

**Identidades en venta
Músicas tradicionales
y turismo en México**

Georgina Flores Mercado
E. Fernando Nava L.
(compiladores)

Identidades en venta

Músicas tradicionales y turismo en México



México, 2016

ML3544

I24

Identidades en venta : músicas tradicionales y turismo en México / Georgina Flores Mercado, Fernando Nava López, compiladores. -- Primera edición. -- México : UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2016.

339 páginas : ilustraciones, esquemas, fotografías, mapas, tablas.

ISBN: 978-607-02-8174-7

1. Música folclórica – México. 2. Música popular – México.
3. Danzas folclóricas – México. 4. Música y Turismo – México.
I. Flores Mercado, Georgina. II. Nava López, Fernando.

Este libro fue sometido a un proceso de dictaminación por académicos externos al Instituto y de acuerdo con las normas establecidas por el Consejo Editorial de las Colecciones del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Los derechos exclusivos de la edición quedan reservados para todos los países de habla hispana. Queda prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio, sin el consentimiento por escrito de su legítimo titular de derechos.

Este libro se publicó gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la DGAPA-UNAM, a través del proyecto IN 301014: “Usos sociales del patrimonio cultural. El impacto social de la declaración de la *pirekua* Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO”.

Primera edición: 2016

D.R. © 2016, Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Sociales

Ciudad Universitaria, 04510. Ciudad de México

Coordinación editorial: Virginia Careaga Covarrubias

Cuidado de la edición: Mauro Chávez Rodríguez

Diseño de portada: Cynthia Trigos Suzán

Impreso y hecho en México

ISBN: 978-607-02-8174-7

Índice

Introducción 9

TURISMO, MÚSICA Y DANZAS TRADICIONALES DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS

“Esto es música p’urhépecha...” *Pireris, pirekuas*
y turismo en Michoacán
Georgina Flores Mercado, Cecilia Reynoso Riqué,
E. Fernando Nava L. 31

Impacto del advenimiento turístico en la práctica
músico-dancística del palo volador. El caso de la expresión
del Totonacapan veracruzano de la costa
Héctor López de Llano 69

El canto tradicional de los comcáac,
el rock y el turismo
Otila María Caballero Quevedo, Alejandro Aguilar Zeleny..... 103

TURISMO E INVENCIÓN DE LAS TRADICIONES MUSICALES Y DANCÍSTICAS

Bailar para el turismo. La “Danza de los viejitos”
de Jarácuaro como artesanía
Jorge Amós Martínez Ayala 139

ÍNDICE

De tunkules, zacatanes y flautas de barro. La recreación de la música prehispánica en el ámbito hotelero de Cancún <i>Victor Acevedo Martínez</i>	165
--	-----

TURISMO, COMUNIDAD Y MÚSICAS TRADICIONALES

Entre lo colectivo y lo comunitario. Formas de interacción social en los ámbitos comunitarios y turísticos de la música de mariachi <i>Alejandro Martínez de la Rosa</i>	187
Turismo en torno a los encuentros de huapango en la Huasteca <i>Aideé Balderas Medina</i>	219

TURISMO DE MASAS, ESPECTACULARIZACIÓN E INDUSTRIAS CULTURALES

Culturas musicales e industrias culturales en el desarrollo turístico del Totonacapan veracruzano <i>Federico Gerardo Zúñiga Bravo</i>	243
Vacaciones al ritmo de la tambora. Músicos itinerantes, bandas de viento y turismo de Semana Santa en Puerto Peñasco, Sonora <i>Igael González Sánchez</i>	273

ANTECEDENTES DE LA INVENCION DE LA TRADICIÓN

La invención de tradiciones folclóricas y musicales en México: un hábito del discurso oficial y los medios de comunicación masiva <i>Ricardo Pérez Montfort</i>	303
Semblanzas	335

Introducción

El turismo es considerado una pieza clave para el desarrollo económico de nuestro país. El fuerte impulso gubernamental que ha tenido en las últimas décadas nos muestra su relevancia en la afirmación del modelo económico capitalista de México. Su expansión como industria ha sido tal que ha logrado transformar playas, bosques, selvas, pueblos y ciudades en escenarios de consumo. Las playas como destino principal para el turismo han sido rebasadas, para proyectarlo a ciudades y pueblos, inventando arquitecturas y estéticas que resulten atractivas.

En este contexto, la música es una pieza importante del motor para la producción de mercancías culturales de consumo turístico. Se ha utilizado para promover un lugar o se ha convertido en el centro de la atracción turística (Connell y Gibson, 2003). Las músicas tradicionales, o mejor dicho, algunas de ellas, han sido incluidas, a la par de danzas y gastronomía tradicionales, en paquetes turísticos promovidos tanto a nivel nacional como internacional. Sin duda, este proceso responde a lo que ya señalaba García Canclini a finales de la década de los años setenta: “el capitalismo no avanza eliminando las culturas tradicionales, sino apropiándose de ellas, reestructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetos, creencias y prácticas” (García Canclini, 1982: 13).

Bajo la economía neoliberal, la *turistificación* de los países del sur ha sido inducida y promovida no sólo por sus propios gobiernos, sino también por las grandes corporaciones multinacionales del turismo, así como por los organismos financieros internacionales que definen el orden económico global, como el Banco Mundial o el Banco Interamericano de Desarrollo (Oehmichen, 2013). También encontramos esta

promoción del turismo desde la UNESCO, dado que este organismo internacional considera que las economías locales se fortalecen a través del turismo enfocado al patrimonio cultural (Chaves *et al.*, 2014).

La UNESCO ha considerado la cultura como un pilar para el desarrollo sustentable, contribuyendo a la reducción de la pobreza e incrementado la inclusión social. En este sentido, promueve el turismo siempre y cuando sea sustentable. La relación que ha establecido la UNESCO entre turismo sustentable y patrimonio cultural tiene que ver con el interés por la preservación, conservación y salvaguarda del patrimonio cultural, natural e inmaterial. Su finalidad debe estar enfocada a la conservación del patrimonio cultural. Las convenciones adoptadas por la UNESCO establecen vínculos y compatibilidades con las políticas dirigidas al desarrollo sustentable.

La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, aprobada en 2003, establece que el patrimonio cultural intangible es todo aquel conjunto de prácticas, representaciones, expresiones, conocimiento y habilidades, así como los objetos, los artefactos y los espacios relacionados con éstos, que toda comunidad reconoce y valora como parte de su patrimonio y se transmiten de generación en generación, siendo fuente de cohesión e identidad para dichas comunidades. Para la UNESCO, este patrimonio puede ser utilizado como parte de una estrategia de desarrollo de turismo sustentable, cuidando que no se ponga en riesgo el patrimonio que se pretende proteger (UNESCO, 2003).

Las Listas Representativas de Patrimonio Cultural de la UNESCO, creadas para la preservación del patrimonio, sirven en muchos casos de escaparate para visibilizar comercialmente espacios naturales —o construidos— y distintas prácticas culturales, hoy consideradas en el rubro de patrimonio cultural inmaterial, donde podemos ubicar las músicas y danzas tradicionales.

De acuerdo con Timothy y Nyaupane (2006), aproximadamente 60% de todos los sitios registrados en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural de la UNESCO se ubican en países considerados en “vías de desarrollo” (países del sur). Para estos países, estas listas representan un importante escenario desde el cual pueden promover el mercado turístico del patrimonio cultural. Para ello invierten

importantes recursos económicos y despliegan distintas acciones, con el propósito de lograr inscribir en las listas tantos sitios o prácticas culturales como les sea posible:

(...) los gobiernos de estos países al tener bajos niveles globales de visibilidad, frecuentemente usan las listas de la UNESCO como una forma de visibilizar a sus propios países. En muchos casos, este reconocimiento es utilizado para conseguir apoyos internacionales para su conservación y gestión pero también como una herramienta de mercadotecnia y promoción” (Timothy y Nyaupane, 2006: 11).

El patrimonio cultural material de los países del sur, y desde fechas recientes su patrimonio cultural inmaterial, se ha transformado rápidamente en un producto turístico para satisfacer la alta demanda de viajes de los turistas de los países del norte. Al momento de escribir este texto, México tiene siete reconocimientos en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO y uno en la Lista de las Mejores Prácticas para la Salvaguarda del Patrimonio. Cuatro son, o implican, expresiones dancísticas y musicales tradicionales:¹ 1. La ceremonia ritual de los voladores; 2. La *pirekua*, canto tradicional de los p'urhépecha; 3. Los parachicos en la fiesta de enero de Chiapa de Corzo; y 4. El mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta. Estas expresiones culturales han tenido actualmente un fuerte impulso en la industria turística de nuestro país y figuran, de una manera u otra, en la publicidad turística de las instituciones gubernamentales, estatales y federales.

A pesar de los efectos negativos de la mercantilización del patrimonio cultural (Duterte, 2007), su promoción turística forma parte, paradójicamente, de las directrices y políticas culturales de instituciones que tienen como objetivo proteger y resguardar el patrimonio cultural. Francisco López Morales, titular de la Dirección de Patrimonio Mundial del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) considera:

¹ Los reconocimientos son citados aquí con los nombres registrados en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO.

el valor principal de nuestro patrimonio inmaterial radica en que transmite símbolos y significados, y al mismo tiempo refleja las habilidades de aquellos que lo crearon. Además representa un recurso cultural que complementado con la infraestructura y los servicios necesarios, puede convertirse en un producto turístico generador de beneficios económicos y de bienestar social para la colectividad. Después de haber sido identificado como recurso, este patrimonio se integra con el turismo cultural (López, 2004: 53).

En este contexto, el patrimonio cultural se considera un importante generador de beneficios económicos y bienestar social que justifica que las instituciones mexicanas de cultura, tanto estatales como federales, suministren importantes recursos económicos públicos para la gestión de festivales y concursos estrechamente vinculados al mercado turístico (por ejemplo, la Cumbre Tajín, en Veracruz; la Guelaguetza, en Oaxaca; o el Concurso del Pueblo P'urhépecha, en Michoacán).

El flujo de importantes cantidades de recursos económicos suele justificarse porque, se dice, este tipo de eventos y festivales contribuyen a la permanencia de las tradiciones dancísticas y musicales. No obstante, los músicos tradicionales de las comunidades indígenas, afrodescendientes o rurales, es decir, los verdaderos “agentes” de la tradición, tienen un limitado acceso a estos recursos económicos, trátase de los administrados por las instituciones gubernamentales o de los manejados por las empresas privadas. Por esto es factible preguntarse: ¿Quién realmente se beneficia del “turismo cultural”? ¿Las poblaciones, los empresarios, los gobiernos? (Dutermé, 2007).

Antes de “echar las campanas a vuelo” a favor del turismo es necesario realizar investigaciones para analizar no sólo el impacto económico del turismo, sino sus efectos en los aspectos simbólicos y en las cosmovisiones (Oehmichen, 2013). Específicamente, en el caso de las músicas tradicionales, se requiere de una reflexión y discusión que no se limite a la cuestión estética, sino que tome en cuenta también los aspectos culturales, económicos y políticos, como lo señala el etnomusicólogo brasileño Jorge de Carvalho: “Entender las tradiciones musicales no

solamente pasa por una discusión de formas y géneros sino también por una cuestión de geopolítica estética” (Carvalho, 2003: 6).

EL TURISTA Y EL PODER DE SU MIRADA

No pocas veces se ha planteado que una práctica cultural puede asegurar su continuidad a través del mercado turístico (Arizpe, 2009). John Lea considera que en Jamaica muchas músicas tradicionales han desaparecido por la fuerte influencia de los medios de comunicación y que su supervivencia —danzas y canciones de la época de las plantaciones— se debe principalmente a la industria del entretenimiento turístico, al presentar al turismo la diversidad musical de Jamaica (Lea, 1988).

No obstante, hay que tener en cuenta los procesos de cambio que existen al reproducir una práctica cultural en un contexto turístico. La etnomusicóloga Regula Qureshi (1987) ha planteado la importancia del contexto en la producción tanto del sonido musical como de sus significados inherentes. En este sentido, dos preguntas surgen al respecto: ¿Qué pasa cuando las músicas, y danzas, tradicionales se manifiestan en los contextos turísticos? ¿Podemos hablar de la vitalidad o la continuidad de una tradición musical o dancística cuando se presenta en contextos diferentes a los comunitarios de origen?

Un autor que ha nutrido la reflexión al respecto es el británico John Urry. En su libro *The Tourist Gaze* (1991) plantea la existencia de una “mirada” del turista que ocurre en determinado tiempo y espacio, socialmente organizada y sistematizada a través de la televisión, la propaganda, la literatura, el cine, la fotografía, etc. Esta mirada tiene un importante rol en la construcción de las relaciones del poder, dado que el turismo ha provocado que se construyan escenarios, se inventen o presenten tradiciones musicales o dancísticas para ser actuadas ante los turistas, modificando total o parcialmente sus significados y formas. Por esto, uno de los aspectos sociales que más han preocupado a los estudiosos del turismo es la autenticidad (MacCanell, 1973; Cohen, 1988; Wang, 1999), dado que por definición el turismo fabrica

productos turísticos, “enlata” las prácticas culturales y busca presentarlas para ser consumidas por sus clientes.

MacCanell (1973) planteó el problema de la autenticidad, o, mejor dicho, de la búsqueda de autenticidad en el ámbito turístico, relacionando las creencias con las acciones y las estructuras sociales. Para este autor, la búsqueda de autenticidad por los turistas es una necesidad creada por la propia sociedad industrial; al ser fabricado un vínculo entre “lo verdadero” y “lo íntimo” resulta muy atractivo para los turistas pagar por un paquete turístico que oferta el acceso a lugares o espacios vedados a personas ajenas a la comunidad o grupo. El mercado turístico acomoda los espacios o escenarios para que parezcan reales, aunque, como señala el mismo autor, son una mera copia de la realidad; se trata de elaboraciones que exaltan ciertos atributos de los espacios con el propósito de generar emociones en los turistas, para que se vuelvan más atractivos que la propia realidad (pensemos, por ejemplo, en los espectáculos de luz y sonido en zonas arqueológicas). Los turistas creen vivir una experiencia “auténtica”, aunque en este tipo de viajes las actividades están impregnadas por un “aire” de superficialidad. Lo paradójico de todo esto es que cuanto más creen los turistas que se acercan a la autenticidad de una cultura más lejos están, pues todo ha sido preparado (incluida la construcción y el diseño del espacio) por un grupo de personas especializadas en viajes y ocio: empresarios, promotores turísticos, guías, etc. (MacCanell, 1973).

No obstante, autores como Cohen (1988) y Urry (1991) han argumentado que no existe un solo tipo de turista y por lo tanto las experiencias turísticas pueden variar de uno a otro, de una sociedad a otra, de un grupo a otro y de un periodo histórico a otro. El consumo de los turistas no es uniforme, ni en sus objetivos ni en sus formas de presentación. Lo anterior está relacionado con los distintos agentes que intervienen en la definición y el impulso del mercado turístico, ya que pueden ser empresas transnacionales, nacionales o locales, o bien proyectos gubernamentales o de las propias comunidades (Dunbar-Hall, 2006).

Para Gabriela Vargas-Cetina (2009), las miradas de los turistas operan como una suerte de “árbitro neutral” cuyo juicio tiene el poder de

influir en la opinión de la población local o de las autoridades gubernamentales para que valoren una práctica musical o dancística y se consiga su revitalización. Éste fue el caso de la trova yucateca, que la propia antropóloga documentó. Al respecto, Vargas-Cetina analizó el proceso de afirmación de la trova yucateca como símbolo de la música vernácula urbana, fuertemente identificada con la sensibilidad de los yucatecos, a partir de la presentación que se hizo para turistas extranjeros en la ciudad de Mérida en el año 2000. De acuerdo con esta autora, la mirada de los turistas fue utilizada como una carta en el juego institucional por trovadores y asociaciones de trova yucateca para defender la trova cuando peligraba el apoyo que le otorgaban las instituciones gubernamentales. Con el argumento de que la trova gustaba a los turistas, tanto trovadores como asociaciones civiles lograron mantener los apoyos económicos del gobierno del estado.

Este suceso permite ver la posición de poder que ocupan los turistas en la dinámica económica; en algunos casos es muy importante, al grado de moldear políticas culturales. No obstante, debemos resaltar que esta mirada puede producir efectos negativos en la salvaguarda de las prácticas tradicionales musicales y dancísticas.

Cada contexto y cada música o danza tradicional exigen un análisis específico para dar cuenta de las dinámicas culturales particulares, pero que al mismo tiempo permita abordar las problemáticas que comparten los músicos en estos contextos. Sin duda, no es lo mismo hablar de los mariachis en la plaza Garibaldi de la Ciudad de México que hablar del centro turístico Xcaret en el estado de Quintana Roo, donde diariamente se exhiben las músicas y danzas tradicionales de manera espectacular, especialmente las reconocidas por la UNESCO; tampoco es lo mismo hablar de comunidades indígenas donde, en algunos casos, sólo se presentarán a los turistas las músicas y danzas consideradas propias o creadas para ello.

A continuación presentamos algunas investigaciones que nos permiten tener un mayor acercamiento a los procesos de *turistificación* de danzas y músicas tradicionales en otros países.

MÚSICAS Y DANZAS DEL SUR PARA TURISTAS DEL NORTE

Hacer una geopolítica del turismo implica pensar, en parte, quién define y cómo los destinos, los costos y el rol que debe jugar cada región geográfica en la expansión del turismo a nivel mundial. Consideramos que en el ámbito turístico no debemos perder de vista la relación norte-sur, en tanto que los países del sur deben acondicionar sus territorios y costumbres a los gustos de los turistas del norte. Esto no quiere decir que los turistas ricos del sur no realicen viajes hacia el norte, o en sus propios países. Lo que queremos resaltar es que los costos ambientales, económicos y culturales son más altos en los países del sur que en los del norte. Estas desigualdades han sido reconocidas por la misma Organización de las Naciones Unidas (ONU). En su programa ambiental de 1979 citaba entre las desventajas el endeudamiento para comprar equipamientos, como autobuses y otro tipo de servicios, la destrucción y contaminación ambiental por la construcción de hoteles, entre otros; asimismo, la explotación laboral, los pagos por asesoramiento, el desplazamiento de poblaciones para crear parques naturales o corredores turísticos, etc. (Lea, 1988). En esta relación desigual, el sur también debe insertar en el circuito del mercado sus prácticas culturales tradicionales, es decir, aquellas que le permiten construir su identidad y diferenciarse del resto del mundo. Reflexionemos a partir de algunas investigaciones realizadas al respecto.

A finales de los años ochenta, los antropólogos Gewertz y Errington (1991) realizaron un interesante estudio sobre el turismo y las ideas de desarrollo y progreso entre los chambri, pueblo originario de Papúa Nueva Guinea. Los chambri sostenían relaciones de larga duración con otros pueblos de la región a través del trueque de objetos, como redes y conchas de mar, lo que les permitía ser de cierta forma autosuficientes. El dinero no existía para ellos. Al conseguir su independencia,² el nuevo gobierno promovió el turismo como forma de desarrollo. Los chambri, con apoyo gubernamental, construyeron la infraestructura

² Papúa Nueva Guinea fue colonizada en el siglo XIX por Gran Bretaña, Alemania y los Países Bajos.

necesaria para ofertar a los turistas —blancos y occidentales— los rituales de iniciación de los hombres jóvenes.³ Los turistas debían pagar previamente una cuota establecida para poder entrar a la Casa de los Hombres a presenciar el ritual. Cuando arribó el turismo, también llegó el dinero a los chambri y, paradójicamente, la pobreza.

Durante el periodo de investigación, Gewertz y Errington se enteraron de la venta “oculta” de dos tambores sagrados, utilizados durante la ceremonia de iniciación, a un comprador de “arte aborigen”, quien a su vez los vendería al Museo Nacional de Papúa Nueva Guinea por mucho más dinero que el que había pagado. A los tambores se les había dado un nombre propio, Posump y Ponor, debido a que el espíritu de los cocodrilos ancestrales los había dotado de su poder y habitaba en ellos. Walinakwan, miembro respetable de los chambri, tenía estos tambores bajo su custodia, dormía con ellos dentro de su red contra mosquitos para “absorber” su poder, así como para protegerlos de los posibles ataques de algún enemigo. Como Walinakwan conocía los nombres secretos de los tambores podía invocar a los ancestros que los habían esculpido al percutirlos.⁴ La salud, seguridad y permanencia del clan de Walinakwan dependía de que los tambores estuvieran a salvo. Wapiyeri, sucesor de Walinakwan y siguiente protector de los dos tambores, se encontraba desesperado por conseguir dinero para mantener a sus esposas e hijos, por lo que vendió estos tambores al comprador foráneo. Cuando los chambri se dieron cuenta surgió un conflicto en la

³ Brevemente podemos decir que el ritual de iniciación consiste en hacer cientos de pequeñas cortadas con navajas en la espalda y la parte alta de los brazos y las piernas de los jóvenes; estas cortadas representan las mordidas de los cocodrilos ancestrales. Son realizadas por hombres expertos que actúan lo más rápido posible (media hora en promedio) para no causar tanto dolor. Mientras la sangre recorre los cuerpos, los jóvenes permanecen recostados bocabajo, sobre la espalda de su acompañante ritual, quien todo el tiempo le murmura palabras de apoyo. Los iniciados mastican nuez de areca para mitigar el dolor y tratan de mantener una actitud relajada todo el tiempo. Los jóvenes y sus familias entonan cantos la noche anterior y durante la realización del ritual sólo los hombres adultos lo hacen, tan fuerte que las madres y hermanas no pueden escuchar los lamentos de los jóvenes iniciados (Gewertz y Errington, 1991).

⁴ La resonancia de estos tambores de base hueca es producida al empujarlos arriba y abajo en el agua.

comunidad. Las opiniones y los sentimientos eran diversos: había personas que no aprobaban la venta, pues consideraban que los tambores eran sagrados, y por lo tanto inalienables. Otros miembros del pueblo reclamaron que el dinero fuera repartido entre el clan, ya que, después de todo, sus ancestros habían proveído los árboles y las herramientas con que habían sido esculpidos. Al poco tiempo de la venta, Wapiyeri y muchos otros del clan murieron, y otros se fueron a trabajar a las ciudades para no regresar jamás. Los miembros del pueblo chambri que seguían en la comunidad consideraron que todo había sido un castigo por la venta de los tambores.

Las conclusiones de los antropólogos demostraron las paradojas del turismo: por un lado, los turistas blancos y occidentales que presenciaban el ritual de iniciación terminaban sin comprender lo sucedido, deseando que los chambri pronto dejaran de hacerlo, aunque al mismo tiempo se sentían felices por haber sido testigos del mundo “primitivo” de los chambri antes de que cambiara. Por su parte, los chambri estaban orgullosos de entrar al mundo moderno a través del turismo, lo que les hacía sentirse menos primitivos. Y entre más creían los turistas que estaban frente a una cultura ancestral y tradicional, en realidad, ésta ya se encontraba en un proceso de modernización, por el simple hecho de presentarse ante los turistas.

Otras investigaciones plantean los procesos de tensión y negociación entre comunidades y turistas. A partir de un estudio sobre el turismo y las danzas y la música de Bali, Peter Dunbar-Hall (2006) considera que la definición de fronteras o límites entre la población local y los turistas forma parte de la dinámica del llamado turismo cultural. Las danzas que atraen ampliamente a los turistas occidentales a la comunidad de Ubud se programan en espacios y horarios específicos. Al estar vinculadas con la religión se produce una tensión entre el mundo secular de los turistas y la observancia de las reglas religiosas que el hinduismo balinés exige. Por esto, para algunas danzas como la kecak⁵ existe un espacio específico para su exhibición, y en otros festi-

⁵ Los etnomusicólogos debaten si esta danza, que se presenta desde los años treinta, fue creada específicamente para el turismo o no. En todo caso, hay acuerdo en que ha existido la colaboración entre balineses y no balineses para representarla; también ha aparecido

vales, como el Odalan, se informa mediante la propaganda turística: a) Sólo algunas danzas pueden ser presenciadas por los turistas;⁶ b) Otras —clasificadas como *bebali*— sólo pueden ser presenciadas si los turistas utilizan la ropa adecuada, es decir, la acostumbrada por los balineses;⁷ y c) Las *wali* no pueden ser presenciadas por los turistas. Este proceso de definición de tiempos y espacios, de los límites y fronteras entre lo mercantil y lo sagrado, es un ejemplo de las tensiones que se generan constantemente entre los distintos agentes que intervienen en el hecho turístico, las cuales se pone de manifiesto, por ejemplo, en letreros donde se le recuerda al turista que de igual forma que en sus sociedades (occidentales), la religión no es un ritual realizado expresamente para turistas; así, en Bali esperan el respeto hacia sus prácticas religiosas, que implican música y danza, y que “aquel visitante que tome fotografías sin considerar la sensibilidad de los balineses, no será bienvenido” (Dunbar-Hall, 2006: 63).

Manuel Monestel, en su libro *Ritmo, canción e identidad. Una historia sociocultural del calipso limonense* (2005), describe cómo el turismo trajo nuevas demandas no sólo de tipo cultural, sino también musical a las poblaciones de Costa Rica. La llegada de turistas a partir de los años ochenta a las playas provocó que rápidamente surgieran *rastafarians* criollos. La música de Bob Marley y otros músicos muy populares de reggae llenaron los espacios sonoros, desplazando de manera casi absoluta a músicas de gran arraigo popular, como el calipso limonense.⁸ En palabras de Manuel Monestel: “los jóvenes se distanciaron de

en el cine desde 1948. Si bien no es considerada una danza ritual, sí evoca al *ethos* sagrado colectivo al utilizar simbolismos propios del hinduismo de Bali y retomar los ritmos de los cantos que acompañan al *sanghyang*, mediante el cual los danzantes entran en trance (Dunbar-Hall, 2006).

⁶ Danzas clasificadas como *bali-balihan* con *gamelan* (danzas-drama), *topeng* (danzas con máscaras), *wayang kulit* (teatro de sombras) y *kreasi baru* (danzas de nueva creación, pero basadas en la tradición musical) (Dunbar-Hall, 2006).

⁷ Ropa que no es de fácil acceso para las personas extranjeras (Dunbar-Hall, 2006).

⁸ De acuerdo con Manuel Monestel, el calipso de la provincia de Limón es producto de la llegada al litoral costarricense de los primeros trabajadores negros originarios de Jamaica, Belice, Curazao, Barbados, Honduras, Trinidad y otros puntos del Caribe, quienes reprodujeron sus costumbres, entre ellas las musicales, por lo que el calipso limonense es

sus antecedentes musicales y asumieron bruscamente la música demandada por el mercado turístico. Es así como en los albores de los ochenta, el calipso pasó a ser música de viejos” (Monestel, 2005: 88).

La representación de estas músicas y danzas para el turismo puede generar, en algunos casos, una resignificación de la identidad cultural, reforzar la autoestima y objetivar la propia existencia a partir de la mirada de los turistas. Sin embargo, estos procesos siempre estarán vinculados al mercado turístico, a la industria de la identidad, la cual trata de sacar provecho económico y social de aquello que se considera diferente. La diferencia se representa y mercantiliza a través de complejos instrumentos del mercado, como el dinero, la comodidad, la publicidad, el precio, etc., que terminan por “domesticar” esas formas de vida diferentes (Comaroff y Comaroff, 2010). Pero el problema de llevar las músicas y danzas tradicionales a la industria de la identidad no termina con esa domesticación y homogenización del hecho estético, sino que empieza a tener efectos en las propias personas que las producen, que ya se “miran” a sí mismas través de los ojos de los turistas; como señalan John y Jean Comaroff (2010), a las comunidades y los grupos el mercado los convierte en productores de objetos turísticos, pero al mismo tiempo en sus consumidores.

PROBLEMÁTICAS COMUNES EN LOS PROCESOS DE *TURISTIFICACIÓN* DE LAS MÚSICAS Y DANZAS TRADICIONALES

Apuntamos al inicio de esta introducción que las reflexiones sobre los procesos de turistificación de las músicas y danzas tradicionales deben realizarse a partir del análisis de sus aspectos estéticos, culturales, políticos y económicos. Entre los cambios estéticos que se pueden identificar en estas músicas tradicionales encontramos lo que se ha denominado su “estilización”, “gentrificación” o aburguesamiento (Carvalho, 2003);

una mezcla del mento de Jamaica, del son cubano, del original calipso trinitario, el cual se modificaría después de los años ochenta al combinarse con ritmos del reggae y de la salsa (Monestel, 2005: 27).

cambios estéticos que desembocan en un proceso de homogenización sonora. Otros procesos negativos son el “congelamiento”, es decir, la repetición continua de un limitado repertorio musical. En el escenario mexicano, este congelamiento podría ejemplificarse con la pretensión de que, para los turistas, todos los cantantes p’urhépecha —de la región lacustre de Michoacán— deban “saberse” e interpretar en toda ocasión la *pirekua* “Josefinita”, o que todos los conjuntos jarochos procedan de igual forma con “La bamba”, entre otros casos. Otro fenómeno parecido es el que ocurre sobre la literatura cantada, generado por “las preferencias del turista —o consumidor— demandante”; este otro asunto puede ilustrarse a partir del congelamiento del repertorio de los tríos huastecos, enmascarado detrás de la perene pregunta: ¿No se saben “El querreque”?, con la que va una “exigencia” velada de que canten albures o “versos picantes” y no coplas líricas (como quien igualmente solicita interpretar “La sanmarqueña” *pelada* a los cantantes ambulantes de las costas de Guerrero).

La transformación estética implica un cambio en los significados y las formas de relación social (Carvalho, 2003). Así, la presencia de estos consumidores, los turistas, transforma el entramado de relaciones sociales, y es frecuente, por ejemplo, la aparición de sectores informales alrededor de los enclaves turísticos, en detrimento de actividades de largo arraigo, como las agrícolas (Dutermé, 2007). En los espacios turísticos de nuestro país no faltan los músicos que circulan por restaurantes y plazas para conseguir algunas monedas por interpretar músicas y danzas tradicionales, algunas vinculadas al ciclo agrícola.

Adam Kaul (2013) plantea que si bien las músicas tradicionales son transformadas por la industria musical, el turismo acelera los procesos de comercialización con efectos directos en la performatividad, en la propia música, así como en sus significados. Kaul describe, a partir de su investigación en el condado de Doolin, Irlanda, el uso de micrófonos para que las masas de turistas que llegan en verano puedan escuchar a los músicos que suelen interpretar su música tradicional en los pequeños *pubs* (bares) de esta población. También menciona la llegada de músicos de otras partes del mundo —Estados Unidos, Inglaterra,

Australia o Alemania— subcontratados para interpretarla, lo que provoca un desplazamiento de los músicos locales.

Los cambios en las músicas tradicionales no ocurren evidentemente sólo por el mercado turístico. Jorge de Carvalho ha señalado que en los años ochenta la concepción de la música tradicional cambió de manera vertiginosa a partir de la implantación en el mercado transnacional de la categoría *world music*. La expansión ilimitada del capitalismo convirtió estas músicas en nuevos fetiches del mercado, con el que disqueras, medios de comunicación y grupos mestizos o blancos urbanos se han apropiado de ellas. Esto genera, según Carvalho, nuevos problemas: *a)* La construcción de nuevos racismos, al “blanquear” las diferencias musicales, *b)* La distorsión de la idea de diversidad y diferencia cultural, y *c)* La “representación”, al ser “sustituidos” los músicos tradicionales por músicos mejor posicionados en el mercado y las instituciones culturales (Carvalho, 2001).

Un ejemplo del “blanqueamiento” en el campo musical mexicano lo podemos encontrar, de nueva cuenta, en torno a los músicos p’urhépecha, de quienes se espera, quizá cada vez más, que canten la *pirekua* “Flor de canela” (conocida entre ellos como “Tsitsiki urapiti”, literalmente “Flor blanca”) en la versión que combina estrofas en p’urhépecha con estrofas en español.

Por otra parte, el discurso oficial del turismo ha sostenido durante décadas que los países pobres se ven favorecidos con la derrama económica de los turistas de los países ricos. Sin embargo, hay que considerar varios aspectos: en primer lugar, las ganancias nunca son repartidas de manera igualitaria entre los distintos agentes del ámbito turístico (Dutorme, 2007). En segundo lugar, aunque las comunidades indígenas o rurales inicien un proyecto turístico y cuenten con cierta infraestructura, enfrentan grandes desventajas para competir con las empresas turísticas, y lo más probable es que la mayoría de los turistas opten por un cómodo hotel en las ciudades. Ahora bien, la crítica a la turistificación de la cultura —músicas y danzas tradicionales— no sólo descansa en la desigualdad de la repartición de las ganancias económicas, sino en la expansión del orden turístico a nivel mundial, que como vimos genera cambios profundos en la visión del mundo y de la

tradición, tanto en los propios músicos, en los pobladores de las comunidades, como en la sociedad en general. Pero como señala Carvalho (2003), todavía en muchas comunidades hay un intento por mantener bajo control sus propios circuitos musicales.

El debate sobre el turismo y las músicas tradicionales no sólo radica en las cuestiones estéticas de la música, sino también en las políticas y las éticas: “Todo lo sólido se desvanece en aire, todo lo sagrado se evapora”, escribiría Karl Marx. Aceptar sin reflexión la turistificación de las músicas y danzas tradicionales es aceptar que se evapore la cosmovisión y la tradición, permitir que el capitalismo secuestre la cultura y nos la devuelva hecha una mercancía (Adorno, 2003).

VOCES Y TEXTOS QUE CONFORMAN ESTE LIBRO

Como ya lo señalamos, existen pocas investigaciones realizadas expresamente sobre la relación entre las músicas tradicionales y el turismo. Los textos que se presentan en este libro, con los que se pretende abonar el terreno, tienen distintos orígenes. Algunos son resultado de investigaciones sociales, antropológicas o etnomusicológicas; otros son producto de la rica experiencia profesional en el ámbito de la música tradicional, así como de la reflexión histórica sobre este tipo de procesos. Se trata de una diversidad de miradas académicas y profesionales que, no obstante, coinciden en que la turistificación no deja intacta una tradición dancístico-musical y que, en todo caso, debemos preguntarnos si el turismo es una vía para salvaguardarla.

Como se argumentó, cada danza y música tradicional, si bien comparte los procesos de mercantilización turística global, también presenta procesos particulares y específicos a partir de su historia y situación sociocultural contemporánea. Por esto nos dimos a la tarea de compilar trabajos de distintas latitudes de nuestro país —Sonora, Oaxaca, Jalisco, Michoacán, Quintana Roo, Veracruz, entre otros— para tener un panorama de cierta amplitud. Los textos los agrupamos en cuatro procesos frecuentes en la dinámica del turismo y las músicas y danzas

tradicionales. La primera sección del libro la titulamos “Turismo, música y danzas tradicionales de los pueblos indígenas”, donde se encuentran los textos “‘Esto es música p’urhépecha...’ *Pireris, pirekuas* y turismo en Michoacán”, de Georgina Flores Mercado, Cecilia Reynoso Riqué y E. Fernando Nava L.; “Impacto del advenimiento turístico en la práctica músico-dancística del palo volador. El caso de la expresión del Totonacapan veracruzano de la costa”, de Héctor López de Llano, y “El canto tradicional de los comcaac, el rock y el turismo”, de Otila Caballero Quevedo y Alejandro Aguilar Zeleny. En la segunda sección, titulada “Turismo e invención de las tradiciones musicales y dancísticas”, están los textos “Bailar para el turismo. La ‘Danza de los viejitos’ de Jarácuaro como artesanía”, de Jorge Amós Martínez Ayala, y “De tunkules, zacatanes y flautas de barro. La recreación de la música prehispánica en el ámbito hotelero de Cancún”, de Víctor Acevedo Martínez. En la tercera sección, que denominamos “Turismo, comunidad y músicas tradicionales”, están los textos “Entre lo colectivo y lo comunitario. Formas de interacción social en los ámbitos comunitarios y turísticos de la música de mariachi”, de Alejandro Martínez de la Rosa, y “Turismo en torno a los encuentros de huapango en la Huasteca”, de Aideé Balderas Medina. En la sección “Turismo de masas, espectacularización e industrias culturales” están los textos “Culturas musicales e industrias culturales en el desarrollo turístico del Totonacapan veracruzano”, de Federico Zúñiga Bravo, y “Vacaciones al ritmo de la tambora. Músicos itinerantes, bandas de viento y turismo de Semana Santa en Puerto Peñasco, Sonora”, de Igael González Sánchez.

La invención de tradiciones musicales no es un producto exclusivo de la industria turística; sus antecedentes los encontramos en las políticas nacionalistas del Estado mexicano. Por eso consideramos relevante para la reflexión sobre estos procesos incluir en la última sección, “Antecedentes de la invención de la tradición”, el texto “La invención de tradiciones folclóricas y musicales en México: un hábito del discurso oficial y los medios de comunicación masiva”, de Ricardo Pérez Montfort.

Al terminar de escribir esta introducción, varias preguntas nos inquietan: ¿Cuál es el futuro para los músicos, músicas y danzas tradicionales

en México? ¿El confinamiento en “zoológicos culturales”? ¿El ambulante en restaurantes, plazas o sitios arqueológicos? ¿Tendremos que pagar un *ticket* en los disneylandias de las tradiciones para “conocerlas”? ¿Qué horizontes alternativos podemos construir?

La continuidad de las músicas y danzas tradicionales es un proceso que trasciende a los propios músicos e implica a otros agentes sociales. Con este libro esperamos contribuir al debate, la crítica y la reflexión sobre la relación entre las músicas tradicionales y el turismo. Los músicos, académicos, estudiantes, investigadores y, por qué no, los propios turistas debemos plantear alternativas frente a la mirada capitalista de la cultura, una mirada que se pretende única e incuestionable. Sin duda, más allá existen otras miradas más creativas, más solidarias, menos ambiciosas y competitivas para forjar un horizonte diferente al que nos presenta el capitalismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- ARIZPE, Lourdes (2009). *El patrimonio cultural inmaterial de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Miguel Ángel Porrúa/Cámara de Diputados.
- CARVALHO, Jorge de (2001). “Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales”. Conferencia presentada en el Seminario Internacional La Nación Multicultural, Universidad Nacional de Colombia.
- CARVALHO, Jorge de (2003). “La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 7 (diciembre). Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200705>>.
- COHEN, Erik (1988). “Authenticity and commodization in tourism”. *Annals of Tourism Research*, 15: 371-386.
- COMAROFF, John, y Jean Comaroff (2010). *Ethnicity, Inc.* Chicago: The University of Chicago Press.
- CONNELL, John, y Chris Gibson (2003). *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. Nueva York: Routledge.
- CHAVES, Margarita, Mauricio Montenegro y Marta Zambrano, comps. (2014). *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- DALTAUIT, Magalí (2000). “El patrimonio cultural y el ecoturismo: el caso del Mundo Maya”. En *El patrimonio cultural en venta*, compilado por Francisco Amezcua, 39-58. México: Taller Abierto.
- DUNBAR-HALL, Peter (2006). “Culture, tourism and cultural tourism. Boundaries and frontiers in performances of Balinese music and dance”. En *Ethnomusicology. A Contemporary Reader*, compilado por Jennifer C. Post, 55-65. Nueva York/Londres: Routledge.

- DUTERME, Bernard (2007). "Introducción". En *Turismo hoy: ganadores y perdedores. Alternativas meridionales*, 7-25. Madrid: Editorial Popular.
- LEA, John (1988). *Tourism and Development in the Third World*. Londres/Nueva York: Routledge.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- GEWERTZ, Deborah, y Frederick Errington (1991). *Twisted Histories, Altered Contexts. The Representation of the Chambri in a World System*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KAUL, Adam (2013). *Turning the Tune. Traditional Music, Tourism, and Social Change in an Irish Village*. Nueva York/Oxford: Berghahn.
- LÓPEZ MORALES, Francisco (2004). "Convención de la UNESCO para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Retos para México". En *Patrimonio cultural y turismo. Cuadernos 9. Patrimonio cultural oral e inmaterial*, 47-56. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MACCANELL, Dean (1973). "Staged authenticity: Arrangements of social space in tourist settings". *The American Journal of Sociology*, 79, 3: 589-603.
- MONESTEL, Manuel (2005). *Ritmo, canción e identidad. Una historia sociocultural del calipso limonense*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- OEHMICHEN, Cristina (2013). "Introducción". En *Enfoques antropológicos sobre el turismo contemporáneo*, compilado por Cristina Oehmichen, 11-34. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA, UNESCO (2003). Disponible en: <www.unesco.org> [Consulta: 30 marzo de 2015].
- QURESHI, Regula (1987). "Musical sound and contextual input: a performance model for musical analysis". *Ethnomusicology*, 1, 31: 56-86.
- TIMOTHY, Dallen J., y Gyan P. Nyaupane (2009). *Cultural Heritage and Tourism in the Developing World: A Regional Perspective*. Nueva York/Londres: Routledge.

INTRODUCCIÓN

- URRY, John (1991). *The tourist gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. Londres: SAGE.
- VARGAS-CETINA, Gabriela (2009). "Through the othering gaze: yucatecan trova music and 'the tourist' in Yucatán, México". En *Cultural Tourism in Latin America. The Politics of Space and Imagery*, compilado por Michiel Baud y Annelou Ypeij, 69-92. Leiden/Boston, MA: Brill.
- WANG, Ning (1999). "Rethinking authenticity in tourism experience". *Annals of Tourism Research*, 26 (2): 349-370.

Turismo, música y danzas tradicionales
de los pueblos indígenas

“Esto es música p’urhépecha...” *Pireris, pirekuas* y turismo en Michoacán¹

GEORGINA FLORES MERCADO

Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM

CECILIA REYNOSO RIQUE

Facultad de Música, UNAM

E. FERNANDO NAVA L.

Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

La presencia de la industria turística en Michoacán forma parte de la historia reciente de este estado. Se trata de una apuesta para el desarrollo económico en esta entidad, la cual ha generado un nuevo campo de relaciones entre instituciones, empresas y pueblos indígenas. Estos últimos, en particular las comunidades p’urhépecha, han sido considerados como potenciales nichos de mercado para el turismo cultural: su entorno geográfico, sus sitios arqueológicos, su arquitectura vernácula y religiosa, su artesanía, sus fiestas, su gastronomía, sus danzas y su música.

Los primeros proyectos turísticos en el estado se concentraron principalmente en municipios urbanos, como Morelia, Pátzcuaro y Uruapan, pero también en las comunidades p’urhépecha establecidas en la ribera del lago de Pátzcuaro, a partir de los años veinte (Kemper, 1987). A lo

¹ El presente texto forma parte de los resultados del proyecto de investigación “Usos sociales del patrimonio cultural: El impacto social de la denominación de la *pirekua* Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO”, financiado por el PAPIIT-UNAM (proyecto IN 301014).

largo del siglo xx, el turismo, como actividad económica, se fue consolidando en el estado, aunque no fue sino hasta principios del presente siglo que se incluyó a la región de la meseta p'urhépecha en el plan de desarrollo turístico.

Como política económica, este tipo de turismo está en sintonía con la relación que propone la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) entre el desarrollo sustentable y el turismo cultural a nivel mundial (UNESCO, 2014). Michoacán cuenta con varias manifestaciones culturales incluidas por la UNESCO en sus listas de patrimonio cultural: el centro histórico de la ciudad de Morelia, la reserva de la biosfera de la mariposa monarca, las festividades indígenas dedicadas a los muertos, los voladores (Tlalpujahua), la comida tradicional y la *pirekua*.

Estos espacios y manifestaciones culturales cuentan con una amplia difusión para su promoción turística. Revistas nacionales de larga trayectoria en la promoción del mercado turístico, como *México Desconocido*, han dedicado varios números a su difusión. En el caso de la *pirekua*, la Secretaría de Turismo del estado publicó distintos materiales impresos y audiovisuales en inglés y español para promoverla en el mercado turístico (Flores, 2014).

Frente a esta situación, y centrando la atención en la música, nuestro foco de interés, cabe preguntarse: ¿Qué opinan los *pireris* y músicos p'urhépecha de la *turistificación* de su música y su cultura? Ojeda (2013) ha descrito ya en términos generales la polarización de posiciones a favor y en contra entre los p'urhépecha. No obstante, de acuerdo con nuestros intereses particulares sobre la *pirekua*, fue necesario dialogar y realizar entrevistas con los propios músicos y *pireris* de las comunidades p'urhépecha, principalmente con quienes tienen una relación constante o más intensa con el mercado turístico, advirtiendo además que este tipo de mercado no se ha implementado de manera homogénea, ni con la misma intensidad en todas las comunidades.

Para llevar a cabo nuestra investigación partimos de cuatro preguntas: ¿Qué significa para los músicos y *pireris* tocar y cantar en contextos turísticos? ¿Cómo se experimenta y presenta la identidad p'urhépecha

en estos contextos? ¿Qué límites o potencialidades generan los contextos turísticos para la práctica de la *pirekua* (composición, ejecución, interpretación, idioma empleado, etc.)? ¿Qué relaciones de poder y dominación se producen y reproducen?

Los ámbitos en los que dialogamos y realizamos las entrevistas fueron espacios y eventos turísticos de la denominada zona turística p’urhépecha, en la región lacustre, donde es posible escuchar *pirekuas*: los restaurantes de Pátzcuaro y la denominada “noche de ánimas”, en Tzintzuntzan.

Abrimos este capítulo con un breve repaso histórico del turismo en Michoacán y en el territorio p’urhépecha; posteriormente describimos de manera breve la práctica sociocultural de las *pirekuas* en el contexto comunitario y, finalmente, damos paso al análisis de su uso en el contexto turístico a través de tres ejes que se entrelazan: a) Sociocultural; b) Etnomusicológico, y c) Relaciones de poder y/o dominación.

EL DEVENIR TURÍSTICO DE LAS COMUNIDADES P’URHÉPECHA

¿Cómo se estableció el mercado turístico en el territorio p’urhépecha? ¿Cuáles fueron los proyectos que lo impulsaron? ¿En qué décadas y con qué objetivos? ¿Cómo se estructuraron las relaciones sociales en torno al turismo? Los años cuarenta son una década importante en el proceso modernizador de las comunidades p’urhépecha. En 1947 se creó la Comisión de Tepalcatepec, con facultades para la planificación, elaboración de proyectos y construcción de obras de aprovechamiento en irrigación, desarrollo de energía y vías de comunicación, entre otras. Con este programa se construyeron caminos, se dotó de agua a las comunidades, se crearon plazas públicas, se ampliaron las calles, se electrificaron los pueblos p’urhépecha y, de manera importante, se edificaron escuelas; sin embargo, como señala Sebastián (2010), las obras se realizaron con la finalidad de integrar las comunidades indígenas a la vida moderna nacional. Los proyectos desarrollistas de esa época se centraron, además de en la creación de empresas agrícolas o la industrialización, en la promoción del turismo. De esta manera, los planes de desarrollo

urbano definieron qué ciudades debía cubrir el mercado turístico. Pátzcuaro y la región lacustre, junto con el parque nacional Eduardo Ruiz, en Uruapan, y el lago de Camécuaro, cerca de Tangancícuaro, se convirtieron en centros de “atracción turística” en esos años (Stanislawski, 1950).

La región del lago de Pátzcuaro, explotada turísticamente desde los años veinte, cobró un auge importante durante las décadas de los años sesenta y setenta. A finales de los ochenta, Pátzcuaro registraba más de 125 mil turistas anuales y el tianguis del viernes y la exhibición de las redes en forma de mariposa de los pescadores de Janitzio se ofrecían como parte de las atracciones turísticas. Las fiestas de la región también eran un referente turístico para atraer visitantes de Guadalajara o la ciudad de México durante la Semana Santa o la festividad dedicada a los muertos (Kemper, 1987).

Una actividad, y oficio, que se vinculó estrechamente al desarrollo turístico en la región fue la producción de artesanías. La expansión de este mercado estuvo muy vinculada a los proyectos federales articulados por los programas del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart) y del ya desaparecido Instituto Nacional Indigenista (INI). Sin embargo, los artesanos no tenían el control de las fuerzas del mercado, ni todos se beneficiaban de la misma forma, lo que produjo diferencias económicas al interior de las comunidades y la agudización de la división social (Kemper, 1987).

La política estatal continuó impulsando el turismo a través de instituciones nacionales e internacionales para obtener distinciones patrimoniales, tanto a nivel nacional como internacional. En 1990, el centro histórico de Pátzcuaro fue declarado Zona de Monumentos por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) por sus edificaciones de valor patrimonial, y en 1991, el centro histórico de Morelia, capital del estado, fue declarado Patrimonio Cultural por la UNESCO, lo cual significó en términos turísticos un rápido incremento del número de visitantes al estado (Azpeitia, 2012).

Bajo la etiqueta mercadotécnica de *turismo cultural*, el gobierno federal encontró una nueva veta para el mercado turístico mexicano y

se creó el programa federal Pueblos Mágicos.² En 2002, Pátzcuaro fue el primer pueblo michoacano designado con esta categoría. Más tarde, otros pueblos también lo fueron,³ entre ellos Tzintzuntzan. Hacia finales de los años noventa, la meseta p’urhépecha —excluida en general de la proyección turística del estado— fue incluida por el gobierno michoacano en la oferta turística. Para el 2005, la prensa anunciaba que la meseta se sumaría al corredor turístico Circuito Cultural Uruapan con la restauración de capillas y murales de sus comunidades (Solari y Pérez, 2005). Estas iniciativas, sin duda, respondían a un cambio en la concepción económica de la meseta y sus habitantes. En este sentido, Lázaro Cárdenas Batel, el gobernador, definió a las comunidades p’urhépecha:

poseedoras de recursos humanos y naturales de extraordinario valor escénico, productivo, cultural y ambiental... la meseta p’urhépecha, por ejemplo, posee un entorno privilegiado de bosques y paisajes, ricas manifestaciones culturales como su cocina, su trabajo artesanal, su música y sus danzas, además de un número importante de monumentos y capillas de riqueza arquitectónica y pictórica excepcionales (Cárdenas Batel, 2003).

Para la promoción del llamado turismo cultural se crearon las áreas multidestino, es decir, espacios desde los cuales los turistas podían partir para recorrer varias comunidades indígenas cercanas entre sí. En la zona turística p’urhépecha dominan dos circuitos turísticos: el de la ribera del lago y el de la sierra. Para el primero, la ciudad nodal, es decir, el punto de partida y regreso de los turistas, es Pátzcuaro, que concentra 90% de los hoteles de la región, y para el segundo es Uruapan, que concentra 88% de los hoteles.

La ruta Don Vasco fue el proyecto turístico más importante en el estado a partir del 2010. Esta ruta, premiada por la Feria Internacional de

² El programa Pueblos Mágicos se creó en el sexenio de Vicente Fox (2000-2006) y sigue vigente hasta la fecha.

³ El estado de Michoacán cuenta con ocho Pueblos Mágicos hasta la fecha en que se escribe este texto.

Turismo (Fitur), que incluye 15 municipios y 40 comunidades de tres regiones p'urhépecha: la ribera del lago, la cañada de los once pueblos y la meseta p'urhépecha (Azpeitia, 2012), se publicitó como una importante alternativa contra la pobreza en las comunidades. Sin embargo, al carecer de infraestructura suficiente para alojar a los turistas y cubrir otras de sus necesidades básicas y de consumo no consiguieron obtener los tan prometidos beneficios económicos (García, 2010) y continúan dependiendo de ciudades como Pátzcuaro o Uruapan. Sin duda, a lo largo de este proceso de desarrollo turístico quienes realmente se han beneficiado son los sectores privilegiados de la sociedad patzcuareense o foránea, ya que poseen hoteles, restaurantes, recorridos turísticos, lanchas de motor, muelles con locales de venta de comida y artesanía de la región y foránea, etc. (Zizumbo, 1986).

En la actualidad, el mercado turístico se ha enfocado tanto al ámbito cultural como al natural y el estado es visitado principalmente por turismo nacional (88%), y en menor medida internacional, la mayoría proveniente de Estados Unidos (12%) (Azpeitia, 2012). No obstante, la guerra contra el narcotráfico del ex presidente Felipe Calderón (2006-2012) afecta hasta la fecha negativamente a este mercado turístico, registrando bajas ocupaciones hoteleras, pérdida de competitividad y cuantiosas deudas en el sector, lo que ha llevado a los empresarios y funcionarios públicos a solicitar un plan de rescate emergente al gobierno federal y promover nuevas modalidades turísticas, como el turismo religioso o el turismo de la nostalgia; este último para atraer a los hijos de los migrantes al estado natal de sus padres. Otra estrategia que han implementado son las “caravanas turísticas”, mediante las cuales se promocionan los patrimonios culturales que Michoacán tiene registrados en las diferentes listas representativas de la UNESCO.

PIREKUAS: TRADICIÓN COMUNITARIA Y TURISMO CULTURAL

La *pirekua* es una de las varias manifestaciones musicales del pueblo p'urhépecha; el término se ha traducido al español como *canto* o *canción*.

Se origina en la tradición oral y se alimenta de los acontecimientos y sentimientos de su pueblo, expresando temas líricos y épicos, como el amor o desamor, nombrando a las flores como elemento metafórico. En la *pirekua* también se reflejan otros temas, como los problemas ecológicos, la migración, la educación y la pobreza; las concepciones culturales acerca de la muerte, el llanto, la nostalgia y el curanderismo; o importantes acontecimientos sociales y políticos, donde algunos personajes han tenido parte importante en la conformación de la historia y la identidad nacional; se mencionan eventos locales de importancia, como los concursos de *pirekuas* o la presencia de los medios de comunicación y su influencia en la cultura, así como el bilingüismo y la negociación con la propia lengua materna (Dimas, 1995).

A través de las *pirekuas* se transmiten una serie de normas en las que se enseñan valores morales, como lealtad, respeto, honestidad; se señalan algunas problemáticas individuales o comunitarias, como el alcoholismo, la falta de oportunidad educativa o de recursos naturales; se habla de la falta de trabajo, de los aprendizajes y experiencias de la vida, como la amistad, el compromiso individual y social, a la vez que se enfatizan las costumbres sociales, como el cortejo o las fiestas y la actividades en torno a ellas (Reynoso, 2011).

Pablo Sebastián (2014) traduce *pirekua* como *palabra en canto* y la considera un saber ancestral que forma parte de la memoria de este pueblo indígena. En términos generales, y de sentido común, entre los p’urhépecha el *pireri* es la persona que canta. Sin embargo, para Pedro Márquez es más complejo, pues en su sentido amplio es quien no sólo canta, sino también compone y hace arreglos tanto a la música como a las letras. El canto debe ser expresado en p’urhépecha para poder comunicar los sentires del alma y la vida a los p’urhépecha de todas las comunidades (Márquez, 2014).

Musicalmente, la *pirekua* ha sido caracterizada en dos tipos de cantos cuyos ritmos se denominan sonecito (*uanoptsíkua*, ritmo melancólico y pausado medido en tres por ocho) y abajeño (*nhuarakua*, un ritmo alegre y rápido que se marca en un tiempo de seis por ocho)

(Sebastián, 2014). La *pirekua* que hoy conocemos se ha ido conformando a través de varios siglos de sincretismo y resistencia cultural.

La dotación instrumental que ampliamente reconocen los p'urhépecha como propia para la interpretación y ejecución de *pirekuas* es la guitarra sexta, el requinto y el tololoche, o contrabajo. Las voces agudas forman parte de las características de la *pirekua*, aunque se trate de voces masculinas.

Respecto a la composición de *pirekuas*, se ha encontrado que para músicos y *pireris* es una cualidad poseer la capacidad de crear un texto, musicalizarlo, cantarlo y acompañarse (Reynoso, 2011). De esta manera, cuando se realiza de manera individual implica una labor musical ordenada y disciplinada. A su vez, la creación del texto determina el tipo de ritmo —sonecito o abajeño— que se va a usar. El sonido que provoca un sonecito en los músicos y el público p'urhépecha está relacionado con una categoría que ellos mismos denominan “sentimiento”. No sólo es algo que produce emoción en quien entiende la música, sino que evoca significados literarios y musicales que remiten a un tiempo pasado y a la contemplación de una sociedad que cambia vertiginosamente (Reynoso, 2011).

En la actualidad, los p'urhépecha, principalmente los jóvenes, incursionan en el canto y la música con otros formatos musicales inspirados en las músicas promovidas por la radio comercial, por lo que es común que canten en p'urhépecha acompañados de bandas de aliento o los denominados conjuntos musicales, conformados por instrumentos eléctricos, como teclados, guitarras y bajo. Estos estilos musicales, aunque son interpretados en su lengua, no son ampliamente reconocidos como *pirekua* por la misma sociedad p'urhépecha.

La *pirekua* puede ser considerada canto y música tradicional al mantener ciertas formas musicales conocidas, usadas y transmitidas por los miembros de una sociedad; además, su transmisión se ha producido por un periodo lo suficientemente largo para arraigarse y ser identificada por dicha sociedad como algo propio (Frenk, 1976). Para algunos *pireris* y músicos p'urhépecha es importante hacer la distinción entre las *pirekuas* y las canciones en p'urhépecha interpretadas al estilo de

la balada. A nuestro parecer, una diferencia notable es el carácter de las voces: en el primer caso suele interpretarse con voces muy diversas, por sus timbres, es decir, su gama va de las voces brillantes y abiertas a oscuras y redondas, dejando a cada *pireri* imprimir su propio estilo. En el segundo caso, las voces se caracterizan por su canto agudo, nasal y con cierto arrastre, con una tendencia a homogeneizar el estilo.

En el contexto comunitario⁴ se componen, interpretan y ejecutan *pirekuas* como parte de sus funciones sociales para tejer vínculos y reproducir la identidad cultural p’urhépecha. Se componen y cantan en distintos espacios y momentos, como en las reuniones familiares, en las esquinas del pueblo con los amigos, en las serenatas o en las fiestas patronales de algunas comunidades. En las casas de los cargueros o de las familias de la localidad se genera una convivencia con vecinos y visitantes que incluye su ejecución espontánea. Las fiestas patronales son otro momento importante para los *pireris*, dado que ahí presentan sus nuevas composiciones ante una exigente audiencia p’urhépecha; también porque ahí acontecen las llamadas “competencias” o “encuentros-competencia” (Márquez, 2014), donde los *pireris* y las agrupaciones musicales definen su estatus en la sociedad p’urhépecha. La diferencia entre concursos y competencias, prácticas musicales aparentemente similares, son de fondo y forma, es decir, los concursos generalmente son organizados por los ayuntamientos con apoyo de instituciones gubernamentales, por lo que las instituciones son las que definen los lineamientos que los participantes deben seguir. Por su parte, las competencias son organizadas por los responsables de la

⁴ Dada la alta migración de los p’urhépecha hacia las grandes ciudades en México o hacia Estados Unidos, debemos tomar en cuenta que el contexto comunitario también puede (re)construirse fuera del territorio p’urhépecha, a partir de prácticas que cohesionan a los migrantes, como la propia música tradicional. Son pocos los estudios que se han realizado para conocer qué sucede con la producción y reproducción de las *pirekuas* en la comunidad migrante. La investigación de Cecilia Reynoso (2011) puede considerarse un estudio pionero en este ámbito. Una síntesis de este trabajo puede leerse en “Algunas estrategias compositivas de la *pirekua*”, en el libro *Pirekua. Canto poco conocido* coordinado por Pedro Márquez (2015).

fiesta patronal —una mayordomía u otro tipo de organización comunitaria— con recursos de la comunidad, y aunque en ocasiones se puede recibir algún apoyo puntual por parte del municipio u otra institución gubernamental, el grupo organizador asume la responsabilidad de llevar a cabo la competencia.

Otra diferencia entre concurso y competencia es que en esta última no hay jueces expertos o músicos profesionales que evalúen la ejecución de los *pireris* y los músicos. En las competencias es la gente quien evalúa mientras los *pireris* y músicos se enfrentan, musicalmente hablando, pero al finalizar el evento no hay un ganador premiado, sino la comunidad misma al haber presenciado y participado en un evento musical de gran calidad. En las competencias, los *pireris* sólo cantan sus propias composiciones, lo que no siempre sucede en un concurso, por lo que no se pueden repetir *pirekuas*; se debe contestar con la misma temática y alternando todo el tiempo entre *pireris* (Márquez, 2014). Las competencias pueden ser otro momento fundamental para la creación, improvisación y composición de nuevas *pirekuas*, y a diferencia de la composición individual, se lleva a cabo en la interacción con otros *pireris*.

En los concursos, la existencia de un protocolo oficial requiere de la presencia de autoridades institucionales, como las de turismo, quienes validan el desarrollo del evento, y se puede otorgar un premio económico a los tres primeros lugares. Esto generalmente suele desatar conflictos o exacerbar rivalidades entre *pireris* y músicos, por lo que en lugar de unir a la comunidad p'urhépecha la divide. Finalmente, podemos decir que por lo general en el concurso hay un control y una regulación de las emociones y otros comportamientos de la audiencia (por ejemplo, la ingesta de bebidas alcohólicas),⁵ mientras que en las competencias el ambiente suele ser festivo y muy eufórico; se toman bebidas alcohólicas, se escuchan risas y gritos, mediante los cuales los p'urhépecha expresan su aprobación o desaprobación.

⁵ Por ejemplo, en el concurso de Zacán se suelen beber afuera del recinto donde se realiza el evento, dado que no está permitido hacerlo adentro.

De acuerdo con Dimas (1995), a partir de la década de los cincuenta las instituciones gubernamentales promovieron los concursos de *pirekuas*, donde los *pireris* confrontaban sus creaciones, cobrando este canto nuevos significados, vinculados a los premios. Las instituciones de turismo de Michoacán intervinieron en el proceso de la práctica de la *pirekua*, generando nuevos contextos —y por lo tanto nuevos significados— para la interpretación y composición.

Néstor García Canclini, en su libro *Las culturas populares en el capitalismo* (1982), hace la descripción de un concurso de *pirekuas* en el pueblo de Patamban en los años setenta, que nos permite identificar la presencia de las instituciones de turismo desde esa década:

En la tarima levantada sobre la fuente de la plaza, un representante de la delegación de Turismo anuncia que va a comenzar el concurso de *pirekuas*, las antiguas canciones tarascas. Ya el primer conjunto se dispone a cantar y los hombres, sólo hombres, unos cuarenta, se acercan con sus grabadoras, las enarbolan buscando la mejor ubicación para registrar la música (García Canclini, 1982: 64).

Al mismo tiempo que se promovían los concursos, los *pireris*, muchos de ellos campesinos, salieron de sus comunidades buscando obtener una remuneración económica por sus cantos en ciudades como Uruapan, Pátzcuaro o Morelia.

Otro tipo de eventos a los que acudieron lejos de sus comunidades fueron los recitales, promovidos, de acuerdo con Dimas (1995), por la Secretaría de Turismo o las casas de cultura a partir de los años setenta. En la década siguiente, la iniciativa privada también intervino difundiendo la música p’urhépecha en eventos organizados para el turismo y realizados en cadenas hoteleras, centros de convenciones y bancos. El objetivo de estos recitales era presentar “lo típico” o “lo exótico” del arte p’urhépecha, sin tomar en cuenta a las comunidades:

Las actuaciones en estos ambientes, motivaban que la *pirekua* perdiera sus significados tradicionales, y en consecuencia los *pireris* al servicio

de la empresa privada fueron continuamente manipulados y considerados como un simple objeto de curiosidad (Dimas, 1995: 64).

Con lo descrito hasta aquí podemos tener una idea acerca de cómo la concepción turística de la música p'urhépecha estructuró un nuevo contexto que sin duda produjo nuevas funciones, usos y significados de las *pirekuas* a los generados tradicionalmente en los contextos comunitarios.

EJES PARA ANALIZAR LAS *PIREKUAS* EN CONTEXTOS TURÍSTICOS

Para realizar nuestro estudio consideramos tres ejes teóricos entrelazados que es necesario distinguir para comprender y explicar de manera sistemática lo que sucede con este canto tradicional. Los tres ejes son: *a)* el sociocultural, *b)* el etnomusicológico y *c)* las relaciones de poder y dominación.

- a) Sociocultural:* aquí consideramos la propuesta que hace J. Thompson (2006) para analizar las formas simbólicas, entendiendo por éstas todo aquello —acciones, enunciados, objetos, etc.— que encarna significados y sentidos sociales. Para este autor, las formas simbólicas sólo pueden ser comprendidas a partir de sus contextos estructurados socialmente, los cuales son constitutivos de la producción y recepción de éstas. En este sentido, las *pirekuas*, como formas simbólicas, deben analizarse de acuerdo con el contexto social específico donde se enmarcan para comprender sus significados y sus formas de ejecución musical. La comprensión de las formas simbólicas implica elucidar los patrones de significado mediante entrevistas y conversaciones con los agentes, en tanto que son quienes producen, a partir de sus vivencias, las explicaciones y las interpretaciones de su propia realidad (Thompson, 2006). Otro aspecto a analizar es el identitario, dado que partimos de

la idea de que al cantar y ejecutar *pirekuas* en un contexto turístico también se pone en escena y cobra otros sentidos la identidad p’urhépecha al entrar en contacto con otros grupos culturales diferentes (Madrid, 2011; Hellier-Tinoco, 2011). Esto último es relevante porque los contextos turísticos son espacios multiculturales que posibilitan la interacción de identidades culturales diferentes (Vázquez, 2001). Finalmente, en este mismo eje y de acuerdo con Merriam (1964), identificaremos los usos y las funciones que adquiere este canto en estos contextos. Por uso entenderemos “las formas y situaciones en que se emplea la música” y por función “las razones de este uso, particularmente, los propósitos más amplios a los que sirve” (Merriam, 1964: 210). En especial, nos interesa considerar algunas de las funciones que este autor propone para visualizar el panorama desde donde puede ser observada la música en contextos turísticos: la función de la expresión emocional, del goce estético, de entretenimiento, de la comunicación, de la representación simbólica, de respuesta física, de refuerzo de conformidad a las normas sociales, de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura y, por último, de contribución a la integración de la sociedad (Merriam, 1964). Es decir, en el primer caso la música se observa como un hecho descriptivo, mientras que en el segundo se buscan sus significados, lo que implica un análisis para determinar, a un nivel más profundo, si la música cumple con una o más funciones dentro de una sociedad.⁶

⁶ Entre las preguntas básicas que Merriam sostiene para recurrir a esta herramienta de análisis está la de “saber no sólo qué es una cosa sino, y más significativo, qué es lo que hace por las personas y cómo lo hace” (1964: 209). En este sentido, el autor propone diez funciones de la música: 1. Expresión emocional, 2. Goce estético, 3. Entretenimiento, 4. Comunicación, 5. Representación simbólica, 6. Respuesta física, 7. Refuerzo de conformidad a las normas sociales, 8. Refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos, 9. Contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura y 10. Contribución a la integración de la sociedad (1964: 219-227). Cada una es desarrollada por el autor y contempla diversos aspectos culturales vinculados a la práctica musical de una sociedad. En espe-

- b) *Etnomusicológico*: aquí partimos de los estudios del *performance* desde lo propuesto por Regula Qureshi (1987). En concreto, esta autora afirma que la relación entre la música y el contexto es de tipo dialéctico, porque el contexto influye en la ejecución de los músicos, a la vez que los significados inherentes a la música le permiten influir en su contexto. En este sentido, prestamos atención a cómo se expresan y ejecutan las *pirekuas* en los contextos turísticos, pero teniendo como referente el contexto comunitario para establecer una relación comparativa entre estos dos ámbitos. Partimos, en parte, de las propias categorías que tenían los p'urhépecha para nombrar y calificar los aspectos musicales de las *pirekuas*: la composición musical, el uso de la lengua p'urhépecha en el canto, el repertorio y los temas que se abordan. También nos centramos en los estilos de interpretación, la instrumentación usada, la ejecución en términos de libertad de participación, la responsabilidad y el deseo de cumplir con un compromiso musical, así como en la identificación del tipo de *pirekuas* que se ejecutaban (tradicionales o con grupo).
- c) *Relaciones de poder y dominación*: aquí nos centramos en los aspectos del poder, las tensiones y el conflicto. Esto es, nos interesa dar cuenta de cómo las relaciones de poder estructuran los contextos turísticos, partiendo de que todo contexto tiene su propia estructura social. Por ejemplo, los contextos pueden caracterizarse por tener relaciones asimétricas de poder, por el acceso diferenciado a los recursos y oportunidades, por la subordinación y resignación, o bien por relaciones de resistencia y cuestionamiento, así como por relaciones horizontales y de equidad (Thompson, 2006). En este sentido, nuestra atención

cial, nos interesa considerar algunas de estas funciones para visualizar el panorama desde donde la música puede ser observada y analizada en el contexto turístico. Entre éstas se encuentran la expresión emocional, el goce estético, el entretenimiento, la comunicación, la representación simbólica y la respuesta física.

se centra en los procesos de jerarquización en la relación e interacción de las distintas identidades y roles sociales (por ejemplo: *pireris*-turistas, *pireris*-dueños de hoteles o restaurantes, etc.), que dan lugar a prácticas como la discriminación, la caridad, la condescendencia, la solidaridad o la resistencia cultural.

PÁZCUARO: LO TRÁGICO DE UN PUEBLO MÁGICO

El maestro Sergio Alejo Reynoso es un *pireri* de la isla de la Pacanda, ubicada en el lago de Pátzcuaro. Desde su casa, construida por él y su esposa, la señora Consuelo, se tiene una hermosa vista del mítico lago de Pátzcuaro y los cerros que lo rodean. A sus sesenta años, recuerda que anteriormente, al acercarse el mes de noviembre, se veían volar sobre el lago enormes grupos de mariposas y patos que migraban de las regiones del norte y se establecían ahí temporalmente: “¡Se veía negra toda esa parte [señala con su mano] del lago de tantos patos que había cuando yo era niño! Se cazaba con un pistón, pero luego llegaron los rifles y se acabó el pato”. Junto con su hermano mayor, Vidal Alejo Reynoso, forma el dueto Alma P’urhépecha. Ambos son hablantes de la lengua p’urhépecha, fueron maestros de primaria y su música la aprendieron por tradición oral. Los maestros Vidal y Sergio se han dedicado a la ejecución de la música p’urhépecha por alrededor de treinta años de manera intermitente, pues en algún tiempo Sergio formó parte de un dueto con Pedro Morales, *pireri* y músico de Ihuatzio y maestro de música p’urhépecha en las escuelas de educación básica p’urhépecha. Ninguno de los tres compone *pirekuas* pero son ejecutantes de guitarra y tienen un amplio repertorio, tanto de compositores del lago como de la sierra, que se han dedicado a difundir en distintos espacios de Michoacán y Jalisco. Uno de esos espacios donde el maestro Sergio tiene trabajando por más de diez años —y como dueto Alma P’urhépecha en los últimos cuatro— es la zona restaurantera de Pátzcuaro, lugar de gran afluencia turística.



1. Sergio y Vidal Alejo, *pireris* de la isla Pacanda. Fotografía: Cecilia Reynoso.

Para llevar a cabo su recorrido por los restaurantes de Pátzcuaro, Sergio y Vidal se alistan desde temprano. A las seis y media o siete de la mañana de un sábado toman la lancha que los llevará al muelle de Ucazanastacua, y de ahí viajan en transporte colectivo hasta el municipio de Pátzcuaro. Un café y sus vitaminas —ambos padecen diabetes— será lo único que tomen antes de salir de su casa. Una vez en Pátzcuaro, su recorrido inicia a las nueve de la mañana en el restaurante San Rafael; si el lugar está concurrido comienzan a tocar, pero si no se dirigen al siguiente punto, que es El Patio y luego a Los Escudos, La Lupita, San Agustín, La Parroquia, La Basílica, hasta llegar a La Surtidora, que es el punto final de la media mañana. Posteriormente van a la plaza chica, a La Basílica nuevamente y luego regresan a la plaza chica para almorzar en el mercado, a las doce del día. Hasta aquí han recorrido el lugar durante tres horas, más o menos. Después del almuerzo realizan nuevamente su recorrido dos o tres veces y terminan sobre las cinco de la tarde. Regresan de Pátzcuaro al muelle de Ucazanastacua y finalmente toman la lancha que cruza el lago para

llegar a la Pacanda cerca de las siete de la noche. Trabajan sábados y domingos, y durante las vacaciones de Semana Santa salen a diario, debido al aumento en la cantidad de turistas.

Hace unos 15 años, Sergio Alejo y Pedro Morales tuvieron la idea de difundir la *pirekua* entre los turistas en Pátzcuaro y obtener un apoyo económico para sus familias. Mientras Sergio quería practicar las *pirekuas*, Pedro pensaba que debían poner en práctica directamente sus conocimientos en los restaurantes. A pesar de que ambos tenían trayectoria en el canto de *pirekuas*, Sergio expresa que tuvo que vencer la vergüenza que sentía al tocar en un contexto como el de Pátzcuaro⁷ y frente a turistas:

yo quería que ensayáramos, que practicáramos la *pirekua*. A él [Pedro] también le gusta mucho. Y dijo: “no, pero pues ¡qué vamos a ensayar! más o menos lo que tú sabes y lo que yo sé. ¿Por qué no vamos a darla a conocer al público, a la gente que visita Pátzcuaro?” (...) Y... así lo hicimos un sábado... y pues a mí me daba, pues... vergüenza andar con la guitarra, porque yo salía, pero cuando iba a las giras, pues... con instrumentos, pero en grupo, pero ya acá, así,irme solo a Pátzcuaro con la guitarra, me daba mucha pena... cuando vi que el público respondía y que daban buenas propinas... hace como unos diez años u ocho, pues... había mucha gente en Pátzcuaro, venía mucha gente a visitar y daban pues buenas propinas... y bueno, eso me motivó mucho más todavía y ya de ahí fue cuando empezamos a seguir... (entrevista a Sergio y Vidal Alejo Reynoso, 2014).

El dueto Alma P’urhépecha mantiene las características de la *pirekua* en su ejecución. Canta en su lengua materna, usando una *primera y segunda voz*, y las voces tienen un carácter suave, ya que como lo refiere Vidal Alejo: “una *pirekua* no se canta ‘a pecho abierto’ (...) deben de llevar aquí en la garganta, pues... un límite, que deben de cantar

⁷ Durante el trabajo de campo, algunos músicos jóvenes comentaron que las autoridades del municipio les han impedido tocar música p’urhépecha con su orquesta en el muelle o en la plaza Vasco de Quiroga con el argumento de que “dan mal aspecto”.

uno no muy fuerte...” Sin embargo, el mismo contexto turístico, es decir, los restaurantes donde cantan, los ha obligado a modificar la interpretación:

pues ahí a veces, que nosotros en los restaurantes, cuando había mucha gente, pues... en los restaurantes acá en La Esquina, como en El Patio, había mucha gente, entonces nosotros ahí teníamos que cantar lo más fuerte, ya casi gritábamos, pues... para que toda la gente nos escuchara pero... así no es... (entrevista a Sergio y Vidal Alejo Reynoso, 2014).

Los instrumentos que usan los *pireris* son guitarras. Si bien son los tradicionales de la *pirekua*, su uso también responde a las condiciones en que deben interpretarla. La guitarra, al ser ligera, les permite la movilidad por distintos espacios, mientras que el uso de otros instrumentos sería mucho más difícil, por lo que el tipo de *pirekua* que más conocen los turistas, o los centros urbanos, es la interpretada con guitarras, aunque sabemos que también se hace con orquesta, banda o grupo:

Cuando tocaba en el dueto, los dos tocábamos con guitarra. Él a veces requinteaba con el requinto y yo lo acompañaba, o al revés, ¿no? Pero son dos guitarras lo que tocamos a dueto... (entrevista a Pedro Morales, 2013).

Sergio es quien lleva la primera voz y el requinto, mientras que Vidal lleva la segunda y la guitarra acompañante. El requinto afina un tono más alto para facilitar los adornos. La manera de adornar es muy discreta, pues algo importante que debemos señalar es que en los restaurantes no hay libertad para improvisar y tocan lo necesario para que los clientes —la audiencia— aprecien una muestra de lo que es una *pirekua*.

Es necesario decir que aunque están frente a una audiencia que desconoce, en general, la música y cultura p’urhépecha, estos *pireris* tienen

una ética de trabajo, pues como músicos sienten el compromiso de ofrecer una buena interpretación al turista y al mismo tiempo tienen un respeto hacia su propia música, aunque los clientes no puedan darse cuenta:

pues yo siento que sí los hacemos bien, que lo hacemos bien ahí en los lugares donde andamos. Al menos a mí... yo sí trato de hacer mejor las cosas, porque el público pues... sí lo merece también, lo merece y bueno, yo siento hacerlo, pues... bien (entrevista a Sergio y Vidal Alejo Reynoso, 2014).

Respecto a su labor, hablan de distintos grados de nerviosismo, que estará determinado por el tipo de público y evento de que se trate. En el caso de los concursos, el nerviosismo siempre estará presente, no sólo porque son evaluados por un jurado, sino porque está de por medio ganar o perder el premio.

Sobre el repertorio que ejecutan, aunque los entrevistados tienen uno bastante amplio de *pirekuas*, en los restaurantes se entonan las más conocidas, a saber: “Flor de canela”, “Josefinita”, “Consuelito”, es decir, las de contenido temático amoroso, y es poco probable que se canten *pirekuas* con otro tipo de temas. Esto evidencia que la función de la música no es comunicar sus propias experiencias o consejos, como sucede en el contexto comunitario, sino complacer a los turistas:

canto las *pirekuas* más famosas a nivel nacional de la música p’urhépecha, como “Flor de canela” y “Josefinita”. Y ésas pues *las tengo* [énfasis puesto por el entrevistado] que cantar; la gente es lo que más conoce y para promocionar mi disco... bueno, pues canto “Male Juanita”, “Consuelito”, son *pirekuas* que son conocidas... (entrevista a Pedro Morales, 2013).

De acuerdo con esto, el proceso de composición de *pirekuas* tiene una diferencia importante con el contexto comunitario, pues en el turístico difícilmente se estrenarán composiciones para presentarlas a los clientes, ya que son una audiencia que quiere escuchar las *pirekuas* más difundidas y comercializadas.

Cuando Sergio y Vidal terminan de tocar en algún restaurante, el maestro Sergio, antes de solicitar la cooperación económica, explica a los clientes:

Provecho, muy buenos días, *esto es música p'urhépecha* [énfasis puesto por el *pireri*]; lo que acabamos de cantar, *en una lengua indígena*... [énfasis del *pireri*] que se habla aquí en la región de Pátzcuaro y también en la meseta p'urhépecha... ojalá, pues, que les haya gustado... y pues, les vamos agradecer alguna cooperación voluntaria, y si quisieran otra canción, pues... con mucho gusto se las cantamos... (Sergio Alejo Reynoso, Pátzcuaro, 2014).

Si bien cantar *pirekuas* en estos contextos tiene una función económica, esta actividad cumple, al mismo tiempo, con una de afirmación identitaria para los *pireris*, ya que a través del canto se manifiesta la identidad p'urhépecha ante la sociedad mestiza. De esta forma, el canto es una vía para la resistencia cultural p'urhépecha:

Georgina: ¿Usted canta otro tipo de música que no sean *pirekuas*?

Pedro: Pues, en español, rancheras... aunque en los restaurantes es casi pura música p'urhépecha.

Georgina: ¿Porque usted lo decide o porque el público se lo pide?

Pedro: Porque yo decidí así. Hay gente que viene y quiere escuchar, por ejemplo, alguna romántica, o música en español... pero entre ellos mismos, de la misma familia o de la mesa dicen: “No, pues si de eso hay por allá, donde quiera podemos escuchar eso, ¿no? Mejor que cante en p'urhépecha, porque eso es lo que venimos a escuchar, ¿no?” Y pues ya no tengo necesidad de cantar en español... rara vez canto “Caminos de Michoacán”, pero lo más, lo más, son *pirekuas*... (entrevista a Pedro Morales, 2013).

El aspecto lingüístico puede resultar un elemento exótico que el turismo quiere encontrar en su viaje, pero también puede ocurrir lo contrario: en una ocasión, cuando el maestro Sergio terminó de can-

tar las *pirekuas* se acercó a una familia para preguntar si les habían gustado, una de las personas le respondió: “Pues... sí, la música está bonita pero no te entendimos nada, no se entiende lo que dicen”. Las frases y el tono de voz insinuaban que debían cantar en español.

Por otra parte, los *pireris* experimentan la indiferencia de los clientes hacia este canto declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad, lo que afecta su estado de ánimo:

Hay veces cuando... sí andamos decaídos, no sé [si] por el tiempo o porque a veces no hay respuesta por parte del público, o no sé, pero sí andamos decaídos... y hay a veces que ¡n’ombre!, tanto él [Vidal] como el otro muchacho [Pedro] y yo... yo siento que se están entregando, pues... se están entregando tanto en la voz como en la música (...) y nos oímos bien. Nos oímos bien, yo mismo capto que sí lo estamos haciendo bien... (entrevista a Sergio y Vidal Alejo Reynoso, 2014).

Los contextos turísticos suelen ser definidos como espacios interculturales porque coinciden e interactúan distintas identidades culturales. Si bien esto es cierto, hay que señalar que estas identidades no interactúan de manera horizontal ni igualitaria, sino más bien de manera jerarquizada, y aunque exista simpatía de algunos turistas hacia los *pireris*, la estructura del contexto turístico reproduce el racismo y la discriminación hacia los p’urhépecha por los meseros, los dueños de restaurantes e incluso las autoridades de este Pueblo Mágico.

Esta discriminación ha sido experimentada de distintas maneras. Por ejemplo, en algunos restaurantes se les exigió vestirse con ropa tradicional para dar una mejor imagen al turismo. Esta situación provocó, en parte, la separación del dueto que formaban Sergio y Pedro, dadas las distintas opiniones hacia esta exigencia:

... pensamos que lo p’urhépecha lo llevamos dentro del corazón (...) o sea, no necesito yo vestirme así como p’urhépecha para que sea yo eso, ¿no?, sino eso yo ya lo traigo aquí adentro. Cambiarme yo de eso no

me identificaría como p'urhépecha, pues igual como si me cambio y me visto de traje, pues no voy a ser gente de la ciudad, voy a seguir siendo p'urhépecha (...), no voy a ser *turhisí*, mestizo, voy a seguir siendo indígena... (entrevista a Sergio y Vidal Alejo Reynoso, 2014).

Pedro accedió a cambiar su indumentaria, ya que consideraba que tanto la ropa tradicional como las *pirekuas* formaban parte de su identidad p'urhépecha:

yo me siento bien, cómodo, me siento... yo creo que debe ser así, ¿no?, porque estoy cantando algo nuestro... yo soy feliz con el traje típico. Y siempre que hay oportunidad, siempre ando así. Inclusive, a veces en los actos cívicos que hacemos en las escuelas, yo voy así, con mi traje típico... (entrevista a Pedro Morales, 2013).

La discriminación hacia los *pireris* por los restauranteros se ha ejercido también a través de frases que afectan su estado de ánimo y autoestima. En varios restaurantes se les ha impedido el paso, e incluso en uno los meseros fueron amenazados con suspenderlos en su trabajo si permitían la entrada de los músicos:

ahorita hemos visto, pues que... a la mejor ya los fastidiamos, o no sé qué pasa (...) porque hay gentes, los dueños, como que ya muy bien no nos aceptan. En un restaurante nos dijeron: “¡No los quiero volver a ver aquí!”... y en el otro restaurante la dueña sí fue muy grosera con nosotros, pero no le respondimos porque tenemos educación... (entrevista a Sergio y Vidal Alejo Reynoso, 2014).

a la dueña como que no le gusta, pero a la gente que está ahí como que sí. En una ocasión unos clientes me llamaron; iban a almorzar y me llamaron: “¡Oye!, ¿no puedes tocarnos unas *pirekuas*?” Sí, con mucho gusto, y dice la señora: “No, no puedes cantar”, y los que me habían pedido cantar dijeron: “Ah, entonces, si no le vas a dar permiso, entonces nos vamos a otro lado”, así que ella me dijo: “Entonces, cántale,

pues...” y de esa manera, pero es muy especial la señora ... (entrevista a Pedro Morales, 2013).

Al parecer, el rechazo y la discriminación se han hecho cada vez más frecuentes y coinciden con una mayor afluencia de músicos de Pátzcuaro o Morelia a la zona turística. Los tres *pireris* reconocen que cuando iniciaron a cantar *pirekuas* en los restaurantes, hace unos 15 años, los mismos dueños los invitaban a pasar, e incluso les llegaron a ofrecer grabar un disco:

iniciamos en El Patio... ahí hace años, cuando éramos dueto, le gustó mucho al señor, y pues él nos propuso para grabar. Creo un compadre de él, no sé si de Monterey o Guadalajara dijo: “Yo los patrocino, grábenles un disco, tocan muy bonito”... ellos nos buscaban cuando había gente: “Vénganse a cantar, ahorita hay gente, ¡órale!”... y pues por eso ahí empezamos a ir a tocar siempre... el trato era que nos dejara cantar y que la gente nos diera dinero, pero no teníamos contrato... (entrevista a Pedro Morales, 2013).

En la actualidad, tocar en los restaurantes de Pátzcuaro es mantener abierta la tensión y la negociación entre los distintos agentes sociales: *pireris*, dueños de restaurantes, meseros y clientes. La interpretación y ejecución de *pirekuas* es una práctica cultural subordinada a las decisiones de los dueños de la infraestructura turística. Los hoteleros y restauranteros, con su poder económico, tienen un claro dominio territorial en este Pueblo Mágico, una magia que no logra desaparecer las trágicas relaciones de dominación características del llamado *colonialismo interno*. Bajo estas condiciones resulta paradójico el reconocimiento otorgado a la *pirekuas* por la UNESCO, pues mientras en las esferas políticas estatales y nacionales el reconocimiento fue un gran logro, en la vida cotidiana los *pireris* —y los músicos p’urhépecha— siguen siendo discriminados en su propio territorio.

ANIMECHA KEJTZITAKUA: LA NOCHE DE ÁNIMAS EN TZINTZUNTZAN

La Noche de Muertos es uno de los eventos más esperados en Michoacán. La tradición p'urhépecha de velar y recibir en el cementerio a los familiares que ya se han ido es considerada uno de los eventos más importantes para promocionar turísticamente al estado. En 1971, la Secretaría de Turismo de Michoacán, junto con la Casa de la Cultura y la Casa de las Artesanías, emprendió una campaña turística publicitaria de esta celebración. En 1979, la isla de Janitzio, con tres mil habitantes, recibió a unos 70 mil turistas (García Canclini, 1982).

Desde entonces, miles de turistas tanto nacionales como extranjeros han llegado en grandes autobuses, y largas filas de automóviles se han formado para presenciar los rituales de los p'urhépecha, algunos actuados para el turismo. También arribaron al lugar cámaras de televisión para grabar la escena en vivo, instalando enormes y ruidosos generadores en lugares estratégicos de los cementerios de Janitzio o Tzintzuntzan (Brandes, 2000; Hellier-Tinoco, 2011). De esta manera, un ritual de dimensiones domésticas se transformó en un ritual público y masivamente turístico (Vázquez, 2001).

Para conseguir una habitación en Pátzcuaro para las noches del 31 de octubre y del 1 y 2 de noviembre es necesario hacer una reservación con meses de anticipación, pues en esas fechas el cupo en los hoteles es total. Esos días, la plaza Don Vasco cede su espacio a los artesanos, quienes con la esperanza de vender sus productos llegan desde comunidades lejanas, como Patamban. Alrededor de la plaza se vende todo tipo de panes y dulces; guajolotes, gallinas y calaveritas de azúcar conviven con calabazas de chocolate, que hacen alusión al *Halloween*.

En la oficina de turismo se pueden encontrar decenas de folletos que ofrecen paquetes turísticos para hacer recorridos en lancha durante la noche del primer día de noviembre. El itinerario de estos recorridos incluye visitas a las islas, donde pueden presenciar la exhibición de danzas y música p'urhépecha, comer en un restaurante, para, una vez entrada la noche, visitar el panteón de Janitzio, la Pacanda, Ihuatzio u otra comunidad p'urhépecha.

La Secretaría de Turismo de Michoacán coordina eventos en distintos municipios del estado y suele destinar recursos económicos para su organización. En la ribera del lago encontramos, principalmente, festivales culturales y concursos, donde se presentan danzas, orquestas de música p’urhépecha y *píreris* en un reducido número. En el programa cultural publicado por la Secretaría de Turismo del estado, en el 2014 encontramos anunciado el concurso de *pirekuas* de Tzintzuntzan.⁸

En Tzintzuntzan se llevó a cabo el XVIII Festival Artístico Cultural de Noche de Muertos. Este festival dura una semana y da inicio con el concurso de carros alegóricos, adornados con motivos de la Noche de Muertos, seguido por concursos de danzas tradicionales, atoles tradicionales, trajes tradicionales, *píreris* y orquestas de la región. De esta manera, con excepción del concurso de carros alegóricos, el festival se realiza gracias a las prácticas tradicionales de las comunidades p’urhépecha de ese municipio.

A los concursos de Tzintzuntzan se convoca exclusivamente a los pobladores de ese municipio, para que los premios beneficien a los propios habitantes. El presidente de este municipio manifestó, en entrevista, que es una manera de impulsar la propia cultura y fomentar el interés por estas tradiciones en la población local. Esta regla de participación, si bien puede considerarse positiva porque beneficia económicamente a los *píreris* locales, también imposibilita el encuentro, el intercambio y, por lo tanto, la expresión de la diversidad de *pirekuas* que suele experimentarse en las fiestas patronales o en los encuentros comunitarios donde convergen *píreris* y músicos de las distintas regiones p’urhépecha.

El ayuntamiento de Tzintzuntzan es el encargado de organizar este evento, para lo cual publica la convocatoria con un mes de anticipación e invita a los *píreris* y músicos de las tres tenencias de ese municipio: Cucuchucho, la Pacanda e Ihuatizio, y de las encargaturas también locales: Ichupio, Tarerio y Ucazanástacua. Los *píreris* y músicos deben

⁸ En los festivales culturales de las islas Yunuén y Pacanda presenciamos la participación de duetos de *píreris*, y en estos mismos días se organizó un “encuentro de músicos y *píreris*” en Uranden, al cual, a decir de algunos músicos, se asiste más por gusto que por alguna remuneración económica.

inscribirse en el plazo establecido y cumplir con las reglas del concurso. Se conforma un jurado que no recibe remuneración económica, generalmente integrado por músicos o personas que saben de la tradición musical en la región. La entrega de premios se hace el día 2 de noviembre —el último día del festival— a los ganadores de todos los concursos. A los *pireris* se les otorga un premio de dos mil pesos para el primer lugar, mil quinientos pesos para el segundo lugar y mil pesos para el tercer lugar, y un reconocimiento del ayuntamiento emitido en un documento institucional. El presidente municipal refiere la razón por la cual se organiza el concurso de *pirekuas*:

porque, pues... sabemos que la *pirekua* es una expresión... son composiciones regionales muy particulares, dedicadas a las mujeres, a la luna, al lago, a la isla, a la naturaleza... le dedican la canción. Son canciones melancólicas que cuando te pones a escuchar lo que dice, pues es una melancolía muy personal y muy sincera de la persona que canta (entrevista al presidente municipal de Tzitzuntzan, 2014).

El responsable del programa de Pueblos Mágicos reconoce que la tradición de este canto se mantiene gracias al esfuerzo de las propias comunidades p'urhépecha:

Tzintzuntzan, como municipio, es fuente primaria de varios patrimonios de la humanidad, como es el caso de la *pirekua*. Principalmente son las comunidades p'urhépecha las que mantienen viva esa tradición. La comunidad de Ichupio, Tarerio, Cucuchucho, Ihuatzio y la isla de la Pacanda. Éstas son comunidades donde se mantiene viva la lengua p'urhépecha y todavía hay estos artistas que cantan *pirekuas*... (entrevista al responsable del programa de Pueblos Mágicos en Tzintzuntzan, 2014).

El concurso de *pirekuas* se realiza el 31 de octubre, pero la noche de mayor afluencia de turistas a Tzintzuntzan es el día 1 de noviembre, cuando se presenta el concurso de orquestas. Este festival presenta, visual y auditivamente, un panorama llamativo para los concurrentes: los

eventos se llevan a cabo al aire libre; el espacio se prepara, en algunos casos, con un gran escenario, luces, un estrado para el maestro de ceremonias, bocinas que emiten el sonido con altos decibeles y un gran letrero que anuncia el XVIII Festival Artístico Cultural de la Noche de Muertos y la “ofrenda de las ánimas”, o *animecha kejtzi-takua*. Los concursos de este festival se realizan, generalmente, por la noche, iniciando alrededor de las nueve. Frente al escenario se ubica una mesa donde se encuentra el jurado calificador que decidirá quiénes obtienen los tres primeros lugares del concurso. El evento comenzó con muy poca concurrencia, aunque después fue llegando la gente, principalmente personas oriundas de Tzintzuntzan. Tampoco se observó la presencia de turistas, aunque todo se había preparado para recibirlos.

Mientras daba inicio el concurso de *pirekuas* en Tzintzuntzan, en el sonido contratado para amenizar la noche se escuchaban canciones tipo balada en p’urhépecha. Como ya señalamos, éstas han tenido una gran aceptación entre los jóvenes de la región, por lo que es cada vez más frecuente ver tríos o duetos de jóvenes interpretándolas en los escenarios, tanto de los concursos como de las fiestas patronales.

Contra lo que pueda acontecer en el contexto familiar p’urhépecha, o en una reunión de amigos, los concursos de *pirekuas* realizados en la “noche de las ánimas” de Tzintzuntzan —y otros, como el de Zacán— se caracterizan porque la ejecución musical es regulada previamente, en algunos casos por las autoridades del municipio. En una breve entrevista, el señor Teófilo Heraclio Ramos, de Cucuchucho, profesor de p’urhépecha y quien fungió como jurado en este concurso, comentó que para calificar la presentación de los *pireris* debían considerar varios aspectos: que la pronunciación del p’urhépecha en el canto sea correcta; que la ejecución de la voz y de los instrumentos vayan “parejitos”; que haya una voz primera y una voz segunda; que la voz no se interrumpa, es decir, que las voces inicien y terminen igual; que las voces y los instrumentos estén afinados; que la expresividad en la voz sea adecuada, “ni muy gritado ni muy quedito”; que el grupo musical tenga “presencia” en el escenario y domine sus nervios ante el público.



2. Sergio y Vidal Alejo en el concurso de Tzintzuntzan. Fotografía: Georgina Flores.

Se cantaron *pirekua*s de temática amorosa, pero también otros temas, como la *pirekua* “Los ahogados”, que presentó la orquesta Tangaxoan de Ichupio, conformada por el señor Ramón Ramírez y su familia. Esta *pirekua* fue compuesta por su padre y describe a unos muchachos que se ahogaron en el lago de Pátzcuaro. En algunos concursos, como el de Zacán, es requisito presentar composiciones nuevas, pero al menos en el realizado en Tzintzuntzan no lo fue. En la región es común que en todo concurso se canten dos *pirekua*s: un sonecito (pieza lenta) y un abajeño (pieza rápida); el vestuario tradicional es también un elemento para calificar, lo que obliga a los *pireris*, como Sergio y Vidal, a vestirse con esta indumentaria, pues como ellos mismos señalaron: “Como se trata de actuar enfrente de un público, entonces sí nos vestimos así, pero ya en público, pues...”

Otro de los efectos de los concursos en los músicos y *pireris* es el estrés, o como ellos dicen, “sentirse nervioso”, aunque al mismo tiempo sienten el “compromiso de dar lo mejor de sí” (como en el caso del dueto Alma P’urhépecha). Esto los obliga, en muchos casos, a elegir un repertorio específico, a prepararse, ensayar y cumplir lo mejor posible con el compromiso,⁹ y aunque la idea es ganar un premio económico, en

⁹ Varios de los músicos entrevistados mencionaron que el compromiso es una constante en su trabajo. No obstante, el nivel es distinto, dependiendo de la ocasión en que se ejecuten las



3. *Pireris* Itzi Huapa de Janitzio en el festival cultural de la isla Yunuén.

Fotografía: Georgina Flores.

algunos casos el hecho de participar los hace sentirse bien, como lo comenta el músico Ramón Ramírez, de la orquesta Tangaxoan:

Los concursos son especiales (...) a uno ya le nace el venir, por gusto, porque pos viene uno aquí al frío y al azar, pues si gana o no gana nada uno, pues ya estamos aquí, contentos, nos sentimos orgullosos de presentarnos en el escenario y dar lo que nosotros hemos ensayado (...) nosotros sabemos que de antemano ganamos porque siempre que te subes a un escenario nos aplauden, ¡y ya desde ahí ya estamos ganando!... (entrevista a Ramón Ramírez, 2014).

pirekuas: una fiesta patronal, una fiesta familiar, un concurso, un festival, o en un restaurante, y si se trata de un público conocedor de la música p’urhépecha. En general, se puede decir que esta actitud se mide por el nerviosismo o la relajación que cada una de estas ocasiones le producen al músico, y en este sentido cada uno tiene mayor o menor preferencia por ciertos espacios de ejecución. Se puede pensar que cada ocasión es distinta y que probablemente practicar o ensayar sea algo deseable para varios músicos. En relación al compromiso y la relajación está también la categoría de “sentimiento”, como una experiencia de identificación con la música p’urhépecha que tanto músicos como escuchas que aún mantienen la lengua y varias de sus tradiciones esperan experimentar, en un espacio preparado como un concurso, una fiesta patronal, etcétera.

Sobre el uso de la lengua p'urhépecha en el canto, Ramírez comentó que a pesar de que hay personas en estas fiestas que no la entienden, sienten la música alegre, lo que les permite bailarla a su manera:

nosotros, al venir a una fiesta de aquí, tocamos; entonces la gente ya empieza a menear la patita, ¿no? “¿Oye, y el abajeño?” “¿Y el son?” “¿Y la alegría?” “¿Y la de las vihuelas?” Empiezan a ver, “ese también es p'urhépecha”, ¿verdad?, porque le entra en la sangre, se identifica la persona que es p'urhépecha y la gente que no, “pues no le entiende”, dice usted. Pero, sin embargo, hay personas que aunque no le entiendan también están meneando el pie. ¿Por qué? Porque la música es alegre, es p'urhépecha pues... Entonces, en eso se identifica uno, en eso se ve la música, hasta dónde puede filtrar a las personas... (entrevista a Ramón Ramírez, 2014).

Este testimonio es relevante desde el punto de vista de las identidades culturales, ya que si bien el idioma puede demarcar las fronteras entre los p'urhépecha, turistas mestizos o extranjeros, la música tradicional en este contexto turístico permite la permeabilidad de las fronteras identitarias, aunque esto sea solamente durante un tiempo breve y en un espacio bien acotado.

Otra característica de los concursos es el riguroso control del tiempo en la ejecución de las *pirekuas*. Este control se puede justificar por el número de grupos participantes. Sin embargo, el tiempo se organiza por el uso y las funciones que se le atribuyen a la música tradicional —y a las *pirekuas*— en este tipo de contextos, es decir, el entretenimiento. En este sentido, podemos afirmar que la libertad para interpretar y ejecutar la música o las *pirekuas* en los concursos está delimitada por los organizadores. En este concurso el moderador tenía un rol protagónico, pues dirigía todo el evento, controlaba el tiempo, anunciaba los horarios de cada evento programado y solicitaba constantemente aplausos a una audiencia muy poco efusiva y expresiva.

Las agrupaciones que se presentaron en este concurso fueron la orquesta Tangaxoan, Píreris de Ichupio, dueto Tzintzuntzan, Sentimientos



4. Turistas en el festival cultural de la isla Yunuen. Fotografía: Georgina Flores.

(de Ichupio), Taria Keri (de San Pedro Cucuchucho), Kaxumbekua (de Ihuatzio) y el dueto Alma P’urhépecha, que obtuvo el primer premio en el concurso. El tipo de agrupaciones fueron, principalmente, duetos con guitarras y orquestas de cuerdas y se excluyeron las bandas de viento y los conjuntos o grupos.

En general, participaron agrupaciones formadas por familias, que incluían niños, o bien integradas por jóvenes, con *pireris* de todas las edades: señores mayores de sesenta años, hombres y mujeres jóvenes y una niña. El repertorio presentado incluyó las *pirekuas* ampliamente difundidas, como “Flor de canela”, que se cantó tanto en p’urhépecha como en español, pero también se escucharon otras menos conocidas, como “Caballituru jandukutin”, de Jacinto Rita, y “Los ahogados”, del músico de Ichupio. En cuanto a la interpretación, llamó la atención que una de las agrupaciones de *pireris* cantó “Male Severiana” al unísono, lo cual no es común de escuchar.

Si bien los concursos pueden ser un evento donde los niños y jóvenes adquieren el nivel musical necesario para una competencia de este tipo, al mismo tiempo se afirman y legitiman como forma hegemónica para la ejecución de *pirekuas* y se convierten en un referente para la difusión de esta manifestación cultural.

REFLEXIONES AL FINALIZAR EL VIAJE

Los significados de cantar y tocar en el contexto turístico, la experiencia de la identidad p'urhépecha, los límites y las potencialidades para la producción y reproducción de las *pirekuas* y las formas del poder que estructuran el contexto turístico de la región lacustre —manifiestas desde la dominación o la resistencia— son procesos entrelazados que se implican mutuamente. Por esta razón, para hablar de los significados de tocar y cantar *pirekuas* es necesario hacerlo de la identidad p'urhépecha que se manifiesta por medio de la música y el canto en el contexto turístico, un escenario histórico y social plenamente estructurado.

Los proyectos turísticos en el estado de Michoacán son resultado de iniciativas gubernamentales y empresariales cuyo fin es la reproducción del mercado capitalista en la región. Es el motivo por el cual las comunidades p'urhépecha han sido escasamente consideradas en el proceso de implementación del mercado turístico; o, en general, su participación ha sido limitada a la ejecución de acciones. Así, el contexto turístico no hace sino reproducir la estructura de relaciones de dominación de larga duración entre las comunidades rurales p'urhépecha, por un lado, y las instituciones gubernamentales y los empresarios, por otro. Tal dominio se ejerce en este mercado mediante la utilización de las manifestaciones culturales comunitarias y el control de los espacios, lo que canaliza las ganancias hacia el sector empresarial y/o gubernamental.

A pesar de estas condiciones estructurales adversas, los p'urhépecha han respondido activamente a estos procesos de distintas maneras: utilizando estos espacios para conseguir algún beneficio económico o cuestionándolo y resistiendo, en mayor o menor medida, a la turistificación de su cultura. Por esto, la comprensión y el análisis de las prácticas musicales en estos contextos deben tomar en cuenta dos niveles sociales: el estructural (macrosocial) y el de la interacción social (microsocial). Si bien el primer nivel nos lleva a identificar una relación de dominados-dominantes, el segundo nos presenta formas

de relación más complejas y diversas. Así, para los *pireris* tocar y cantar tanto en restaurantes como en los concursos les permite salir de la comunidad para conocer otros lugares —o regresar a los ya conocidos— y presentarse frente a grupos sociales diferentes. En estos contextos, la identidad p’urhépecha se experimenta de diferentes formas: la experiencia puede ser positiva, por ejemplo cuando los turistas elogian su música, su canto y su idioma, reconociendo el valor e importancia cultural de los pueblos indígenas para México, aunque puede resultar negativa, como cuando se les impide la entrada a los restaurantes o cuando los clientes actúan de manera indiferente. De igual forma, en los concursos deben asumir la imposición de reglas generadas desde los ayuntamientos, que de alguna manera regulan tanto su ejecución musical como su identidad cultural, haciéndolas un estereotipo y reduciéndolas a un ícono turístico.

Respecto a la dinámica de las *pirekuas*, consideramos que estos contextos potencializan mínimamente su composición, constituyéndose como espacios más para la difusión-repetición de las ampliamente conocidas que para la creación. Esto nos lleva a la función de las *pirekuas* y la música como formas de entretenimiento, donde el turista promedio puede tener una actitud más bien pasiva o indiferente, pero también atenta a lo que sucede, y responde bailando o tomando fotografías. Esto sucede sobre todo cuando se busca un encuentro con “lo exótico”, “lo típico” o “lo auténtico”, generando sentimientos nacionalistas o de reivindicación de “lo mexicano”.

El contexto turístico promueve el estilo tradicional en la ejecución de las *pirekuas*. Si bien esto puede ser algo positivo, también produce una imagen fosilizada, estática y estereotipada de este canto tradicional. El cambio sociocultural de este patrimonio inmaterial ocurre, sin duda, en sus significados comunitarios, donde el canto es una forma de comunicación con otros p’urhépecha, de dar consejos, de transmitir sentimientos propios del *pireri* pero que pueden ser experimentados por otros p’urhépecha.

Cantar *pirekuas* en los restaurantes si bien tiene una función económica, al mismo tiempo tiene una identitaria, aunque activada de

manera diferente que en el ámbito comunitario (el nosotros), al establecer una relación con los turistas (los otros). En este contexto, los *pireris* se ven a través de los ojos de los turistas, que pueden ser hostiles o amables.

Consideramos también que cantar sólo en p'urhépecha es una forma de resistencia cultural deliberadamente manifiesta de los *pireris*, pues aunque se encuentren frente a un público hispanoparlante no hacen traducciones al español, cumpliendo así con uno de los requisitos del canto, pues una *pirekua* tiene que ser cantada en p'urhépecha. Aún así, los *pireris* suelen dar una breve explicación a los clientes para que comprendan mejor lo que están escuchando, con una especie de condescendencia hacia los turistas.

Por otra parte, los concursos pueden animar a los niños y jóvenes a mantener su canto, en tanto que se les reconoce públicamente de manera institucional. Sin embargo, la existencia de premios otorgados de manera jerarquizada puede desanimar a las personas que no consigan ganar algún premio, además de generar resentimiento o enojo entre *pireris* y músicos. En el marco del concurso, las *pirekuas* pierden su función para la cohesión comunitaria y prevalecen las ideas de competir y ganar.

Sin duda, es necesario realizar otras investigaciones similares para encontrar los denominadores comunes y las diferencias existentes a partir de los tres ejes propuestos —sociocultural, etnomusicológico y de poder— en otros contextos turísticos donde se pueda apreciar la música tradicional de los pueblos indígenas.

BIBLIOGRAFÍA

- AZPEITIA MENDIETA, María de los Ángeles (2012). “Impacto socioeconómico del turismo en Pátzcuaro, Michoacán”. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BRANDES, Stanley (2000). “El Día de Muertos, el *Halloween* y la búsqueda de una identidad nacional mexicana”. *Alteridades*, 10, 20 (julio-diciembre): 7-20.
- CÁRDENAS BATEL, Lázaro (2003). Segundo Informe de Gobierno. Morelia, México.
- DIMAS HUACUZ, Néstor (1995). *Temas y textos del canto p’urhépecha pirekua: Nirasĩnkani ma pireni*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura.
- FLORES MERCADO, B. Georgina (2014). “*This is the pirekua ...*: De *pirekuas*, patrimonio cultural p’urhépecha y turismo”. *Alteridades*, 24, 48 (julio-diciembre): 111-122.
- FRENK, Margit, ed. (1976). *Cancionero folklórico de México*, vol. 2. México: El Colegio de México.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- GARCÍA, Salvador (2010). *Michoacán en transformación. Arquitectura, turismo y migración*. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Gobierno del Estado de Michoacán/Universidad Michoacana/Instituto de Geografía/Universidad Nacional Autónoma de México.
- HELLIER-TINOCO, Ruth (2011). *Embodying Mexico. Tourism, Nationalism and Performance*. Nueva York: Oxford University Press.
- KEMPER, Robert van (1987). “Urbanización y desarrollo en la región tarasca a partir de 1940”. En *Antropología social de la región purépecha*, compilado por Guillermo de la Peña, 67-96. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán.
- MADRID, Alejandro (2011). “Transnational identity, the singing of spirituals, and the performance of blackness among the Mascogos”. En *Transnational Encounters. Music and Performance at the US-Mexico Border*, editado por Alejandro Madrid, 171-190. Nueva York: Oxford University Press.

- MÁRQUEZ JOAQUÍN, Pedro, coord. (2014). *Pirekua. Canto poco conocido*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán/Uantap'erakua.
- MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- OJEDA, Lorena (2013). "Una etnia mexicana frente a su patrimonio cultural inmaterial. El caso de los p'urhépecha de Michoacán". *Revista Memória em Rede*, 3, 3 (enero-junio). Disponible en: <www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede> .
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA, UNESCO (2014). Disponible en: <www.unesco.org>[Consulta: diciembre de 2014].
- QURESHI, Regula Burckhardt (1987). "Musical sound and contextual input: a performance model for musical analysis". *Ethnomusicology*, 1, 31 (invierno): 56-86.
- REYNOSO RIQUE, Cecilia (2011). "El proceso creativo de la *pirekua*. Un estudio de caso". Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SEBASTIÁN FELIPE, Pablo (2010). "Impacto de la comisión del Tepalcatepec en la meseta p'urhépecha. Planes, acciones y reacciones, 1947-1960". Tesis de maestría. Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- SEBASTIÁN, Pablo (2014). "*Pirekua*, saber ancestral que alude el pensamiento profundo de la cultura p'urhépecha". En *Pirecua: canto poco conocido*, coordinado por Pedro Márquez Joaquín, 67-80. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán/Uantap'erakua.
- STANISLAWSKI, Dan (1950). *The Anatomy of Eleven Towns in Michoacán*. Austin, TX: University of Texas Press.
- SOLARI VICENTE, Andrés, y Mario Pérez Morales (2005). "Desarrollo local y turismo: relaciones, desavenencias y enfoques". *Economía y Sociedad*, 10, 16 (julio-diciembre): 49-64.
- THOMPSON, John (2006). *Ideología y cultura moderna*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- VÁZQUEZ, Luis (2001). "*Noche de muertos en Xanichu*. Estética de un claroscuro cinematográfico, teatralidad ritual y construcción social

- de una realidad intercultural en Michoacán”. En *Estudios Michoacanos IX*, coordinado por Martín Sánchez y Cecilia Bautista, 335-398. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán.
- ZIZUMBO, Lilia (1986). “Pátzcuaro: el turismo en Janitzio”. En *Estudios Michoacanos I*, coordinado por Carlos Herrejón, 151-169. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán.

DISCOGRAFÍA

- Dueto Tsimani Iretecha. *Canciones p’urhépechas*.
- Dueto Tsimani Iretecha. *Kúinchetantani kériati pireri chani*.
- Dueto Alma Purépecha.

ENTREVISTAS

- Pedro Morales. Ihuatzio, Michoacán, 2013.
- Presidente municipal de Tzintzuntzan. Tzintzuntzan, Michoacán, 2014.
- Ramón Ramírez. Tzintzuntzan, Michoacán, noviembre de 2014.
- Sergio Alejo Reynoso. Pátzcuaro y La Pacanda, Michoacán, 2014.
- Vidal Alejo Reynoso. Pátzcuaro y La Pacanda, Michoacán, 2014.

Impacto del advenimiento turístico en la práctica músico-dancística del palo volador. El caso de la expresión del Totonacapan veracruzano de la costa

HÉCTOR LÓPEZ DE LLANO¹
Facultad de Música, UNAM

El rito de los voladores o del palo volador es una ceremonia de origen prehispánico que llamó la atención de los cronistas, frailes y viajeros desde principios de la colonia. Existen registros de su práctica en comunidades totonacas, nahuas, huastecas, tepehuas, cuicatecas y otomís, en México; quiché, kaqchiquel, achí y zutujil, en Guatemala, y pipiles en Nicaragua (Nájera, 2008: 51). Hoy en día esta práctica músico-dancística forma parte de los gestos devocionales de múltiples sociedades indígenas. No obstante, los voladores también han otorgado nuevos usos a esta práctica de tradición oral que son un objeto de estudio relevante para la etnomusicología mexicana actual. En este texto me abocaré a la expresión del Totonacapan veracruzano de la costa, región mexicana mejor conocida como Papantla, ya que es particularmente interesante la forma en que los grupos de voladores de esta región han incursionado en el turismo cultural desde hace décadas.

¹ Es importante señalar que gran parte del contenido de este capítulo es resultado del trabajo etnográfico y de análisis que realicé para mi tesis de maestría en etnomusicología (López, 2014).

De acuerdo con las entrevistas que realicé en la región de Papantla (2012-2014), la danza de los voladores debe ser ejecutada en un contexto religioso. Esta práctica se lleva a cabo en las fiestas patronales, algunas veces en la propia comunidad y otras en las vecinas.

Según los danzantes, en el contexto religioso, el corte del palo volador es una de las partes más importantes y significativas de todo el ritual, lo mismo que el vuelo. Antes y después del corte se realizan actos rituales que señalan la importancia de esta etapa del proceso ceremonial (esquema 1).²

Los grupos de voladores de la región de Papantla llevan a cabo una *representación del rito del vuelo* en diversos sitios con afluencia turística, que suelen ser ferias “culturales” en el extranjero o regionales en el interior del país, así como zonas arqueológicas, museos, playas, parques temáticos y, de manera ocasional, hoteles, principalmente destinados a hospedar al turismo internacional. Además de estos espacios, los grupos de voladores representan este rito en centros religiosos con afluencia turística.

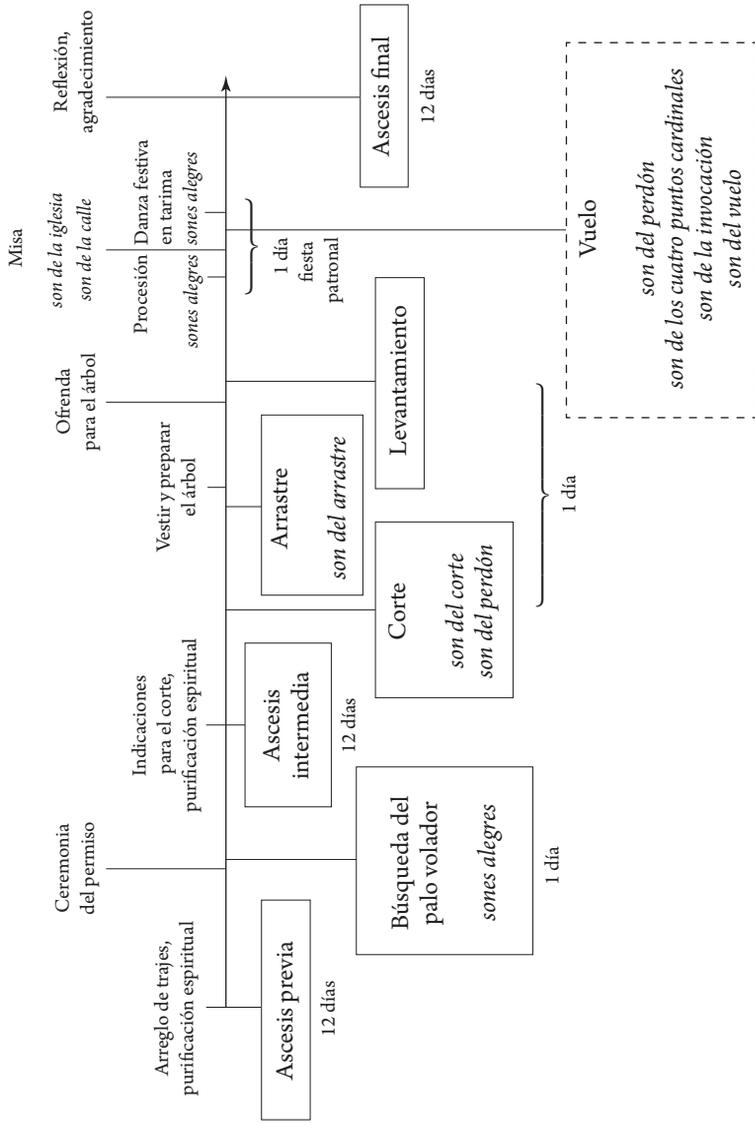
Hoy en día, la práctica de los voladores en la región de Papantla no puede ser concebida sin música. Como se observa en el esquema 1, los *sones* de volador están presentes en varios momentos del proceso ritual y no sólo en el vuelo.³ Estos sones cobran vida a través del *caporal* (músico-danzante) y sus instrumentos musicales. Tanto en el contexto religioso como en el turístico, la práctica no puede ser concebida sin música y danza, por lo que también esta práctica es conocida como la *danza ritual de los voladores*.

² En el esquema 1 podemos observar una reconstrucción del proceso ritual. La reconstrucción la hice basándome en las entrevistas realizadas a los voladores y en una representación del corte, arrastre, siembra y levantamiento del palo volador que se llevó a cabo en el 2012 como parte de los compromisos de revitalización de la práctica adquiridos ante la UNESCO a partir de la declaratoria como patrimonio en 2009. Los detalles de este proceso ceremonial se pueden consultar en López, 2014: 35-41.

³ El son es la categoría utilizada por los danzantes para nombrar las piezas musicales del ritual.

ESQUEMA 1

PROCESO CEREMONIAL DEL RITUAL DE LOS VOLADORES EN EL CONTEXTO RELIGIOSO



LA REPRESENTACIÓN DEL RITO DEL VUELO
COMO ACTIVIDAD ECONÓMICA ALTERNA

Para las comunidades de la región de Papantla, la danza para el turismo se ha convertido en una actividad económica alterna desde los años cuarenta, aproximadamente. En la actualidad, los danzantes también son jornaleros, albañiles, comerciantes y/o artesanos. Cuando hacen artesanías, generalmente elaboran réplicas del palo volador, lo mismo que de la flauta y el tambor de volador, aunque también confeccionan ropa bordada a mano y tejen nombres en pulseras y flautas de carrizo.

En lo que toca a la actividad dancística, la representación del rito del vuelo tiene lugar principalmente en ferias o festivales culturales, zonas turísticas, arqueológicas y museos. Es necesario precisar que actualmente existe un debate entre los mismos danzantes, pues hay quienes afirman de manera abierta que en el contexto turístico la danza es un espectáculo, mientras otros advierten que la “espectacularización” de la danza-ritual es una tendencia que se ha venido incrementando con el tiempo y va en detrimento de los valores fundamentales y de sus significados.

En cuanto a las ferias o festivales culturales, tenemos los ejemplos emblemáticos de la Cumbre Tajín y de la Feria Nacional de la Cultura Rural en México; pero también hay eventos similares en el extranjero, como el Indian Summer Festival, en Estados Unidos, y el White Nights Festival, en Rusia, en donde se requiere la participación de prácticas culturales “tradicionales” para enriquecer su programación.⁴

Estas ferias o festivales culturales son las que han dado proyección internacional a la práctica de los voladores.⁵ De acuerdo con los datos obtenidos a través de entrevistas en investigación de campo,

⁴ No discutiré en este capítulo el papel que tienen estas ferias o festivales en las prácticas culturales; sólo voy a delinear aspectos relevantes de la actividad económica alterna de los danzantes.

⁵ No a trataré en esta ocasión la hegemonía de la socio-región de Papantla sobre las otras, pero hay que mencionar el papel del estado y los particulares en la sobreproyección y explotación, en diversos sentidos, de la expresión papanteca.

estas actividades se realizan a través de contratos. Las peticiones llegan al gobierno federal, que las envía al del estado de Veracruz y al ayuntamiento de Papantla. Anteriormente, los funcionarios del ayuntamiento tenían contacto con algunos grupos de danzantes, a los que se les asignaban dichos contratos. En la actualidad, el gobierno de Veracruz y el ayuntamiento de Papantla deben canalizar estas peticiones al Consejo de Voladores, que se encargará de repartir las peticiones entre las distintas organizaciones de danzantes que lo integran.⁶ No obstante, algunos grupos de danzantes han sido contratados directamente, ya sea por un agente extranjero que ha conocido a determinado grupo de voladores o por uno nacional que ha servido de enlace con la instancia extranjera. Tal vez por esta razón hay grupos de danzantes completamente independientes del Consejo de Voladores, pues ya tienen sus propios contactos.

Los contratos estipulan el periodo de contratación del grupo, las presentaciones requeridas durante un día regular, los horarios y el sueldo. De igual manera, los danzantes especifican las características que deberá tener el palo volador, que generalmente será de metal; en caso de que el organismo contratante desee el mástil de un árbol, los danzantes especifican las características que debe tener y, si es el caso, el equipo técnico y humano que necesitarán para realizar la ceremonia de corte, arrastre y siembra.⁷ El resto del equipo de vuelo —“cuadro”, “tecomate” y “lazos”— generalmente es llevado por el grupo de voladores, pues acostumbran tener cuando menos un equipo disponible para dichas contrataciones.⁸

⁶ Se puede consultar un examen detallado del Consejo de Voladores y las organizaciones que agremia en López, 2014: 59-64.

⁷ Un grupo de danzantes tiene su propio mástil de metal móvil. Este grupo consigue contratos en ferias estatales o municipales del país y solicita el traslado del mástil hasta el lugar donde se realizará el evento. Esto resulta más atractivo para los organizadores, pues comprar e instalar un mástil para una feria eventual es muy costoso.

⁸ Para revisar a detalle las especificaciones técnicas y operativas del equipo de vuelo, véase López, 2014: 15-22. El tecomate es la superficie sobre la que danza el caporal en la cima del palo volador y también la que suspende el “cuadro”, que es la estructura cuadrangular sobre la que se sientan los voladores en la cima del mástil.

Los contratos se establecen en días previos, un par de semanas antes cuando se trata de ferias o festivales culturales y algunos meses antes cuando se trata de zonas turísticas en el extranjero. Generalmente los gastos de transportación aérea, hospedaje y alimentación son cubiertos por el organismo que ha ofrecido el contrato. En estos casos, a los danzantes no se les permite pedir aportaciones económicas a los espectadores.

En cuanto a las zonas turísticas del interior de la República, sucede algo parecido; las peticiones se hacen llegar al Consejo de Voladores, que las turna a una organización y ésta a uno de los grupos que congrega. En estos casos encontramos dos situaciones: se firma un contrato que sólo estipula un sueldo, sin la oportunidad de pedir aportaciones a los espectadores, o un acuerdo en el cual la zona turística les permite realizar la representación del rito del vuelo en un palo volador metálico y recolectar aportaciones voluntarias pero sin percibir un sueldo.⁹ En ambos casos son los danzantes quienes deben cubrir sus gastos de transportación, hospedaje y alimentación. Estas estancias de trabajo llegan a ser por periodos prolongados o casi permanentes, en las cuales el grupo de danzantes que ha conseguido el contrato establece un mecanismo de rotación para regresar a sus comunidades y dar la oportunidad a otros compañeros danzantes, generalmente del mismo grupo, de participar en esta actividad económica. Estos espacios son por lo regular las playas del Pacífico, el golfo y el Caribe mexicano.

Las zonas arqueológicas y los museos son lugares en los que desde hace algunos años se han generado acuerdos entre autoridades y grupos que solicitaron el espacio para realizar la representación del rito del vuelo. Estos acuerdos se han consolidado con el tiempo y los grupos han ganado una “permanencia” que ha sido respetada por los demás grupos y organizaciones de danzantes. Un ejemplo de esto son

⁹ Un grupo compró y pagó la instalación y el mantenimiento de un palo volador metálico para tener su propio espacio de trabajo. Esto requirió el permiso del alcalde municipal para instalarlo en un embarcadero del río Tecolutla y no en la plaza principal, como había pedido el grupo de danzantes.



1. Vendedor de dulces y danzantes: cobrador, vendedor de artesanías y voladores.
Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.
Fotografía: Héctor López .

las plazas de voladores en las zonas arqueológicas de El Tajín y Tulum, así como la del Museo Nacional de Antropología, en la Ciudad de México (figura 1).

Cabe mencionar que los grupos de voladores también son invitados y en ocasiones contratados en comunidades de la socio-región de Papantla para participar en las fiestas patronales, algunas veces con pago (cuando son contratados) y otras veces no. Esta actividad no es considerada por los danzantes entre las actividades económicas alternas en sentido estricto, porque no siempre es remunerada, ya que se apega más al contexto religioso; incluso los danzantes expresan que no es relevante si hay un pago en estas ocasiones performativas, pues más bien “se trata de un acto de fe”, como señaló en entrevista el danzante Ernesto García. De igual manera, hay danzantes (aunque muy pocos) que no están interesados en lo absoluto en la danza como una actividad económica alterna.

INSTRUMENTOS MUSICALES Y ARTESANÍAS

La flauta de carrizo y el tambor son los instrumentos musicales utilizados en la práctica músico-dancística de los voladores. Con la inserción de la práctica en diversos escenarios turísticos, han adquirido un uso adicional al musical, como artesanías que son comercializadas por los mismos voladores.

La flauta y el tambor de volador tienen dos usos en la representación del rito del vuelo: son los instrumentos musicales inherentes a la práctica músico-dancística y son las artesanías comercializadas con mayor éxito por los danzantes. Podemos señalar que inicialmente la flauta y el tambor de volador tuvieron un uso estrictamente musical. En el momento en que los danzantes comienzan a capitalizar el saber-hacer en torno a la práctica de los voladores en el mercado del turismo, su uso se bifurca; ya no sólo corresponde al fenómeno musical, sino que adquiere un valor económico dentro del fenómeno turístico.

Hoy en día, al tener estos dos usos, la flauta y tambor son al mismo tiempo un fenómeno musical y uno económico-comercial. Así, son insertados en el sistema económico como mercancía, pero también mantienen su uso original.

Si bien materialmente se trata de los mismos objetos (la flauta y el tambor de volador como fenómeno musical y económico-comercial), social y culturalmente pasan por tres etapas distintas: en la primera prevalece el valor de uso para la comunidad que lo fabrica, asociado al valor religioso (en este caso al uso como instrumentos musicales); en la segunda predomina el valor de cambio del mercado, en el que se reconfigura la fabricación de los instrumentos musicales para ser comercializados a intermediarios, como artesanías, y en la tercera se asocia al valor estético del turista, que los inscribe en un sistema simbólico muy diferente y muchas veces enfrentado al primero (García, 2002: 141).

Cuando los danzantes interactúan con sociedades diferentes a la suya, comercializando los instrumentos musicales como artesanías, la flauta y el tambor contribuyen a reforzar su identidad cultural, aunque sean

refuncionalizados y resignificados en el proceso de comercialización. Estos instrumentos musicales transitan de un “uso práctico a un uso decorativo (estético-folclórico)” (García, 2002: 167). Inicialmente la flauta y el tambor sólo son concebidos para ser utilizados por el caporal en la práctica músico-dancística, es decir, tienen un uso vinculado a lo sagrado. Posteriormente, cuando el danzante se enfrenta al ámbito turístico, en el cual se inserta la actividad dancística y se comercializan los instrumentos musicales, se les asigna un uso decorativo (estético-folclórico) por los turistas que los adquieren.

Se distinguen cuatro canales por los cuales se comercializan la flauta y el tambor en tanto artesanías: 1. Los artesanos que los elaboran y posteriormente los venden (a voladores o intermediarios); 2. Los danzantes que alternan sus “voladas” con la venta de artesanías; 3. Los comerciantes “informales” de la región (ambulantes que ofrecen artesanías al turismo); y 4. Los comerciantes que tienen tiendas establecidas en sitios turísticos.¹⁰

La elaboración de artesanías, al igual que la representación dancística para el turismo, sólo es una actividad económica alternativa para complementar los ingresos familiares. Los artesanos que elaboran la flauta y el tambor de volador generalmente son danzantes ya retirados (por su edad o problemas de salud) y/o familiares de estos mismos que han aprendido el oficio. Esto les permite permanecer en sus comunidades de origen y evita que migren a las grandes ciudades de otros estados de la República o Estados Unidos en busca de empleo, como jornaleros o trabajadores de la construcción. La actividad artesanal es complementada con alguna otra en su misma región, generalmente con el campo, para mejorar sus ingresos familiares.

Las casas de los artesanos son al mismo tiempo los “talleres” en donde se elaboran las flautas y los tambores que posteriormente serán vendidos a otros danzantes activos, que a su vez los comercializarán en el mercado del turismo donde se exhibirá la representación del rito

¹⁰ “Voladas” es un término que utilizan los mismos danzantes para designar las representaciones del rito del vuelo; por ejemplo, “en un día hacemos unas quince voladas” (entrevista al danzante Ernesto García).

del vuelo. Los artesanos generan sus redes comerciales con otros danzantes, inicialmente sus familiares, que a su vez los recomiendan con compañeros de otros grupos. Algunos comerciantes de las comunidades de la socio-región de Papantla también forman parte de esta red comercial. Estos intermediarios compran los productos a los artesanos y los venden en los centros turísticos de la región (zonas arqueológicas, ciudades, playas, etc.) o a otros intermediarios foráneos, quienes los comercializan en centros turísticos del interior de la república.

El volumen de producción de la flauta y el tambor para ser vendidos como artesanía supera enormemente la producción para su uso como instrumentos musicales. Esto se debe a que la elaboración para el ámbito estrictamente musical depende generalmente de los mismos caporales activos y sólo en ocasiones muy esporádicas (por falta de tiempo o, rara vez, por falta del conocimiento) se encarga a los artesanos. Ernesto Bautista, volador retirado y ahora artesano, fabrica y vende en promedio unos cuarenta “juegos” artesanales de flauta y tambor por semana para el turismo, y ocasionalmente un par por año para ser usados como instrumentos musicales de otros caporales.¹¹

Cuando estos juegos de artesanías comienzan a circular en dicha red el costo inicial puede elevarse desde cuatro hasta diez veces, o más, que el pagado al artesano. Ernesto Bautista asegura que sus compradores no están dispuestos a gastar más de veinte pesos por cada juego, o quince pesos por tambor y cinco por cada flauta.

Los voladores activos que se encuentran trabajando en diferentes sitios del país son intermediarios de los artesanos, además de danzantes, pues en sus viajes a sus comunidades se aseguran de surtirse de los suficientes juegos de artesanías para la temporada que les tocará trabajar y así complementar también sus ingresos. Dependiendo del grupo de danzantes y del lugar de trabajo, generalmente realizan de seis a quince “voladas” en un día regular y durante cada una de ellas se crea el espacio propicio para comercializar las artesanías. Cabe mencionar

¹¹ Con “juegos” me refiero a la combinación de los instrumentos de flauta y tambor de volador.



2. Niño danzante vendiendo artesanías. Playa de Tecolutla, Veracruz.

Fotografía: Héctor López.

que los sitios donde están las “plazas de volador” son un espacio en donde coexisten, además del grupo de danzantes, otros vendedores ambulantes de artesanías y de alimentos que ofrecen sus productos a los turistas que observan la representación del rito del vuelo.¹²

Es necesario decir que cuando los danzantes no tienen una plaza fija de trabajo venden las artesanías en sitios de afluencia turística. Esta actividad la realizan ataviados con el traje de volador e incluso tocando algún “son” con su flauta y tambor para llamar la atención del turismo. Esto lo pude observar en la costa de Tecolutla, donde había más de cuatro o cinco danzantes recorriendo las calles centrales del poblado y la playa. Sin embargo, en las entrevistas realizadas en campo varios danzantes comentaron que es una actividad económica alterna que realizan en diversas playas del estado de Veracruz (figura 2).

¹² La “plaza de volador” es el sitio donde se ha erigido un palo para llevar a cabo la representación del rito del vuelo.

Es preciso señalar que la flauta y el tambor no son las únicas artesanías que venden estos danzantes (tanto los que trabajan “volando” en sitios turísticos como los que sólo lo hacen valiéndose del atuendo, la danza y los “sones” como elemento de promoción); también comercializan extracto de vainilla, diversas figurillas elaboradas con la vaina de la vainilla, la réplica del palo volador, abanicos de palma y servilletas de manta bordadas con motivos iconográficos propios de la región (por ejemplo, la pirámide de los nichos de El Tajín, voladores o *guaguas*).

Adicionalmente, la mayoría también sabe tejer letras con hilo sobre lápices, plumas y pulseras, que también comercializan. Esto cobra relevancia porque los danzantes realizan la misma aplicación de tejido a las flautas de volador para hacerlas más llamativas. Generalmente tejen la palabra “PAPANTLA” o algún nombre que les soliciten los compradores. Los voladores afirman que cuando los turistas los ven tejer sobre las flautas se terminan de convencer de que se trata de artesanías hechas auténticamente por ellos mismos y esta carga simbólica incrementa su valor.

Estos juegos de flauta y tambor son las artesanías más vendidas por los danzantes, en comparación con los otros productos que ofrecen, y de los cuales obtienen mayores ganancias, pero cuando comercializan sus productos no están exentos del “regateo”, sobre todo por parte del turismo nacional.¹³ Tanto las réplicas del palo volador como los juegos de flauta y tambor son productos que no tienen un precio bien establecido y se ofrecen inicialmente a un precio elevado, anticipándose precisamente al regateo. No sucede lo mismo con los productos relacionados con la vainilla o la manta, pues son artesanías que casi tienen un precio establecido, además de que se enfrentan a la competencia de los comerciantes de artesanías establecidos que se encuentran en el mismo entorno.

Si bien el uso de la flauta y el tambor en forma artesanal da a los danzantes un mayor beneficio, la carga simbólica que verdaderamente les proporciona un valor en el mercado es el uso como instrumentos musi-

¹³ El “regateo” es una práctica en la cual un comprador solicita al vendedor bajar el precio del artículo que le ofrece. Por lo general se efectúa personalmente, ofreciendo un monto menor, a lo cual el vendedor puede negarse o proponer un precio intermedio.

cales en la representación del rito del vuelo. Pareciera que para los turistas está codificado un imaginario acústico en la flauta y el tambor que gira en torno al rito del palo volador y, por lo tanto, a una parte de la identidad del pueblo totonaco.

EL PLANO SONORO MUSICAL

A través de una propuesta de análisis musical, a partir de algunos supuestos teóricos desarrollados por Simha Arom (2004), he logrado construir datos sobre la configuración de la música que acompaña a la representación del rito del vuelo. Dicho análisis me ha permitido distinguir las diferentes piezas del repertorio, identificar sus características generales y observar la relación de los elementos performativos con las estructuras musicales, además de aproximarme al análisis del impacto que tiene el contexto turístico en el plano musical.

Primero debemos distinguir dos contextos en los que se interpretan repertorios músico-dancísticos del ritual: uno religioso y otro no religioso. El repertorio usado en el religioso está totalmente relacionado con el ciclo festivo ritual de las comunidades, básicamente con las fiestas patronales. Este repertorio abarca todos los sonos tocados a lo largo del proceso ceremonial, como lo vimos en la reconstrucción del proceso ritual en el esquema 1. Hay que recordar que este proceso ceremonial ha caído en desuso en su manera tradicional, es decir, como era representado y llevado a cabo por las mismas comunidades sin alguna presión política o institucional.¹⁴ El contexto no religioso corresponde a las ocasiones performativas relacionadas con el turismo. Por un lado tenemos lo que se ha caracterizado como la representación del proceso ritual que realiza el Consejo de Voladores anualmente, en cumplimiento de uno de los compromisos de revitalización adquiridos ante la UNESCO a partir de la patrimonialización de

¹⁴ La ceremonia de corte, arrastre y siembra del palo volador ya no forma parte indispensable del rito en el contexto festivo ritual de las comunidades por la escasez del árbol de tsakat-kiwi, utilizado para el palo volador, y los altos costos que implica hacerla hoy en día.

la práctica en el 2009.¹⁵ Por otro, la representación del rito del vuelo en zonas arqueológicas, museos, ferias, parques temáticos, etc., como actividad económica alternativa de los danzantes. En este texto me ocuparé del repertorio empleado en este último contexto para aproximarme a sus características generales y evidenciar el impacto que ha tenido el advenimiento turístico en dicho repertorio.

Esta ocasión performativa la he llamado *representación del rito del vuelo*, pues considero que en el contexto turístico se hace sólo una representación de una parte del ritual en el contexto religioso, es decir, la del vuelo. En las comunidades de la región de Papantla, el rito del vuelo sigue siendo parte de los gestos rituales y devocionales que la gente despliega en las fiestas en honor a los santos católicos.

Los grupos de voladores se componen de al menos seis individuos, por lo menos cuando están trabajando en los contextos turísticos, ya que llegan a ser más numerosos, pero existe un rol de trabajo por medio del cual se turnan las temporadas o días de trabajo. Todos son danzantes. Cuatro de ellos vuelan, otro es el caporal y otro más se encargará de recolectar las aportaciones de los espectadores. En cada grupo de voladores puede haber más de un caporal, o *flautero*, pero sólo uno a la vez dirige la representación del rito del vuelo. Cuando el grupo de danzantes es mayor a seis, los restantes, además de los cinco danzantes que ejecutan la danza, se encargan de recolectar las aportaciones económicas de los espectadores y vender artesanías. Todo esto sucede antes y durante la última etapa de la danza: el vuelo.

En un caso muy particular, cuando el grupo es de cinco, el caporal es uno de los cuatro voladores y emprende el vuelo al mismo tiempo que toca el último son, pues es sumamente importante que haya uno en tierra recolectando las aportaciones antes o durante el vuelo.

El repertorio en las representaciones se compone de los siguientes sones: 1. Son del perdón, 2. Son de los cuatro puntos cardinales, 3. Son de la invocación y 4. Son del vuelo. El son del perdón se toca y danza antes de subir al mástil; cuando todos los danzantes están en la cima

¹⁵ La ceremonia del palo volador que presencié en 2012 responde a este contexto.



3. Son del perdón. Caporal Heladio García. Zona arqueológica El Tajín, Veracruz.
Fotografía: Héctor López.

del mástil, ya preparados con su amarre a la cintura, el caporal, sentado en el tecamate, toca el son de los cuatro puntos cardinales; a continuación, el caporal se pone de pie para tocar y danzar en la cima del poste el son de la invocación, y luego el son del vuelo, cuando los voladores emprenden el descenso.

Dependiendo del grupo y el lugar donde se desarrolla la danza, en un día normal de trabajo se hacen entre seis y quince vuelos al día. En el primer vuelo debe tocarse el son del perdón como primera pieza de la representación del rito del vuelo (figura 3). En el transcurso del día, este primer son puede cambiarse por algún “son alegre”, de los que hay una gran variedad y están más asociados al contexto religioso, pues son tocados en las procesiones de las fiestas patronales y en las tarimas; en el primer caso a manera de ofrenda para los santos católicos y en el segundo para “alegrar a la gente”, como señaló en entrevista el danzante Ernesto García.

El son del perdón es tocado siempre en pulsación ternaria. Esto significa que el tambor subdivide el referente métrico (pulso) en tres partes iguales. El referente está materializado en un acento métrico en

ESQUEMA 2

PARADIGMA DEL TAMBOR, PULSACIÓN TERNARIA

The diagram illustrates a ternary drum pulse. At the top, a quarter note is followed by the text "= 90-120". Below this, two measures are shown. The first measure contains three eighth notes, and the second measure contains a quarter note followed by two eighth notes. Above the notes, brackets indicate three subdivisions, labeled '1', '2', and '3'. An arrow labeled 'Pulsación' points to the first measure. The notes are grouped by vertical lines and brackets, showing the relationship between the subdivisions and the notes.

el toque de tambor. No siempre se tocan las subdivisiones (representadas con corcheas en el esquema 2), sino que a veces se presentan las realizaciones (también mostradas en el esquema 2). La velocidad de la pulsación oscila entre las 90 y las 120 por minuto, la negra con punto.¹⁶

Los elementos coreográficos mantienen una estrecha relación con la estructura musical de esta pieza, “pues éste es un son para danzar”, afirmó el danzante Ernesto García en la entrevista. En la siguiente estructura genérica podemos observar la relación que tienen los elementos musicales formales, representados en el primer nivel con números romanos, y los elementos performativos, representados en los niveles subsecuentes con letras. Dicha estructura genérica también da una idea general de la estructura de la pieza (esquema 3).¹⁷

¹⁶ Por razones de extensión de este texto, voy a obviar el significado de algunas categorías empleadas en el análisis musical. Las categorías propias del análisis, la metodología, los criterios de transcripción y análisis musical, así como la construcción del *corpus* musical estudiado, pueden consultarse ampliamente en López, 2014: 101-150. En este apartado sólo me dispongo a mostrar los resultados de dicho análisis y algunas generalidades del repertorio.

¹⁷ He llamado estructura genérica a la realizada con los elementos formales y performativos mínimos que le otorgan identidad a cada una de las piezas del repertorio. Esta estructura es el resultado del análisis y cruzamiento de datos del *corpus* musical estudiado en López, 2014: 101-150.

Siguiendo esta estructura genérica tenemos una breve introducción del tambor solo, que establece la velocidad del referente métrico: el pulso. Esta introducción puede ir de una a cinco pulsaciones. Desde la introducción, los danzantes (los cuatro voladores, el caporal y el o los cobradores) caminan formados alrededor del palo volador, sin llevar sincronía entre ellos; la caminata no tiene relación con el pulso de la pieza y va de derecha a izquierda, en sentido levógiro, sobre la plaza circundante al palo volador [C(D-I)].¹⁸

Se expone una primera frase musical [I...], en la que todos los danzantes dan un giro completo sobre su propio eje a la izquierda [v]. El giro se lleva a cabo en una nota larga. Aunque la nota tenida se mantiene casi cinco pulsaciones, el giro se lleva a cabo en las últimas tres. Esta nota larga funciona inicialmente como “aviso”, aunque los danzantes siguen visualmente la guía coreográfica del caporal. Cuando retoman la posición que tenían antes del giro, continúan con la misma caminata [C(D-I)]. El caporal reexpone la frase I, en la cual realizan el giro en sentido opuesto [v] y, de igual manera, continúan con la caminata [C(D-I)].

Ahora tenemos una segunda frase [II...] bien definida en este son que corresponde a las reverencias [R]. En cuanto a las reverencias, o, más bien, grupo de cuatro reverencias [R], se inician con una hacia adentro, hacia el palo volador. La reverencia consiste en inclinar el torso hacia el suelo con los pies cruzados pero sosteniendo el peso del cuerpo en uno solo, en este caso en el derecho, mientras levantan ligeramente hacia atrás el izquierdo (o, en su caso, el opuesto). El siguiente enunciado musical es el aviso para cambiar a la siguiente posición, para girar 45 grados a la izquierda. También quedan con los pies cruzados, pero ahora el pie izquierdo sostiene el peso del cuerpo. Continúan con dos giros más de 45 grados a la izquierda para quedar en la posición que tenían antes de iniciar las reverencias.

¹⁸ La nomenclatura utilizada en la estructura genérica se refiere entre corchetes. Las estructuras desprendidas de las versiones estudiadas, así como un examen más detallado de la relación entre música y danza explicitada en las transcripciones musicales analíticas, se puede consultar en López, 2014.

La siguiente frase [III ...] corresponde a la sección del zapateado. Los danzantes terminaron la última reverencia del grupo de cuatro sosteniendo el peso de su cuerpo en el pie izquierdo. Esto es relevante porque en la primera pulsación del primer enunciado de la frase III los danzantes inician una caminata, pero esta vez al ritmo de la pulsación con el pie derecho [C (D-I) *a tempo*]. Algunas veces este primer paso no lo hacen, pero en su lugar bajan al suelo el pie derecho en ese preciso momento (recordemos que lo tenían levantado) y en la segunda pulsación dan el paso correspondiente con el pie izquierdo. La caminata *a tempo* continúa hasta rematar un zapateado en la cuarta pulsación del enunciado con el pie izquierdo. Es muy importante subrayar que la caminata *a tempo* se continúa con el pie que recién ha zapateado, para que en la octava pulsación del enunciado le corresponda zapatear al pie opuesto, en este caso al derecho.

Después tenemos tres secciones más de reverencias y zapateado con características coreográficas prácticamente iguales. Veamos ahora las diferencias. En esta segunda vez que se presentan las frases II y III, que corresponden a otro grupo de cuatro reverencias y zapateado, respectivamente, encontramos en las reverencias una diferencia fundamental: ahora la primera reverencia del grupo de cuatro no será hacia adentro (hacia al palo volador), sino hacia afuera, y los giros de cada una serán a la derecha. La tercera vez que se presentan las reverencias, antes de la nota tenida del primer enunciado de esta frase II, los danzantes hacen un giro de 270 grados a la derecha para quedar en la posición hacia adentro de la primera reverencia y continuar girando en las consecuentes para terminar ahora en sentido opuesto al que tenían antes de comenzar esta tercera sección de reverencias. Ahora la caminata *a tempo* del zapateado será de izquierda a derecha [C (I-D) *a tempo*], en el sentido de las manecillas del reloj, pero con la misma lógica mencionada. La cuarta y última vez que se presenta la sección de reverencias y zapateado la diferencia está en la posición de la primera reverencia: ahora es hacia afuera y el giro a la izquierda. Después de la cuarta repetición del zapateado, en una nota tenida de un pequeño enunciado, los danzantes dan medio giro a la izquierda para retomar la posición y dirección inicial de la caminata de la primera frase. En esta caminata, que ya no guarda relación alguna con la pulsa-

ción de la pieza, también se hace un último giro a la derecha en una nota tenida [v]. Los voladores caracterizan estos constantes cambios de dirección en las secciones de caminata y reverencias como “encadenamientos y desencadenamientos de la danza” por el carácter opuesto de las direcciones de dichos movimientos, como afirmó en la entrevista al danzante Anastasio Tiburcio.

Por último, el enunciado musical final remata con una sola reverencia hacia el palo volador (hacia adentro). En esta sección final, la pulsación se pierde. El tambor hace un golpeteo que se acelera durante dos o tres segundos y remata con un acento, mientras que la flauta siempre termina con una nota tenida, adornada con un trino que igualmente se acelera. Este fenómeno sucede en la sección final de los cuatro sonos del repertorio.

Cada danzante posee enunciados musicales muy particulares para desarrollar sus frases. Lo que sí resulta consistente es que los músicos elaboran frases a las que recurren a lo largo de la pieza para segmentarla. En este son hay que destacar la participación activa del caporal y los danzantes, pues todos coordinan elementos coreográficos con la pieza musical. Los rasgos coreográficos mencionados que mantienen una estrecha relación con los enunciados musicales lo hacen debido al carácter de “aviso” de las notas tenidas (para los giros y reverencias) y a la métrica de la danza y la música (en cuanto al zapateado).

Al terminar el son del perdón, uno a uno los danzantes suben al palo volador, mientras un par de ellos —generalmente los cobradores— juntan los lazos en pares y los alejan del palo para facilitar el ascenso de sus compañeros.

Cuando los cuatro danzantes están en la cima y sentados en su posición, dos de ellos, quienes estarán frente a frente, se encargarán de enredar los lazos. Cada danzante se ocupa de dos lazos, mientras los otros dos danzantes, que también se encuentran frente a frente, hacen girar el cuadro de izquierda a derecha (en sentido dextrógiro), apoyándose en los estribos del poste. En algunos grupos, el caporal toca un son mientras se enredan los lazos; esto se hace “para llamar la atención de los espectadores”, comentó el danzante Gilberto García. Sin



4. Son de los cuatro puntos cardinales. Caporal, Maximino Juárez.
Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.
Fotografía: Héctor López.

embargo, los danzantes no reconocen estos sones como parte del repertorio empleado en la representación del rito del vuelo.

Una vez que los cuatro voladores terminan de enredar los lazos realizan su amarre a la cintura con un nudo llamado “número ocho” (entrevista al danzante Anastasio Tiburcio). Este nudo no se ajusta ni se afloja, donde se amarra, ahí permanece. El amarre debe hacerse entre la cadera y las costillas flotantes, ya que si se amarra a la altura de la cadera existe el riesgo de que resbale el amarre del danzante.

Ahora el caporal debe subir al tecomate, en la cima del palo volador. Se sienta mirando al oriente, que es la dirección “donde nace el sol y comienza a pitar el son de los cuatro puntos cardinales”, explicó el danzante Ernesto García en entrevista (figura 4).

En este son los elementos coreográficos están a cargo del caporal. Las reverencias son realizadas ahora sólo por el caporal y son distintas a las del son del perdón.

ESQUEMA 4

SON DE LOS CUATRO PUNTOS CARDINALES, ESTRUCTURA GENÉRICA

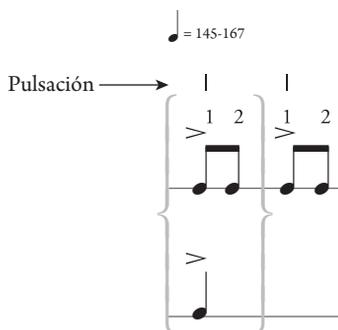


Siguiendo el esquema 4, esta pieza está segmentada en cuatro partes, “como su nombre lo indica” (Anastasio Tiburcio). Cada una está marcada por una reverencia en cada uno de los puntos cardinales [R]. En las secciones donde hay reverencia cambia el metro de la música (indicado en el esquema con un corchete sobre la R en forma de llave), de pulsación ternaria a binaria. Esta última también es subdividida en dos unidades minimales, representadas con corcheas, aunque también presenta una clase de equivalencia. La velocidad de la pulsación binaria va de 145 a 167 pulsaciones por minuto, la negra (esquema 5).

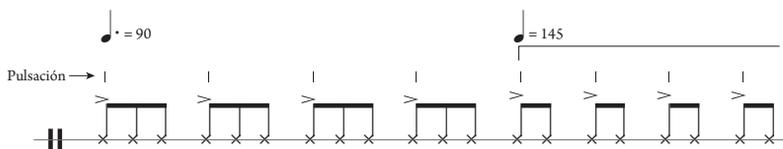
En este son se presenta por primera vez el fenómeno del cambio de pulsación, de ternaria a binaria. Hay que destacar en este cambio que las unidades minimales (representadas con corcheas) mantienen la misma duración. Es decir, si despojáramos el acento métrico de dichas unidades minimales no se notaría el cambio de pulso. Sin embargo, los músicos perciben una aceleración en este cambio de pulsación, lo que refuerza la idea de que el referente métrico es el acento de las realizaciones rítmicas del tambor. Dicho de otro modo, el criterio métrico

ESQUEMA 5

PARADIGMA DEL TAMBOR, PULSACIÓN BINARIA



ESQUEMA 6
CAMBIO DE PULSACIÓN, TAMBOR



pertinente a transcribir fue el pulso, representado con una pequeña línea vertical sobre la corchea con acento métrico (esquema 6).

Regresando a la estructura genérica de esta pieza, al igual que en el primer son, tenemos una introducción con el tambor que va de dos a cuatro pulsaciones. Esto tiene lugar en la sección inicial de pulsación ternaria. Luego se expone una primera frase musical con determinados enunciados musicales que dependerán del estilo de cada músico. Después hay una segunda frase musical bien diferenciada de la primera, que es la que dará lugar a las reverencias. En esta segunda frase, la pulsación cambia a binaria. En el caso de las versiones revisadas, existe una regularidad en un enunciado melódico de perfil ascendente utilizando los grados I-IV-VI-I' y reposando en una nota larga en el grado VI durante la sección de pulsación binaria. Este enunciado es el que “anuncia” la reverencia, indicó el danzante Ernesto García en entrevista (esquema 7).¹⁹

Después de este aviso de reverencia, el caporal mueve la cabeza y el torso de izquierda a derecha, y al contrario, en repetidas ocasiones [V]. Después realiza la reverencia al sol echando el torso hacia atrás y con un impulso debe recuperar la postura, para quedar sentado [R]. Utiliza las piernas, pues se detiene con los pies de los lazos que sujetan la manzana y el cuadro. Cuando el caporal realiza su reverencia, el danzante que se encuentra a sus espaldas debe inclinar su cuerpo y recorrerlo a un lado para evitar un choque. En el momento cúspide de la reverencia tiene lugar un enunciado musical bien diferenciado del

¹⁹ Las alturas representadas en el esquema 7 no son alturas absolutas (estos criterios de análisis y transcripción son explicados en López, 2014: 107-114); se trata de una abstracción de las digitaciones empleadas por los flauteros en el repertorio. Los grados de la escala empleada son sólo una propuesta de ordenamiento para el análisis.

ESQUEMA 7

REVERENCIA, “AVISO”. PERFIL MELÓDICO I-IV-VI-I'-VI

The musical score consists of three staves, each representing a dancer's part. The tempo is marked as 145. The key signature has one flat (B-flat). The notes are as follows:

- Anastacio Tiburcio (M):** Starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Chords below the staff are I, IV, VI, T, VI.
- Ernesto García (E):** Starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Chords below the staff are I, IVVI, T, VI, T, VI.
- Máximo Juárez (A):** Starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Chords below the staff are IV, I, IVVI, T, VI.

precedente. Este enunciado es elaborado de acuerdo con el estilo de cada danzante.

Luego de recuperar la postura, el caporal gira 90 grados a la izquierda [g], a la siguiente posición del cuadro, es decir, al rumbo norte. Toca la sección correspondiente [II] con su respectiva reverencia y así continúa hasta completar los cuatro rumbos y pasar a la sección final.

En una de las versiones estudiadas, el caporal sólo hace una reverencia y al terminar la frase musical pasa a la sección final. Esto se debe a que el grupo voló solamente con tres danzantes, más el caporal. En este caso, para tocar el son de los cuatro puntos cardinales, el caporal, que ha sido el cuarto en subir al palo volador, se ha sentado en el cuadro para enredar los lazos junto con sus compañeros y ha tenido que desplazarse de su posición en uno de los extremos del cuadro al tecomate. Esto ocasiona un desequilibrio en el cuadro, pues uno de ellos no tiene contrapeso. Recordemos que cuando el caporal debe girar 90 grados para hacer cada reverencia sus compañeros danzantes se mueven al extremo de su sección del cuadro para evitar un choque al hacer la reverencia, lo cual generaría en este caso particular una situación de riesgo para los danzantes, pues tendrían que estarse moviendo con el “cuadro” desequilibrado.

Esta escena es un ejemplo de cómo suele incidir el contexto performativo en las estructuras musicales. En otra versión, el mismo músico ha tocado en otro contexto performativo todas las secciones musicales



5. Son de la invocación al dios Sol. Caporal, Vicente García.
Embarcadero del río Tecolutla, Veracruz.
Fotografía: Héctor López.

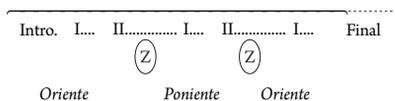
imaginando las cuatro reverencias. El músico conoce la estructura de este son, pero cuando lo ejecuta en un día normal de trabajo y las circunstancias se lo imponen sólo toca la sección correspondiente a una reverencia, por la situación ya mencionada.

La siguiente pieza musical empleada es el son de la invocación al dios sol (figura 5). El caporal toca esta pieza parado sobre el tecomate, en la cima del mástil. Los danzantes que se encuentran sentados en el cuadro deben estar pendientes de la danza del caporal. Cuidan el balanceo del cuerpo y el zapateado sobre el tecomate. Si por alguna razón el caporal se carga a uno de los extremos, es obligación de sus compañeros tocar el pie que se está saliendo del centro como aviso para que el caporal se centre nuevamente. A pesar de que el caporal siempre trata de ver el sitio donde está zapateando, por el reducido tamaño de la circunferencia del tecomate prácticamente depende del cuidado de sus compañeros, pues el palo de todas maneras se está moviendo, por el viento o por las vibraciones de la danza.

En el contexto turístico no siempre vemos ejecutado este son para la representación del rito del vuelo por su alto grado de peligrosidad. Si el

ESQUEMA 8

SON DE LA INVOCACIÓN AL DIOS SOL, ESTRUCTURA GENÉRICA



caporal cree que no vale la pena correr el riesgo por las condiciones atmosféricas, el ánimo del grupo o el insuficiente número de espectadores, esta pieza no se lleva a cabo.

Como en todos los sones del repertorio, tenemos una introducción en pulsación ternaria con el tambor que marcará la velocidad de la misma (esquema 8). Se presenta una primera frase musical que servirá para segmentar las secciones siguientes. A continuación tenemos una segunda frase musical bien diferenciada de la primera. Esta segunda frase es muy importante porque durante ella tiene lugar la sección de zapateado [z]. Este elemento coreográfico está a cargo solamente del caporal.

El zapateado guarda una relación con la música, pues el golpe debe coincidir con el acento métrico de las realizaciones rítmicas del tambor, como podemos observar en el esquema 9.

Este zapateado consta de diez a dieciséis golpes con el pie derecho sobre la manzana, dependiendo del régimen de giro. Esto sucede mientras el caporal gira 180 grados desde la posición donde se encuentra (oriente) sobre su propio eje vertical. El giro puede ser de derecha a izquierda o viceversa y lo hace semiinclinado para tener un centro de gravedad más amplio.

Una vez que el caporal se encuentra de frente al rumbo opuesto del que partió, recompone su postura erguida y reexpone la primera frase musical para después hacer el zapateado nuevamente y quedar de frente al rumbo inicial (oriente).

Anastasio Tiburcio, danzante, declara que los muy jóvenes o “quienes realmente nacieron para esto” hacen el zapateado más complejo. Esto es, cada sección de zapateado es precedida por una reverencia ejecutada con un enunciado musical en pulsación binaria, en la cual el caporal inclina su cuerpo hacia atrás, y cuando recompone su posición (erguido) hace el zapateado con el enunciado correspondiente girando

ESQUEMA 9

RELACIÓN MÉTRICA, PULSO-ZAPATEADO

♩. = 90

Flauta

Tambor

Zapateado

450 grados de derecha a izquierda, es decir, una vuelta y cuarto, para quedar frente al rumbo siguiente: norte. Según Anastasio Tiburcio, en una versión compleja de este son, esta sección de reverencia y zapateado se repetirá tres veces más, hasta regresar al punto de partida, de frente al oriente.

Regresando a la estructura genérica, ya que el caporal ha realizado el zapateado dos veces y recuperado su posición inicial, reexpone la frase I, con la cual da paso a la sección final de la pieza.

Cuando el caporal retoma su posición sentado en el tecomate comienza a tocar el son del vuelo y mediante un enunciado musical indica a sus “discípulos” el momento de emprender el vuelo (figura 6). Los voladores se tiran de espalda, la mayoría de las veces sujetando el lazo con los pies para asegurar una posición un poco más vertical.

Además de tocar el son, el caporal debe estar al pendiente de que los lazos se desenreden correctamente y sigan su curso por la hendidura de cada una de las secciones del cuadro, pues ocasionalmente se pueden salir, provocando un enredo entre los danzantes. Esto resultaría muy peligroso, ya que el cuadro se desbalancearía y todos podrían caer. Si alguno de los lazos llega a salirse de la hendidura el caporal tiene que dejar de tocar y encargarse de regresarlo a su posición.

Los cuatro voladores deben salir del cuadro; si alguno no lo hace, por alguna razón, el cuadro comienza a girar y se acumula el lazo del volador que no salió, pudiendo provocar también un enredo de lazos



6. Son del vuelo. Caporal. Gerardo García. Centro de las Artes Indígenas, parque Takilhsukut, Papantla, Veracruz.
Fotografía: Héctor López.

y un accidente. Otra ocasión de riesgo en la salida del cuadro se da cuando los danzantes se tiran hacia atrás, pues el movimiento brusco puede provocar que los lazos se salgan de las hendiduras donde deben correr. Con una mano, cada volador apunta su respectivo lazo a la hendidura del cuadro y con la otra se empuja desde el lazo enrollado en el palo volador. Una vez que los danzantes han emprendido el vuelo mantienen una posición vertical utilizando sus propias piernas, que sujetan su respectivo lazo, o una posición con mucha soltura en la que el cuerpo toma cierta horizontalidad. El cuadro va a girar en movimiento levógiro en el mismo sentido que en la primera caminata del son del perdón, los giros en las reverencias del son de los cuatro puntos cardinales y el zapateado del son de la invocación. Los danzantes que se presentan en público ya han pasado por un proceso de entrenamiento en el que van superando estas vicisitudes.

Los danzantes que vuelan deben tener una masa corporal similar, ya que si alguno de ellos está excedido notablemente de peso se genera un desequilibrio en el desenredo de los lazos y el giro del cuadro.

Cuando los danzantes llegan a tierra, el caporal desciende generalmente por la escalerilla del palo volador. En algunas ocasiones lo

ESQUEMA 10
SON DEL VUELO, ESTRUCTURA GENÉRICA



hace mientras los danzantes aún están volando y antes de que toquen tierra se desliza por uno de los lazos.

De acuerdo con las versiones analizadas, los músicos reconocen perfectamente una sección inicial en pulsación ternaria, una sección central en pulsación binaria o de “golpe doble”, como señaló el danzante Carlos F. Castaño, y una tercera sección nuevamente en pulsación ternaria para dar paso a la sección final (esquema 10).

En las secciones con pulsación ternaria (representadas en la estructura genérica con corchetes cuadrados en los extremos) se expone una frase musical bien diferenciada de la que se toca en la sección de pulsación binaria. Esta sección central de golpe doble, de inicio, es la señal para que los danzantes salgan del cuadro. En dicha sección se presenta una segunda frase musical que se repetirá periódicamente hasta antes de que los voladores hayan aterrizado. Mientras continúan las últimas vueltas del vuelo se toca la frase musical inicial de la sección de pulsación ternaria para que cuando finalmente los voladores aterricen el caporal toque la característica sección final de las piezas.

En una de las versiones estudiadas, la estructura carece de la sección inicial de pulsación ternaria. Esto se debe a que el músico trabaja en un grupo donde generalmente vuelan tres danzantes y el caporal, así que el caporal es propiamente uno de los voladores y vuela mientras toca este son. Para esto, primero coordina la salida del cuadro con sus compañeros (aún sin música) y después de un par de vueltas toma la flauta y el tambor, que tiene asegurados en el pantalón, para comenzar a tocar.

A MANERA DE CIERRE

La representación del rito del vuelo ante el turismo cobra relevancia en la vida de los danzantes porque se ha convertido en una importante

actividad económica alternativa para apoyar los ingresos de algunas familias totonacas. Para algunos otros danzantes es la actividad económica más importante, aunque no dejan de alternarla con otras, como la agricultura o el comercio de artesanías.

La capitalización económica de este saber-hacer de tradición oral no es un fenómeno reciente ni mucho menos un efecto directo de la patrimonialización de la práctica a partir de 2009 con su inclusión en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO. De acuerdo con los testimonios de los voladores, este fenómeno ha existido desde los años cuarenta. No obstante, las dinámicas resultantes de “volar como un trabajo”, como competitividad, posiciones de poder, sitios de trabajo en disputa, rencillas, desintegración de las organizaciones y grupos de voladores y explotación por parte de terceros, sí se agudizaron con la declaratoria patrimonial, además de que se incrementó notablemente el número de voladores en la región.

Al predominar el uso de la práctica en contextos turísticos, muchos jóvenes voladores nunca han presenciado el proceso ritual completo, sólo lo conocen por la tradición oral. Debido a los altos costos de adquisición y logística para obtener y trasladar el árbol *tsakat-kiwi*, nombre local de la *Zuelania guidonia*, especie utilizada para el ritual (Chenaut, 1995: 283), muchas comunidades de la región han optado por instalar un mástil de metal que con el debido mantenimiento puede durar varios años en condiciones óptimas, a diferencia del de madera, que dura un año como máximo en condiciones útiles. Este cambio implica la modificación del proceso ritual completo, del que se omiten las etapas de búsqueda, selección, corte, arrastre, preparación y levantamiento, junto con los respectivos rituales de los danzantes. Sin embargo, en los últimos años se ha llevado a cabo una representación del proceso ritual de estas etapas, que es parte de los compromisos de salvaguarda adquiridos con la UNESCO a partir de la patrimonialización de la práctica.

Respecto al saber-hacer musical, también pudimos constatar que los danzantes que logran desarrollar las habilidades de ejecución instrumental en torno a esta práctica tienen mayor acceso a las oportunidades de trabajo, incluso en los roles de sus mismos grupos, ya

que la demanda de caporales para la ejecución musical de la danza es más alta en comparación con la demanda de danzantes-discípulos. El caporal es el elemento integrador de los grupos de voladores.

También encontramos que una forma de capitalizar el saber-hacer musical relativo a la práctica en el ámbito del turismo es la comercialización de la flauta y el tambor de volador como artesanías, lo que contribuye a configurar un imaginario relacionado con la imagen visual y acústica de los voladores y la región de Papantla. También es importante señalar que la representación del rito del vuelo en el contexto turístico ha traído consigo cambios en los procesos constructivos y en los materiales empleados en la flauta y el tambor como artesanías, pues lo que buscan los artesanos es eficiencia en la construcción y una mínima inversión en los materiales.²⁰

Sobre el impacto del contexto turístico en el proceso estrictamente musical de la práctica podemos decir que los voladores han admitido la variabilidad de la primera pieza de la representación del rito del vuelo. El son del perdón, aunque es tocado en el primer vuelo del día, es permutado por una amplia variedad de “sones alegres” en los restantes. Estos sones sirven, de igual manera que el son del perdón, para danzar alrededor del árbol, aunque al parecer la función vital del son del perdón en el primer vuelo del día responde más bien al sistema de creencias religiosas de los danzantes. También se pudo detectar en el análisis musical que el primer son, ya sea el del perdón o los sones alegres tocados en su lugar, puede ser alargado. Esto se realiza reutilizando material musical del mismo son, es decir, repitiendo alguna sección. La intención de este alargamiento es llamar la atención de la gente que visita los sitios turísticos donde está instalado el palo volador.

Algunos caporales tocan un son mientras los discípulos suben al palo volador. Este son no es parte del repertorio del rito del vuelo; su única función es llamar la atención de los espectadores. La intensidad del sonido de la flauta se escucha hasta unos cincuenta metros a la redonda, así que los turistas que aún no se han percatado de que se está

²⁰ Se puede consultar un seguimiento detallado de los procesos constructivos de la flauta y el tambor en López, 2014: 88-95.

llevando a cabo la representación del rito del vuelo y se encuentran alejados de la plaza lo perciben mediante estos sonos.

Retomemos la idea de que los danzantes consideran la representación del rito del vuelo en los contextos turísticos como un espacio laboral. Este espacio es repartido entre diversos grupos de danzantes o, en algunos casos, entre los danzantes de un mismo grupo mediante un rol de trabajo que indica quiénes volarán en determinadas temporadas. Algunas veces, cuando los danzantes se desplazan entre sus comunidades y los sitios de trabajo, el grupo de voladores se reduce, y a veces se limita en cuanto a danzantes. Recordemos que es indispensable que uno recolecte las aportaciones de los espectadores. Entonces, si el grupo de voladores cuenta en ese momento solamente con cuatro danzantes, se afectarán las estructuras musicales del son de los cuatro puntos cardinales y del son del vuelo.

En cuanto al son de los cuatro puntos cardinales, dado que el caporal es el cuarto danzante que sube al tecomate a tocarlo, uno de los espacios del cuadro queda vacío. Entonces, sólo toca una sección de las cuatro correspondientes a este son, pues si intentara girar sobre su propio eje y hacer las respectivas reverencias, los discípulos, que deben esquivar estas reverencias, podrían desequilibrar el cuadro y generar una situación de riesgo.

En algunas ocasiones, el son de la invocación no se toca cuando no hay suficiente cantidad de espectadores, que hipotéticamente significarían una mayor aportación económica. Recordemos que en la danza de este son el riesgo es muy alto, ya que se realiza de pie en la cima del palo volador sin ningún mecanismo de seguridad. La omisión de esta pieza también puede responder a factores climáticos o anímicos del caporal, aunque la cantidad de espectadores resulta determinante para omitir o no el son.

Siguiendo con los grupos que cuentan con una cantidad limitada de danzantes, por sus traslados a las comunidades, también hay un impacto directo en las estructuras musicales del son del vuelo. Al faltar un quinto danzante que permita al caporal realizar sus funciones normales en el tecomate del palo volador, el caporal tiene que asumir el papel de discípulo que vuela. Como ya se ha señalado, es indispensable que

cuatro danzantes emprendan el vuelo, pues solamente así es posible desenredar las cuerdas y los giros del cuadro y el tecomate. El vuelo es la parte más atractiva para los espectadores y no puede realizarse sin música, por lo que el caporal emprende el vuelo tocando el son que corresponde, con el incremento del riesgo.

Esto trae consigo una modificación fundamental en el nivel estrictamente musical. Con base en el análisis de los casos estudiados se ha determinado que el son del vuelo tiene una sección introductoria de pulsación ternaria con una primera frase musical diferente de la que tendrá lugar en la sección de pulsación binaria y que corresponde propiamente al vuelo. Cuando el caporal emprende el vuelo por la falta de un quinto danzante omite esta sección introductoria. Simplemente emprenden el vuelo juntos y después de un par de vueltas en las que el caporal saca su flauta y tambor del amarre de su pantalón comienza a tocar el son del vuelo, pero a partir de la sección de pulsación binaria. Hay que notar que cuando el caporal está volando y tocando al mismo tiempo se añaden elementos que dificultan la ejecución instrumental, ya que está de cabeza y en constante movimiento por la mecánica del vuelo. Estas condiciones pueden generar interrupciones ocasionales en la ejecución instrumental y, por lo tanto, en la linealidad y el flujo de la música. Otro elemento que es afectado por la situación es el final del son. En este caso, terminará antes que en una ocasión normal, pues el caporal debe guardar nuevamente los instrumentos musicales en el amarre de su pantalón para recomponer su postura antes del aterrizaje.

En suma, podemos afirmar que el contexto turístico sí afecta o modifica la práctica en su dimensión estrictamente sonoro-musical. En este primer acercamiento observamos que la afectación se da en la organización del repertorio empleado, en la representación del rito y en las estructuras musicales de los sones.

Por todo esto podemos observar que los voladores son depositarios de un profundo conocimiento de una práctica músico-dancística de tradición oral que han sabido capitalizar a su favor y adaptar a los cambios socioeconómicos del país. No obstante, otros actores sociales se han integrado a esta capitalización a través de las políticas patrimoniales

de nuestro país, adquiriendo también capital económico, simbólico y político. A pesar de esta situación, la práctica de los voladores se ha seguido reconfigurando, generando nuevas temáticas de estudio en torno a esta práctica tan dinámica y cambiante.

BIBLIOGRAFÍA

- AROM, Simha (2004). *African Polyphony and Polyrythm. Musical Structure and Methodolgy*. Nueva York: Cambridge University Press.
- CHENAUT, Victoria (1995). *Aquellos que vuelan. Los totonacos en el siglo XIX*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Instituto Nacional Indigenista.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2002). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen/Grijalbo [1982].
- LÓPEZ, Héctor (2014). “Los voladores de Papantla. Aproximación etnomusicológica a la práctica músico-dancística del palo volador”. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- NÁJERA CORONADO, Martha Ilia (2008). “El rito del ‘palo volador’: encuentro de significados”. *Revista Española de Antropología Americana*, 38, 1: 51-73.

ENTREVISTAS

- Anastasio Tiburcio Santiago, 53 años. Papantla de Olarte, 13 de julio de 2013.
- Gilberto García San Juan, 36 años. Papantla de Olarte, 9 de julio de 2013.
- Ernesto García García, 38 años. Ojital Nuevo, Ciudad de México, 10 y 24 de septiembre de 2012; San Antonio Ojital, 20 de enero de 2013; Ciudad de México, 14 de marzo de 2014.

El canto tradicional de los comcáac, el rock y el turismo

OTILA MARÍA CABALLERO QUEVEDO

Universidad de Sonora

ALEJANDRO AGUILAR ZELENY

Instituto Nacional de Antropología e Historia-Sonora

INTRODUCCIÓN

En la ciudad de Hermosillo, en la plaza dedicada al Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana, se celebra un evento cultural. Al centro de la plaza descansa una pequeña tarima de madera, y al lado un micrófono y su pedestal son los elementos esenciales para la presencia de la cultura comcáac/seri en la ocasión. Se trata de un cantor tradicional que empuña una sonaja hecha con una lata de conservas, piedrecillas y un palito para marcar el ritmo de los cantos tradicionales. Estos cantos, al ritmo de la sonaja, son para la “Danza de Pascola” de este pueblo que ha vivido ancestralmente entre el mar y el desierto. Junto al cantor, un pequeño grupo de jóvenes, niños y niñas aguardan su turno para bailar sobre la tarima, de frente al cantor. Ataviados con vestimenta tradicional de diversos coloridos y adornados con listones, los bailarines golpean rítmicamente el suelo con la planta de los pies y tratan de desentrañar el ritmo y la velocidad que marca el cantor, dándose así un pequeño duelo entre músico y bailarín, pero también con los otros bailarines, queriendo saber quién

responde mejor a las exigencias y enseñanzas de su maestro. A su alrededor, *flashes* de cámaras digitales y teléfonos inteligentes registran el momento, buscando las raíces de un mundo poco entendido. Es así que poco a poco han venido ganando espacio y presencia los cantos y las tradiciones del mundo comcáac en los eventos culturales, no sólo de Hermosillo, sino de otros sitios, en eventos y festivales. Siempre llaman la atención, son vistos como algo diferente y es difícil no percibir cierto orgullo y arrogancia en su manera de ser, que envuelven un profundo corazón y grandes sentimientos que, sin embargo, no pueden olvidar los hechos del pasado, ni las estrategias del presente que ponen en riesgo su cultura (Pozas, 1961).

Lo que se debe destacar es que en las relaciones interculturales que configuran las identidades étnicas en el siglo XXI, y donde en gran medida se encuentra de por medio la persistencia de estas sociedades, el turismo ha tenido su impacto y relevancia como una forma de relación, pero también como mecanismo de asimilación y resistencia, que se gesta en los pueblos originarios de Sonora, y en particular entre los comcáac, a lo largo del siglo XX, en un proceso en el que las expresiones simbólicas y estéticas de esta sociedad han tenido una especial relevancia.

EL MUNDO COMCÁAC:

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS CON LA OTREDAD

Entre los pueblos originarios del noroeste de México, la historia de la cultura *seri* es muy peculiar, y poco entendida hasta cierto punto; esto se debe, entre otras cosas, a que la denominación *seri* se refiere a una de las al menos seis distintas bandas o clanes de cazadores, pescadores y recolectores, de origen hokan, que se asentaron en un extenso territorio de la llamada costa central de Sonora, una región desértica y costera donde habitaron clanes o bandas conocidas como *ihiiizitam*, cada una de las cuales ocupaba territorios específicos; sin embargo, al ser identificadas como un solo grupo homogéneo se llega a perder de vista su diversidad interna. Los integrantes de estas bandas autodiferenciadas

ocupaban un extenso territorio desde la costa central, manteniendo relaciones y formas de intercambio tanto con los miembros de las otras *ihiizitam* como con otros pueblos originarios, como los yoeme/yaqui hacia el sur, ópata y o'ob/pima hacia el este y tohono o'odham/pápagó hacia el norte. Lo que se conoce sobre todo desde el siglo xx como *tribu seri* es en realidad el proceso de integración de los sobrevivientes de esas distintas bandas, organizadas en pequeños grupos con una gran movilidad territorial, incluyendo el mar, las islas del golfo y eventualmente la península de Baja California. Los miembros actuales de este pueblo originario son descendientes de los sobrevivientes de diversas luchas de exterminio e intentos de dominación y despojo de que han sido víctimas a lo largo de su historia, desde la llegada de los españoles a su territorio hasta hoy (Felger y Moser, 1985).

Es hacia finales del siglo xx cuando algunos de los integrantes y descendientes de esta compleja sociedad comienzan a reclamar su reconocimiento como *comcáac*, y de una manera más propia como Nación Comcáac, integrando en ese proceso de autorreconocimiento la consolidación de una guardia tradicional, una escolta, integrada por mujeres, encargadas de portar la bandera con los colores y símbolos que representan la voluntad de conservar y fortalecer su identidad étnica.

Por algún tiempo se consideró que los comcáac formaban parte de los grupos lingüísticos yumanos, de la península de Baja California; sin embargo, actualmente se reconoce que el idioma cmiiique iitom es único. Es precisamente en la primera mitad del siglo pasado cuando comienzan a transformar su modo de vida seminómada con un proceso de sedentarización que implica profundos cambios en su existencia, en el cual se da el cambio de una economía de apropiación, basada en la caza, la pesca y la recolección, a una de capital. Hoy en día los comcáac viven en una reducción de su territorio original, en dos localidades principales: Socaix (Punta Chueca, en el municipio de Hermosillo) y Axöl Ihöm (El Desemboque, en el municipio de Pitiquito). Su territorio incluye parte de la costa desértica Xepe Coosot (Canal del Infiernillo) y la isla Taheöj (Tiburón). La población, entre ambas comunidades, es de alrededor de mil personas, aunque su situación

demográfica actual es bastante compleja, ya que si bien por largo tiempo prácticamente no existieron matrimonios entre *comcáac* y *cocsar* (gente que no pertenece a la etnia), en los últimos años esto ha cambiado dramáticamente, porque ya hay más matrimonios mixtos, lo que implica eventualmente la discusión en torno a la sucesión de derechos territoriales, ejidales y comunales, que ya se trata en los ámbitos familiares y en algunas asambleas, lo que debe ser estudiado con atención.

Históricamente, la relación entre los *comcáac* y los *cocsar* no ha sido nada sencilla, debido a que nunca se ha entendido ni aceptado del todo el modo de ser y el estilo de vida de esta sociedad ancestral, que logró constituir un extenso territorio propio manteniendo relaciones de intercambio y, eventualmente, de confrontación con distintos miembros de otros pueblos originarios, como los *o'odham* al norte, los *ópatas* y los *o'ob* al este y los *yaquis* hacia el sur, cuando menos; además de sus posibles relaciones con los *guaycuras* y *pericúes*, desaparecidos desde el periodo colonial, o sus antecesores en la península de Baja California. Es necesario señalar que en la tradición oral *comcáac* existe la memoria de una raza de gigantes (Cuéllar, 1980) que habitaban en la península, con los que algunos de sus propios ancestros llegaron a convivir, según cuentan los relatos.

La historia de esta sociedad de navegantes, pescadores, cazadores y recolectores puede ser vista como un gran atractivo turístico: un pueblo indígena de costumbres muy particulares viviendo en un entorno desértico, navegando por el golfo de California y habitando islas. Sin embargo, lo que representa su existencia es un largo trayecto histórico de lucha y conservación de su identidad, territorio y forma de vida, y eso es lo que resulta más difícil de comprender. Han sido varios los intentos de exterminar a esta sociedad —calificada en tiempos pasados como “una de las peores enfermedades” del noroeste de México—, desde la guerra directa hasta la deportación de mujeres a Guatemala, o el intento de separar a los hijos de sus madres y entregarlos a “honestas familias hermosillenses”.

A principios del siglo xx, en 1905, el hecho histórico más dramático en las relaciones entre los *seris* y el gobierno sonoreense lo representa la invasión a la isla Tiburón, promovida y dirigida personalmente por el

entonces gobernador Rafael Izabal, lo que implicó el apresamiento de un grupo de mujeres seris. A cambio de su liberación, el funcionario estatal recibió grandes canastas de manos mutiladas de los rebeldes. De alguna manera, este sangriento acontecimiento interrumpió las tensas relaciones entre los indígenas y los blancos, desde entonces y hasta finales de los años veinte. Fue la acción de un grupo de gente, conocida como los “armadores”, que a principios de los años treinta comenzaron a dotar a los expertos navegantes y pescadores indígenas de embarcaciones y equipo de pesca, lo que dio pauta a grandes cambios en el modo de vida tradicional de los comcáac.

LA CULTURA COMCÁAC Y EL TURISMO

Es en ese periodo cuando aparece un elemento en el universo comcáac que será definitorio en su relación con el mundo exterior. Se trata de la llegada a la región de gente proveniente de Estados Unidos, fundamentalmente con intereses turísticos, que pronto entabló nuevas relaciones de intercambio con los miembros de la tribu seri, lo que marcará nuevos senderos en el desarrollo del trabajo artesanal de esta sociedad y la revaloración de su propia identidad frente al mundo exterior, ya no por parte de los mexicanos que codiciaban su territorio y recursos, sino de visitantes que parecían realmente estar interesados en su forma de vida y que también traían dinero. Efectivamente, el turismo norteamericano fue determinante en otras formas de relación, comercio e intercambio, que darían auge a la cultura seri en el entorno regional. La elaboración de las canastas o coritas, hechas con fibra de torote, se asoció rápidamente en el proceso de intercambio, ya que el comprador y la artesana establecían un acuerdo y una relación de compra y venta durante el tiempo de elaboración de la canasta, implicando al menos una visita anual para ver el avance de la canasta y ayudar a sufragar los costos de su elaboración, hasta culminar con la terminación de la canasta y la realización de una fiesta con cantos, danzas, juegos y comida tradicional, también financiada por el comprador. La fiesta de la canasta se encuentra sustentada en la tradición oral; se cuenta que

fue un hombre quien hizo la primera canasta grande, y que al trasladarla a otro campamento se le cayó en un pequeño cerro, derramando los alimentos y otros objetos que contenía. Por otro lado, la elaboración de estas bellas canastas tiene que ver también con el intercambio comercial de conocedores e interesados en este laborioso arte de tejer las fibras del desierto y dotarlas de símbolos. El proceso creativo está permeado de creencias enraizadas en su mundo anímico, mágico y religioso, caracterizado por un simbolismo denso y profundo, construido a lo largo de siglos de vivir y tratar de entender e intermediar con los ciclos y los caprichos de una naturaleza plena de magia (Felger y Moser, 1985).

De igual manera, en este proceso de reconfiguración intercultural, derivada de la relación de los comcáac con los estadounidenses, se debe tomar en cuenta el surgimiento, el esplendor y la crisis de la escultura en madera de palo fierro (*Olneya tesota*), atribuida a don José Astorga Encinas. Esta tradición artesanal es una admirable muestra del conocimiento de los comcáac sobre su entorno, pero también de su sentido estético y capacidad expresiva; desde la época prehispánica, según evidencias arqueológicas, los seris han elaborado esculturas en barro, con fines espirituales y propiciatorios, o en maderas blandas, como la del torote, para representar deidades bifaciales o icoomolca. Con la adquisición de herramientas de hierro, primero con vidrio, hachas y machetes, comenzaron a surgir de los toscos trozos de madera del palo fierro, hermosos y delicados personajes de bellos movimientos; poco a poco distintas familias, primero al interior de sus casas y después al aire libre, comenzaron a dar forma a seres del mundo marino y del desierto: aves en delicadas secuencias de vuelo, tiburones al acecho, pelícanos de elegante postura, tortugas marinas o terrestres, lobos marinos, caracoles, o símbolos de la luna, siluetas de hombres y mujeres, personajes misteriosos; todo surgiendo de diestros golpes de hacha y delicado trabajo de limas y lijas. Debe señalarse que después del auge de la venta de esculturas de palo fierro, hechas por los diestros artesanos comcáac, poco a poco habitantes de Bahía de Kino, la costa o de la ciudad de Hermosillo, incluso migrantes provenientes de otras regiones del país, comenzaron a copiar esta expresión, pero utilizando maquinaria

eléctrica, que desvirtúa la concepción estética indígena tradicional, además de poner en riesgo la existencia de una especie endémica de gran importancia y delicadeza como el palo fierro, que se ha usado de una manera intensiva para convertirlo en carbón de exportación, que más tarde será adquirido de importación, empaquetado y etiquetado. La crisis a la que en algún momento se vio enfrentada esta expresión artesanal derivó en la elaboración de esculturas de madera, pero en miniatura, y después comenzaron a realizarse esculturas en diferentes tipos de piedra, conservando así la estética comcáac.

Aunado a esta actividad artesanal basada sobre todo en la elaboración de canastas y figuras de madera, poco a poco surgieron también hermosos y diversos collares, plenos de colorido algunos y del mismo tono otros; collares con miniaturas de palo fierro, con conchas y caracoles engarzados en precisas secuencias, utilizando semillas, huesitos, conchas, caracoles y piedrecillas, dándoles orden y secuencia. Con el paso de los años, además de los collares han comenzado a elaborar aretes, anillos, pulseras y diversos adornos, reminiscencias de una sociedad recolectora que recorre con paciencia los litorales de su territorio seleccionando de ese universo las mismas formas, los mismos colores, las distintas familias, los casos únicos; garras, picos, caparazones, todo se reúne, se acumula, se organiza y se utiliza en la paciente confección de los símbolos vivos de una identidad ancestral que en esta sencilla industria familiar atiende a viajeros, turistas, trabajadores, visitantes y eventuales amigos que llevan al cuello cuando menos un recuerdo de una estética viva y una economía de la paciencia, donde varias mujeres rodean a los visitantes ofreciendo cada cual sus grandes logros y pequeños detalles: figuras, pequeñas coritas y collares son el punto de encuentro con los visitantes con una consideración: a los mexicanos a veces les venden un poco más barato que a los extranjeros.

La relación con los norteamericanos, la elaboración de canastas (que se condensa expresiva y simbólicamente en la fiesta de la canasta y que en cierto modo responde también a un interés “turístico”), la manufactura y venta de piezas de palo fierro, collares, además de las coritas, establecen la pauta en la relación del mundo comcáac con el exterior. Lo que los mexicanos no apreciaban tanto, su forma de vida,

los norteamericanos lo admiraban e incluso colaboraban con ellos, mediante nuevas formas de relación e intercambio, ya sea con dólares, medicinas, ropa, alimentos, aparatos eléctricos, carros.

Aunado a esto se dio la petición de tomarles fotos, filmar algunas escenas de su vida cotidiana, en actividades como la pesca, la recolección o la elaboración de artesanías y, por supuesto, grabar algo de su música y sus cantos. Debe decirse que este tipo de relaciones dieron forma a un turismo de interés ecológico y cultural relativamente controlado, no masivo; todavía en las décadas de los años setenta y ochenta del siglo pasado era relativamente poca la gente que se aventuraba a entrar a territorio comcáac, considerado como difícil y aislado para muchos. Puede decirse, sin embargo, que la globalidad también los iba alcanzando y a partir de los años noventa el mundo comcáac comenzó a ser revalorado, se profundizaron las relaciones de intercambio con mexicanos, norteamericanos, europeos y asiáticos, todos interesados de una o de otra manera en conocer o aprovechar de alguna manera el conocimiento, tradiciones y los recursos naturales de los comcáac.



INVITACIÓN A TODA LA COMUNIDAD DEL CIAD

Como parte del proyecto de desarrollo sustentable comunitario:
"Esteros Comcáac (Seri): Ecoturismo y monitoreo ambiental"

Se llevará a cabo un **PASEO DE ECOTURISMO**, para conocer el territorio y cultura Seri.

Fecha: **Sábado 12 de noviembre**
Salida de Hermosillo: 6:30 a.m.
Regreso a Hermosillo: 6:00 p.m.

Actividades: paseo en lancha, caminata guiada por los Seris, observación de aves, paseo en kayak, cantos y pinturas faciales tradicionales, compra de artesanías y muchas otras actividades.

EL PASEO TENDRÁ UN COSTO DE \$ 200.00 POR PERSONA

Si quieres llevar a tu familia comunícate con nosotros para hacerte un paquete familiar a menor costo!

Aparta tu lugar en la ext. 380 (cupó limitado)

Programa de Ecología Política y Desarrollo Sustentable
Coordinación de Desarrollo Regional



1. Cartel de promoción ecoturística en territorio comcáac.

Fuente: Otila Caballero, 2014.

LA MÚSICA EN LA IDENTIDAD COMCÁAC

La música es, sin lugar a dudas, una forma de expresión y comunicación humana, así como un recurso de atención y entretenimiento de los sonidos. El concepto de música varía en cada sociedad, y en el caso de los comcáac ha sufrido cambios a lo largo de la historia, al menos desde la época de la conquista española. Intervienen también relaciones interculturales; un ejemplo puede ser la incorporación de la “Danza de Pascola” a su cultura, lo que muestra su relación con la tribu yaqui; además, debe considerarse hoy en día la influencia de la Iglesia apostólica de la Fe en Cristo Jesús, el turismo nacional y extranjero y el acceso a los medios de comunicación y diversas expresiones musicales, y otros cambios que dan pie a nuevas formas musicales, donde destaca el surgimiento del rock seri.

Los comcáac se han caracterizado musicalmente por el papel y la importancia que les han dado a sus cantos; los consideran poderosos y tienen significados muy especiales: “las melodías y las voces poseen un timbre limpio y sonoro, más que el de otros grupos indígenas del estado de Sonora, y suelen ser hermosamente poéticos” (Varela, 2004: 63); de acuerdo con lo que indican Bowen y Moser (1970), la ejecución de la música vocal ha predominado sobre la práctica de música meramente instrumental.

Para acompañar sus cantos, los comcáac utilizan sonajas, conchas, piedras, caparazones de tortuga y capullos de mariposa rellenos de piedrecillas y ensartados en tiras, comúnmente conocidos como *tenabaris* —un préstamo cultural de origen cahita—, que se colocan en las piernas para bailar. Sin embargo, el uso de instrumentos y cantos depende de la ocasión o fin social; por ejemplo, el *acaix*, o zumbador, hecho de tabletas de madera lanceoladas y atadas a un cordel que al ser girado provoca un sonido que puede “abrir puertas” o preparar simbólicamente los espacios para el ritual de curación; su uso se relaciona con las cuevas o ritos frente al mar para obtener cantos de poder.

Por lo tanto, hablar de música seri, o comcáac, es hacerlo de sus cantos y los instrumentos que los acompañan. Los comcáac utilizan sus cantos para narrar historias, expresar conocimientos y costumbres, y

para conectarse con los espíritus del mar y el desierto. En la antigua tradición oral se recuerda que existían procesos rituales especiales para obtener el poder de los cantos y que este poder se relacionaba particularmente con la especie marina que otorgara sus poderes o dones a través de su canto. Algunos cantos también se relacionaban con los riesgos y rutas de navegación; con cantos se podían atravesar las corrientes y remolinos del mar, o con el reconocimiento de la diversidad y particularidad de los seres marinos.

Los comcáac eran, hasta hace poco, una etnia ágrafa, por lo que los cantos son la expresión estética más representativas y la base de su tradición oral, en la que se encuentra la leyenda del origen del hombre, donde aparece la función del canto:

En un principio no había nada de nada. Lo único que había era un océano y pura agua. Entonces vino Hant Caai (el que hizo la tierra), creó algunos animales marinos y les pidió que trajeran arena del fondo del mar para crear la vida terrestre. De todos ellos, la tortuga prieta (*mosnana-apa*) fue la única que salió trayendo entre sus uñas un poco de arena, logrando así su propósito. La caguama ha sido, desde entonces, símbolo de poder y fortaleza para la comunidad. La tierra que se formó no estaba dura; era húmeda y blanda. Fue entonces que Hant Caai llamó a Hant Quizijam (los siete seres) para que vinieran a endurecerla y secarla. Después, Hant Caai creó a las aves y demás animales terrestres. Hizo primero al hombre y después a la mujer de la misma manera para que formaran una pareja y los colocó debajo de un *xoop* (torote). Como la tierra estaba muy mojada, Hant Caai entonó un canto para pedir favores e invocar ayuda al poder sobrenatural para que la tierra fuera secada. Como la tierra era plana las inundaciones eran comunes, así que Hant Caai entonó un canto para formar cerros y montañas, con el fin de proteger a los hombres de esas inundaciones, pero a pesar de esos cuidados no pudo evitarlas. Él permitió a los comcáac que se convirtieran en cirios, biznagas y rocas, para no perecer (entrevista a Montaña, 2009).

Los comcáac aseguran que los sonidos a través de los cantos llegan a la memoria, donde se almacena su identidad; esto es, el sonido abre el

sentido de su existencia. Los sonidos y los cantos mantienen una destacada fortaleza lingüística en relación con su mundo simbólico.

EL PAPEL SIMBÓLICO DE LOS CANTOS

Los cantos ancestrales fijados en la memoria comcáac recuerdan, entre otras cosas, su capacidad de sobrevivencia, y despiertan la alegría de las personas. “La música refuerza los saberes ancestrales, que al recordar fortalecen el ánimo y la valentía para enfrentar cualquier contingencia de la comunidad” (entrevista a Estrella, 2009). En este sentido, el canto se ve afectado por una carga emotiva y es capaz de mover sentimientos en quienes escuchan o participan.

Los comcáac consideran que los cantos son un medio para reproducir el conocimiento ancestral. Afirman que los pájaros, las tortugas, las plantas, las ballenas, los pelícanos, han revelado sus pensamientos y conocimientos a través de sueños o visiones asociados al poder sobrenatural, comunicándose con los humanos de “cerebro a cerebro”. Todos los sonidos de la naturaleza son fuente de inspiración; la tierra y las cuevas zumban; el aire y las nubes cantan; el mar, con los espíritus que se encuentran entre el cielo y la tierra, ofrece también sus cantos (Caballero, 2009). El papel social que tiene la música comcáac revela la capacidad de reproducir las condiciones que hacen posible la existencia de la propia cultura y de identificar a los individuos que se reconocen en ella.

LA DIVERSIDAD DE LOS CANTOS

Existe un canto considerado por la etnia como uno de los más antiguos por lo que dice. Fue recopilado y traducido por Marlett (2008) con la ayuda de René Montaña. Este canto reporta la creación del universo y la tierra por su principal deidad, Hant Caai, y destaca la función del sonido en la vida de los comcáac.

Ha mat cmá tpá xi ma ya, zá hi ti pá xi ya, ha ma ti ya xa no tén la sí ton
xoé. Ha ma ti c amó ya. Ha ma ti ca sé ne i la ya. Tá ya z amó ya. Ha ma
ti x acá no gui. Ha mi mí yo tin. Hán ti ha quím xoj oé ne xoé.

(Cuando la tierra fue recién creada, el día en que fue creada, el sonido
llegaría hasta los rincones del mundo. Hablaría el Creador del mundo.
El Secador de la tierra. La tierra tomó un paso, [la tierra] resonó, [el
sonido] tocó la infinidad. La canción es llevada por los que hablan de las
cosas antiguas.)

Los comcáac han memorizado y transmitido de manera oral un conjunto
de canciones, reclasificadas en varios géneros por Astorga, Marlett,
Moser y Nava (1994: 501):

- *Icoosyat*, cantos de gigantes, son versos que narran la vida de las personas que antecedieron a los comcáac;
- *Iquimooni*, cantos de victoria, entonados mientras se bailaba alrededor del enemigo muerto (Bowen y Moser, 1970: 194);
- *Xepe an cõicoos y hehe an cõicoos*, cantos sobre la naturaleza del mar y desierto, son los más comunes de escuchar;
- *Cmaam coicóos*, cantos para el amor de una mujer, son cantados en secreto;
- *Icocoosa*, cantos de arrullos, que las abuelas y las madres cantan al bebé;
- *Icoos icooit*, canciones para bailar, son cantos de pascola, los que más se escuchan en contextos públicos. Todas las piezas son lingüísticamente ininteligibles (no tienen letra, son puros sonidos); hay una gran influencia de la música yaqui porque se baila con *tenabaris* en las piernas;
- *Icooha*, cantos de duelo, de lamentación y funerarios, cada vez se practican menos, porque ahora al difunto —que antes se velaba y todos caminaban alrededor de él entonando estos cantos— se lo llevan a la iglesia cristiana, donde lo velan con cantos cristianos;
- *Hacáatol Cõicoos*, cantos con peligro, son exclusivos del *haaco cama* o chamán para hacer el bien o el mal; los comcáac no los perciben propiamente como cantos sino que se refieren al

“habla de los espíritus” asociados a la naturaleza, el mar, el desierto, los espíritus que transitan por el aire, la orilla del mar, las cuevas, los montes, las plantas, el cielo.

A través de los cantos entendemos los pensamientos y parte de esta cosmovisión. Señalan la posición y el sentimiento de la comunidad en relación con su entorno, enmarcado entre el desierto y el mar. Son entonados con o sin instrumentos y cualquier persona puede cantar en espacios públicos o privados. Sin embargo, los *hacáatol cöicoos* solamente son interpretados por el *haaco cama*, o chamán, porque es la persona autorizada para hacer girar el poder espiritual e incidir sobre otra persona.

Según Rentería (2006), la introducción de la religión evangélica implicó importantes cambios en la vida de esta sociedad del mar y el desierto al enfrentar su cosmovisión y modo de vida con una concepción externa y diferente, en la cual, sin embargo, la música y los cantos religiosos tienen un gran papel en la liturgia. Así, junto con esta nueva religión eventualmente harán acto de presencia nuevos instrumentos musicales, entre los que destacan la guitarra y el bajo eléctricos, la batería y los teclados, además de otras tendencias musicales.

EL ROCK COMCÁAC

La presencia de distintos visitantes, en especial desde los años sesenta, y la utilización de aparatos radiofónicos han sido, con el paso del tiempo, los elementos más importantes para el surgimiento de una nueva expresión musical. Las prácticas, las costumbres y las creencias de los comcáac están sufriendo cambios significativos debido al contacto con otros pueblos, el uso de medios de comunicación, la modernidad y la construcción de la nueva carretera de Punta Chueca (Socaaix) a Bahía de Kino.

El contacto de los comcáac con el rock se remonta a la década de los sesenta, época de mayor difusión de este género musical en Sonora; el

turismo estadounidense lo llevó a Bahía de Kino, Punta Chueca y Desemboque, y al gusto y el interés a los comcáac.

Es muy posible que en los años setenta los turistas estadounidenses buscaran en la etnia comcáac estilos de vida y expresiones culturales diferentes. Llegaban a Punta Chueca y El Desemboque grupos de veteranos de la guerra de Vietnam, antropólogos y hippies que impactaron con la música de rock y sus grabadoras. El turismo nacional e internacional estaba interesado, además, en convivir con los comcáac porque eran expertos en la caza y la pesca, actividades altamente demandadas por el turismo cinegético, destacando la caza del borrego cimarrón a través de programas ecológicos y un fideicomiso, ya que un permiso de cacería en la isla Tiburón puede costar hasta cien mil dólares. Los beneficios de esa actividad se distribuyen entre los miembros de la comunidad.

Castro (2013) reporta, sin embargo, que el primer antecedente de interpretación de rock por un comcáac fue en la ciudad de Nogales, Sonora, en 1993. Francisco Barnett Morales entonó un canto tradicional acompañado por el grupo de rock hermosillense llamado Perra Vida, en el marco del Encuentro Juvenil Raíces de Resistencia.

El rock estadounidense permeó en la etnia comcáac a través de la radio, principalmente de los grupos Heavy Metal y Black Metal. Esto impactó a un grupo de jóvenes, que crearon su propio grupo de rock en 1997, llamado Hamac Caziim (Fuego Sagrado), que interpreta canciones tradicionales pero con instrumentos electrónicos. Al principio, cuando se reunían a ensayar, la localidad de Socaaix aún no contaba con energía eléctrica y dependían de un generador eléctrico que trabajaba con gasolina; así, cuando se encendía el generador, los jóvenes miembros del grupo corrían con sus instrumentos a la casa del baterista y apuradamente conectaban sus instrumentos, aunque a veces sólo por poco tiempo, debido a que se interrumpía la energía por algún desperfecto del aparato o, sencillamente, por falta de gasolina. De esta manera, la música eléctrica surge entre los comcáac cuando aún no tenían electricidad.

Al escuchar los cantos y las danzas tradicionales se puede percibir que el encuentro entre la música tradicional comcáac y el rock era lógico: el golpeteo de los pies es sustituido por la batería; la fuerza y el uso de la voz hacen armonía entre los cantos tradicionales y su versión en rock; el bajo y la guitarra acentúan y le dan fuerza a su expresión. Según lo han manifestado, reflexionando sobre su papel en la comunidad, los miembros de Hamac Caziim decidieron armar su propio grupo musical juntando lo tradicional y el rock, con lo que atrajeron la atención de niños y jóvenes. Buscaban al mismo tiempo detener la pérdida de la lengua y fortalecer el interés por las costumbres y tradiciones de su etnia. Al principio no contaban con la aprobación de la comunidad, pero poco a poco la gente mayor se sintió complacida por el encuentro entre su música, los cantos tradicionales y el rock, con el que tienen ciertas afinidades debido al manejo de la voz y los pasos de la danza. Este grupo se caracteriza por interpretar cantos tradicionales a manera de rock duro-pesado y ha incluido mujeres cantando en los coros en sus presentaciones en escenarios fuera de su territorio para apoyar y reforzar un discurso sobre la equidad de género.

Desde su formación, este grupo fue reconocido y apoyado por dependencias como el Instituto Nacional Indigenista (hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, CDI) y la Dirección de Culturas Populares, por lo que se ha presentado en festivales de música indígena, en el Zócalo de la Ciudad de México y en distintos países. La labor de Hamac Caziim los ha llevado a reflexionar sobre su papel en la conservación del cmique iitom (lengua seri) y en la recuperación de cantos tradicionales, pero también en la defensa de su territorio e identidad, además de ser punto de contacto y encuentro con jóvenes que no pertenecen a la etnia (los cocsar) y otros grupos musicales. En 2005, el Instituto Sonorense de Cultura apoyó financieramente la edición de su primer disco compacto, que fue un éxito en la región; no sólo fue reconocido como un grupo de rock, sino también como un difusor de su cultura tradicional y los procesos de cambio culturales y musicales en este nuevo milenio.



2. Grupo Hamac Caziim, incluyendo por primera vez a mujeres de la etnia, en las fiestas del Pitic, en Hermosillo, Sonora, 2013. Fuente: Alonso Castillo, 2013.

En 2011, algunos integrantes se separaron del grupo y formaron otro llamado Xeecej (Lobo), que se caracteriza por sus cantos de nueva creación, interpretados como balada-rock, con instrumentos electrónicos y de madera, pero aún debe consolidarse para tener mayor presencia y proyección como propuesta musical. En este sentido, los cantos tradicionales han estado presentes, pero con modificaciones en su forma musical. Las fuentes de inspiración para sus cantos fueron el entorno natural, el mar y el desierto, así como las fuerzas sobrenaturales, otorgadas por espíritus o deidades del cielo y de las plantas, principalmente.

Si bien los comcáac cantan sin un motivo en particular, el turismo encuentra estas expresiones en fiestas, en espacios ceremoniales y en lugares fuera de la comunidad, como actividades de difusión cultural organizadas por alguna institución.

A través del rock, estos dos grupos integran la modernidad a su identidad.

LOS ESPACIOS DE REPRODUCCIÓN MUSICAL COMCÁAC

Los cantos tienen la función de hacer significar el contexto; están íntimamente relacionados con los patrones de comportamiento social, “la función del canto es expresar los sentimientos compartidos y moldear las actividades conjuntas de alguna comunidad humana” (Lomax, en Reynoso, 2003: 68). Por ejemplo, los comcáac organizan sus prácticas culturales en cuatro fiestas: pubertad, caguama siete filos, canasta y año nuevo, así como en los cultos religiosos evangélicos.

1. *Pubertad*. Se realiza cuando la niña tiene su menarquia; representa un rito de paso, de un estado a otro, de niña a mujer. La fiesta consiste en aislar a la mujer-luna en una casita de ocotillo por cuatro días, en compañía solamente de su madrina y amigas; al cumplirse el plazo, se purifica el cabello con agua de mar. En la ceremonia, los cantos tienen un papel muy importante para la protección de la muchacha durante esta transición; pero también sirven para mantenerla despierta, pues no debe dormir; la ceremonia se alegra con danzas de pascola y juegos para hombres y mujeres. La intención es asegurar su fertilidad para cuando quiera procrear un hijo. Se cree que si no se hace esta ceremonia puede tener mala suerte o problemas para casarse y embarazarse.
2. *Caguama siete filos*. Esta fiesta se realiza cada vez que se pesca a este tipo de tortuga, que simboliza a una niña a la que sus padres le estaban organizando su fiesta de pubertad, pero murió antes, según cuenta la leyenda. Su familia se puso muy triste y no sabía qué hacer; el hermano mayor de la muchacha fue al mar y trajo una caguama, e hicieron la fiesta con ella en lugar de la muchacha muerta. Por eso se parece mucho a la fiesta de pubertad; si sobrevive cuatro días la regresan al mar, si no le quitan las extremidades y se consume su carne; los restos se llevan al desierto para enterrarlos debajo de una rama sagrada llamada *xoop* para evitar efectos negativos o mala suerte.

3. *Canasta gigante o saaptim*. Las canastas gigantes están tejidas con ramas del arbusto torote prieto, con un hueso de pelícano. Se convierten en un objeto vivo porque desde el principio se sigue una serie de pasos rituales y un espíritu va acompañando el proceso de elaboración. Si el punzón de hueso rechina al entrar en el tejido significa que se debe parar el canto, y luego continuar porque el espíritu se molestó. Los adornos son dibujos que reflejan su entorno y sus concepciones míticas. Al terminar se debe celebrar con danzas y cantos tejiendo las últimas puntadas, simbolizando el cierre final. Después se tendrá que vender, porque si no cae la mala suerte. Por esta razón no todos hacen canastas *saaptim*, porque si antes era más fácil venderlas, con la crisis económica disminuyó su producción.
4. *Año nuevo*. Esta fiesta se celebraba tradicionalmente con la primera luna nueva del mes de julio y actualmente se realiza el primer día de julio, recordando la existencia y protección de Hant Caai, el que hizo la tierra, el hombre y la mujer. Esta celebración va acompañada de cantos tradicionales y danzas; como se ha mencionado, participan también los grupos de rock, se ofrecen comida y bebidas tradicionales, como el vino de pitahaya. A diferencia del resto de las ceremonias, ésta tiene una fecha más o menos fija y por sus características es la que se promociona para el turismo.
5. *Cultos religiosos adoptados de la Iglesia apostólica de la Fe en Cristo Jesús*. Aquí los hermanos de la Iglesia cantan en español y también en cmiique iitom. Hay que destacar que esa Iglesia cristiana ha prohibido ciertos cantos con fines curativos, argumentando que sólo Cristo puede sanar.

La música se puede apreciar en todas estas fiestas, sin embargo, la reproducción musical de los comcáac puede escucharse en otros escenarios fuera de la comunidad, como ya se mencionó: en festivales o eventos culturales.



3. El *cmiique* Fernando Torres cantando con una sonaja en la inauguración del mural de las principales etnias del estado en la Universidad de Sonora; enfrente baila su hijo José Armando, como es la costumbre.

Fuente: Otila Caballero, 2014.



4. Fernando Torres cantando en un encuentro nativista americano.

Fuente: Otila Caballero, 2014.

EL INTERÉS TURÍSTICO EN LA CULTURA COMCÁAC

Los interesados en la música indígena buscan los espacios donde se realizan las fiestas tradicionales en su comunidad y en eventos culturales cuando son organizados por alguna institución. Por el tipo de interés, podemos proponer la siguiente clasificación del turismo que llega a la etnia:

Cinegético. Acuden principalmente los estadounidenses, porque son quienes pagan una cantidad alta de dinero por los permisos para cazar borrego cimarrón y venado bura, entre otras especies. Contratan a los mismos comcáac como guías y para otros quehaceres, como hacer la comida y cantar, y entretenerlos contando historias.

Ecoturístico. Algunas instituciones académicas, investigadores e instancias de gobierno han generado la necesidad de este tipo de turismo para concientizar tanto a la gente de la misma etnia como a los coqsar del cuidado y respeto del medio ambiente. Se promueve la visita a la isla Tiburón y se organiza lo necesario para entretener al turismo con juegos, alimentos, artesanías, danzas y cantos tradicionales (Luque y Robles, 2006).

Alternativo. Este tipo de turismo llega por su cuenta; son personas a las que les gusta convivir con la naturaleza y conocer las costumbres de los pueblos indígenas; se le conoce también como mochilero. Si bien no aporta mucho dinero a la etnia, sí transmite los gustos y las preferencias por la música moderna, ranchera y de banda sinaloense, así como la producción de videos musicales expuestos en internet.

Chamánico, o de *New Age.* Va en busca de tratamientos o terapias alternativas. El *haaco cama* organiza el ritual en función del tipo de enfermedad que tenga la persona; se crean especialmente cantos casi siempre improvisados porque tienen más “poder curativo”. No hay una tarifa determinada, se le paga al *haaco cama* con donativos (dinero, comida, ropa). El turismo que más recursos deja es el estadounidense, que casi siempre llega en la temporada otoño-invierno, por las elevadas temperaturas que hay en el verano. Los cantos son para meditar, para expulsar al espíritu de la enfermedad

y para evocar e invocar a los espíritus que llegan ayudar en el proceso de curación.

Institucional y comercial. En inauguraciones o eventos de organizaciones.

Artístico, científico y cultural. Va en busca de culturas tribales, gente, costumbres, tradiciones y hermosos paisajes a la orilla del mar de Cortés para pintarlos o sacar fotografías.

Los comcáac llaman la atención de los turistas como una de las etnias más antiguas de Sonora y por su gran diferencia con otras más conocidas, como la yaqui y la mayo. Actualmente, algunas visitas a territorio comcáac son organizadas por manejadores turísticos particulares (cocsar), y la mayoría de las veces las ganancias no son equitativas para la etnia; por ejemplo, si el grupo de turistas va a la isla Tiburón, allá adquiere sus artesanías, y al volver a la playa ya no compra al resto del pueblo. El turismo comcáac se promueve, la mayoría de las veces, por organizaciones particulares y no colectivas.

En los años recientes, dependencias como la Comisión Nacional para el Desarrollo en los Pueblos Indígenas (CDI), la Dirección de Culturas Populares, el Instituto Sonorense de Cultura y el Instituto Municipal de Cultura, Arte y Turismo (Imcatur) del municipio de Hermosillo, entre otras dependencias, han apoyado y promovido la celebración del año nuevo comcáac/seri como una forma de encuentro entre los comcáac y los cocsar, con la finalidad de conocer las tradiciones y raíces indígenas. Actualmente, los comcáac inician la celebración de la llegada del año nuevo el 30 de junio y terminan el 1 de julio.

LA FIESTA DEL AÑO NUEVO COMCÁAC: ENCUENTRO INTERCULTURAL Y TURÍSTICO

Año con año el desierto arde, desde el inicio de los tiempos: vientos calientes llegan desde el desierto a la costa; imperan tonos amarillos y grisáceos, y uno podría jurar que hasta los saguaros y otras cactáceas han perdido color. Tan sólo dominan los tonos amarillos de las choyas. Mientras tanto, las especies marinas se alejan hacia las profundidades



5. Adolfo Burgos, de la etnia comcáac, cantando. Inauguración de la carretera Bahía de Kino-Punta Chueca. Municipio de Hermosillo, Sonora.
Fuente: Otila Caballero.



6. Un *cmique* bailando la danza del venado, propia de la cultura yaqui. Inauguración de la carretera Bahía de Kino-Punta Chueca. Municipio de Hermosillo, Sonora.
Fuente: Otila Caballero, 2011.



7. Al fondo y dentro del mar se encuentra don Antonio Robles Torres entonando *xepe án cōicóos* y *hehe án cōicóos*, cantos de la naturaleza y el mar, en un evento para celebrar el aniversario del grupo de rock Hamac Caziim. Punta Chueca, Sonora.

Fuente: Otila Caballero, 2011.

en el mar, apartándose un poco de la costa, donde las aguas son más tibias y tan sólo unos cuantos valientes sobreviven. Por eso las almejas se hunden en la arena y sólo se asoman temprano por la mañana, cuando la marea se aleja un poco y apenas lava las frescas playas rocosas.

Para los eventuales visitantes todo esto es como la antesala del infierno; un lugar demasiado lleno de luz donde el brillo del sol lastima, un lugar de viento caliente, de sequedad. Para los habitantes de estas regiones, y en especial para los descendientes de las sociedades que han vivido aquí por siglos, todo esto forma parte de un ciclo que se repite año con año, en una secuencia a veces muy precisa para los conocedores del entorno. Las señales están en los alrededores, en el cambio de la ruta de los vientos, en el aroma salino de la brisa, en los brotes del ocotillo que se convertirán en flores rojas en su momento, pero sobre todo destaca la maduración de las pitahayas, el fruto del desierto.

Cuando florecen los ocotillos y se maduran los saguaros, el verano se encuentra en su punto más ardiente; en el cielo resplandece el solsticio de verano y el mar regatea sus dones. La sabiduría ancestral no se desespera por las condiciones imperantes, pues sabe bien que es el preludio para la renovación del desierto; es el tiempo del cambio y la transición, para lo que se deben hacer muchas cosas. Al desierto no se sale tan sólo como si se tratara de un paseo, aunque en cierto modo sí lo sea; se requieren cantos que acompañen y protejan el viaje, para pedir al desierto sus frutos, agradecer a las pitahayas sus dones (Aguilar, 1998). Es por eso que este delicioso y preciado fruto del desierto también es convertido en vino, porque los cambios del desierto y la renovación de este mundo deben celebrarse de esta manera, como se ha hecho desde tiempos inmemoriales. Desde que las antiguas bandas de nómadas navegantes tocaron estas tierras, como los primeros marinos del golfo de California, como los primeros habitantes que recorrieron de una manera permanente una extensa región entre la península y el continente a través del mar. Han recorrido también la geografía del desierto por siglos, desarrollando un vasto conocimiento de la flora, la fauna y los distintos recursos territoriales, pero sobre todo una forma de reconocerlos, utilizarlos y aprovecharlos. Claro que toda sociedad humana ha hecho lo mismo, pero las condiciones extremas representan equilibrios precarios y la necesidad de aguzar la observación.

De esta manera apareció posiblemente la celebración ritual del cambio de año entre los integrantes de la nación comcáac, para reafirmar su conocimiento de la naturaleza y su interdependencia. Seguramente por esto se dieron cuenta de que cuando cierta luna nueva llegaba, como parte del místico ciclo lunar, el desierto y el mar se renovaban, la escasez terminaba y la vida continuaba.

Con el paso de los años, los procesos de conquista, los intentos de dominación espiritual y el establecimiento de la nación mexicana, el calendario coctar (de la gente blanca) fue aceptado, y entonces se dijo que el año nuevo comcáac corresponde a la primera luna nueva del mes de julio, cuando el desierto se revitaliza. Antes de ese momento, la pitahaya debe ser recolectada y preparada, ya que con la celebración del año nuevo y la ofrenda de vino de pitahaya es inminente la llegada

de las lluvias, y cuando ya ha llovido el fruto no está en su mejor momento.

Por eso también para la celebración del año nuevo los pescadores se iban a buscar grandes tortugas, para que toda la gente compartiera los alimentos tradicionales de ese mar, donde por siglos y siglos han navegado y pescado, afrontando mareas y tormentas, pero también aprovechando vientos y noches estrelladas. Hoy en día, antes de salir al mar, las autoridades tradicionales gestionan el permiso correspondiente, respetando las leyes modernas, aunque por muchos siglos han vivido de las tortugas marinas sin poner en riesgo a la gran variedad que aún hoy habita en Xepe Coosot (el canal del Infiernillo).

Según la tradición oral, la celebración consiste en la preparación y el consumo de los alimentos del mar y el desierto, que aun en el periodo de escasez pueden ser pródigos en olores y sabores. El elemento central son las pláticas y las historias cantadas, y los cantos que hablan sobre el origen del mundo y los seres míticos del mar y el desierto.

Interpretando esta ceremonia en el pensamiento comcáac se conoce la aparición de un círculo en el cielo, que corresponde en esta cosmovisión a la constelación Cmaamc (mujeres) y representa para los comcáac la promesa de protección hecha por su deidad Hant Caai. El círculo se ha identificado como un elemento generalizado en otros contextos, cuya representación mental constituye la base de la cultura comcáac.

Al principio de la creación, Hant Caai juntó a unas personas para que se tomaran de las manos y formaran un círculo, y ya que estaban en círculo les explicó que esta forma era para que la usaran en el futuro, para que fuera la base de los comcáac. En sí, representa la unidad, uno solo no puede hacer nada, se necesita a otros y otras manos (entrevista a Montaña, 2010).

Por esta razón, las danzas colectivas ante el cantor se realizan en círculo. Es el solsticio, y representa su entendimiento del mundo; la historia es cantada y el punto central es la música, el canto y la palabra, que amalgaman la tradición. Este proceso ritual se vio enfrentado por la



8. Danzante de pascola de la etnia mayo en el año nuevo de los comcáac.
El Desemboque, Sonora. Fuente: Mundo Kossio, 2013.

Iglesia evangélica, que desconocía la existencia del propio Hant Caai. Sin embargo, no podía deshacerse de estos marcadores culturales, basados en los ciclos de la naturaleza (Aguilar, 2010).

La celebración del año nuevo entre los comcáac también se ve reforzada con la asistencia de sus más cercanos hermanos indígenas, los yaquis y mayos. Se puede observar a un cantante seri y a un yaqui bailando danzas de pascola, así como también a los comcáac bailando “La danza del venado”. Los mayos, como los yaquis, también bailan frente a los cantores comcáac. Esto genera una gran alegría y fortaleza de la etnia frente a otras culturas.

Puede decirse que desde los años setenta y ochenta, con la influencia y participación de instituciones indigenistas y culturales, se busca promover el fortalecimiento de esta celebración. Sin embargo, esta misma acción institucional provoca y motiva diferentes intervenciones e interpretaciones sobre su realización, algo que desde la década de los años sesenta había señalado la doctora Margarita Nolasco en sus investigaciones en el desierto de Sonora.

En el sexenio de Luis Echeverría se incrementaron las políticas indígenas, dando como resultado la realización de películas, la edición de discos, la organización de encuentros interétnicos y el financiamiento de celebraciones. Así, de algún modo la celebración del año nuevo de los comcáac abre una puerta más al turismo y la interculturalidad, y al surgimiento o profundización de divisiones internas, ya que no se puede hablar hoy en día de una fiesta única de año nuevo, no sólo porque se realiza en dos poblados diferentes, sino porque en cada uno se reúnen diversos grupos rituales o familiares, cada uno con su modo de hacer las cosas y un punto de vista particular sobre la celebración; de esta manera, existen algunos que no piden ni esperan apoyo externo y otros que dependen totalmente del exterior. Este proceso se ha ido consolidando desde los años noventa, con el interés por conocer esta enigmática cultura y el incremento del turismo. Hay un aumento, por decirlo de alguna manera, de la popularidad y difusión del año nuevo comcáac, que se anuncia como un espacio de encuentro ya no sólo con los estadounidenses, sino con hermosillenses, especialmente con los jóvenes, interesados en conocer y sentir este mundo mágico. Así, confluyen ecologistas, nativistas, zapatistas y naturistas, con ceremonias de temazcal, danzas del fuego, tambores de tierras distantes y otros elementos que en ciertos momentos han tenido que ser controlados por las autoridades tradicionales, señalando que la invitación está abierta a toda la gente pero que la celebración es comcáac, que otras expresiones pueden ser manifestadas, pero no en la celebración tradicional. Por las condiciones de los caminos de acceso a las comunidades y la cercanía de Hermosillo, acude más gente a Socoaix que a Haxöl Ihom.

Este tipo de turismo, atraído también por la presencia y ejecución musical de Hamac Caziim, vino a cerrar el círculo donde la identidad de la nación comcáac que dialoga con los diversos afanes turísticos en torno a su cultura, existencia y territorio se ha transformado; hoy en día, el sentido de la celebración y la memoria, más que fijadas en un discurso, se evoca en los cantos tradicionales, pero en acordes eléctricos de rock; ya no se busca escuchar historias de manera fundamental, sino ver escenificaciones, como la de la guardia tradicional, que dispara sus armas para anunciar la llegada del nuevo año.



9. El grupo Hamac Caziim en la Plaza Bicentenario en las fiestas del Pitic, en Hermosillo, Sonora. Fuente: Alonso Castillo, 2013.

El departamento de turismo municipal se ha fusionado con el instituto municipal de cultura, llamado Imcatur (Instituto Municipal de Cultura, Arte y Turismo), cuyos objetivos son organizar una serie de programas para llevar la cultura a los barrios y descentralizar la producción artística, para lo cual acoge a la comunidad artística, a promotores culturales y a interesados en este tipo de actividades artístico-culturales.

PARA SEGUIR CANTANDO AL MAR: A MANERA DE REFLEXIÓN

Hoy en día, en los primeros años del nuevo siglo y milenio, sin lugar a dudas son grandes y complejos los retos que enfrentan los pueblos originarios de México a partir de una neocolonización que intenta dominar y controlar territorios, recursos naturales y formas de vida con armas de fuego y otros métodos utilizados a lo largo de la conquista española y la construcción del México independiente y contemporáneo.

Ante este panorama, la visión turística tradicional tiende a imponer puntos de vista, formas y métodos de negociación, convirtiendo la cultura en tradición y la ritualidad en espectáculo; así, a los comcáac y demás pueblos indígenas se les propone el turismo y el ecoturismo como las mejores alternativas para obtener recursos económicos. En general,

el desarrollo turístico en Sonora, a imagen y semejanza de lo que sucede en otras partes del país, se limita a promover un turismo costero y de entretenimiento basado en los valores del mar, las soleadas playas y el libre descanso, olvidando otras regiones y modelos de promoción para impulsar un turismo con identidad.

Instancias oficiales y gubernamentales, como las secretarías de turismo estatal y federal, promueven desde el exterior el turismo hacia el mundo comcáac caracterizándolo como un mundo natural y una cultura representativa del desierto, sin considerar el sentimiento y las necesidades de esta sociedad, lo que la ha llevado a expresar: “lo que ustedes los cochar no entienden es que nuestro territorio, la isla Tiburón, no está regado con perfume, sino con la sangre de nuestros antepasados, que murieron peleando por defender este territorio sagrado” (Alfredo López †).

Además de los dignos esfuerzos basados en la investigación de campo, el trabajo comunitario, la elaboración de mapas significativos con formas respetuosas de reconocer y recorrer su territorio, deben tomarse en cuenta las complejas características de esta sociedad que ha sufrido profundos cambios culturales en un tiempo relativamente corto, de la primera mitad del siglo xx al presente, tomando en cuenta que realmente no fueron dominados por los misioneros ni por los militares españoles. Muchos de los esfuerzos oficiales del gobierno mexicano carecen de una adecuada planeación para darles continuidad y sostenerlos.

En Socaaix se levantó un parador turístico junto al pueblo, destruyendo plantas consideradas sagradas, sin establecer mayor conexión entre este espacio y esta cultura, que tiene un profundo conocimiento del uso de los recursos naturales del mar y el desierto. El parador turístico no tiene ninguna característica de la cultura comcáac; podría estar situado en cualquier otra playa y funcionar de la misma manera. De igual modo, cuando las instituciones y las organizaciones de la sociedad civil apoyan u otorgan recursos para la realización de las fiestas tradicionales tienden a generar mayores problemas, a pesar de la posible nobleza de este esfuerzo.

Otros fenómenos también tienen efectos sobre la sociedad comcáac, como el narcotráfico, que por largo tiempo ha aprovechado las

condiciones de lejanía de su territorio para establecer rutas de transporte, alterando la tranquilidad y la vida cotidiana de las comunidades. A veces, los narcotraficantes apoyan económicamente a algunas personas de la comunidad y organizan y patrocinan fiestas, donde se les paga a los comcáac para que las amenicen con bailes y cantos, por lo que algunas personas han comentado que hoy en día su comunidad es tan riesgosa como cualquier barrio hermosillense.

En la actualidad se han generado fuertes discusiones por las empresas mineras que tratan de introducirse en su territorio, estableciendo negociaciones tan sólo con algunos miembros del grupo, como los ejidatarios, dejando de lado el punto de vista de los grupos ecologistas y de conservación locales, que promueven un turismo ecológico y controlado para la protección de especies como las tortugas marinas y terrestres, y la diversidad de aves; asimismo, para el monitoreo de la población de borregos cimarrones, venados y coyotes, entre otros modelos de conservación que dependen más de recursos internacionales que de las políticas indigenistas federales o estatales, que promueven tan sólo una visión idílica de un mundo que posee un gran conocimiento y riqueza cultural (Cuéllar, 1980).

Tal vez por eso la celebración del año nuevo y el reconocimiento de su música, tradicional o en su versión en rock, se han convertido en un punto de encuentro, en un proceso de búsqueda y construcción para conciliar los distintos intereses con el respeto a la voluntad de los miembros y las autoridades del grupo, para atender sus necesidades y generar modelos de desarrollo con identidad, sin olvidar los derechos culturales y territoriales de las futuras generaciones, considerando que el mestizaje y el desplazamiento lingüístico comienzan a afectar la unidad e identidad de esta sociedad, que a pesar de todo han logrado mantenerse a lo largo de su historia. En los últimos años se han ampliado los estudios sobre esta cultura, con la participación crítica de los miembros de la etnia, y la inclusión de diversos proyectos, entre los que destacan el manejo ecológico, la producción artesanal, la elaboración de harina de mezquite y de otros productos de su cultura.

Finalmente, la música comcáac se proyecta al mundo a través de sus cantos tradicionales y nuevos grupos de rock que comparten pro-

yectos con otros pueblos originarios de México y otros países en un marco multicultural. Los turistas llegan a la comunidad indígena entusiasmados por la propaganda de las redes sociales, la internet y el turismo organizado. Los músicos se ajustan a las demandas del turista, que va a buscar desde el chamán, con sus ritos y cantos de curación, hasta las fiestas tradicionales, a cambio de dinero, comida, ropa y medicinas. Al mismo tiempo, el cantor y los danzantes se sienten emocionados por el reconocimiento que los cocsar otorgan a sus representaciones. Los músicos y danzantes son cada vez más solicitados en eventos y festivales internacionales. Esto significa una gran oportunidad y un reto para las exigencias y condiciones actuales. En este sentido, compartimos con ellos la esperanza de que su cultura no sólo siga sobreviviendo, sino que los cocsar podamos realmente valorar sus saberes y entendimiento en la construcción de un futuro más justo e igualitario.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Alejandro (1998). “Los ritos de la identidad”. Tesis de maestría en antropología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- AGUILAR, Alejandro, *et al.* (2010). “De los dioses salvajes a los dioses domesticados. Y las nuevas tendencias religiosas en el noroeste de México”. En *Los dioses, el evangelio y el costumbre. Ensayos de pluralidad religiosa en las regiones indígenas de México*, compilado por Ella F. Quintal, Aída Castilleja y Elio Masferrer, 43-120. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- ASTORGA DE ESTRELLA, María Luisa, Stephen A. Marlett, Mary B. Moser y E. Fernando Nava L. (1994). “Las canciones seris: una visión general”. En *Cuarto Encuentro Internacional de Lingüística en el Noroeste*, t. 1, vol. 2, 499-526. Hermosillo, Sonora, México: Universidad de Sonora.
- BOWEN, Thomas, y Edward Moser (1970). “Material and functional aspects of seri instrumental music”. *Kiva*, 35, 4: 178-200.
- BRANIFF, Beatriz (1976). “Tribus de Sonora: los seris”. En *Panorama histórico antropológico*. México, Sonora: ENAH.
- CABALLERO, Otila (2009). “Análisis lingüístico y musical de un *hacáatol cöicóos* de los comcáac (seris) del noroeste de México”. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 85 (enero-abril): 20-25.
- CASTRO, Tonatiuh (2013). “Hamac Caziim, la llama eléctrica de la persistencia étnica” [en línea]. Disponible en: <<http://www.numerof.org/hamac-caziim>> [Consulta: 20 de septiembre de 2014].
- CUÉLLAR, José Arturo (1980). *La comunidad primitiva y las políticas de desarrollo (el caso seri)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FELGER, Richard Stephen, y Mary Beck Moser (1985). *People of the Desert and Sea. Ethnobotany of the Seri Indians*. Tucson, AZ: The University of Arizona Press.
- GRIFFEN, William (1959). *Notes on Seri Indian Culture, Sonora*, México. Gainesville, FL: University of Florida Press (Latin American Monographs, 10).

- LUQUE, Diana, y Antonio Robles (2006). *Naturalezas, saberes y territorio comcáac (seri). Diversidad cultural y sustentabilidad ambiental*. México: Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales/Instituto Nacional de Ecología/Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo.
- MARLETT, Stephen, y René Montaña (2008). "Canto de la creación del mundo seri". Manuscrito inédito.
- MCGEE, William (1980). *Los seris de Sonora*. México: Instituto Nacional Indigenista (Clásicos de la Antropología).
- MOSER, Mary B., y Stephen A. Marlett (2005). *Comcáac quih yaza quih hant ihíiphac: Diccionario seri-español-inglés (y con gramática)*. Hermosillo, México: Universidad de Sonora/Plaza y Valdés.
- NOLASCO, Margarita (1980). *Los seris: mito y realidad*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- POZAS, Ricardo (1961). *La Baja California y el desierto de Sonora. Los seris*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- RENTERÍA, Rodrigo (2006). "Los bordes indomables. Etnografía del ritual y la identidad étnica entre los comcáac". Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- REYNOSO, Carlos (2006). *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, t. II. Buenos Aires: SB (Complejidad Humana).
- VARELA, Leticia (2004). *Música indígena sonoreense*. Hermosillo, México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas-Unidad Regional Sonora/Morata.

ENTREVISTAS

- Alfredo López (+). Punta Chueca, Sonora, noviembre de 2008.
- Efraín Estrella (+). El Desemboque, Sonora, septiembre de 2009.
- René Montaña. Punta Chueca, Sonora, septiembre de 2009.
- René Montaña. Punta Chueca, Sonora, marzo de 2010.

Turismo e invención de las tradiciones musicales
y dancísticas

Bailar para el turismo. La “Danza de los viejitos” de Jarácuaro como artesanía

JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Cualquier sábado en la tarde, en la plaza principal, en algún restaurante u hotel de Pátzcuaro se aglomera la gente ante un trío de violín, vihuela y bajo que acompaña a cinco o seis jóvenes que bailan y fingen ser unos ancianos. Los danzantes portan una máscara que cubre su rostro, visten ropa de manta bordada, un sarape de colores fluorescentes, un bastón y un sombrero adornado con listones de colores que cuelgan radialmente del ala. Los turistas toman fotos o los graban en video, se llevan de “recuerdo” una imagen “típica” de Michoacán. Al terminar la danza arrojan unas monedas al sombrero de los bailadores que pasan a pedir una “cooperación”. El municipio, que persigue a vendedores ambulantes y otros artistas callejeros, tolera la “Danza de los viejitos”, como parte de la ambientación de la ciudad, algo moderno con “pátina de antiguo”, como la pintura blanca y rojo óxido de las casas, o las sillas de herraje y tule de los cafés y restaurantes de los portales. Algunos espectadores están seguros de ser partícipes de un rito antiguo, pero no es así.

Al acercarnos a algún músico podemos obtener una tarjeta y conocer un poco de la danza, de sus creadores y preservadores. Entonces también podemos preguntarnos: ¿Cómo es que una danza creada en los años sesenta en la isla de Jarácuaro se convirtió rápidamente en representativa de Michoacán y su folclor, en un verdadero ícono de “lo

michoacano”? La respuesta es compleja porque involucra diversos factores, procesos económicos de apropiación patrimonial impulsados por el Estado y respuestas estratégicas que subvierten el orden o se convierten en metáforas de la existencia de las comunidades indígenas.

En este texto se intentará mostrar ese panorama amplio que involucra al artista —como creador y como individuo social—, a la tradición y la familia —como elementos que estructuran prácticas de los sujetos— y a las políticas públicas —instituidas por la escuela y aprovechadas por las industrias culturales como espacios de cambio y transformación social— presentes en la formación de las identidades sociales y de los estereotipos culturales, algunos ofrecidos como “mercancías” para cuando menos tres tipos de turistas.

Al finalizar los años sesenta, cualquier turista podía mandar como “recuerdo” una postal de su viaje a Michoacán; así, familiares y amigos sabrían de su presencia en esas tierras, de la importancia que tenían para el remitente, y conocer un poco de lo que veía en ese momento. Una de esas postales podría ser de la “Danza de los viejitos de Jarácuaro”, donde veríamos al violín a su recreador: don Gervasio López, descendiente de Emigdio López (Domínguez, 1925: 5) y de la importante escuela de músicos y compositores de la isla de Jarácuaro, que durante el siglo XIX estuvo representada por don Hipólito Bartolo Juárez (contrabajista) y en el XX por sus hijos Alejandro (violinista), Esteban (clarinetista) y Nicolás Juárez (violonchelista) (Campos, 1928: 86, 108). Los López y los Juárez de Jarácuaro no estaban solos, eran parte de una tradición más amplia, formada por Crispín Tinajero, de Erongarícuaro; Luis Cuara Amescua, de San Juan Parangaricutiro; J. Cruz Jacobo, de Sevina; Domingo Ramos, de Zacán; eminentes compositores de música purépecha, la mayoría de principios del siglo XX, pero coherederos con don Jesús Valerio Sosa de las capillas de música coloniales (Zacarías, 2008: 25-32). Esta añeja tradición musical, presente entre los pueblos indígenas de la meseta tarasca, nos permite entender lo siguiente:

Esta música está compuesta por un músico que no ha estudiado armonía ni contrapunto, que ignora las reglas de la composición musical, que

no ha oído jamás a ninguna agrupación de música de cámara y no tiene conocimientos de las altas formas musicales, entre las que se cuenta la del cuarteto (Campos, 1928: 86-87).

Fue tan grande el impacto que causaron las composiciones de don Nicolás Juárez en los músicos y compositores Francisco Domínguez, Ignacio Fernández Esperón y Rubén M. Campos, que en 1924 fue llevado a la ciudad de México, donde enseñó la “Danza de los moros” y cantó en el teatro Sintético (Campos, 1928: 88). Esto fue posible porque en esos años había una renovación intelectual, producto de la revolución armada y los sucesos políticos del momento, que cambió el escaso interés que tenía la élite porfiriana (y el mundo en general) en las artes producidas por los sectores ínfimos en la escala social y se convirtió en una eficaz herramienta para hacerles llegar la nueva educación producto de la revolución.

En los primeros días de 1922, con José Vasconcelos como titular de la recién fundada Secretaría de Educación Pública (SEP) y Francisco J. Múgica como gobernador de Michoacán se firmó el primer convenio para dejar en manos de la federación la educación rural y nocturna de los trabajadores (Reyes, 1993: 33-34). Ya entonces la SEP contaba con un departamento escolar y de educación y cultura indígenas que creó escuelas en regiones densamente pobladas por indígenas para “asimilarlos a nuestra civilización”, para que pasaran luego a las escuelas rurales y continuaran con su “educación” (Reyes, 1993: 26, 23). En 1923, en la entonces isla de Jarácuaro se estableció una escuela rural que formaba parte del distrito escolar de Pátzcuaro con un solo profesor que debía enseñar la “lengua nacional” y a leer y escribir en español (Reyes, 1993: 42, 46, 48). Las labores manuales y las actividades artísticas, sobre todo los orfeones, donde se enseñaba música y canto coral, eran fundamentales. Estas acciones se complementaban con conferencias que recorrían el estado, dando charlas a maestros y público en general, y las “campañas culturales” (Reyes, 1993: 53, 66, 74; Zavala, 2005: 147).

La Secretaría de Educación Pública, a través de la Dirección de Cultura Estética, creó la Escuela Popular Nocturna de Música y autorizó a

don Joaquín M. Beristáin la organización de orfeones y grupos de canto coral con dos finalidades: difundir el gusto por la música entre el pueblo y apartarlo de los “lugares de disipación”, para reforzar las campañas antialcohólicas que se instituyeron con los gobiernos posrevolucionarios, en especial con el de Cárdenas. Esta masificación alcanzó a formar un coro de diez mil voces que cantó en el estadio Nacional ante cincuenta mil espectadores (Campos, 1928: 86-87).

En la realidad, hubo problemas en las regiones indígenas donde el desconocimiento de los idiomas locales impedía a los profesores realizar eficazmente su labor, y si a esto se le suma el retraso en los salarios, en muchas comunidades, la escuela fue un edificio sin maestro regular:

...en Janicho y Jarácuaro existen buenos locales, con muebles y todo el material escolar necesario menos un maestro que eduque a la juventud... los mentores se han retirado por falta absoluta de pago de sus sueldos (Reyes, 1993: 79).

En 1924, el Departamento de Bellas Artes envió a don Rubén M. Campos (Campos, 1928: 93) a Paracho como “delegado” a la Fiesta de la Canción y de la Danza. El encuentro lo organizaron el pintor Carlos González y el músico Francisco Domínguez, quien elaboró varios álbumes con la música de Michoacán transcrita para piano (Campos, 1928: 85; Domínguez, 1925, 1941). La recién creada Secretaría de Educación Pública había enviado en varias ocasiones a jóvenes músicos para que recopilaran música en Michoacán, como Domínguez en 1924 e Ignacio Fernández Esperón en 1925 (Campos, 1928: 93). La estrategia se había implementado en las Misiones Culturales, pues el profesor de canciones populares y orfeón debía recoger, además, el “folklore de cada región” y difundirlo en los encuentros regionales, estatales y nacionales que periódicamente se realizaban (Zavala, 2005: 164).

El modelo fue exitoso, por lo que se llevó a cabo en la ciudad de Uruapan el Concurso Artístico de la Raza Phur'embe (*sic*), convocado por la Misión Cultural Rural No. 8 de la SEP, que actuaba en Tingambato, y organizado por los maestros misioneros José G. Gómez

Rodríguez y Teófilo Vázquez. Se realizó del 16 al 21 de noviembre de 1942 para conmemorar el trigésimo segundo aniversario de la Revolución mexicana. El jurado estuvo integrado por don Miguel Bernal Jiménez, los profesores Rafael Ramírez y Luis Felipe Obregón y el maestro misionero Nabor Hurtado, quien nos dejó una crónica (Hurtado, 1991 [1943]; *Suplemento*, 1943). Al maestro Nabor Hurtado, quien fue misionero en Nayarit, se le deben unas transcripciones con sonos y música del mariachi de aquel estado (Jáuregui, 2007).

La intención tanto del encuentro como del concurso era hacer una “renovación de sus artes populares”, pero “luchando por salvar el arte patrio de las abominables influencias que ahora recibe” (Campos, 1928; Hurtado, 1991 [1943]). En esa ocasión, Campos dio un discurso ante la “intelectualidad michoacana que fue de Morelia”, publicado en *Revista de Revistas* y en la *Revue Latino Americaine*, de París, como “El elogio de la canción y la danza”. En este discurso, Campos equipara el “arte popular” de los tarascos con el de Japón, no sólo en sus artes decorativas, sino en su vigor y en su importancia cotidiana, y le hace grandes elogios.

Yo os saludo, artistas ignorados, artistas oscuros que sois la poesía, la alegría, la interpretación del alma de esta tierra encantada. He venido en peregrinación a ver y oír, con mi alma enamorada de todo lo que es bello, cómo tejéis ritmos en vuestras danzas, cómo pasáis fugaces ante mis ojos cual espectros rutilantes de una raza rediviva en vosotros, hijos sonoros de Michoacán, orgullo de mi raza y eterna juventud de mi patria. He venido a soñar con vuestra música niña toda melodía y todo amor, que penetra en un rayo de luz a mi alma con la poesía de la evocación del recuerdo y me siento triste de verme declinar en el *maelstrom* de la ciudad, sin el consuelo, para mis oídos fatigados del ruido ensordecedor de la vida moderna (Campos, 1928: 99-100).

Esta revaloración de las manufacturas y expresiones del llamado “arte popular” se inició en México en 1921, cuando se cumplía el centenario de la consumación de la Independencia mexicana; entonces, los pintores Jorge Enciso y Roberto Montenegro idearon una exposición

de “arte retrospectivo” con obras del pueblo, cuyo catálogo se encomendó a Gerardo Murillo, *el Dr. Átl*, que contenía un capítulo para la música. *Las artes populares en México*, impreso el mismo año por la editorial Cvltvra, tuvo una reedición al año siguiente, y se le sumó *Outline of Mexican Arts and Crafts*, que Catherine Ann Porter hizo para una exposición similar del pintor Xavier Guerrero realizada en Los Ángeles, California, patrocinada por la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo (Martínez, 1978: 16-17), lo que fue un aliciente para que el turismo estadounidense viniera a México y consumiera arte “popular”, que devino en artesanía.

En el ámbito internacional privaban posturas similares; era un periodo de fuertes nacionalismos y de búsquedas de lo “auténtico”, o de fuentes de “inspiración” en el folklore para la creación artística, en particular de la música, como lo revelan las posturas de Bela Bartok (1997). Aunque no se puede asegurar un vínculo evidente, porque México no asistió, en 1928 se realizó en Praga el Congreso Internacional de Artes Populares, organizado por el Instituto Internacional de Cooperación Internacional, bajo los auspicios de la Liga de Naciones; en sus secciones IV y V se estudiaron la música y la danza popular (Martínez, 1978: 19).

Es interesante constatar que *el Dr. Átl* pone un ejemplo que debió ser conocido por don Rubén M. Campos al realizar su laudanza de la música y la danza michoacanas:

Algunos músicos de México, uno de ellos muy culto, el maestro [Manuel M.] Ponce, ha pretendido vestir de gala la música nacional para presentarla al público. La música popular no necesita vestiduras, como no necesita modificaciones un sarape de Oaxaca o un jarro de Guadalajara. El maestro Ponce ha caído en el error en que cayeron los industriales japoneses, el Sr. Murillo y los jóvenes que en el Museo Nacional tratan de reprimar o de modificar las lacas de Michoacán.

Gustemos de las obras del pueblo tal como son. No pretendamos transformarlas alegando un espíritu de progreso.

El progreso es otra cosa (Martínez, 1978: 19).

Aunque el ánimo de los intelectuales, metidos a agentes estatales, y por tanto del Estado mexicano, era mantener “las obras del pueblo tal como son”, en realidad todas las acciones emprendidas iniciaron una serie de transformaciones que desembocaron en la escenificación de música y danza como espectáculos para turistas; sin embargo, se necesitaba de cierta estabilidad política y social. Todavía en 1930 hubo varios asesinatos políticos en el municipio de Erongarícuaro; el gobierno de Michoacán, encabezado por el general Cárdenas, ordenó expulsar al cura, el principal instigador, pero la Iglesia se opuso y envió “misiones culturales” eclesiásticas (con doscientas personas) para contrarrestar la influencia de las que enviaba desde un lustro atrás el Estado posrevolucionario y de las escuelas rurales instaladas en los pueblos del municipio; incluso en la cabecera municipal funcionó una normal rural de 1920 a 1933 (Ginzberg, 1999: 136; Zavala, 2005: 195).

A partir de entonces hubo una efervescencia en la composición musical p’urhépecha, motivada por diversos factores. Primero, el contexto político y religioso llevó las disputas entre Estado e Iglesia al campo cultural, con las misiones de ambas instituciones compitiendo por la audiencia; después, la política educativa del Estado escolarizó prácticas, entre ellas la música, e instauró “concursos” y “encuentros” en los que participaban los niños y las niñas y los jóvenes que asistían a las escuelas e internados indígenas, incluso los adultos que se formaban en las misiones. Todo esto hizo eco en la cultura musical p’urhépecha, pues la competencia, o *jupíperakua*, que ha documentado el doctor Arturo Chamorro (1992: 90), es parte de la ejecución de los conjuntos musicales.

EL TURISMO

El turismo llegó con el ferrocarril a Pátzcuaro. A finales del siglo XIX se podía llegar por tren hasta Uruapan; sin embargo, “El lindo Michoacán” comenzó a promocionarse en el ámbito internacional a fines de los años treinta, incluso antes de que se concluyera la carretera entre

México y Guadalajara, y por supuesto las visitas al lago de Pátzcuaro y sus islas eran uno de los atractivos principales:

You will not be long in México until you hear, “Janitzio... el perfume de mi amor”.

Along the shores of Lake Janitzio are twenti-odd Tarascan villages, most of them poor collections of lowly hovels (Berlin, *ca.* 1939: 206, 255-256).¹

Janitzio fue locación para una historia de amor de Emilio *el Indio* Fernández con Pedro Armendáriz y Dolores del Río, una canción de Agustín Lara dedicada a María Félix y una obra sinfónica de Silvestre Revueltas (Revueltas, 2009: pista 2). El turismo estadounidense y el nacional buscaba encontrar imágenes estereotípicas de “lo mexicano” construidas en su imaginario por los libros de viajeros y el cine.

El Estado mexicano, en particular el gobierno de Lázaro Cárdenas, tuvo injerencia en la conformación del vínculo entre el indigenismo y el folclor y el turismo, pues si bien los dos primeros respondieron a la conformación de lo “mexicano” para constituir referencial, o representacionalmente, a la nación, su expansión a la esfera económica naciente del turismo fue complementaria en un principio y luego central (Hellier-Tinoco, 2011).

Las representaciones sobre los lugares eran consumidas antes de llegar mediante revistas especializadas, como *Mexican Folkways*, y tarjetas postales que se habían recibido de los amigos y conocidos, que guiaban al visitante sobre lo que se debía “ver”, lo que era digno, notable de “conocer” (Hellier-Tinoco, 2011).

El turista debía hacer patente, “mostrar”, que se estuvo allí; no bastaba la memoria individual, había que evocar con un instrumento mnemotécnico indispensable: la tarjeta postal. Las imágenes fijadas por la cámara fotográfica adquirirían color; sin embargo, encuadres y escenas se repiten una y otra vez hasta la saciedad. El viajero es en-

¹ “No estará usted en México hasta escuchar ‘Janitzio... el perfume de mi amor’. A lo largo de las orillas del lago de Janitzio (*sic*) hay más de una veintena de pueblos tarascos, la mayoría pequeños grupos de chozas bajas”.

gañado, no va a “descubrir” sino a constatar, a convertirse en testigo de lo que el cine y la canción ilustran; es conducido a los lugares para que “vea”.

“Levántese temprano el turista. Levantándose temprano, en Pátzcuaro, el día alcanza para muchas cosas”, recomienda el poeta Alfredo Maillefert (1989: 103), y lo manda a ver las redes que se asolean en Janitzio y Jarácuaro; luego, a los cerros, a admirar el lago y sus pueblos desde arriba, a usar su cámara fotográfica, y ya en el mercado, al nivel de la calle:

Desde abajo, habría que aplicar también la mejor técnica del cine. La cámara frente a cada puestecillo. La cámara desde los más diversos ángulos... El indio, lento de movimientos; manchado de sol, de vívido sol y de sombras de hojas de fresnos, el roto petate del sombrero, la camisa, la tilma, y los calzones de “mantita”. Frente a las cazuelas de Santa Fe, los jarritos, las ollas vidriadas, los cazos de cobre, el deshilado de Aranza, los trasteros, las guitarras, los molinillos de Paracho (Maillefert, 1989: 105-106).

Esta visión falsa del comerciante p'urhépecha es tomada abiertamente del cine y del fomento soterrado del turismo; claro, con una pretensión de literatura.

Los primeros turistas eran estadounidenses y mexicanos con recursos económicos, pues entonces no era fácil desplazarse por el país; las distancias se recorrían en varias horas por lo accidentado de los caminos, como la famosa carretera de Mil Cumbres, y las visitas de “fin de semana” eran impensables. Eran más viajeros que turistas. Los visitantes tenían una educación universitaria; muchas veces realizaban una actividad artística de índole plástica, como la pintura, el dibujo y la fotografía. Algunos tenían ideas liberales de izquierda, sentían simpatía y solidaridad por los indígenas, reprobando las condiciones poco favorables en que vivían. Algunos decidieron construir casas de descanso y hasta residir en los pueblos entre los indígenas o en las ciudades cercanas a las regiones indígenas, como Uruapan y Pátzcuaro. El primer tipo de turismo era escaso; su número no alteró demasiado los vínculos económicos y las relaciones sociales en los sitios que visitaban.

En contraste, la masificación del turismo en los años setenta atrajo a un visitante nacional de clase media y sin formación académica, poco solidario con la condición indígena y demandante de productos “baratos” como recuerdo. Este turismo que semana a semana llega y se va de forma masiva deja derramas económicas que han modificado las relaciones sociales y productivas en las comunidades y entre ellas mismas.

Desde los últimos años de la última década del siglo xx, un nuevo perfil de turista se ha construido desde la Secretaría de Turismo, el turismo cultural, que incluye deportes “extremos”, senderismo y turismo ecológico, que busca una bucólica naturaleza perdida o remontada. En general es también un turista educado o cuando menos informado que intenta un comercio justo, que evita depredar recursos naturales o impactar en el medio ambiente que visita, y que busca conocer la cultura local. Este turismo lleva apenas una década y su impacto en lo social aún no es perceptible, sobre todo porque el turismo masivo de fin de semana sigue predominando; sin embargo, los productos turísticos que se están construyendo para vender, y que pasan por los procesos de patrimonialización, ya están generando enfrentamientos y disgustos en las comunidades de salvaguarda, por lo que se espera un impacto distinto, aunque también negativo, de este turismo.

LA “DANZA DE LOS VIEJITOS”

Esta danza comienza a verse fuera de su ámbito festivo navideño en los años treinta del siglo xx; los *tharé uarháricha* salen bailando por las calles de la ciudad de Pátzcuaro en las temporadas en que llega el turismo, a cambio de unas monedas, o bien son contratados *ex profeso* por los hoteleros. En los pueblos p’urhépecha aparecen comparsas de baile organizadas por algunos *cargueros* en la Noche Buena, la Navidad y el día de Reyes; o bien, de manera espontánea, se juntan los jóvenes solteros. Estos grupos recorren los pueblos bailando en las casas de quienes tienen un cargo religioso o civil; generalmente en la sierra aparecen los *turhiecha*, los *negros*, y junto a ellos los *tharéicha*, los *abuelos*, y en ambos casos es más una representación teatral, que

incluye la danza y el canto, que un baile (Beals, 1992: 249, 354-355; Esser, 1984: 107-110).

Al parecer, la “Danza de los viejitos” del lago de Pátzcuaro fue creada en el siglo xx en algunos de los pueblos donde se refieren los antecedentes más antiguos: Cucuchucho, Jarácuaro o Santa Fe de la Laguna, a partir de un modelo local y tradicional. No tenía una coreografía definida y los danzantes recorrían las calles de los pueblos y, en general, establecían diálogos divertidos con la gente para obtener alguna gratificación en especie: fruta, pan, atole. El primer grupo de la “Danza de viejitos” de Jarácuaro se formó en 1927; veinte años después, su acompañamiento musical constaba de dos violines y una jarana. La danza se hacía en dos líneas paralelas y quienes participaban lo hacían para cumplir una manda (García y Sevilla, 1985: 37-38).

Es posible que al comenzar la acción de las misiones culturales en la región del lago de Pátzcuaro la conocieran los maestros misioneros, quienes debían hacer registros de la cultura local, a la par que enseñaban música y otras actividades. Probablemente es entonces cuando se define una coreografía para su presentación, pues en 1937 se realizó una en el Palacio de Bellas Artes, en un evento de la SEP en que se exhibían danzas tradicionales; aunque el grupo de danzantes era de Cucuchucho, en el programa decía que provenía de Pátzcuaro. A partir de entonces se ha vinculado al turismo y al Estado mexicano, sirviendo de espectáculo en los hoteles de Pátzcuaro y en los templetos que colocan las secretarías de turismo (estatal y federal) en los pueblos alrededor del lago para la celebración del Día de Muertos. Incluso durante el sexenio de Luis Echeverría se enviaron grupos de danza a Rumania, España y Francia (García y Sevilla, 1985: 39-40).

Hasta mediados de los años sesenta podían distinguirse dos formas de acompañamiento musical para las comparsas navideñas: en la sierra los *negros* bailaban al son de la *guitala tulipiti*, o una *armonía*, y los viejos lo hacían acompañados por una orquesta; en cambio, en el lago, los *viejos* eran acompañados por una jaranita (*armonía*) de cinco órdenes de cuerdas dobles ejecutada por uno de los danzantes. La *guitala tulipiti*, o “guitarra de los negros”, es en realidad una *armonía*, es decir, una guitarrilla con cinco órdenes de cuerdas, algunos de los cuales son

dobles (Hernández, 2008: 161-167).² Se puede escuchar el instrumento ejecutado por don Juan Hernández Fabián (+), de Santa Fe de la Laguna, en el “Son de la danza de viejitos”, en el disco del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana (1992, lado A, pieza 3).

La imagen del danzante vestido como “viejito”, tocando una vihuela, instrumento que sustituyó en los años cincuenta a la armonía, se convirtió rápidamente en un ícono de “lo michoacano”, y aparece en postales, carteles de promoción turística y discos con música tradicional de Michoacán, como el célebre *Maestros del folklore michoacano*; donde, además, aparece la música de la “Danza de los viejitos” de la isla Jarácuaro, tocada por la orquesta de cuerdas de Gervasio López (Macías, 1968: lado A, pista 4). La representación iconográfica del “viejito” danzante se convirtió en un estereotipo de lo michoacano “auténtico”, “indígena”, y para el turismo extranjero de “lo mexicano”.

Los empresarios hoteleros pensaban que ver toda la representación sería monótona para el turismo, pues duraba mucho tiempo y sólo se acompañaba de un instrumento armónico, así que la mandolina, que tiene una afinación semejante a la del violín, se encargaría de tocar una sencilla melodía. Si vemos la fotografía de este baile en la calle, hecha para el recuerdo y la evidencia, no hay pantalones ni camisas bordados, los listones de colores se colocan alrededor del sombrero y el gabán es el de color natural de uso cotidiano; las máscaras son casi inexpressivas, como las que se utilizan en la sierra; calzan zapatos de baqueta y huaraches de canasta. Unos años después aparecen los bordados y las máscaras sonrientes, aunque no en franca carcajada, los zarapes coloridos y la postura exagerada con la cintura doblada, que transformaría a los *tharé uarháricha*, en la “Danza de los viejitos”.

Cada día es más conocida esta danza, pues aunque es exclusiva de Michoacán, realiza frecuentemente los programas de las exhibiciones costumbristas que forman parte de lo que ahora ha dado en llamarse

² Debo esta clarificación de las dos subdivisiones en los géneros dancísticos de “los viejitos” al maestro, músico y bailarín Gerardo Méndez Cisneros, que dirige el ballet de la Casa de la Cultura de Morelia, quien conoció, tocó y bailó con muchos de los personajes que aparecen nombrados a lo largo de este trabajo.

folklore mexicano. El favor con que es acogida por el público tiene su explicación en que es graciosa y original (Zamora, 1984: 112).

En ese momento el pueblo más cercano a la isla de Jarácuaro, en la rivera del lago, Tócuaro, sólo tenía cuatro o cinco “mascareros” (artesanos talladores de máscaras), quienes trabajaban por encargo y se dedicaban a la agricultura. Treinta años después, en 1971, no había familia que no se dedicara a las labores artesanales. Un mascarero fabricaba diariamente de 12 a 15 máscaras de tamaño mediano o cincuenta muy pequeñas, sin pintar, que se llevaban a Quiroga, donde se coloreaban y vendían por los acaparadores; en la carretera México-Guadalajara, en los hoteles de Pátzcuaro o en las tiendas de “artesanías” en México y Guadalajara (Lise y Pietri, 1976: 109).

El acceso a Chupícuaro, el sitio de descanso del presidente Cárdenas en su finca Eréndira, se facilitó con la construcción de la carretera a Guadalajara. En 1938 se construyó el camino de Pátzcuaro a Quiroga y un año después se asfaltó; en 1940 se abrió el camino de Carapan a Uruapan a través de la sierra tarasca; así que en los años cuarenta comenzaron a pasar más de cuarenta autobuses diarios que cruzaban el pequeño pueblo de Quiroga en el trayecto de México a Guadalajara y viceversa (Durston, 1992: 307).

Los mercados en Pátzcuaro, Erongarícuaro y Quiroga, importantes centros de reunión de los artesanos indígenas desde la época colonial, se vieron inundados con productos “decorativos” sin función utilitaria que no existían plenamente antes de la llegada del turismo. En unas cuantas décadas, los acaparadores llenaron bodegas, comenzaron a instalarse en la ciudad de México, en Guadalajara y en Tijuana, y con la creciente migración a Estados Unidos pronto lograron contactos para exportar a Texas, Nuevo México y California; el siguiente paso fue Europa y luego Japón (Durston, 1992: 102, 126-127).

Erongarícuaro se convirtió en un mercado local importante para vender “artesanías” al turismo; congrega cerámica hecha en el municipio, sombreros de Jarácuaro y tallas en madera de Tócuaro, y sobre todo bordados que se hacen a destajo por las mujeres de los pueblos y se ensamblan en la cabecera municipal (Lise y Pietri, 1976: 118). La

indumentaria de la “Danza de los viejitos” de “Jarácuaro” se forma ahora con elementos de parafernalia que se venden al turismo en el municipio de Erongarícuaro.

La “Danza de los viejitos”, asociada al ciclo de la Navidad, es antigua entre los p’urhépecha de Michoacán; sin embargo, desde los años veinte, la intervención del Estado mexicano a través de los concursos “artísticos” para indígenas, la política estatal para atraer turismo y la llegada de visitantes ha transformado la danza, la ha vuelto “característica” de Michoacán y de México en el extranjero, transformándola en “artesanía”, algo que se vende para que la consuman los turistas.

Uno de los elementos de parafernalia que caracterizan a la danza es la máscara; la transformación de la práctica cultural artística p’urhépecha en objeto de consumo incidió en los usos y las funciones de cada uno de ellos. La máscara, que en muchas danzas es “sagrada”, pues oculta una identidad, una persona, y la transforma en un ser distinto, en “los viejitos” se convierte en una herramienta de “asombro” para el turista de fin de semana, que se “maravilla” (o finge hacerlo) cuando la levantan los ejecutantes para mostrar su rostro, en una inversión múltiple: joven, moreno e indígena frente a anciano, blanco, occidental. La función de la máscara en la danza, de ocultar al joven para asombrar a la audiencia, la hace atractiva y la potencia como un elemento que puede venderse al turista, por lo que se transforma en “artesanía”.

Así, la danza pierde sentido ritual y se vuelve paródica. Las máscaras casi inexpresivas de otras danzas, incluso las usadas por “los viejitos” en la sierra, se vuelven una representación atractiva y caricaturesca de ancianos sonrientes. Lo que gana esta máscara en emotividad se convierte en objeto de mercadotecnia. Se vuelve un *souvenir*, un “recuerdo” de viaje, un disfraz para bailables de 10 de mayo, o en su versión “académica” en un objeto de ballets folklóricos. Pierde su valor ritual, su poder de transformación y se banaliza como disfraz. La máscara tosca elaborada por el danzante, o la elaborada por artesanos especializados de Tócuaro, con una función social, se vuelve “indumentaria folclorizada” y artesanía ofrecida a los turistas en venta. En el pasado era un elemento central de la danza, un mecanismo de transformación personal que se

heredaba, prestaba, rentaba, y no se “vendía” a quien no fuera a danzar; ahora es una evidencia del viaje a Michoacán, un “recuerdo” que el familiar o el amigo llevan a quienes no viajaron. La máscara ya no necesita al danzante, ni al resto del vestido; se fabrica en cartón y barro para hacerla muy accesible económicamente, incluso se reduce su tamaño y se transforma en llavero, objeto barato y fácilmente transportable que permite aumentar el número de *souvenirs*, “recuerdos” y regalos.

El poder de representación adquirido es tal que la imagen del “viejito” se reproduce en otros objetos destinados al turismo o al consumo local para otorgarles el sentido de “autenticidad”; por ejemplo, la charanda El Tarasco, un aguardiente local fabricado con caña de azúcar, incluye una “mascarita” que cuelga del cuello de la botella y en la etiqueta lleva a un “viejito” danzante.

En un mundo lleno de representaciones visuales, de aparente “globalidad”, de grandes flujos migratorios, la necesidad de lo “auténtico” frente a “imitaciones” —apropiaciones consideradas no “legítimas” para mercantilizar tradiciones— es tan grande que se recurre al derecho internacional, al registro de propiedad intelectual y moral, pero también a recursos en el mismo nivel simbólico. Usar la máscara de “los viejitos” como parte de “lo michoacano” es un recurso semiótico que juega con identidades, las construye y fortalece, tanto que, creadas para el turista, inculcadas en las escuelas, impulsadas por el Estado, son reutilizadas por este último para que el estereotipo marque y defina: billetes de lotería, carteles de eventos culturales, playeras, billetes nacionales, son ilustrados con “máscaras” de “los viejitos”.

El mismo proceso sigue ahora la mariposa monarca, asociada a las “redes de mariposa” que usan los pescadores de las islas del lago de Pátzcuaro, de las que sólo se recuerda el nombre de Janitzio: inmortalizado en películas de la “época de oro” del cine nacional, en boleros y canciones. La otra isla, convertida en península por la desecación del lago, Jarácuaro, no atrae al turista de fin de semana, así que sus pobladores deciden llevarle su “danza”; se presentan en foros diversos: teatros en las ciudades del Bajío, templetos para el Día de Muertos, la Semana Santa, o frente a los “tianguis artesanales”, en hoteles durante

la temporada alta y en convenciones; incluso en la plaza principal de Pátzcuaro y en el embarcadero de San Pedro los fines de semana. Ante la necesidad de que su “zapateado” suene sobre diversas superficies, los artífices de la danza folclorizada idearon un recurso: los guaraches con suelas de tabla, que permiten reproducir el sonido de la tarima de los templos, trojes y casas antiguas, para escuchar las pisadas del baile.

DON GERVASIO LÓPEZ

Gervasio López tomó su tradición y la puso en los nuevos contextos, la adecuó a nuevas realidades y generó una expresión distinta; es cierto, ya no es la danza ritual, sino el baile espectacular; ganó y perdió en ese proceso, pero no fue lo único. Forma parte de una generación de jóvenes indígenas que se “mexicanizaron” en las escuelas rurales creadas por el Estado posrevolucionario; muchos incluso se volvieron profesores de misiones culturales o de las ahora llamadas escuelas interculturales bilingües; una generación que entendió las nuevas dinámicas de la tradición orientadas a los concursos promovidos por instancias estatales o locales (pero con premios en efectivo otorgados por instancias gubernamentales). Estos maestros de música y danza habían aprendido con grandes compositores y maestros de danza del siglo XIX los cánones de la tradición, por lo que las danzas creadas mantienen vínculos con su propia cultura y son “exitosas” en diferentes sentidos: la “Danza de los tumbiecha” fue aceptada en Ichupio, lugar de origen del creador, don Pedro Dimas, e incorporada al ámbito ritual local, aunque sigue bailándose por ballets folclóricos como “tradicional”. En cambio, “los viejitos” de Gervasio López se transformó en un ícono estereotípico de “lo michoacano”, e incluso de “lo indígena mexicano” (como la danza del venado), pero no forma parte del ciclo ritual local.

¿Cuánto de lo que tomó don Gervasio López en su recreación de la danza provenía de las tradiciones locales, cuánto había visto en las misiones culturales, en los bailables que la escuela rural y el Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América

Latina y el Caribe (Crefal) realizaban en su “acción educadora”? Podemos decir que al zarape multicolor, tejido con hilos sintéticos en Zamora, se le agregan los listones que adornan el sombrero en forma radial, como los usan los mayordomos de los grupos indígenas de Chiapas; la orquesta transforma su instrumentación en “mariachi”, quita contrabajo y chelo y agrega guitarrón y vihuela, instrumentos más accesibles en el resto del país. La danza que suponía un frente en la imagen del Santo Niño ahora lo tiene ante el auditorio, pierde una línea de danzantes y quita la representación femenina que iba a la cabeza de la fila, exagera los movimientos paródicos de los ancianos y aumenta el volumen de los zapateados con las suelas de madera; asimismo, recorta el número de sones bailados, evidencia disminuyendo y creciendo en volumen y en tiempo para llegar al clímax al mostrar la cara joven de los danzantes.

La “Danza de los viejitos” de don Gervasio López no fue un caso aislado. Don Rafael Trinidad (+), de Janitzio, creó la “Danza del pescado”, y con su yerno Aurelio de la Cruz la “Danza de las mariposas”, en 1966. Don Pedro Dimas, de Ichupio, creó la “Danza de los tumbi” (Torres, 2013), por sólo mencionar algunas de las incorporadas como “tradicionales” por miles de ballets folklóricos en México, representadas una y otra vez en festivales escolares, de fin de cursos y día de la madre. Los “maestros de ceremonias” reproducen de manera acrítica las afirmaciones del arquitecto Macías en las notas del disco que produjo en 1968:

Referente al significado debemos reconocer que hay dudas, pero su origen debe establecerse en la época precolombina, con una advocación agrícola. Las máscaras nos recuerdan al “Taré” o dios viejo, el bordón al bastón plantador y el zapateado es un ritmo pluviogénico (Macías, 1968).

La creación de danzas folclóricas a mediados de los años sesenta que pasaron por tradicionales fue exitosa en lo artístico para sus creadores, pero no en lo económico. Todavía es tiempo de reconocer la música, el vestuario y la coreografía como patrimonio cultural e intelectual de los creadores y sus familias, pero la lógica del mercado que

beneficia a empresarios del ramo turístico se ampara en su “tradicionalidad” —que, como hemos visto, no es tal—, y más ahora que se han patrimonializado por el Estado y la UNESCO. Se presentan como prehispánicas cuando son creaciones artísticas surgidas para ganar concursos convocados por el Estado con la finalidad de atraer turistas y construir identidades sociales.

LA PATRIMONIALIZACIÓN

La patrimonialización de algunas prácticas culturales indígenas sólo beneficia a los grandes hoteleros y restauranteros de la ciudad de México, Morelia y Pátzcuaro, que tienen ganancias por sus servicios, mientras que el artesano debe transformarse en un obrero que talla quinientas máscaras a la semana, y los músicos y danzantes deben repetir la danza cada media hora frente al turismo, hasta quitarle sentido. Ya no tienen que emigrar a la ciudad de México ni a Estados Unidos, ¿pero realmente es “progreso” atar su expresividad artística a los *souvenirs* para turistas de fin de semana a cambio de la depredación de sus bosques y la muerte de su lago?

Justo el año en que se reconocía a la *pirekua* como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, el ayuntamiento de Pátzcuaro prohibió a los grupos de “Danza de los viejitos” seguir presentándose en la plaza Don Vasco, con el argumento de que se “dañaban” las baldosas que habían sido colocadas con la remodelación del espacio urbano, que había costado veinte millones de pesos (Ruiz, 2010). Mientras duró, la “prohibición” tuvo un marcado carácter discriminatorio hacia el indígena, utilizado sólo como mano de obra, colaborador o escenografía. Es el destinatario de los discursos de las políticas públicas, pero nunca el sujeto y socio del beneficio económico.

La declaratoria de la *pirekua* como patrimonio inmaterial puso a México en el octavo lugar de la lista de la UNESCO, encabezada por China, con 29 elementos inscritos, y al lado de Colombia e Irán, que también cuentan con siete prácticas culturales en esa lista (Vargas, 2011: 16). México está a la cabeza de los países de América y es el

quinto a nivel mundial (Pérez, 2011: 19). La propuesta de inscripción forma parte de una política nacional que busca impulsar el turismo cultural, una de las industrias que más rápidamente crecen en el mundo. En México, el turismo ha representado, en promedio, 8% del producto interno bruto (PIB) del país, uno de los más altos en el mundo, sólo por debajo de España, donde representa 10% (Inegi, 2014: 3, 7). Del total de ingresos para el sector turismo, los restaurantes, bares y centros nocturnos tienen 35.7%, les siguen el transporte de pasajeros (16%), los bienes y las artesanías (13.9%), el comercio (11.1%), el alojamiento (5.9%), los servicios de alquiler y negocios (3.8%), los servicios de esparcimiento (2.3%), las agencias de viajes y *tour* operadores (0.8%), los tiempos compartidos (0.5%), las segundas viviendas (0.1%) y diversos servicios (9.9%), de acuerdo con cifras del Inegi (2014: 7). Alojamiento, transporte, comida, bebida, “recuerdos” (*souvenirs*) y espectáculos forman el grueso del dinero que dejan los turistas en el país. El turismo es ya la tercera actividad en la generación de divisas, sólo después del petróleo y los envíos de los migrantes, por lo que se ha vuelto un sector económico estratégico para el Estado mexicano.

Michoacán es un estado pobre en industria que le ha apostado al turismo, en particular al cultural, el rubro que más rápido crece en el sector. Tiene municipios y productores en las listas de denominación de origen del tequila y el mezcal; además, ha conseguido la denominación de origen para la charanda, el queso cotija, las guitarras de Paracho y una veintena más de productos artesanales. Michoacán tiene más bienes inscritos en las listas de patrimonio de la UNESCO, como el centro histórico de Morelia y al santuario de la mariposa monarca; tiene ocho pueblos mágicos (es el estado de la República mexicana con el mayor número) y ha logrado la patrimonialización de la *pirekua*, la comida tradicional p'urhépecha y la Noche de Muertos, además de veinte festivales internacionales: música, música contemporánea, cine, danza contemporánea, danza folklórica, guitarra, órgano, jazz, títeres, siempre con extensiones a las principales ciudades del estado. Esto hizo que Michoacán recibiera ocho millones de turistas en 2013, y un año antes 8.7 millones (Sectur, 2014), a pesar de la inseguridad que vive el estado, que tiende a alejarlos (Padilla, 2014). Es claro que hay una

intención turística y de comercialización del patrimonio detrás de las declaratorias y que, para lograrlo, el Estado usa como intermediarios a sus agentes e intelectuales.

La idea de volver el turismo una estrategia para la derrama de recursos económicos en las comunidades rurales e indígenas del país no es nueva, y es fallida. Se inició casi con la pacificación del país, una vez terminado los conflictos religiosos. Como ya vimos, desde finales de los años veinte el gobierno federal impulsó la creación de carreteras asfaltadas, sobre todo de la ciudad de México a Guadalajara. En ese entonces ya se pensaba en promocionar a México en Estados Unidos mediante anuncios en publicaciones y libros de viajes que resaltarán las características paisajísticas, arquitectónicas y culturales de las diversas regiones del país, sobre todo las indígenas.

En los años setenta del siglo xx se vislumbró que el turista dejaría derramas no sólo a los hoteleros y otros empresarios del sector terciario, sino a los mismos habitantes, quienes podrían obtener ganancias ofertando “artesanías”, danzas, música y comida “típica”. Es entonces que muchos bienes de consumo cotidiano: loza, cucharas de madera, petates, “sopladores”, vidrio, juguetes, textiles, bordados, etc., dejan de tener una utilidad inmediata y se convierten en “artesanía”, es decir, productos vendidos para el turismo, *souvenirs* que permitan el “recuerdo”, como las fotografías y postales.

Ya entonces se perfilaron ciertos derroteros que ahora se “redescubren”, como la Ruta Don Vasco, que intenta ofertar recorridos por las comunidades indígenas del centro del estado de Michoacán. La pregunta es evidente: ¿Por qué si tenemos más de setenta años de “industria turística” no se ha detonado el desarrollo en las comunidades que desde los años treinta iban a verse beneficiadas? Es claro que el turismo y la artesanía son estrategias fallidas. Una evidente muestra de esto es que la tala inmoderada en la meseta está vinculada a la fabricación de muebles “baratos” en comunidades como Capácuaro, que semana a semana llena *trailers* llenos de “artesanías” y no obtiene el despegue económico prometido.

Creo que la mayoría de nuestras autoridades del ramo turístico o no saben nada o sólo son representantes de los grandes capitales del

sector (agencias de viajes, hoteleros). Una prueba de esto es que secretarios van y vienen; ninguno cuestiona al turismo como detonante del desarrollo de las comunidades rurales, incluso desde hace tres años se realiza el encuentro estatal de turismo, en el que se desarrollan estrategias sobre los mismos discursos, pero sin que se presenten evaluaciones de los proyectos, o estudios de impacto, para ver cómo han mejorado las condiciones de vida en las poblaciones las políticas gubernamentales para promover el turismo “cultural” o “comunitario”. En resumidas cuentas, no sabemos si funcionan o no; pareciera que las propuestas se hacen de manera intuitiva, no de manera planificada.

No obstante, de nueva cuenta se habla de vincular al turismo con la cultura a partir de las declaratorias de patrimonio cultural inmaterial de la *pirekua* y la cocina tradicional; de nuevo, las comunidades indígenas y rurales de Michoacán parecen ser *exotizadas* para venderlas al turismo internacional y al nacional de fin de semana. Al parecer, los únicos beneficiados con esta política del “turismo cultural” serán las líneas aéreas nacionales e internacionales, las agencias de turismo, los acaparadores de “artesanías” y las casas disqueras que venden *world music*, pero no las comunidades, como sucede con la Noche de Muertos.

El turismo cultural parece ser un engaño para las comunidades, para convertirlas en productoras de bienes culturales. Se les prometen apoyos para sus expresiones artísticas, pero no para mantener la tradición, afianzar la identidad, dar cauce a sus sensaciones individuales; los exiguos apoyos son para que tengan un templete, un mal equipo de sonido y luces para el turismo, de fin de semana o extranjero. Las secretarías de cultura y turismo sólo “apoyan” las expresiones que sirven de marco al consumo del turismo, que no tienen nada que ver con las necesidades de las comunidades. Podemos hacer un recuento de los montos aportados por ambas secretarías, los lugares donde se aplican y para qué “públicos”, y nos daremos cuenta de que la mayoría de los recursos se quedan en festivales internacionales en la ciudad de Morelia, con extensiones en las ciudades más grandes, una cantidad menor en las actividades realizadas entre los p’urhépecha, que son las más

vendidas como mercancía para turista, y pare usted de contar (Martínez, 2015).

Es evidente que el desarrollo económico no se ha logrado con el turismo, ¿pero el desarrollo cultural podría vincularse al turismo? La respuesta es *no*; las culturas, y sobre todo las tradicionales, se construyen en entornos locales para públicos específicos, sus creadores a veces ni se percatan de que son especialistas, o “artistas”, pues tienen una función social primordial, así que supeditar la cultura al turismo es folclorizarla, como la “Danza de los viejitos” en la plaza Don Vasco de Pátzcuaro, que no tiene sentido.

Podríamos terminar con una paráfrasis del pensamiento del *Dr. Atl*: gustemos de “algunas” de las obras del pueblo tal como se nos presentan en este momento, pues cambian continuamente; tiremos al lago la noción de progreso y turismo, pues la artesanía sólo ha depredado la cultura de los p’urhépecha, en tanto que el arte le ha dado vitalidad y sentido a su vida.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTOK, Bela (1997). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI Editores.
- BEALS, Ralph Larson (1992). *Cherán: un pueblo de la sierra tarasca*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura.
- BRODY ESSER, Janet (1984). *Máscaras ceremoniales de los tarascos de la sierra de Michoacán*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- CAMPOS, Rubén M. (1928). *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: Secretaría de Educación Pública.
- CHAMORRO, Arturo (1994). *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán.
- DOMÍNGUEZ, Francisco (1925). *Sones, canciones y corridos michoacanos*, 3 vols. México: Secretaría de Educación Pública.
- DOMÍNGUEZ, Francisco (1941). *Álbum musical de Michoacán*. México: Secretaría de Educación Pública.
- DURSTON, John W. (1992). *Organización social de los mercados campesinos en el centro de Michoacán*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, y Amparo Sevilla Villalobos (1985). *Máscaras, danzas y fiestas de Michoacán*. Morelia, México: Gobierno de Michoacán.
- GINZBERG, Eitan (1999). *Lázaro Cárdenas, gobernador de Michoacán (1928-1932)*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán.
- GOOLSBY, William Berlin, ed. (1939). *Guide to México for the Motorist*. Dallas, TX: The Pan-American Press.
- HELLIER-Tinoco, Ruth (2011). *Embodying Mexico. Tourism, Nationalism and Performance*. Nueva York: Oxford University Press.
- HERNÁNDEZ VACA, Víctor (2008). *¡Que suenen pero que duren!... Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán.
- HURTADO, Nabor (1991). “El arte phur'embe”. En *Madani arhini p'urhepecha ujsikuecha. Breve antología de la música p'urhepecha*, compilado

- por Irineo Rojas, 11-19. Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo [1943] (Cuadernos de Musicología, 7).
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA, INEGI (2014). “Sistema de Cuentas Nacionales de México. Cuenta satélite del turismo de México, 2012. Preliminar. Año base 2008”. México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía.
- INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA DANZA MEXICANA (1992). *Primer Encuentro Nacional de Músicos del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana*. Tuxtla Gutiérrez: Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana. Acetato. LP SL-930313.
- JÁUREGUI, Jesús (2007). *El mariachi. Símbolo musical de México*. México: Taurus.
- MACÍAS, Arturo (1968). *Maestros del folklore michoacano*. México: Peerles. LP 1663.
- MAILLEFERT, Alfredo (1989). *Laudanza de Michoacán. Morelia, Pátzcuaro, Uruapan*. Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós (2015). “Avatares del proceso de patrimonialización de las músicas tradicionales de México: los casos de la p’irekua y el mariachi tradicional”. En *III Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Cuernavaca, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio (1978). “Arte popular en México. Cincuentenario de una exposición y de un libro”. En *Arte popular y artesanías artísticas en México, un acercamiento*. 2ª ed. México: Jus.
- PADILLA FAJARDO, Lizbeth (2014). “La inseguridad le quita el ‘encanto’ a los pueblos mágicos de Michoacán”, CNN [en línea]. Disponible en: <<http://mexico.cnn.com/imprimir.php?url=nacional/2014/01/18la-inseguridad-le-quita-el-encanto-a-los-pueblos-magicos-de-michoacan>>.
- PÉREZ RUIZ, Maya Lorena (2011). *Preguntas y respuestas sobre patrimonio cultural, cultura y diversidad, y políticas públicas*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- PIETRI-LEVY, Anne-Lise, y René Pietri (1976). *Empleo y migración en la región de Pátzcuaro*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- REVUELTAS, Silvestre (2009). “Janitzio”. En Orquesta Sinfónica de Minería, *Concierto mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- REYES GARCÍA, Cayetano (1993). *Política educativa y realidad escolar en Michoacán. 1921-1924*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán.
- RUIZ, Pilar (2010). “Prohíben ‘Danza de los viejitos’ por meses. Tras la remodelación de la plaza Vasco de Quiroga, el municipio de Pátzcuaro suspendió la representación de la ‘Danza de los viejitos’”. *Azteca Noticias*, 20 de octubre de 2010. Disponible en: <<http://www.aztecanoticias.com.mx/notas/estados/25608/prohiben-danza-de-los-viejitos-por-meses>>.
- SECRETARÍA DE TURISMO, SECTUR (2014). “Confirma Turismo: en el 2013, Michoacán recibió a 8 millones de visitantes”. Morelia, 15 de febrero de 2014. Disponible en: <<http://www.michoacan.gob.mx/index.php/noticias/4105-confirma-turismo-en-el-2013-michoacan-recibio-a-8-millones-de-visitantes?tmpl=component&print=1&pa...>>.
- TORRES, Eduardo (2013). “El primer son que compuse... La ‘Danza de los tumbí’ de Ichupío”. Tesis de licenciatura. Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Facultad de Historia.
- VARGAS, Ángel (2011). “El mariachi refuerza el sentido de identidad de México en el mundo”. *La Jornada*. México, 28 de noviembre. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2011/11/28/espectaculos/a16n1esp>>.
- ZACARÍAS GÓMEZ, Juan (2008). “El año musical de la sierra”. En *Si como tocas el arpa, tocaras el órgano de Urapicho. Reminiscencias virreinales de la música michoacana*, coordinado por Jorge Amós Martínez Ayala. Morelia, México: Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.
- ZAMORA, Ladislao (1984). “Danza de los viejitos”. En *Trajes y danzas de México*, Elena Sodi Pallares et. al. México: Joaquín Porrúa Editores.

ZAVALA CASTRO, Arminda (2005). *La educación rural en México. 1920-1928*. Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

HEMEROGRAFÍA

El Nacional, México, 17 de enero de 1943, *Suplemento Cultural*.

De tinkules, zacatanes y flautas de barro. La recreación de la música prehispánica en el ámbito hotelero de Cancún

VÍCTOR ACEVEDO MARTÍNEZ¹

Escuela Nacional de Antropología e Historia

INTRODUCCIÓN

Este texto es resultado de mi inquietud por investigar sobre la música en la época prehispánica. Me parece interesante que, como en muchas manifestaciones culturales que provienen de aquella época, los instrumentos musicales tengan usos variados, adaptándolos de alguna manera a las necesidades de quienes los tocan.

Los datos provienen de mi interlocución² con músicos que trabajan en la zona hotelera de Cancún, aunque no necesariamente fueron tomados como parte de una investigación formal sobre su utilización ante el turismo, sino del interés por observar otro uso de los instrumentos musicales prehispánicos.

En este artículo hago la revisión de algunos datos para contextualizar los conocimientos que tenemos sobre la música de la época prehispánica,

¹ Víctor Acevedo Martínez es licenciado en antropología social, maestro en historia y etnohistoria y actualmente cursa el doctorado en la misma disciplina en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

² Agradezco al músico Salvador Chalé Arjona y a los miembros de su grupo su permiso para usar los datos que me proporcionaron.

describo la importancia de Cancún como centro turístico del Caribe mexicano —para presentar una breve etnografía de lo que sucede con las actuaciones que incluyen música y danza de pretendido origen prehispánico— y describo algunos elementos que han nutrido estas representaciones, para mencionar al final algunas continuidades del instrumental prehispánico y hacer una reflexión general sobre lo presentado.

LA MÚSICA DE LA ÉPOCA PREHISPÁNICA

Los procesos culturales del México prehispánico siguen siendo un misterio hasta nuestros días, si bien hay datos que arrojan las excavaciones arqueológicas y distintas fuentes, como códices, murales y crónicas, y existen notables investigaciones arqueológicas, históricas y etnohistóricas que han intentado descifrar con resultados sugerentes los significados del quehacer ritual de aquella época, existe un sinnúmero de manifestaciones culturales de las cuales todavía no comprendemos sus implicaciones sociales, económicas, políticas, estéticas o rituales, entre ellas la música.

Es importante aclarar que situamos el estudio de la música como un fenómeno cultural que implica tanto la manifestación sonora de un instrumento como la interacción de relaciones sociales de diversos tipos que la hacen posible.³ En el caso de la música hecha antes de la invasión hispana, conocemos sólo fragmentos del proceso, que implicaría la ejecución de los instrumentos, y sabemos muy poco del conjunto de relaciones que permitían su existencia.

En el primer caso, el que tiene que ver con la emisión sonora de los instrumentos, es valiosa la existencia material de instrumentos hechos en esa época (en los distintos periodos en que se ha dividido para su estudio) por las distintas culturas que habitaron Mesoamérica;⁴

³ Desde luego, la tendencia a considerar el estudio de la música en el marco de la sociedad y la cultura está presente en la etnomusicología en autores como Alan Merriam (2001 [1964]) y Steven Feld (2001 [1971]), con problemáticas distintas a las que planteo.

⁴ En este artículo describo solamente algunos instrumentos que existieron en el área cultural denominada Mesoamérica; no obstante, existen ejemplares de instrumentos que proceden de los territorios localizados al norte de esta región cultural.

distintos tipos de flautas, silbatos, ocarinas, caracoles, trompetas de barro, teponaztlis, caparazones de tortuga, sonajas, raspadores, sartales de concha, cascabeles, huehuetls y tambores con cuerpo de barro, entre otros instrumentos, se conservan en las vitrinas de algunos museos o permanecen sin clasificar en sus bodegas.

De la otra parte de la música, la que tiene que ver con el aspecto social que permitía la ejecución musical, se conoce poco; no obstante, sabemos, a partir de las fuentes del siglo XVI, que era una actividad colectiva, que las celebraciones rituales eran un momento para hacer música, al menos en el caso de los mexicas. Existen datos que nos permiten afirmar que para el pueblo mexica hacer música era una actividad institucionalizada y especializada, pues había dos lugares dedicados a su enseñanza: el mixcoacalli (la casa de la serpiente de nubes) y el cuicacalli (la casa de los cantos). Además, había númenes relacionados con la actividad musical, como Macuilxóchitl, Xochipilli y Huehucóyotl.

Si bien los objetos arqueológicos y las fuentes documentales nos acercan al conocimiento de la música, tanto el sonido de los instrumentos como los procesos sociales y culturales en que se generaba, ninguno nos permite conocer de manera directa y con toda certeza cómo sonaba esa música, qué tipo de elementos musicales se ocupaban y cómo. A partir de estas fuentes no podemos saber cómo eran los ritmos y las melodías y cómo se ensamblaban, qué papel jugaba en términos musicales cada instrumento o si existía algo similar a lo que llamamos composición musical.

Este vacío en la información sobre la música de las culturas prehispánicas ha generado distintas expresiones musicales para interpretar el mundo sonoro de aquella época. Algunas han nacido de búsquedas identitarias, como las obras del “nacionalismo”, donde compositores como Silvestre Revueltas y Carlos Chávez incluyeron instrumentos prehispánicos e indígenas en sus obras *La noche de los mayas* y *Sinfonía india*. Otras han nacido de la inquietud de los músicos por experimentar con el instrumental precortesiano y otras surgen, como el caso que describiremos en este trabajo, como producto para turistas que buscan ver representaciones que emulan un exótico, místico e imaginario pasado.

CANCÚN

Cancún se ubica en el municipio de Benito Juárez, en el estado de Quintana Roo, y fue creado como parte de los proyectos turísticos que el gobierno mexicano impulsó a partir de los años setenta: “siendo hasta la década de 1960 un poblado de 100 pescadores, ubicado en la demarcación de Puerto Juárez en Quintana Roo, Cancún se convierte en uno de los centros vacacionales de alto turismo de sol y playa en la década de 1980” (Fraga, 2012: 55). Actualmente forma parte de un corredor que incluye otros destinos turísticos creados después en municipios del mismo estado, como Isla Mujeres, Cozumel, Solidaridad y Tulum.

Según los indicadores turísticos del gobierno de Quintana Roo (Sedetur), Cancún recibió en 2013 un poco más de cuatro millones de turistas (si se cuenta de manera conjunta con los otros destinos del Caribe mexicano: Cozumel, Chetumal, Isla Mujeres y Riviera Maya suman poco más de nueve millones), con una infraestructura hotelera de más de treinta mil cuartos en 145 hoteles. Cancún es rebasado en afluencia de turistas únicamente por la Riviera Maya, ubicada en los municipios de Tulum y Solidaridad (Sedetur, 2015).



1. Localización de Cancún en la República Mexicana.
Elaboración propia sobre mapa de Google Maps.

La expansión de Cancún coincide en el tiempo con otros procesos de transformación económica en México, ya que en esas mismas décadas, entre 1970 y 1990, hay un gran crecimiento de la ganadería y aumenta la construcción de carreteras e hidroeléctricas en otros estados de la República Mexicana; no obstante, lo que en términos económicos reditúa la región turística del Caribe no se puede comparar con los otros proyectos económicos. Baste decir que la derrama económica que el estado de Quintana Roo captó en 2012 fue de 38.9% (4 954.36 millones de dólares) del total de divisas que ingresaron al país por concepto de turismo (12 720.17 millones de dólares) (Sedetur).

Además de las extraordinarias playas del Caribe mexicano, otro de los atractivos de Cancún es su ubicación, donde habita un pueblo cuya historia se remonta a 3 400 años en el tiempo. Si bien la zona maya Cruz'ob se encuentra alejada de la zona hotelera, la historia y cultura mayas son retomadas frecuentemente en las promociones turísticas de Cancún. Desde luego las referencias más frecuentes no son a los descendientes de los rebeldes de la guerra de castas, que son los mayas que viven actualmente en el estado de Quintana Roo, sino a los constructores de las zonas arqueológicas que se encuentran esparcidas en toda la península de Yucatán y más allá.

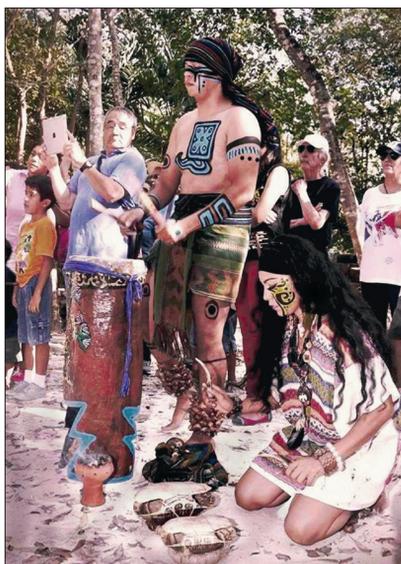
Los mayas prehispánicos son tal vez una de las culturas mexicanas más investigadas e imaginadas. Se les atribuye haber dado una fecha del fin de la humanidad, se les imagina como sabios pacificadores o fieros guerreros, e incluso hay quien teje historias en torno a que desaparecieron sin dejar huella, todas nacidas a partir de una cultura que indudablemente sorprende por sus conocimientos matemáticos aplicados a la arquitectura, por su magnífico conocimiento astronómico y por su extraordinaria habilidad como artesanos, aspectos sumamente seductores para quienes buscan una experiencia exclusiva en un lugar exótico.

TUNKULES, ZACATANES Y FLAUTAS DE BARRO

Desde hace algunos años, en la zona hotelera de Cancún se realizan espectáculos para turistas que tienen como característica principal la

participación de conjuntos de músicos que tocan en vivo para la ejecución de distintos bailables, montados con sones jarochos, sones huastecos y música de mariachi; la parte prehispánica se realiza con danzas acompañadas de músicos percutiendo el huehuetl, el teponaztli y algún otro instrumento de origen prehispánico que se presentan como parte de los atractivos que cada hotel ofrece a sus huéspedes.

La actuación se realiza casi siempre en los recibidores de los hoteles y consiste en presentar dos o tres “estampas” del folclor mexicano; así que después de presentar lo correspondiente a la época prehispánica sigue la “estampa” de Veracruz o Jalisco. En el caso del espectáculo prehispánico, la representación consiste en dos o tres danzantes vestidos con *maztla* (taparrabo) y pectoral, un gran penacho, ayoyotes en los tobillos y el cuerpo pintado con signos que se suponen mayas. Para ellos lo que importa es “vender el espectáculo”; por eso se pone especial cuidado en que los atuendos y la pintura corporal sean llamativos. Estos danzantes, hombres y mujeres jóvenes, hacen su labor mientras los músicos, que se visten de la misma forma, tocan los instrumentos.



2. Percusión del huehuetl y de las conchas de tortuga.
Fotografía: Salvador Chalé Arjona.

La música que acompaña a la representación se basa en los ritmos de la “danza azteca chichimeca” que interpretan los grupos del Movimiento de la Mexicanidad —que describiremos después—, que es una derivación de la “danza de concheros”. Los toques de las danzas son ritmos establecidos: a cada danza corresponde un ritmo distinto y existe una sincronía entre los toques y los movimientos; un buen “huehuetero”, dicen, sabe dosificar la velocidad del ritmo. En estas danzas, el huehuatl es el instrumento fundamental; se toca con baquetas de manera estruendosa y algunas veces el ritmo de base se acompaña con sonidos incidentales que hace algún otro intérprete con un silbato (como los de ruido blanco o los silbatos triples que desde hace algunos años se fabrican en serie en el valle de Teotihuacán) o un sartal de ayo-yotes, y si es posible todo esto se complementa con algún teponaztli. Si el espectáculo es muy elaborado, alguien toca una flauta de carrizo o de barro, o bien alguna quena.⁵ La duración de la presentación depende del tipo de evento, pero suelen ser de alrededor de media hora.

Los espectáculos se presentan de manera regular en circuitos, por lo que cada semana o cada quince días se repiten en el mismo hotel. Los representantes de las compañías, que suelen ser al mismo tiempo los coreógrafos, son quienes tienen el contacto con el hotel y transportan a los músicos y bailarines al lugar de trabajo. Son también los dueños de los vestuarios, de los lugares donde ensayan y quienes pagan a los participantes, que suelen ser contratados por las compañías y reciben un sueldo semanal o quincenal (en promedio, los músicos reciben doscientos pesos por presentación). Suelen contratar a los músicos y danzantes, pues de esta manera se asegura su permanencia en la compañía, ya que no son pocos los casos en que algún danzante o músico inconforme haya formado su propia compañía, convirtiéndose en competencia para su compañía anterior.

Los instrumentos no se encuentran regularmente en buen estado, pues son tocados con frecuencia y sin mucho cuidado. Muchas veces se incorporan instrumentos que no son de origen prehispánico, así

⁵ Se trata de quenenas afinadas, usadas en la música sudamericana, aunque existen ejemplares prehispánicos hechos de hueso con boquillas similares a las quenenas. En este caso no se usan para hacer referencia a estos instrumentos, sino por la facilidad de conseguirlas.

como palos de lluvia o algunos silbatos que son emulaciones de instrumentos prehispánicos o modificaciones, como el silbato mexicana, conocido como el “silbato de la muerte”, que recientemente dio origen a otro silbato llamado “jaguar”, que se vende con gran éxito en los sitios arqueológicos.

Algunos músicos tienen sus propios instrumentos y los utilizan en los espectáculos, lo que de alguna manera es un incentivo para conseguir trabajo. A veces se trata de personas informadas sobre los instrumentos. Uno de mis interlocutores, por ejemplo, usa conchas de tortuga y dice ser de los pocos que saben que se usaban como instrumentos en la época prehispánica. No obstante, la mayoría desconoce la información sobre los instrumentos que usa o bien la obtiene de los otros miembros del grupo.

El perfil de los músicos es diverso, aunque la mayoría son personas interesadas en realizar ese trabajo porque es algo que les resulta atractivo, pues no requiere de grandes conocimientos musicales y les deja tiempo durante el día para realizar otras actividades, o porque tienen la habilidad suficiente para aprenderse los ritmos de los sones de la danza. Algunos tocan, además de los instrumentos prehispánicos, otros repertorios, como ensambles con tambores africanos, o algún canto de la “Danza del venado”, también muy solicitada en estos ámbitos. En el caso de los danzantes, algunos aprendieron la danza no en un ballet, sino en los grupos del Movimiento de la Mexicanidad. No son pocos los que afirman haber migrado de la ciudad de México a Cancún después de haber aprendido la danza.

En opinión de mis interlocutores, el origen de este tipo de espectáculos es el gran éxito que tuvo un montaje que se presenta desde hace algunos años en el parque Xcaret, denominado “Xcaret México Espectacular”. La página de internet del parque la describe como “una fiesta de luz y color con 300 artistas que te llevarán por la historia de México”. Este espectáculo hace una semblanza de la historia de México a través de la interpretación de música, bailes y danzas (www.xcaret.com.mx).

Xcaret es un parque vacacional que destaca por su variedad de atractivos, donde es posible disfrutar de espacios naturales, pero también ofrece la posibilidad de conocer diversas expresiones culturales de



3. Cancún en el contexto de la península de Yucatán.
Elaboración propia sobre mapa de Google Maps.

México, como dice la propaganda: “la celebración del Día de Muertos, la ceremonia ritual de los voladores, el canto tradicional *pirekua*, los sabores de la cocina tradicional mexicana y el mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta”.⁶ La admisión a estos espectáculos está incluida en el pago de la entrada general al parque, que según el “paquete” que se compre puede variar entre los mil quinientos o cuatro mil quinientos pesos mexicanos, aproximadamente entre cien y trescientos dólares estadounidenses.

Después del buen recibimiento que tuvo “Xcaret México Espectacular” entre turistas nacionales y extranjeros, el modelo se comenzó a reproducir (incluso el hecho de que los responsables del montaje fueran maestros de danza folclórica), aunque con una producción mucho más sencilla, y lo empezaron a representar en otros lugares. Es así que ahora una buena parte de los hoteles entre Playa del Carmen y Cancún cuentan con espectáculos de este tipo y existen varias compañías que los ofrecen. Algunas son verdaderas empresas que venden

⁶ Todas estas expresiones culturales se encuentran en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO.

espectáculos de diversos tipos para eventos, no sólo danzas prehispánicas o bailes mexicanos.

Algunos de los participantes en las coreografías descritas afirman que no están conformes con la calidad de los espectáculos que presentan, pues son armados de manera rápida y sin cuidado y repiten casi siempre lo mismo, pero también dicen que tienen éxito, pues a los extranjeros les parece algo exótico y auténtico y al turismo nacional lo lleva a pensar en sus raíces indígenas o en su nacionalismo; incluso varios de los músicos o danzantes que participan en estos espectáculos alguna vez fueron espectadores.

LOS ORÍGENES DE LA REPRESENTACIÓN

Si bien estas representaciones se dan en el ámbito hotelero de Cancún, es importante tener en cuenta que se han nutrido de otros fenómenos culturales originados en México en las últimas décadas, en los que existe una idealización, o se ha construido un imaginario sobre el mundo prehispánico en general, y en particular sobre la música y la danza, si bien estas expresiones culturales han surgido en otros contextos y con objetivos muy distintos al de alimentar espectáculos. Me parece que su confluencia es innegable. En este apartado trataré de mostrar algunas de estas influencias.

La danza de los concheros y el Movimiento de la Mexicanidad

Una parte central del *performance* descrito es la danza que ejecutan; si bien con algunas innovaciones coreográficas, básicamente los sones de danza y muchos de los movimientos vienen de dos tradiciones dancísticas, la de los concheros y la de la danza azteca chichimeca del Movimiento de la Mexicanidad.

Los concheros son grupos de danza que, aunque originalmente proceden de Querétaro y Guanajuato, han tenido gran popularidad en la ciudad de México al menos desde principios del siglo xx; se caracterizan por retomar algunos elementos musicales y dancísticos que vienen

de la época prehispánica (o se les otorga este origen aunque sean recreaciones contemporáneas, como los atuendos). Estos grupos danzan en círculo y acompañan sus danzas y cantos rituales, denominados “alabanzas”, con el huehuatl, y algunas veces con teponaztlis y sonajas, que se combinan con mandolinas y guitarras de conchero.⁷ Su labor dancística y ritual comprende velaciones y peregrinaciones y se representan en el ámbito de las festividades católicas y de culto a los santos.

Indudablemente, los concheros han sido una representación de la identidad prehispánica en el imaginario popular (fomentada en gran parte por los ballets folclóricos); más que una fusión, los concheros han sido tomados como los auténticos portadores de sobrevivencias culturales prehispánicas y en distintos espacios han sido la referencia musical y dancística de aquella época. Un ejemplo es el disco *Música prehispánica y mestiza de México*, publicado en 1968 con motivo de los juegos olímpicos por la RCA Víctor, con la participación del jefe conchero Ernesto Ortiz y de Fernando N. Moncada, *el Príncipe Azteca*. Varias de las piezas grabadas en este disco son sones de danza y fueron utilizadas durante los años setenta para musicalizar programas de televisión con temática prehispánica y para ambientar montajes que tuvieran que ver con las antiguas culturas de México, desde festivales de primaria hasta espectáculos para turistas. Es un disco de referencia para los montajes de ballets folclóricos.

Otra vertiente que nace de la danza conchera, pero en un intento por otorgarle autenticidad prehispánica, es la llamada “danza azteca chichimeca”, que se da en el llamado Movimiento de la Mexicanidad. En esta danza se elimina el uso de instrumentos de cuerda y se privilegia el huehuatl. Muchas danzas de concheros han sido renombradas y resignificadas por el Movimiento de la Mexicanidad, aunque la mayoría de las veces se trate de las mismas, como la devoción hacia la virgen de Guadalupe, que se transforma para los mexicanistas en un culto a Tonantzin Tlalli, “nuestra madre la tierra”.

⁷ Las guitarras de conchero son cordófonos cuya caja de resonancia es una concha de armadillo. Es precisamente por el uso de este instrumento que los danzantes de esta tradición reciben el nombre de “concheros”.

El Movimiento de la Mexicanidad surge alrededor de 1950 y es un movimiento de reivindicación cultural nativista (González y Acevedo, 2000) que impulsan personas mestizas que viven en contextos urbanos. A lo largo de la historia del movimiento han variado sus objetivos; sin embargo, el esfuerzo por reivindicar la identidad indígena prehispánica como parte de la auténtica identidad nacional es constante y ha tratado de retomar las instituciones económicas y la organización social que sus miembros consideran prehispánicas y de desplegar una serie de corrientes espirituales basadas en elementos de aquella época.

Con esta intención de retomar lo más “puro” del pasado prehispánico, los danzantes del Movimiento de la Mexicanidad han prescindido de los instrumentos de cuerda de la tradición conchera y han dado mayor importancia a las sonajas, los sartales de ayoyote,⁸ el huehuetl y otros elementos que consideran de la tradición más antigua en México. En las calles del centro de la Ciudad de México (especialmente en el Zócalo capitalino o en la plaza Tolsá) es posible observar a personas pertenecientes a este movimiento de reivindicación cultural practicando esta danza.

Una de las vertientes de este movimiento ha tenido una aceptación considerable al viajar a Europa y hacer demostraciones de la “danza azteca chichimeca” en los más diversos ámbitos, desde las calles de pequeños poblados hasta teatros o universidades. Durante varios años, uno de estos grupos se presentó frente al Museo de Etnología de Viena (donde se encuentra el penacho de Moctezuma).

La influencia de los danzantes del Movimiento de la Mexicanidad se hace presente de distintas maneras en el ámbito hotelero de Cancún; una de las más importantes, aparte de la manera de danzar (que es más rápida si la comparamos con la tradición conchera), es la de los danzantes que han visto como una opción económica trasladarse a vivir en algún lugar turístico, como Cancún, y participar en los espectáculos que hemos descrito. Otra influencia ha sido la confección de ricos y

⁸ Los ayoyotes son la cáscara de una semilla que produce un árbol llamado fraile; esta semilla tiene la peculiaridad de ser muy dura, por lo que es ideal para hacer sartales para los tobillos, que suenan al danzar.

elaborados atuendos, que en muchas ocasiones constan de penachos que incluyen partes de animales, como cabezas de jaguar, de venado o de coyote, así como una cantidad exorbitante de plumas de diversas aves, como guacamayas, faisanes o pericos, y el uso de pintura facial y corporal.

Otra contribución del movimiento es la incorporación de elementos pertenecientes a otros ámbitos culturales, como los tambores de marco usados por varios pueblos indígenas de Estados Unidos y Canadá, genéricamente llamados *hand drum* (tambor de mano), que los grupos de danza mexicanista han rebautizado como *panhuehuetl*, y las quenás y otros instrumentos usados en estos espectáculos.

LOS UNIVERSOS MUSICALES

Otro componente de los espectáculos es la música; en este caso, y a diferencia de lo que sucede con la danza, la influencia no es tan rastreable, en el sentido de que no se reproducen piezas musicales de compositores o grupos determinados, pero hay motivos musicales constantes al interpretar lo que en el ámbito hotelero de Cancún se denomina “música prehispánica”. Éstos podrían ser, entre otros, el uso de aerófonos (ocarinas y silbatos de ruido blanco) y la percusión desordenada de huehuetls, teponaztlis, conchas de tortuga, piedras sonoras o alguna otra percusión para crear atmósferas, o bien la incorporación de melodías en flauta de carrizo o barro a los ritmos de la danza. Algunos de estos recursos han sido utilizados por los grandes exponentes de la música experimental con instrumentos prehispánicos: Luis Pérez, Antonio Zepeda, Jorge Reyes y el grupo Tribu (de los cuales describiré brevemente su trayectoria en este apartado). Me parece que la influencia de estos músicos está presente, aunque no ha sido directa, es decir, los músicos que trabajan en los espectáculos de Cancún no han sido alumnos o discípulos de estos músicos; sin embargo, algunos conocen su trabajo a través de discos o películas donde su música ha sido utilizada.

*La experimentación con
instrumentos musicales prehispánicos*

Uno de los compositores menos conocidos pero pionero en la fusión de instrumentos prehispánicos es Luis Pérez, músico nacido en la ciudad de México que desde hace varias décadas emigró a Estados Unidos. Es el creador del disco *En el ombligo de la luna-Ipan in xiktli meztli*, publicado en 1981 por el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), muy utilizado en la musicalización de documentales o programas televisivos sobre alguna temática prehispánica. En este disco se pueden escuchar flautas de carrizo y barro, teponaztlis y conchas de tortuga con sintetizadores y otros instrumentos electrónicos. Luis Pérez ha destacado en el ámbito internacional al fusionar instrumentos prehispánicos no sólo con los electrónicos, sino con instrumentos étnicos de distintos lugares del mundo.

Otro pionero en el uso de estos instrumentos es Antonio Zepeda, quien también en 1981 publicó el disco *Templo Mayor* con el sello discográfico Olinkan. La música de Zepeda se basa casi totalmente en el uso de instrumentos de origen prehispánico, y aunque las sonoridades de algunos instrumentos indígenas sirven a las composiciones de Antonio Zepeda, la música de este autor también ha sido usada en muchos documentales. Zepeda fue el autor de la música para la película *Retorno a Aztlán*.

Por otra parte, el grupo Tribu es uno de los grandes exponentes en el uso de instrumentos musicales prehispánicos. Integrado por investigadores, constructores de instrumentos y hábiles músicos, Tribu es de los grupos más sólidos e integrales en la ejecución de instrumentos prehispánicos. En 1990, y junto con el CADEMAC (Centro de Apoyo al Desarrollo de la Etnomusicología en México, A.C.), publicó el disco *Mazeual*, compuesto casi en su totalidad con instrumentos de origen prehispánico. Si bien en sus otras producciones están presentes estos instrumentos, la fusión con los electrónicos y acústicos de otros lugares del mundo es la marca de la música del grupo, que también ha sido empleada en películas y documentales.

El exponente más conocido en el ámbito de los instrumentos prehispánicos es Jorge Reyes, quien para muchos fue el más grande intérprete de “música prehispánica”. Si bien su música se basaba mucho más en recursos electrónicos que en la ejecución de instrumentos prehispánicos, contó con el apoyo de instituciones gubernamentales y medios de comunicación para difundir su trabajo, que en términos de ejecución dista mucho de la habilidad que muestran los otros músicos que hemos mencionado. De hecho, en sus dos primeras producciones, *A la izquierda del colibrí* (1985) y *Comala* (1986), contó con la participación de algunos de los músicos que mencionamos, como Antonio Zepeda y los integrantes de Tribu, entre otros.

Me parece importante señalar que en distintos ámbitos y de diferentes maneras algunos de estos músicos han encontrado una legítima fuente de trabajo en el turismo. Antonio Zepeda impartió conferencias en el Museo Nacional de Antropología, mostrando el sonido de los instrumentos prehispánicos. En ese mismo sitio, durante diez años el grupo Tribu realizó presentaciones con sus composiciones para nutridos grupos de turistas nacionales y extranjeros; también compuso la música para el espectáculo de luz y sonido de Chichen-Itzá y participó durante varios años en la Cumbre Tajín. Por su parte, Jorge Reyes presentaba el espectáculo principal en las celebraciones de Día de Muertos en la Ciudad de México, además de hacer presentaciones en Cancún y otras zonas turísticas.

Estos músicos también han influido, aunque de manera indirecta, en la elaboración de instrumentos de origen prehispánico, como sucede en Cancún. Luis Pérez y los miembros de Tribu han dado talleres sobre la elaboración de aerófonos y tambores diversos. Durante varios años, Tribu propició la creación de talleres de construcción de instrumentos en el pueblo de Pozos, Guanajuato, donde actualmente muchos artesanos se dedican a este oficio, lo que propició que los artesanos de otros lugares de México, como los del valle de Teotihuacán, hicieran réplicas de instrumentos que hasta hace algunas décadas eran difíciles de conseguir y hoy se pueden adquirir como recuerdo en los sitios arqueológicos.

Y aunque han surgido nuevos grupos, como Mezme, Yoltéotl y Yodoquinsi, y algunos solistas, como Óscar Hernández y Gonzalo Ceja, creo que los más influyentes y conocidos son los que mencioné primero.

LA CONTINUIDAD DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES PREHISPÁNICOS

Los espectáculos de la zona hotelera de Cancún, al retomar los elementos que mencionamos en el apartado anterior como producto de diversos fenómenos culturales, como el nativismo mexicanista o la inspiración artística de algunos músicos, tratan de recrear una versión de la música y la danza de la época prehispánica, creando una interpretación a partir de otras interpretaciones. Y si bien estas expresiones (la danza conchera, la danza azteca chichimeca o el trabajo de los compositores con instrumentos prehispánicos) no surgieron para alimentar los espectáculos descritos, es interesante que confluyan en el mismo espacio y evoquen el pasado desde el presente, mostrando estos elementos detenidos en el tiempo y descontextualizados de cualquier situación contemporánea.

Es claro que la imagen que se trata de reproducir en los espectáculos de Cancún está muy alejada de los procesos culturales en los que algunos instrumentos utilizados en la época prehispánica han tenido continuidad al formar parte de los cuerpos rituales de distintas tradiciones culturales en las que se siguen utilizando; no como elementos que se han detenido en el tiempo, sino incorporados a la dinámica cultural de cualquier pueblo indígena de México. Por esto me parece importante mencionar algunos ejemplos en que estos instrumentos tienen plena vigencia.

Podríamos mencionar los caparazones de tortuga combinados con tambores y flautas de herencia hispánica en el caso de los pueblos huaves de Oaxaca, usados en rituales de petición de lluvia; de tunkules que se tocan acompañados de armónicas en algunos pueblos mayas de Yucatán durante las fiestas navideñas. El uso del teponaztli se extiende por varios pueblos nahuas y mixtecos en la montaña de Guerrero,

entre pueblos nahuas en Veracruz, la Huasteca o la sierra norte de Puebla, donde se usa de manera ritual en ceremonias de curación, agrarias y de petición de lluvia. El tepu, o tambor vertical, muy similar al huehuetl, lo usan los huicholes para acompañar los cantos de la fiesta del elote tierno. Los rapadores, usados por yaquis y mayos para acompañar los cantos de la danza del venado.

Es muy posible que algunos otros instrumentos existieran desde aquel tiempo, si bien no hay documentación que pruebe su uso durante la época prehispánica, como los sartales de mariposa rellenos de piedrecillas, llamados tenabaris, que usan varios pueblos indígenas del noroeste de México, como yaquis, mayos, guarijíos, tarahumaras y seris; los sartales de pezuñas de venado y los sartales de carrizo, que también usan los pueblos del noroeste, y las distintas sonajas de bule y de tecomate, que se usan en infinidad de danzas indígenas por todo el territorio nacional.

PALABRAS FINALES

En los espectáculos para turistas que se hacen en Cancún confluyen distintos fenómenos culturales. Por una parte, coreografías alimentadas por danzas que si bien tienen alguna antigüedad por venir de la tradición conchera, no son prehispánicas; por otra, un armado sonoro con múltiples recursos para generar lo que se vende como “música prehispánica”, que incluye artefactos sonoros e instrumentos musicales que no pertenecen muchas veces ni siquiera al ámbito cultural mesoamericano.

Además, hay varios elementos que contribuyen a crear una imagen de lo prehispánico. Por una parte, un vacío muy grande sobre las sociedades prehispánicas que se ha llenado con los más diversos discursos; la exaltación de lo prehispánico como fundamento de la identidad nacional, un discurso forjado en el México posrevolucionario que ha tomado las más disímboles formas, desde las puestas en escena de los ballets folclóricos hasta los movimientos que imaginan lo prehispánico como un momento de gloria en la historia de la nación mexicana, como sucede con el Movimiento de la Mexicanidad.

Los medios de comunicación también han tenido un papel destacado en este proceso. El uso de música hecha con instrumentos prehispánicos en películas o documentales (*La noche de los mayas*, de Silvestre Revueltas, fue originalmente compuesta para un largometraje) es algo digno de destacar en la construcción de una imagen sonora de lo que debería ser la “música prehispánica”, pues de alguna manera los ambientes sonoros hechos con instrumentos prehispánicos se han convertido en un recurso evocativo que utilizan los medios de comunicación para ambientar programas sobre el México prehispánico, incluso en fragmentos televisivos muy breves sobre alguna zona arqueológica, incluyendo las cápsulas informativas del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

No es novedosa la utilización de algunos elementos por los medios masivos de comunicación para legitimarlos como verdaderos, auténticos o reales; en este caso se legitima el sonido de una composición como “música prehispánica”, de ahí que muchas personas consideren que esta música existe y debe ser como la que se escucha en la televisión o el cine.

Por otra parte, y aunque parezca contradictorio, en los espectáculos de Cancún se deja de lado la riqueza musical prehispánica maya; es decir, los conocimientos en este aspecto de los pueblos que habitaron lo que es hoy la península de Yucatán, buena parte de Chiapas y varios países de Centroamérica, que plasmaron a través de distintos tipos de instrumentos musicales.

Los vestigios arqueológicos nos dejan saber del uso de trompetas de bule, de caracoles, del tunkul y el zacatán (las versiones mayas del huehuetl y el teponaztli), de infinidad de silbatos y flautas de barro (muchas figurillas en las que aparecen representados personajes mayas son silbatos), de caparzones de tortuga, de tambores con cuerpo de barro, de sonajas y cascabeles, y seguramente de muchos más que por haber sido hechos con materiales perecederos se perdieron en el tiempo.

En los espectáculos de Cancún también se deja de lado lo que sucede en Quintana Roo en la actualidad. Los mayas cruz'ob hacen la “maya *pax*”, música de carácter ritual con dos tambores y un violín, aunque hay veces que incorporan tunkules o conchas de tortuga. La

“maya pax” se toca en las celebraciones que hacen los ritualistas cruz’ob en sus santuarios, donde entre otras deidades rinden culto a la cruz, símbolo que se convirtió en oráculo y aglutinó a los mayas rebeldes a finales del siglo XIX.

Pero la riqueza y la autenticidad no importan mucho, pues las representaciones que se hacen en los hoteles son para turistas, esos extraños viajeros producto del gran capital ávidos de comprar un paquete que incluya visitas a lugares donde se recrea la naturaleza, la historia o la comida de los sitios a los que viajan, dispuestos a convivir con los lugareños siempre y cuando sean los prestadores de servicios de los hoteles que visitan.

BIBLIOGRAFÍA

- FRAGA BERDUGO, Julia (2012). “Migración y turismo en la Riviera Maya, a través de dos pueblos del mundo maya”. En *Turismo, globalización y sociedades locales en la península de Yucatán, México*, coordinado por Gustavo Marín Guardado, Ana García de Fuentes y Magalí Daltabuit Godás, 45-74. Tenerife, España: Asociación Canaria de Antropología/Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural.
- FELD, Steven (2001). “El sonido como sistema simbólico: El tambor Kaluli”. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces y otros, 331-356. Madrid: Trotta [1991].
- GONZÁLEZ TORRES, Elizabeth, y Víctor Acevedo Martínez (2000). “In kaltonal ‘la casa del sol’. Iglesia del Movimiento de la Mexikayotl”. Tesis de licenciatura en antropología social. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- MERRIAM, Alan (2001). “Usos y funciones”. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces y otros, 275-296. Madrid: Trotta [1964].
- XCARET [en línea]. Disponible en: <www.Xcaret.com.mx> [Consulta: febrero de 2015].
- SECRETARÍA DE TURISMO, SEDETUR (2015). Indicadores turísticos. Disponible en: <<http://sedetur.qroo.gob.mx/index.php/estadisticas/indicadores-turisticos>> [Consulta: febrero de 2015].

DISCOGRAFÍA

ORTIZ, Ernesto *et al.* (1968). *Música prehispánica y mestiza de México*. México: RCA Víctor.

PÉREZ, Luis (1981). *En el ombligo de la luna - Ipan in xiktili meztli*. México: Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.

REYES VALENCIA, Jorge (1985). *A la izquierda del colibrí*. México: Polygram.

REYES VALENCIA, Jorge (1986). *Comala*. México: Producciones Exilio.

TRIBU (1990). *Mazeual, el hombre de este sol*. México: Centro de Apoyo al Desarrollo de la Etnomusicología en México.

ZEPEDA, Antonio (1981). *Templo Mayor*. México: Olinkan.

Turismo, comunidad y músicas tradicionales

Entre lo colectivo y lo comunitario.
Formas de interacción social
en los ámbitos comunitarios y turísticos
de la música de mariachi

ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA
Universidad de Guanajuato

Antes que era yo mariachi / de los Altos de Jalisco, ¡sí, señor!,
fue mi orgullo andar de charro / mexicano, cancionero y trovador.

“Me quitaron lo mariachi” (Flores, 2001: 241).

Desde 2010 he participado en el Coloquio Internacional del Mariachi, que se lleva a cabo como parte de las actividades del Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, y cada vez escucho más por parte de algunos investigadores, promotores y burócratas que no debe considerarse una división entre el mariachi antiguo y el mariachi moderno, ya que ambos son parte del patrimonio cultural del país, y desde 2011 de la humanidad. No estoy de acuerdo con esta iniciativa homogeneizadora, que me parece cada vez más institucionalizada entre la mayor parte de los operarios y difusores de la declaratoria del mariachi como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Para exponer mis reflexiones comenzaré analizando el texto introductorio de la página virtual de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), para evidenciar sus inconsistencias; después, con una exposición teórica de algunas formas de considerar la interacción social, aplicaré una estructura de análisis para exponer

las diferencias que existen no entre una tradición vieja y otra novedosa, sino entre un mariachi comunitario y otro de masas. Por último determinaré por qué negar esta diferencia provoca, en términos de política pública, una predilección por los ámbitos de representación turística de la manifestación cultural, en detrimento de los contextos de interacción social más íntimos.

LA DECLARATORIA DEL MARIACHI

A contracorriente de la opinión de varios operarios y difusores de la declaratoria del mariachi como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, el propio texto introductorio de la página de la UNESCO confirma la existencia de dos tipos de mariachis: los “mariachis tradicionales” y las “orquestas que interpretan la música mariachi ‘moderna’”. La primera distinción expuesta es por su número de integrantes: los tradicionales están conformados “por dos o más músicos”, mientras las orquestas “suelen estar compuestas por cuatro o más músicos”, es decir, la limitante para ser mariachi moderno es que no pueden tener un número menor a cuatro integrantes; por lo demás, opino que no hay mucha claridad o pertinencia para diferenciarlos por esta característica.

Otro elemento mencionado es la indumentaria, que no está referido para el caso del mariachi moderno, lo cual es una omisión importante, pues ciertamente la del llamado mariachi moderno está muy estereotipada y no hace falta que la describa aquí. En cambio, para el mariachi tradicional se afirma que porta “indumentaria regional, inspirada en el traje de charro”, lo que en general me parece inconsistente, pues es al contrario: el traje de charro está inspirado en una indumentaria regional específica y los músicos del campo se visten a la usanza tradicional, sin pretender vestirse como un charro, que evidentemente es la indumentaria del mariachi moderno, o comercial.

En cuanto a los instrumentos musicales, la UNESCO caracteriza a los mariachis tradicionales por usar instrumentos de cuerda, lo cual deja de lado instrumentos de percusión, como la tambora; por su parte, la variante moderna usaría “trompetas, violines, vihuelas y guitarrones”,

que también son instrumentos de cuerda, excepto las trompetas, de donde inferimos el desconocimiento de las tradiciones rurales del mariachi y la poca pertinencia de diferenciarlos a partir de los instrumentos de cuerda. Sólo la trompeta es un instrumento incluido claramente en el proceso de urbanización del mariachi, del que surgirá el estereotipo actual del conjunto.

Asimismo, el repertorio es aludido de manera errónea con el término “canciones”, que muestra poca especificidad sobre los géneros musicales tradicionales, como el son, el jarabe y el pasacalle, que se diferencian de las canciones en ritmo de 2/4 y 3/4. Para el mariachi moderno, da a entender que “jarabes, minués, polkas, valonas, chotís, valeses, serenatas, corridos” equivalen a “baladas típicamente mexicanas”, cuando ni son baladas ni son típicas de México. Después asume que el mariachi moderno “ha adoptado otros géneros musicales”, cuando el mismo mariachi tradicional también ha adoptado otros géneros, influido por modas urbanas y por el mariachi moderno.

Del mismo modo se afirma que los músicos tradicionales aprenden “de oído”, por transmisión “de padres a hijos” y “por intermedio de los espectáculos organizados con motivo de festividades, ya sean religiosas o civiles”, lo cual fue cierto en épocas pasadas, pero el concepto de “espectáculos” no es fiel a los contextos tradicionales del mariachi, pues no son escenificaciones sino acompañamientos musicales de ritos (UNESCO, 2009-2014).

Resumiendo, la definición difundida por la UNESCO vía internet está plagada de errores e imprecisiones, además de que tiene poca claridad para expresar las diferencias entre un mariachi antiguo y otro moderno. Vale la pena apuntar que el mariachi tradicional no tiene un número de integrantes preestablecido, ni una instrumentación única, ni una indumentaria similar, ni un repertorio homogéneo, por lo que la contraposición con un mariachi moderno no puede basarse en la homogeneidad del mariachi tradicional, pues hay muchos tipos de mariachi tradicionales, a partir de los cuales se puede proponer una regionalización más o menos coherente y válida sólo para el siglo xx, única época de la cual contamos con información fidedigna. No hay posibilidad alguna de comparar, analizar y clasificar variantes musicales

anteriores a la época porfiriana porque contamos con pocos datos descriptivos y por la nula transcripción fiel de aquellos aires nacionales. En este sentido, la pertinencia de una diferenciación entre mariachi antiguo y mariachi moderno parte sólo de la certeza de que a partir de la tercera década del siglo xx se estereotipó la indumentaria del mariachi, se introdujo al conjunto la trompeta —si bien no nueva, sí poco usada— y se inició la preponderancia de canciones llamadas “rancheras”, en detrimento de los repertorios rurales de baile zapateado. Por supuesto, los medios de comunicación masiva tuvieron mucho que ver en estas transformaciones.

Desde este punto de vista, el mariachi novedoso en aquella época fue un mariachi urbano, pues fue en las ciudades donde arraigó primeramente este estereotipo comercial. Así, hay una relación semántica entre mariachi moderno, mariachi urbano y mariachi comercial, en contraposición a un mariachi sin novedades, rural y sin afanes de profesionalización. Pero aun estos parámetros son problemáticos. El mariachi tradicional sí tuvo novedades; no permaneció inmutable a las influencias, y una muestra es el repertorio adquirido del centro-norte de Europa, como las polcas, las valonas, los chotises y los valeses, géneros musicales llegados a México durante el siglo xix. Por su parte, los géneros arquetípicos del mariachi serían el son y el jarabe, músicas de raíz hispánica que se conformaron principalmente en el siglo xviii. Tal vez la diferenciación más atinada sea la del mariachi antiguo como “mariachi rural”; sin embargo, hay que decir que los primeros mariachis en la Ciudad de México eran mariachis rurales que vivieron un proceso de cambio, de urbanización, del cual se desprende la tercera diferencia: al urbanizarse estos primeros mariachis rurales en la Ciudad de México se profesionalizaron; no porque en el ámbito rural no cobraran por sus presentaciones, sino porque se especializaron como profesionales de la música en las ciudades, donde había el capital y el número de habitantes necesario para mantenerse económicamente sólo de su interpretación musical, sin dedicarse a la agricultura u otras actividades. Con el objetivo de simplificarlo, presentamos una tabla diacrónica de tipos ideales (tabla 1).

TABLA 1

COMPARACIÓN ENTRE EL MARIACHI DEL SIGLO XIX Y EL DEL SIGLO XX

<i>Características de los mariachis de la segunda mitad del siglo XIX</i>	<i>Características de los mariachis a partir de la tercera década del siglo XX</i>
Antiguo	Moderno
Rural	Urbano
Músicos ocasionales	Músicos profesionales
Indumentaria regional	Indumentaria estereotipada

Fuente: Elaboración propia.

Esta óptica se mantiene en el expediente de la declaratoria como patrimonio en su punto “D. Breve resumen del elemento”:

Una de las tradiciones de México es la manifestación musical del mariachi. El tradicional es resultado de un proceso de hibridación en el noroccidente novohispano, a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. (...) En el siglo XX, los mariachis jaliscienses migraron a la Ciudad de México, donde adoptaron el traje de charro y agregaron la trompeta. A mediados del siglo XX el mariachi se legitimó como símbolo musical de México.

Se ha difundido a nivel mundial la versión moderna del mariachi; si bien la versión tradicional no ha perdido vigencia en las fiestas populares, es una práctica que se encuentra en riesgo por la pérdida de la transmisión de tipo oral (Gobierno de Jalisco, 2012: 16).

Esta descripción es fiel a la realidad y atiende a esta manifestación cultural como producto de un proceso histórico específico. Efectivamente, ambas versiones del mariachi subsisten, por lo que son expresiones contemporáneas, sólo que una de ellas mantiene una relación más profunda con el pasado de finales de la época colonial. Ya en la descripción en extenso reafirma las dos “variantes” del mariachi:

Actualmente hay dos variantes del mariachi: el tradicional, compuesto a partir de dos integrantes cuya vestimenta es regional e interpreta géneros religiosos y profanos, con instrumentos cordófonos. Por su

parte, el mariachi moderno incorpora las trompetas y se puede considerar como un conjunto que duplica violines y puede estar constituido a partir de cuatro músicos, con indumentaria adaptada del traje de charro. Los géneros que interpreta son variantes de los del mariachi tradicional, además de boleros, canciones rancheras y baladas, entre otros (Gobierno de Jalisco, 2012: 16).

Observamos que esta definición fue parafraseada de manera errónea por la página de la UNESCO; sin embargo, subsiste la omisión sobre el uso de instrumentos de percusión por el mariachi tradicional y no se menciona si los géneros llegados de Europa, como las polcas, los chotises y los valeses, serían parte del repertorio antiguo o moderno y su relación con la tradición o la modernidad del mariachi. Recordemos que el vals fue visto como pecaminoso a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, y por eso fue censurado y perseguido a finales de la época colonial (Ramos, 2002: 97-107, 164-165); es decir, estos repertorios también fueron modernos y en cierta medida urbanos durante el siglo XIX, y fueron retomados por los músicos del ámbito rural en la segunda mitad del mismo siglo. Este proceso fue similar al de mediados del siglo XX —descrito en la declaratoria—, sólo que en el siglo XIX no fue tan exitosa la difusión estereotipada por falta de medios de comunicación masiva. La descripción de este proceso en el expediente de la declaratoria fue la siguiente:

El mariachi moderno es resultado de un proceso que tiene lugar principalmente en la Ciudad de México a partir de la década de 1930; en ese momento los medios electrónicos de comunicación, en conjunción con la política nacionalista del Estado mexicano, generan una nueva versión de la música mexicana. Compositores, arreglistas y cantantes logran la conformación de la canción ranchera, diseñada en las grandes ciudades, pero difundida como campirana. De inmediato la nueva versión del mariachi fue aceptada por la población de origen mexicano residente en los Estados Unidos y por los latinoamericanos (Gobierno de Jalisco, 2012: 18).

En efecto, se difunde una música de autor como si fuera campirana; esa impostura es la que define en cierta manera la crítica al mariachi moderno desde una perspectiva purista. Sin embargo, me parece que ésta no es una manera objetiva de plantear la problemática de las manifestaciones culturales y artísticas en el ámbito turístico y comercial, por lo cual expondré otro instrumental teórico para abordar las diferencias sustanciales del mariachi, más allá de los elementos concretos o los factores objetivos para identificar las dos “variantes” de la expresión cultural: la forma en que se da el proceso musical; es decir, no tomarlas como objetos acabados, sino como parte de un proceso concreto. Este enfoque aclarará la diferencia fundamental entre el tipo de sociabilización turística y el tradicional, o comunitario.

LA DINÁMICA CULTURAL DEL MARIACHI

Hoy que traigo en el sombrero / más colgajos que un danzante sin sabor,
 no soy charro ni mariachi, / soy purito contlapache
 de los que hay en Nueva York, / Hollywood les dio el pitazo,
 me vistieron de payaso / y no se fijen, porque es peor.
 “Me quitaron lo mariachi” (Flores, 2001: 241).

Si retomamos los elementos materiales de la expresión del mariachi para definirla —lo que es y lo que no debería ser— idealizaríamos la expresión como si fuera un objeto cultural inmutable, como un “elemento”, así definido en los formatos para llenar el expediente de la UNESCO. Como sabemos hoy, las expresiones culturales cambian y uno de los temas fundamentales de disciplinas como la sociología y la antropología es registrar y analizar estas dinámicas de cambio. A partir de las propuestas analíticas de Gilberto Giménez podemos afirmar que si bien “todas las configuraciones culturales están sujetas al cambio (...) no tienen igual grado de fluidez en todas sus partes, y que puede distinguirse en ellas ‘zonas de estabilidad’ dotadas de mayor solidez y consistencia, y ‘zonas de movilidad’ caracterizadas por la mayor celeridad y frecuencias del cambio” (Giménez, 2007: 93).

Parafraseándolo, podemos decir que la expresión cultural del maria-chi puede ser vista “por un lado como herencia, tradición y persistencia (...); y por otro como desviación, innovación y metamorfosis permanente” (Giménez, 2007: 93). Esta diferenciación de ritmos de cambio cultural matiza las visiones idealizadas que expondremos a partir del análisis que realizó Manuel Delgado sobre la definición de comunidad (2005: 39-59). Se basa en la propuesta teórica alemana de Ferdinand Tönnies en su libro *Gemeinschaft und gesellschaft*, publicado en 1887 y traducido habitualmente como *Comunidad y asociación*. El primer concepto (*gemeinschaft*), alude a “un tipo de organización social inspirada en el modelo de los lazos familiares, fundamentada en posiciones sociales heredadas y objetivables y en relaciones personales de intimidad y confianza, vínculos corporativos, relaciones de intercambio, sistema de sanciones, etc.” (Delgado, 2005: 40).

Opuesto a tal concepto, definía el segundo (*gesellschaft*), como “un tipo ideal de sociedad fundada en relaciones impersonales entre desconocidos, vínculos independientes, relaciones contractuales, sistema de sanciones seculares, etc.” (Delgado, 2005: 40). Estas definiciones se expresan de manera más extensa a continuación:

La *gemeinschaft* es esa sociedad imaginada como natural que se caracteriza por el papel central que en ella desempeñan el parentesco y la vecindad; sus miembros se conocen y confían los unos en los otros; comparten la vida cotidiana y el trabajo y desarrollan su actividad teniendo como fondo un paisaje al que aman. La existencia de la *gemeinschaft* se asocia íntimamente con un territorio con delimitaciones claras, cuyos habitantes “naturales” ordenan sus experiencias a partir de valores divinamente inspirados o legitimados por la tradición y la historia. Todo en la noción de *gemeinschaft* parece responder a la evocación nostálgica de un tipo de vinculación social basada en la verdad, una manera de convivialidad anterior que tendría como presupuesto la voluntad esencial de sus componentes (*wesenwille*), cohesionados por una experiencia común del pasado y organizando unitariamente su conciencia. Esa sociedad otorga un papel principal a los sentimientos. En cambio, la *gesellschaft* se funda en la voluntad arbitraria de sus

miembros (*kürwille*), quienes comparten más el futuro que el pasado, subordinan los sentimientos a la razón, calculan medios y fines, y actúan en función de ellos (Delgado, 2005: 40-41).

Aunque esta diferenciación es eminentemente romántica e idealizada, sí expone una utopía del pasado que se encuentra en la raíz de la noción misma de patrimonio, que se extiende de un contexto local (donde todos se conocen y tienen relaciones cercanas en la cotidianidad y cuentan con un espacio mutuo de convivencia, lo cual sucede en la vida real) a un contexto mayor, nacional o mundial, en el cual no se dan ni por asomo las relaciones enmarcadas en la *gemeinschaft*. Desde este punto de vista, la noción de patrimonio nacional es una falacia, es un patrimonio imaginado y no vivido, porque para hacerlo sería imprescindible una cercanía íntima, pues el tipo de sociabilidad necesaria sólo se daría en una comunidad estrecha y fuertemente vinculada. Pero no por esto faltarían modos de asociación fuera de los ámbitos comunitarios. Aunque en las ciudades la comunidad pierde su concreción, es donde surgirían asociaciones o colectividades definidas con el concepto de *gesellschaft*. Desde este punto de vista, el patrimonio visto como elemento turístico implica la explotación del ideal comunitario en prácticas que no lo son, pues el turista mantiene una relación asociativa no comunitaria.

Estas reflexiones ideales tendrán su seguimiento en la visión apocalíptica de la posguerra europea en la segunda mitad del siglo xx. Sin embargo, hay dos variantes de esta postura en contra de la modernidad, o cultura de masas, que se fortalece desde la segunda mitad del siglo XIX por el surgimiento de una clase media que consume productos culturales: una que defendería el circuito cerrado de consumo de la élite y otra que buscaría proteger las prácticas puras e incontaminadas de las tradiciones rurales. Esta comunidad idealizada apenas sobreviviría “en ciertas sociedades campesinas todavía no contaminadas por la civilización occidental, el contacto con la cual habría de traer el triunfo ya irrevocable de la incomunicación y el egoísmo” (Delgado, 2005: 41).

Esta visión, que fácilmente puede verse en nuestro objeto de estudio en la referencia a un mariachi tradicional y a otro moderno, tiene el

problema de hacer un “uso excesivamente contrastivo, dicotómico y excluyente de la dupla ‘tradición / modernidad’” y proporciona un juicio de valor basado en una idealización del pasado y del mundo rural, pero como sabemos “tradición y modernización sólo se oponen como *tipos ideales* polares. Pero históricamente no son del todo incompatibles ni excluyentes”. No obstante, sugerir que la tradición es una idealización no implica dejar de entender y explicar “los fenómenos de interpenetración y entrelazamiento entre ambos polos” (Giménez, 2007: 102). Y esto lo podemos hacer asumiendo que hay ritmos de cambio en espacios concretos de ejecución. Para hacerlo aplicaremos otros conceptos usados por Gilberto Giménez para historiar la dinámica de cambio cultural en el mariachi a partir de dos referentes distintos:

Si adoptamos como criterio la amplitud del fenómeno, podemos considerar el cambio como un concepto genérico que comprende dos formas más específicas: la transformación y la mutación. La *transformación* sería un proceso adaptativo y gradual que ocurre en la continuidad, sin afectar significativamente la estructura de un sistema. (...) La *mutación*, en cambio, supondría una alteración cualitativa del sistema, es decir, el paso de una estructura a otra (Giménez, 2009: 220).

Con el criterio de amplitud tenemos dos procesos históricos definibles si tomamos en cuenta los tipos de interacción social: cambios musicales ocurridos durante el siglo XVIII y XIX que no atentaron contra cierta estabilidad de la manifestación del mariachi, a diferencia de los cambios del siglo XX, que sí muestran una celeridad en la transformación del mariachi rural al urbano y con prácticas más evidentes de espectáculo comercial. La interpretación de valsés, polkas y chotises no cambió el tipo de sociabilidad donde los circunstantes interactuaban con los músicos directamente, donde no había un grupo establecido sino un grupo de conocidos que podían tocar sus instrumentos en cualquier momento y tomar el lugar de otro. Es una socialización íntima donde todos se conocen y conversan, y así sucede tanto en los ámbitos profanos como en los religiosos, pues es en las celebraciones religiosas donde también se da cita el mariachi, siendo las más de las veces el mismo

conjunto musical. Había transformaciones dado que cada músico podía establecer variantes musicales sin cambiar el ritmo para que pudieran bailar los familiares.

En cambio, la emulación del vestuario de los ídolos del cine de “caballitos” ya daba una diferenciación entre público y artista; el contexto de fiesta familiar para el caso de la música dedicada a lo humano y de obligación para con la comunidad en las celebraciones sagradas cambió con un repertorio eminentemente de cantina que si bien existía en el pasado, eclipsó en el siglo xx a los géneros de baile zapateado y a los repertorios de danza dedicados a las imágenes religiosas. Estos procesos tuvieron repercusiones ya no sólo en el contexto urbano, sino en el rural. Así, los cambios tuvieron un ritmo más profundo y acelerado. El segundo par de conceptos está supeditado a las formas del cambio:

Si adoptamos ahora como criterio el modo de alteración de la unidad identitaria, la mutación podría realizarse de dos modos: por fusión y por fisión; o, si adoptamos una terminología más congruente con el campo semántico de la antropología, por asimilación y por diferenciación (Giménez, 2009: 220).

Aquí, Giménez asume que esta diferenciación se encuentra sólo en los procesos de mutación (los más profundos). Desde mi punto de vista, no sería así, y nos ayudaría aplicarla también a la transformación. Además, divide estos dos conceptos en otros dos: el de asimilación lo divide en *amalgama* e *incorporación* y el de diferenciación en *división* y *proliferación*, como se muestra en la tabla 2.

Si continuamos con la idea de que el proceso de cambio musical patente antes del siglo xx generó transformaciones y después de la época revolucionaria provocó mutaciones tendríamos dos caminos a seguir para identificar el cambio cultural. Para esto asumiremos el inicio del análisis histórico con el proceso de colonización, en el que no observo un proceso de diferenciación, ya que ni existe división en el seno de las dos culturas musicales ni proliferación de culturas musicales nuevas. Más bien, se da un proceso de asimilación por *amalgama*, es decir, la unión de dos o más grupos con sus respectivas culturas

musicales sin la pérdida de una de las dos culturas, lo cual quedaría expuesto en la tabla 3.

En cambio, el proceso que se da a partir de la tercera década del siglo XX tendría una amplitud mayor y no sería una asimilación, sino una diferenciación por proliferación, es decir, la cultura musical del mariachi no se mezcló con otra, sino que surgió otra identidad inventada con referentes nuevos, o, más bien, aludiendo al estereotipo del charro, que se encontraba en los artistas que retomaron la pose del cantor valiente, borracho y mujeriego. Se podría decir que el mariachi urbano también asimiló nuevas músicas del mundo. Es cierto, pero en su relación con el mariachi rural habría “la formación de uno o más grupos con

TABLA 2
MODELO DE CAMBIO A PARTIR DE LA PROPUESTA DE GIMÉNEZ
(2009)

Transformación	Asimilación	Amalgama Incorporación
	Diferenciación	División Proliferación
Mutación	Asimilación	Amalgama Incorporación
	Diferenciación	División Proliferación

Fuente: Elaboración propia.

TABLA 3
CAMBIOS EN LAS MÚSICAS RURALES DEL SIGLO XVI

	<i>Por su amplitud</i>	<i>Por su modo de alteración</i>	
Proceso de cambio en las músicas rurales del siglo XVI al XIX	Transformación	Asimilación	Amalgama

Fuente: Elaboración propia.

TABLA 4
CAMBIOS EN LAS MÚSICAS DE MARIACHI DEL SIGLO XX

	<i>Por su amplitud</i>	<i>Por su modo de alteración</i>	
Proceso de cambio en las músicas de mariachi a partir del siglo xx	Mutación	Diferenciación	Proliferación

Fuente: Elaboración propia.

identidad o identidades nuevas a partir de un grupo madre o, más frecuentemente, de dos grupos originarios que mantienen su identidad”, a diferencia de la división, que implicaría “la escisión de un grupo que anteriormente ya tenía rasgos identitarios propios en sus partes componentes” (Giménez, 2009: 221-22), y no es que el mariachi con trompeta ya tuviera rasgos identitarios precisos antes del siglo xx. En este caso, el grupo de origen, el mariachi rural, mantuvo sus características de interacción social comunitaria, y su *gemeinschaft*, mientras la mutación tendría más relación con una *gesellschaft*, no porque los músicos no conformaran una comunidad, sino porque su relación con un público estaba supeditada a una relación comercial en la que los escuchas son unos desconocidos (tabla 4).

Aún podemos proponer una etapa más próxima, ya que a partir de los años sesenta se da una reapropiación de los géneros rurales. Este tipo de búsqueda del *gemeinschaft* ya había aparecido en la segunda mitad del siglo xix, pero cambiando totalmente el contexto de interpretación y adoptando el piano como el instrumento preferido, aunque no tuviera que ver con la tradición rural. Es en la segunda mitad del siglo xx cuando algunos jóvenes retoman los géneros rurales, pero representándolos en un escenario, al igual que los mariachis que triunfaron en los años treinta. A diferencia de estos folkloristas, distintos en poco a los famosos grupos de mariachi de mediados del siglo anterior, en los años setenta se inicia un movimiento de reivindicación que se fortalece entre los que gustan de las músicas locales, lo que implica

TABLA 5
CAMBIOS EN LAS MÚSICAS RURALES HACIA EL SIGLO XXI

	<i>Por su amplitud</i>	<i>Por su modo de alteración</i>	
Proceso de cambio en las músicas rurales hacia el siglo XXI	Transformación	Asimilación	Amalgama

Fuente: Elaboración propia.

representar los fandangos de tarima en fiestas y reuniones, no sólo en las ciudades, sino influyendo para que se retomem las músicas rurales donde aún persisten o donde están a punto de desaparecer. Por supuesto, este proceso implicaría cambios, pero superficiales, por lo que sería un cambio por amalgama, ya que incluso algunos de estos grupos urbanos reintegrarán en el ámbito rural el repertorio antiguo escuchado en grabaciones, que ya no se interpretaba. Por esto proponemos la tabla 5.

Este proceso no sería similar al de la época colonial y habría que recuperar otras categorías para determinar el tipo de desplazamiento de los significados culturales. En el primer caso, de la época colonial hasta la época porfiriana, estaríamos hablando de una *transferencia de significados*, que “consiste en traspasar el sentido de una práctica de un lugar, de un símbolo o de un texto, a otras prácticas, lugares, símbolos y textos” (Giménez, 2007: 98). En este caso se entendería cómo habrían transferido significados de simiente prehispánica a instrumentos europeos los músicos rurales, o cómo se habrían instaurado el vals, la polka y el minué en las prácticas religiosas locales, en un contexto distinto al que les dio origen.

En cambio, la mutación del mariachi después de la Revolución mexicana puede ser vista como una *extraversión cultural*, ya que “consiste en apropiarse de elementos culturales ajenos para someterlos a objetivos e intereses propios” (Giménez, 2007: 97). El nuevo grupo político en el poder tenía la necesidad de conformar una identidad nacional,

buscó un género musical mestizo y lo instituyó como el más representativo. Desde esta óptica, las músicas rurales locales no pretendían establecerse como las únicas o las más representativas, mientras se daba la asimilación de influencias europeas, africanas e indígenas en la Colonia, ni las élites intelectuales del siglo XIX tenían mucha claridad para proponer la representatividad de un tipo de música local, sino más bien aludían a géneros musicales o sonos específicos. Es sólo con la labor de las misiones culturales que se rastrearán las tradiciones locales y se decide plantear el género *ranchero* y la música del Bajío y de los Altos de Jalisco como la canción representativa, con la ayuda de los medios electrónicos, que llevaron el estereotipo tanto a las ciudades y al interior de la República como al extranjero.

El último proceso reciente correspondería, en la clasificación transmitida por Giménez, a la *fabricación de autenticidad*, que “consiste en la pretensión de preservar la pureza original de la identidad del propio grupo de pertenencia frente a supuestas amenazas del exterior”, y lo ejemplifica con la moda *retro* y con el *neorruralismo* ecológico que predica el retorno al campo (Giménez, 2007: 99). Esta fabricación se da en las ciudades, en contextos y localidades distintas en los que se practicaba una música local específica. El caso del son jarocho es paradigmático en las ciudades más importantes del país; sin embargo, habría que matizar la fabricación, pues algunos de estos promotores revitalizan las músicas locales en las propias localidades donde se llevaron a cabo, sirviendo como puente transmisor, aunque haya variaciones imposibles de evitar por el mismo promotor. Así, esta autenticidad se inventa en los contextos donde no se originaron estas prácticas —en las ciudades—, pero produce una amalgama en donde se practicaba la manifestación cultural originalmente, pues se unen los promotores externos, con sus conocimientos y prácticas, a los pobladores que vieron o recuerdan la tradición perdida. Aquí, en ambos grupos hay un proceso de asimilación y aprendizaje. Hasta qué punto el proceso se da como una asimilación por amalgama y no como una mutación diferenciadora por proliferación (formación de uno o más grupos con identidad o identidades nuevas a partir de un grupo madre) depende del grado de intervención y respeto por los usos y costumbres de la comunidad, en este caso rural.

TABLA 6
COMPARACIÓN ENTRE ÁMBITOS COMUNITARIO Y URBANO DEL MARIACHI

<i>Etapa histórica</i>	<i>Acciones desde la comunidad</i>	<i>Acciones desde el ámbito urbano</i>
Del siglo XVI a fines del siglo XVIII	Músicos comunitarios traspasan sentidos propios a manifestaciones musicales de actores emergentes para apropiárselos en el contexto comunitario (transferencia de significados en su propio contexto)	Imposición de manifestaciones musicales europeas a músicos comunitarios y censura o indiferencia ante las manifestaciones musicales comunitarias (imposición de significados hegemónicos)
De la Independencia a la Revolución		Músicos y promotores urbanos se apropian de manifestaciones culturales comunitarias para someterlas a objetivos e intereses propios (extraversión cultural)
De la tercera a la sexta décadas del siglo XX	Músicos comunitarios traspasan sentidos propios a manifestaciones musicales de actores urbanos en contextos urbanos aunque puedan ser interpretados en la comunidad (transferencia de significados en otro contexto)	
De la séptima década del siglo XX a la actualidad	Algunos actores comunitarios buscan preservar y reivindicar sus manifestaciones culturales comunitarias (transferencia de significados en su propio contexto, o fabricación de autenticidad)	Algunos actores urbanos buscan preservar y reivindicar manifestaciones culturales comunitarias (fabricación de autenticidad y producción de identidades primordiales)

Fuente: Elaboración propia.

Los ballets folklóricos son un ejemplo de proliferación, ya que un grupo de bailarines o profesores de educación física, interesados en la escenificación, crearon una estética diferente y pasos distintos, asumiendo un afán de autenticidad. Hoy estos grupos están cada vez más conscientes de que no son expresiones comunitarias o tradicionales. Sin embargo, en las propias localidades no es extraño observar que grupos folklóricos enseñen sus creaciones-inveniones a jóvenes pobladores del lugar. No ha sido raro que los pobladores locales digan al ver a los ballets folklóricos que *bailan bonito*, pero no es como se baila en la localidad.

Esta búsqueda de autenticidad no es ajena a los ámbitos académicos, y tal vez tenga que ver más con otro tipo de desplazamiento de significados culturales, el de la *producción de identidades primordiales*, “por la que se reivindica la supuesta unidad originaria, la autenticidad y la antigüedad” de ciertas prácticas (Giménez, 2007: 100), dado que en la misma declaratoria se menciona que la tarima sobre la cual se baila “es un instrumento musical de tradición amerindia” (Gobierno de Jalisco, 2012: 17; Jáuregui, 2008). O tal vez se trate de otra forma de extraversion cultural desde el criterio del investigador: apropiar o, más bien, identificar y relacionar “elementos culturales ajenos para someterlos a objetivos e intereses propios” (Giménez, 2007: 97; Martínez, 2010). Una vez dicho esto, pido revisar detenidamente la tabla 6, aunque no habría que tomar la periodicidad de manera tajante.

INTERACCIONES COMUNITARIAS Y COLECTIVAS

Por tu vestir, mariachi te ha fruncido; / tú le haces mal al traje y su sabor./

Aquí ahora está de lámpara vestido / aquel que fue tu charro trovador.

“Me quitaron lo mariachi” (Flores, 2001: 241)

Émile Durkheim propuso en su libro *La división social del trabajo* (1893) dos categorías que se han homologado erróneamente, a decir del español Manuel Delgado Ruiz, a las de *gemeinschaft* y *gesellschaft* de Tönnies. Son las sociedades basadas en la solidaridad mecánica y las

basadas en la solidaridad orgánica. Desde un punto de vista evolucionista se podrá aducir que la solidaridad mecánica se da en las sociedades más premodernas, que tienen una “nula división del trabajo y con una estructura muy simple (...) y forman una sola masa homogénea”; en cambio, la solidaridad orgánica se daría en sociedades más avanzadas “con un alto nivel de división del trabajo y se caracterizarían por la heterogeneidad de formas y funciones y la tendencia a la individualización de sus componentes humanos” (Delgado, 2005: 45-46). Delgado observa que Durkheim propone la *inorganicidad* de la sociedad premoderna,

en la medida en que está concebida como una reunión de “cuerpos brutos”, moléculas sociales que se mueven al mismo tiempo coordinadas por una lógica espontánea y que muchas veces se expresan de manera que podría parecer irreflexiva y pasional. Por el contrario, las sociedades complejas y altamente diferenciadas se organizan a la manera como lo hacen los cuerpos vivos, es decir, gracias a la cohesión obtenida de dispositivos internos autónomos, cuya tarea es coordinar funcionalmente los movimientos individuales, haciéndolo además de manera cada vez más racional (Delgado, 2005: 47).

Sin embargo, no hay sociedad eminentemente mecánica, “no puede existir como estructura social, ya que es la negación de toda estructura social”, empero:

puede hacer su aparición en ciertas oportunidades en que los reunidos, haciendo sociedad entre sí, participan de una manera inapelable en la acción, la emoción y la voluntad compartidas. De esa conceptualización de la solidaridad mecánica como algo que no existe sino eventualmente, que aparece o irrumpe como la evidencia de una forma de sociedad, se deriva sin duda la noción de eferescencia colectiva, con la que Durkheim aludía a estados de excepción en que un colectivo humano se permitía existir en tanto totalidad viviente, dotada de una inteligencia y una corporeidad comunes, pero sin nada que pudiera parecerse a organicidad alguna (Delgado, 2005: 48).

Desde este punto de vista, sólo en momentos específicos y emergentes puede concebirse un tipo de sociabilidad estrictamente mecánica, como en la toma de las calles por parte de colectivos que protestan o saquean, o en las celebraciones deportivas después de obtener un triunfo destacable:

Era en la actividad de la muchedumbre que uno podía encontrar, desplegando su actividad, esas conjunciones en que el individuo quedaba del todo arrebatado por estados de ánimo, pensamientos y actos cien por ciento colectivos, en los que se registraban intercambios y acuerdos tanto mentales como prácticos que no requerían mediación orgánica alguna (Delgado, 2005: 48-49).

Desde este punto de vista, la *gemeinschaft* presenta una estructura social más orgánica, y excluye a quienes “no estén en condiciones de asumir los términos indivisibles e inalterables de una convivialidad sacramentalmente fundada” (Delgado, 2005: 49); en cambio, en una estructura social mecánica no se excluye, ya que es necesaria la inclusión para que surja una colectividad sin división social del trabajo, inorgánica. Por esto, la oposición sociabilidad mecánica/sociabilidad orgánica no es equiparable a sociedades concretas sino a momentos específicos de conjunción social.

Con esto observamos que la oposición concreta de los tipos de interacción social no se encuentra en la dicotomía tradicional/moderno, sino en lo común/colectivo. La división tradicional/moderno se expresa en elementos u objetos culturales concretos, pero no necesariamente en los procesos sociales contemporáneos. Más bien, la significación de estos objetos y elementos está condicionada por las formas de interacción social, y lo que nos interesa discernir aquí es el tipo de interacción. Valga citar en extenso:

Lo común, puede ser lo de todos, lo accesible a todos, pero con frecuencia significa aquello con lo que todos comulgan hasta convertirlos no sólo en un único cuerpo, sino —y eso es en especial estratégico— en una sola alma. Esa idea de lo común hace que la comunidad que de ella

se deriva se presente como unidad social severamente jerarquizada, que encierra a sus componentes en un orden cosmovisional y organizativo del que ni deben ni sabrían escapar.

Lo colectivo, por el contrario, se asocia con la idea de una reunión de individuos que toman conciencia de lo conveniente de su copresencia, y que la asumen como medio para obtener un fin que puede ser el de simplemente sobrevivir. (...) La comunidad es, se ha dicho, un alma; en cambio, la colectividad no tiene alma, puesto que, de nuevo como sugería Durkheim, es un mero resorte, un mecanismo, un aparato de producir sociedad, pero no tiene por qué acabar produciendo ninguna forma social cristalizada, y puede conformarse —con las expresiones que Durkheim recogía de la efervescencia colectiva—, agitarse por agitarse, sin finalidad, por el mero placer de existir y contemplarse existiendo (Delgado, 2005: 55).

Aquí se deja ver cierta idealización de la colectividad, pues no siempre produce organización, y cuando lo hace no tiene la constancia que podría tener la comunidad. Precisamente estas opciones propician un debate más allá de la conservación del pasado, sino de grados de cohesión. Lo tradicional o comunitario no es necesariamente excluyente, pero exige de las personas un proceso de aprendizaje mayor y más lento, más profundo. Desde este punto de vista, las tradiciones comunitarias implican formas de sociabilidad más complejas —más orgánicas—. La colectividad asumiría solamente relaciones esporádicas y superficiales sin finalidad alguna, por el mero placer de congregarse y entretenerse.

DESARROLLO, TURISMO Y PATRIMONIO

Pa' quitarme lo mariachi / me vistieron de payaso, ¡sí, señor!
¿Quién les dijo que este traje / representa lo que México me dio?

“Me quitaron lo mariachi” (Flores, 2001: 241)

Los estudios sobre patrimonio y turismo en México se enfocan, principalmente, a dos grandes rubros: el turismo relacionado con áreas

ecológicas específicas y el relacionado con monumentos o arquitectura histórica. Por supuesto, no es una característica única del proceso mexicano de patrimonialización; en 1972, la UNESCO “definió como patrimonio cultural a los monumentos, edificaciones y lugares con valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia” (Zanten, 2011: 206), es decir, no estaban contempladas las tradiciones orales ni tampoco las personas que poseerían esas expresiones. Al cariz de los análisis anteriores, las prácticas turísticas que se han dado en las expresiones del mariachi han provocado su fosilización, folclorización y “museización” (Zanten, 2011: 207).

En este mismo sentido, un desarrollo turístico sostenible plantea que “una comunidad determinada debe ser capaz de retener y adaptar sus propias características culturales distintivas ante la presión de la llamada ‘cultura del turista’. Se trata, en definitiva, de conservar identidad cultural, protegiéndose de riesgos como la banalización de manifestaciones culturales tales como festividades o costumbres”, y que una comunidad pueda “absorber el turismo (tanto a la industria en sí como a los propios turistas) sin la creación de una fractura social. Se trata de evitar que las industrias turísticas no impliquen a la población local (puestos de trabajo, oportunidad de venta de artesanías, etc.), lo cual no sólo no contribuye a proporcionar bienestar económico, sino que pueden aparecer problemas antes inexistentes en la región” (Tresserras, 2006: 132).

De acuerdo con estas definiciones, planteo las diferencias cruciales de los planes de desarrollo turístico que surgen a partir de la segunda mitad del siglo XIX, época en que una clase media aspira conocer otros lugares, afán que tenían desde hacía siglos únicamente las élites nobiliarias y religiosas. A partir de esto surgen los primeros planes de “ofrecer” el país al extranjero. Lucas Alamán, hacia 1830, “propuso que las artesanías se exhibieran en el museo, junto con los vestigios arqueológicos del pasado precolombino, los ejemplares de historia natural y las colecciones del jardín botánico” (Ovando, 2008: 31).

Desde este punto de vista, las expresiones musicales tradicionales han sido representadas, desde la Independencia hasta la Revolución, para un turismo urbano en mayor medida, y es en la época de la posrevolución del siglo XX cuando se establece una política cultural para

llevar la cultura urbana y de élite a las comunidades, vía las misiones culturales, y, al mismo tiempo, las tradiciones folklorizadas a las ciudades, como piezas de museo, como “cuadros” a la usanza del siglo XIX.

En este sentido, la práctica turística como plan sistemático de desarrollo relacionado con manifestaciones inmateriales es relativamente reciente y adolece del lastre decimonónico de contemplar este patrimonio como pieza de museo que se rescata, preserva y expone en cualquier escenario y en cualquier momento, y no contempla la relación que tiene la expresión cultural con el papel social y comunitario que desempeña para un grupo específico de personas:

Los objetos pueden conservarse y protegerse en museos; asimismo, edificios completos pueden convertirse en museos. Éste no es el caso de la cultura viva puesto que, al separársele de la vida cotidiana de los miembros de la comunidad, se convertiría entonces en cultura muerta. (...) En la medida en que los “accesorios” materiales que acompañan al patrimonio inmaterial (máscaras, trajes, joyas, títeres, instrumentos musicales, herramientas, etcétera) formen parte de éste, entonces evolucionan juntos. En cuanto se les arraiga dejan de pertenecerle (Zanten, 2011: 209-210).

Otra perspectiva errónea para las músicas comunitarias es que desde el siglo XIX se ha utilizado el repertorio para fines externos a la comunidad —extraversión cultural, según los análisis planteados por Giménez—: *a*) en aquellos “arreglos” para piano de los aires nacionales del XIX, *b*) en los cuadros bailables de la posrevolución, *c*) en las músicas folklorizadas interpretadas en escenarios y peñas de la llamada época contracultural (*hippie* o de canto nuevo), en fin, *d*) en los proyectos turísticos de las últimas décadas. El músico portador de la tradición no suele ser quien se presenta en los escenarios, sino mediadores que han aprendido la tradición y la banalizan, la resumen o la sacan del contexto original, muchas veces sagrado. Ante el aprovechamiento de valores culturales comunitarios se puede proponer que el turista vaya directamente al portador de la tradición, pero esto lleva consigo otros problemas:

Si las comunidades no son implicadas activamente en la actividad turística y no reciben beneficios que compensen de alguna forma su pérdida de accesibilidad a los recursos patrimoniales, se puede establecer una relación de competencia con la industria turística por el uso de dichos recursos, de forma que se establecen obstáculos e impedimentos hacia los planificadores turísticos y los propios visitantes (Tresserras, 2006: 137).

¿Cuál sería la manera deseable en que un turista pudiera acercarse a una manifestación cultural, aunque fuera como “público”? Como un turista informado y respetuoso de la manifestación cultural, y esto debe realizarse antes de acercarse a esa expresión. En un informe de la Comisión de las Comunidades Europeas (1993) se señala que para hablar de *turismo cultural* es necesario que los paquetes o las ofertas turísticas contengan tres elementos: conocer y comprender los objetos y las obras, incluyendo a la población local con la que se entra en contacto; consumir un producto que contenga e incluya un significado cultural (monumento, obra de arte, espectáculo, intercambio de ideas, etc.), y contar con un mediador, ya sea persona o documento escrito, o material audiovisual, que tenga la función de subrayar el valor del producto cultural, su presentación y explicación, etc. (Tresserras, 2006: 139).

Estas tres condiciones son correctas; sin embargo, espectáculo implica una relación más colectiva y fugaz, no más responsable y conocedora. En cuanto al mediador, no puede ser suplido por un audiovisual solamente o por un folleto, puesto que la información necesaria para tener una interacción más cercana no se obtiene sólo con observar un video de diez minutos o leer un folleto de seis párrafos, previendo que el turista le dé la importancia debida a esos documentos. A este respecto, Tresserras propone una relación más estrecha entre turismo y cultura, colocando como sujeto principal el aspecto turístico:

El mercado turístico necesita los recursos patrimoniales para el desarrollo de nuevos productos. Es necesario combinar los objetivos de la política turística y la política cultural para compatibilizar la conservación

y el desarrollo turístico. Los beneficios generados por las propias estrategias de dinamización de los elementos o conjuntos patrimoniales deben reinvertirse en la propia mejora del patrimonio. Es necesario establecer una tasa de retorno en la comercialización del patrimonio, es decir, detraer de las rentas turísticas recursos que se destinen a la conservación y mejora del patrimonio, así como ofrecer incentivos para la realización de inversiones orientadas hacia su mejora (Tresserras, 2006: 140).

El mercado turístico debe interesar de manera secundaria, ya que lo primordial es cubrir las necesidades de las comunidades, y partiendo de este objetivo, analizar cómo podría mejorar el turismo sus condiciones de vida, no “mejorar el patrimonio”. El objetivo no es cumplir en primer término los anhelos de ocio del turista, sino cubrir las necesidades que tienen los portadores de la tradición. A decir de Van Zanten, “la cultura sólo puede tener continuidad si las personas gozan de las condiciones para producirla y recrearla. (...) Por lo tanto, la salvaguarda tiene que ver con el establecimiento de las condiciones adecuadas para la continuidad de la producción y la recreación” (Zaten, 2011: 213). Desde este aspecto, ellas tendrían que determinar en qué sentido van las mejoras.

Wim van Zanten expresa los comentarios sobre el término *autenticidad* vertidos en la reunión para enunciar la declaración de Yamato, de 2004: es “necesario distinguir entre lo que se encuentra arraigado en una tradición cultural y lo que se crea de manera artificial para ser explotado comercialmente” (2011: 211). En esta diferencia se expone el meollo del asunto que deseo exponer. El mariachi con trompeta fue una invención para el turismo que logró eclipsar a la diversidad de manifestaciones del mariachi, por lo que no deberían tener el mismo valor, no solamente turístico sino cultural. Y es que el mariachi comercial, que ahora es masivo en detrimento de las expresiones regionales, fue una cultura inventada que logró debilitar las expresiones locales y comunitarias, hasta el punto que los bailes de tarima se perdieron en Jalisco, una de las zonas donde el género tuvo gran arraigo comunitario durante el siglo XIX. Lo que conocemos como tradición popular es una imposición

de las industrias culturales urbanas y, más específicamente, de la familia Azcárraga, vía su monopolio de medios impresos y electrónicos de comunicación, con el apoyo del Estado, que logró posicionar su exitosa y brutal campaña mediática hasta el punto que los actuales promotores y operarios de la declaratoria del mariachi como patrimonio de la humanidad desconocen la diversidad de expresiones que se dejan de contemplar por asumir que el mariachi es el de las películas. Las escenificaciones del mariachi de masas, a diferencia de las músicas de índole comunitario, aspiran a que el público y el turista sólo tengan una relación esporádica y superficial con nuestro patrimonio.

CONCLUSIONES

Hoy que traigo la chaqueta / de un fulano que se dice toreador,
me quitaron lo mariachi / y al tequila con tepache
ahora le llaman jaibol. / Hollywood les dio el pitazo,
me vistieron de payaso / y no se fijen, porque es peor.
“Me quitaron lo mariachi” (Flores, 2001: 241)

Comenzaré estas reflexiones finales con una cita esclarecedora de Win van Zanten:

En algún momento de la discusión, señalé que mientras me encontraba en la sala de reuniones en París, siempre tuve en mente que esta Convención [para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO de 2003] debería ser para beneficio de los músicos y otros artistas de la interpretación. De inmediato me corrigieron: ¡Estuve ahí para representar a Holanda! Sí, por supuesto, y ésa fue la función que había desempeñado al hacer mención de varios puntos en las discusiones de París (que, a nivel personal, no siempre me parecían muy pertinentes pero que habían sido planteadas por los funcionarios públicos del Ministerio). Evidentemente, el gobierno holandés tiene interés en apoyar a esos grupos de portadores de cultura que son vitales para el desarrollo y la democratización. (...) Sin embargo, las comunidades,

los artistas y su público deberían beneficiarse de la Convención y no solamente los políticos y los investigadores. Es indudable que las convenciones no deberían utilizarse con fines nacionalistas (2011: 227-228).

Después de presentar mis análisis, concuerdo con la última aseveración, pues las naciones no son comunidades concretas, sino colectividades construidas (o inventadas), igual de idealizadas que cualquier sacralización del pasado. En este sentido, las declaratorias del patrimonio cultural inmaterial —que en México son promovidas principalmente por los gobiernos estatales y el sector turístico— contra lo que se ha concluido aquí, optan por apoyar manifestaciones consolidadas y posicionadas en un mercado del patrimonio. “El patrimonio es un arma de identidad y en definitiva su singularidad contribuye a generar una imagen de marca” (Tresserras, 2006: 141). Con esto vemos que al ingresar un producto cultural a la Lista Representativa del PCI de la Humanidad se incrementa su valor de cambio a los ojos de los operadores de la industria turística y de los operadores políticos de los estados de la República, y esto se evidencia porque no existe el mismo interés en proponer “elementos” para la Lista del PCI en Necesidad de Salvaguarda Urgente debido a que son manifestaciones recesivas y, por tanto, poco redituables, con poco público cautivo.

El mariachi, con sus variadas diferencias locales, tuvo un proceso de enriquecimiento continuo durante varias décadas, y es precisamente cuando la industria cultural posrevolucionaria toma las riendas de su promoción y difusión que se estereotipa y homogeneiza, generando una retroalimentación hacia las poblaciones rurales durante el siglo xx. De manera paralela a este proceso eminentemente mediático, la interacción social generada hace que una manifestación propiciatoria de relaciones fuertemente orgánicas —en el sentido del necesario conocimiento de los códigos profundos y la participación íntima— pase a representar una relación mecánica a nivel nacional donde el espectador se vuelve un consumidor cultural. Desde este punto de vista se da una transformación hacia la economía de mercado, que busca, por supuesto, el mayor número de público; pero este espectador es un público

que desconoce las tradiciones locales y por eso se le ofrece una espectacularización-folklorización —que acepta como parte de su identidad— que tiene como características la espontaneidad, la superficialidad y la fugacidad. Una identidad mecánica.

Precisamente, la poca importancia que tiene el conocimiento de los códigos profundos del baile de tarima del mariachi en los eventos de escenario —folkloricos— hace que cualquier persona pueda participar de uno de estos conciertos, porque su interacción social se reduce a aplaudir y tal vez a gritar en algún momento. Esta banalidad de interacción colectiva permite que una manifestación comunitaria compleja pueda tener un gran número de adeptos en cualquier parte del país y el mundo. Este mariachi cinematográfico es una invención de la política cultural y una falsificación de la cultura.

Este análisis no busca fundamentar la crítica desde la idealización de un pasado mejor o de la vida rural, ni tampoco definir el valor del mariachi tradicional por autenticidad o belleza. La propuesta es valorar el modo de interacción social en el que se construye comunidad y camaradería de manera más profunda y compleja, más que la relación de consumo fugaz y superficial, no porque la comunidad tenga tintes idílicos, sino porque su construcción implica una armonización más sólida del interés cultural en el ámbito concreto de la recreación musical y dancística. La discusión no debe ser si la tradición cambia o no, o si debería hacerlo —que al final son juicios de valor—, sino cuál es el tipo de interacción social que se necesita para comprender la complejidad que tienen nuestras culturas.

La paradoja es que mientras más se toma conciencia del valor del patrimonio cultural inmaterial mayor es la amenaza de que el turismo afecte a la propia manifestación. Y esto sólo puede ser contrarrestado o reducido con el conocimiento de las tradiciones y la atención al lento proceso de intervención tanto por parte del investigador y el promotor como por parte del turista. Como vimos, la política cultural ha llevado esta pseudotradición a los escenarios urbanos a donde llega el turista y no ha promovido la interacción con los verdaderos portadores de la tradición. Hay un desinterés por ese ámbito que cuenta, por supuesto, con carencias económicas que no se quieren mostrar

al turista, y en vez de mejorar las condiciones de vida de estos baluartes de la cultura se contrata a músicos profesionales para montar un espectáculo *recreado* para que el turista pague y aplauda mecánicamente. Una muestra de que la UNESCO no ha logrado diferenciar entre tradición y comercialización es precisamente la selección que hizo del Centro de las Artes Indígenas del pueblo totonaca de Veracruz (2012), uno de los proyectos más exitosos en el desarraigo de la tradición local. Podríamos afirmar que se trata de una novedosa reinterpretación del proyecto museístico del siglo XIX, pero con los mismos prejuicios y carencias.

Ya antes he colocado al mariachi en tres distintos ámbitos de socialización: tradicional, popular y de masas (Martínez, 2011), por lo que la primera tabla presentada en este texto, basada en la diferenciación entre mariachi tradicional y mariachi moderno de la declaratoria de la UNESCO, resulta pobre para definir las complejas variantes de la manifestación musical. Ahora, con la propuesta de diferenciar los modos de interacción social, podemos resumir en la tabla 7 los tipos ideales de mariachi.

Esta clasificación sincrónica resulta esquemática, ya que hay diversos grupos que pasan de la presentación en un auditorio a la plaza o el jardín y luego a una fiesta familiar. Esto implica que los músicos tradicionales tienen que adaptarse a las formas de interacción urbanas y mediáticas, pero no al revés, porque no cualquiera puede interpretar en el ámbito comunitario, debido al código o sistema que se debe conocer para interactuar con los participantes. La tabla sólo es indicativa de opuestos que en la realidad se pueden unir, pero es necesaria para evidenciar diferencias significativas al aplicar una política cultural.

Ojalá que estas líneas puedan ayudar a reflexionar sobre la importancia de la música tradicional y su diferencia con las expresiones mediáticas de folclor, y proponer una relación más horizontal y respetuosa entre las iniciativas para la salvaguarda del patrimonio y el desarrollo turístico.

TABLA 7
 CLASIFICACIÓN DEL MARIACHI POR SUS MODOS DE INTERACCIÓN

<i>Parámetro</i>	<i>Clasificaciones</i>		
Por el modo de escenificación	Tradicional (familiar rural)	Popular (urbano profesional)	Masivo (de grandes escenarios)
Por el modo de interacción social	Comunitario (orgánico íntimo)	Colectivo (mecánico fugaz)	Colectivo (mecánico fugaz)
Por su idealización temporal	Antiguo (original auténtico)	Moderno (popular)	Moderno (mediático)
Por el ámbito laboral	Eventual	Profesional	Profesional
Ejemplos	Mariachi Los Tíos, de Villa Purificación	Mariachis de la plaza Garibaldi y del barrio de San Juan de Dios	Vicente y Alejandro Fernández

Fuente: Elaboración propia.

BIBLIOGRAFÍA

- DELGADO, Manuel (2005). "Espacio público y comunidad. De la verdad comunitaria a la comunicación generalizada". En *La comunidad a debate. Reflexiones sobre el concepto de comunidad en el México contemporáneo*, coordinado por Miguel Lisbona Guillén, 39-59. México: El Colegio de Michoacán/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- FLORES RIVERA, Salvador (2001). *El cancionero de Chava Flores*. México: Ediciones Ageleste.
- GIMÉNEZ, Gilberto (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente
- GIMÉNEZ, Gilberto (2009). *Identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexiquense de Cultura.
- GOBIERNO DE JALISCO (2012). *Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta. Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. México: Gobierno de Jalisco-Secretaría de Cultura.
- JÁUREGUI, Jesús (2008). "El mariache-tarima. Un instrumento musical de tradición amerindia". *Arqueología Mexicana*, 16, 94 (noviembre-diciembre): 66-75.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Alejandro (2011). "Los otros mariachis. Cien años de intervenciones hegemónicas en la música mexicana". En *¿Qué hay de popular en la música popular? Actas del I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular*, 244-253. Santiago de Chile: Asociación Chilena de Estudios en Música Popular [en línea]. Disponible en: <https://sites.google.com/a/asempch.cl/congresos/congreso2011/actas/martinez-1> [Consulta: 9 de noviembre de 2014].
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Alejandro (2010). "Las tarimas de percusión de la costa del Pacífico. El dilema de un origen". *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 90 (septiembre-diciembre): 19-27.
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA, UNESCO, (2009-2014). *El mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta* [en línea]. Disponible en: <<http://>

- www.unesco.org/culture/ich/es/RL/el-mariachi-musica-de-cuerdas-canto-y-trompeta-00575> [Consulta: 11 de octubre de 2014].
- OVANDO SHELLEY, Claudia (2008). “Las artesanías como artífices culturales de la nación”. En *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, coordinado por Raúl Béjar y Héctor Rosales, 29-44. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Plaza y Valdés editores.
- RAMOS SMITH, Maya, y Patricia Cardona Lang, comps. (2002). *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. II. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes/Es-cenología.
- TRESSERRAS, Jordi Juan (2006). “Gestión de proyectos de patrimonio cultural y turismo”. En *Antología sobre culturas populares. III. Lecturas del Seminario Diálogos en acción*, 131-148. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- ZANTEN, Wim van (2011). “La cultura viva entre el amanecer y el crepúsculo. Reflexiones acerca del tiempo, la tecnología y el resguardo de la cultura viva”. En *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: Narrativas y representaciones*, coordinado por Lourdes Arizpe, 205-230. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Turismo en torno a los encuentros de huapango en la Huasteca

AIDEÉ BALDERAS MEDINA¹

Secretaría de Cultura-Dirección General de Culturas Populares

La Huasteca se distingue por la exuberancia de sus paisajes y la hermosura de sus manantiales, como las cascadas de Tamul, Micos, Tamasopo, etc. Sobre todo en la potosina, existen agencias de ecoturismo que ofrecen recorridos por estos fascinantes lugares. La Huasteca es sumamente atractiva no solamente por su geografía, sino también por su diversidad gastronómica. Para cualquiera que visite la región en Veracruz son referencia el zacahuil de Tepetzintla y el enxonacatado de Chicontepec; en San Luis Potosí, los bocoles del mercado de Ciudad Valles, las acamayayas al mojo de ajo de Huichihuayan y las enchiladas con cecina de Matlapa, en Axtla de Terrazas.

La Huasteca también se destaca por sus textiles. Los coloridos quechquémetl y las alpargatas adornan los puestos a la orilla de la carretera en Chununtzén, Huehuetlán, en San Luis Potosí. Las manos mágicas de las mujeres indígenas hilvanan hermosas figuras en blusas y camisas con

¹ Licenciada en filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente labora en el Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca en la Secretaría de Cultura-DGCP. Conduce y produce los programas radiofónicos *Son y Tradición*, en Radio Ciudadana, y *Trovadores y Juglares*, en Radio México Internacional, ambos del Instituto Mexicano de la Radio. Ha colaborado en los periódicos *Milenio* y *La Jornada*. Es directora del documental *Soy carnavalero. La fiesta del carnaval en Colatlán* y es productora ejecutiva de los discos de don Heraclio Alvarado y su trío Colatlán titulados *La costumbre. Sones de carnaval y Memorias de la tradición*, vol. 2.

punto de cruz que portan con gran dignidad los habitantes de Hueycuatitla, Benito Juárez y el cerro de Ixcacuatitla, Chicontepec, en Veracruz. La elegancia de las cueras de Llera, Tamaulipas, seduce a cualquier comprador, así como los sombreros ribeteados de Tantoyuca.

La vida festiva en la Huasteca es muy intensa. Dos de las actividades más importantes son el carnaval y el xantolo (Sevilla, 2002). Las comparsas xantoleras de Tempoal, Veracruz, se han hecho famosas dentro y fuera de la región. Las televisoras locales acuden como abejas al panal para poder captar las imágenes de las máscaras monumentales, hechas de madera de pemuche. Ya lo decía Nicandro Castillo: “esas Huastecas, quién sabe lo que tendrán, el que una vez las conoce, regresa y se queda allá” (Rivas, 2003: 173).

La Huasteca es una región cultural situada geográficamente en diversos municipios de seis estados: Hidalgo, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Veracruz y Tamaulipas (figura 1).

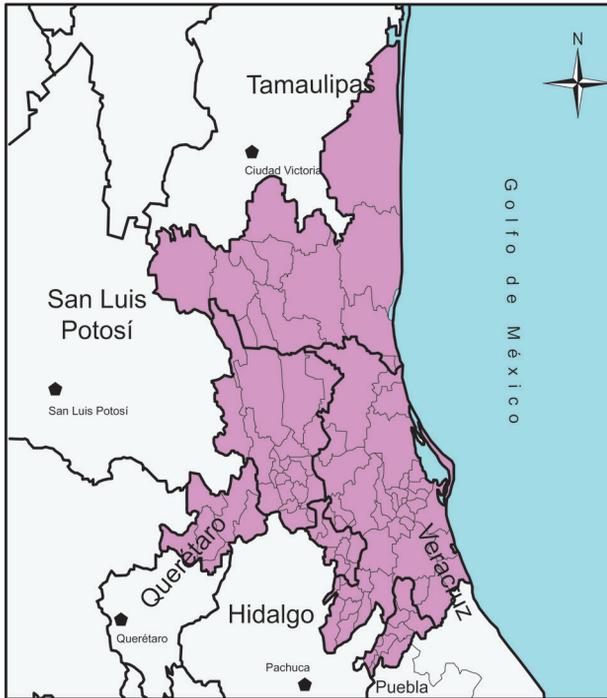
Cuando hablamos de regiones culturales o culturas regionales nos referimos a espacios histórico-territoriales en los que determinados grupos sociales crean, comparten y recrean un sinnúmero de prácticas y expresiones y tradiciones que los cohesionan e identifican como colectividad y que los distinguen a su vez de otros grupos... Precisamente por su caracterización y su sustento cultural, dichas regiones no siempre coinciden con la delimitación política, jurídica y administrativa con que se crearon las naciones, los estados y municipios que conforman la geografía mundial (Hernández Cortés *et al.*, 2004: 7).

Cada vez que pensamos en la regionalización nos asaltan dos preguntas: ¿qué conforma a una región cultural? y ¿por qué circunscribirla a un territorio? Román Güemes ensaya una extraordinaria respuesta al respecto:

Actualmente, son muchos los esfuerzos realizados a fin de lograr una delimitación territorial precisa; sin embargo, dichos empeños resultan un tanto azarosos e innecesarios, pues son varios los criterios que influyen en esta tarea, entre ellos el arqueológico y el lingüístico. Ante tal insistencia, nos preguntamos ¿será necesario e importante saber dónde principia



Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca



1. Mapa de la Huasteca (Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2014).

y dónde finaliza este territorio?, ¿para qué tanta exactitud? Estamos convencidos de que, a la fecha, cada grupo huasteco tiene su propio mapa imaginario y la suma de estos distintos enfoques y visiones da como resultado una gran región que comparte soportes culturales fuertes y diversos; de modo que, por mero recurso metodológico, se insiste en sus dimensiones geográficas. Finalmente, la Huasteca es una patria chica que se ocupa como una casa grande, resultando un poco paradójico en este proceso que sea el mestizo quien, convencionalmente, se detente como un verdadero huasteco, a diferencia de las etnias cuya huastecidad radica en formas culturales bien definidas y diferenciadas (Güemes, 2002: 5).

Con fines operativos, el Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca ha hecho una delimitación geográfica de la región, pero las manifestaciones de “lo huasteco” van más allá de estos municipios considerados. Aunque municipios como Calnali, Hidalgo, no están dentro del área de cobertura del Programa es innegable la huastecidad que se vive en el municipio, que año con año organiza su Encuentro de Bandas de Viento. En ciudades como Xalapa, Ciudad Victoria, Pachuca, Reynosa, Puebla y Querétaro, así como en la Ciudad de México y el estado de México, habitan migrantes de la Huasteca. La Casa Tamaulipas, en la calle Ernesto Pugibet, el Balcón Huasteco y el salón Cantera son algunos de los puntos en la Ciudad de México donde se reúne parte de la comunidad migrante de la Huasteca. También hay un numeroso grupo de personas que se identifican con lo huasteco y se autodenominan “huastecos de corazón”. Es interesante cómo construyen y crean una identidad alrededor del huapango en las huapangueadas.

La música juega un papel muy importante en la vida de los habitantes de la Huasteca, pues está presente en velorios, rituales agrícolas, bodas, fiestas patronales, etc. Como bien dice Guillermo Velázquez, de los Leones de la Sierra de Xichú: la música está presente tanto en la fiesta como en el quebranto. Uno de los rasgos culturales que comparten sus habitantes, sin duda, es la música, en especial el son huasteco. A través de sus versos podemos conocer más sobre la vida del huasteco. Entre los temas más recurrentes están la vida en el potrero, el amor a la tierra y, por supuesto, la mujer, como fuente inagotable de inspiración. Además de los versos que los trovadores improvisan.

Los músicos de son huasteco cuentan actualmente con muchos espacios para presentarse, con violín, jarana huasteca y guitarra quinta. Los huapangueros hacen bailar, con tarima o sin ella, a cientos de parejas que están dispuestas a amanecerse zapateando. A lo largo del año existe un intenso calendario que ofrece huapangueadas, encuentros comunitarios de huapango y el festival de la Huasteca. Esto ha traído como consecuencia que cada vez más gente se interese por conocer la región, y los encuentros de música son un buen pretexto para hacerlo.

TURISMO MASIVO Y COMUNITARIO EN EL ÁMBITO
DEL TURISMO CULTURAL

México es considerado uno de los países con mayor turismo cultural en el mundo. De acuerdo con la Secretaría de Turismo, este tipo de turismo se puede definir como “aquel viaje turístico motivado por conocer, comprender y disfrutar el conjunto de rasgos y elementos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social de un destino específico” (Secretaría de Turismo, 2015).

El recorrido que haremos sobre las actividades del son huasteco está relacionado con las distintas formas de hacer turismo en esta región. Esto nos permitirá identificar por lo menos dos formas de turismo vinculadas al denominado turismo cultural: el turismo de masas y el comunitario. El turismo de masas es el resultado de las sociedades organizadas en torno al mercado y el consumo. Se encuentra estrechamente relacionado con la organización del tiempo de las formas de vida modernas, donde el ocio ocupa un lugar central. El *turismo de masas* sería la forma específica en que las sociedades de masas organizan la conducta viajera vacacional de la mayoría de sus integrantes (Aramberri, 2011). Este tipo de turismo, de acuerdo con Diego Juárez (2012), tiene varias características. Es estacional, ya sea de fines de semana “largos” o de periodos vacacionales establecidos en los calendarios gubernamentales; los visitantes buscan entretenimiento y descanso en lugares de fácil acceso; existe demanda de productos estandarizados, y la afluencia de una gran cantidad de personas, lo que le da su carácter masivo. A este tipo de turismo se le ha asociado con consecuencias negativas tanto en el medio ambiente como en las prácticas culturales de las poblaciones receptoras.

En la contraparte está el *turismo comunitario*, considerado una alternativa al turismo de masas e incluso una forma recomendable de frenar los impactos negativos no sólo de esta actividad sino de otras actividades económicas relacionadas con el fenómeno del turismo (Hernández-Ramírez, 2015). La diferencia con el modelo anterior no sólo radica en el número de personas, sino en que la población local

es un actor fundamental en la gestión, organización y toma de decisiones sobre la dirección de las actividades turísticas (Osorio, 2010).

Coriolano y Silva (2013) consideran que estas dos formas de turismo, que denominan turismo globalizado y de base local, revelan las contradicciones de las políticas de turismo, que se materializan en la producción de espacios privatizados, elitizados y de lujo, frente a los territorios comunitarios solidarios, enfocados a un turismo de convivencia e intercambio de saberes, donde no hay grandes capitales pero sí una gran capacidad creativa para fortalecer a las propias comunidades.

En este texto expondremos un panorama general de diferentes actividades culturales y turísticas que se organizan en torno al son huasteco. Algunas de manera conjunta entre la sociedad civil, los gobiernos municipales y las instituciones de cultura estatales y federales; otras principalmente por promotores culturales independientes y las comunidades con apoyo institucional mínimo. No incluiré las fiestas particulares ni los rituales comunitarios donde también está presente el son huasteco. Varias preguntas sirven para reflexionar sobre esto: ¿quién organiza las actividades en torno al son huasteco?, ¿tienen un fin de reproducción cultural o turística, o ambas?, ¿qué sucede con la ejecución del son huasteco, por ejemplo, en lo que respecta a los repertorios y formas de ejecución?

TURISMO DE MASAS: LAS HUAPANGUEADAS

Recientemente se ha popularizado el uso del término *huapangueada* para anunciar actividades que giran en torno al son huasteco, que se deriva evidentemente de *huapango*:

Hablar del huapango es hablar de muchas cosas a la vez, ya sea de la música, el baile, o de la ocasión en que éstos se llevan a cabo. Huapango, en voz náhuatl, quiere decir “sobre el tablado” y hace referencia al baile que se ejecuta sobre una tarima de madera. Podría derivar su nombre del vocablo nahua “cuah-panco”, que se compone de: “coahuatl, leño o madero; “ipan” en él o sobre él; y “co”. Tradicionalmente se llama huapango a la fiesta donde participan jóvenes, adultos y niños, y al modo

particular de bailar este género de son, característico de la Huasteca. Esta mención para designar el baile parece significar lo mismo que “fandango”, ocasión festiva donde se toca, se canta, se baila y se zapatea el son... Así como al baile y la fiesta, huapango se le llama al son que se interpreta con violín, jarana y guitarra quinta (huapanguera), acompañando al canto y la poesía de los trovadores que al compás de los instrumentos entonan coplas de muy diverso contenido (Álvarez, 1985).

En Pahuatlán, Puebla, las autoridades del municipio realizan dos huapangueadas. Una el 15 de septiembre y otra el jueves santo. Ambas, muy concurridas, inician alrededor de las ocho de la noche y terminan a las siete de la mañana. Contratan tríos de reconocida trayectoria, como Camperos de Valles, Armonía Huasteca, Tamazunchale, Oro Hidalguense, Dinastía Hidalguense, entre otros. Asistir a Pahuatlán en jueves santo es muy complicado porque son vacaciones de semana santa y las centrales de autobuses y las carreteras están saturadas, y ya estando en Pahuatlán es muy difícil conseguir hospedaje. Sin embargo, que no haya suficiente oferta hotelera no es un factor decisivo para dejar de asistir, pues quienes visitan este pueblo “mágico” se amanecen bailando. Ante esta presencia masiva se considera que la población se beneficia con la derrama económica, pues abundan los puestos de venta de cerveza y comida.

Como mencionamos, estas huapangueadas tan concurridas se realizan en Pahuatlán en dos fechas clave para el turismo de masas. El 15 de septiembre, día en que las personas salen a celebrar a las plazas públicas el día de la Independencia de México, cuando se hace énfasis en lo mexicano y se escucha música tradicional, principalmente de mariachi, pero en Pahuatlán se privilegia el son huasteco. Esta fecha cívico-festiva garantiza que la plaza esté abarrotada por el fervor patriótico.

La otra huapangueada se realiza el jueves santo, en el marco del Festival de Semana Santa. Pese a que México es un Estado laico, para la mayoría de las instituciones de educación básica, media y superior esta semana es parte del primer periodo vacacional. En oficinas de gobierno, el jueves y viernes santos son días de asueto, a pesar de que no estén marcados como días de descanso obligatorio, y miles de turistas nacionales

buscan despejarse, aunque sea un fin de semana largo. Los destinos más concurridos son los que están relacionados con diversiones acuáticas, como balnearios y playas, pero otros destinos también están siendo promovidos por el programa Pueblos Mágicos:

Un Pueblo Mágico es una localidad que tiene atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianidad; en fin, magia que emana en cada una de sus manifestaciones socio-culturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico. El Programa Pueblos Mágicos contribuye a revalorar a un conjunto de poblaciones del país que siempre han estado en el imaginario colectivo de la nación en su conjunto y que representan alternativas frescas y diferentes para los visitantes nacionales y extranjeros (Secretaría de Turismo, 2014).

En el 2001 se crea el programa Pueblos Mágicos por la Secretaría de Turismo. En 2002 se firma un convenio de colaboración intersecretarial y con diversas instituciones en el que participan el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, entre otros. La finalidad es apoyar el desarrollo y la ejecución de dicho programa. Las acciones de Pueblos Mágicos están alineadas al Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018, donde se hace énfasis en el fomento del turismo cultural y el desarrollo de “productos turísticos”. Con el Programa Nacional de Infraestructura 2014-2018 (PNI) se impulsa la colocación de cableado subterráneo, la restauración de edificios, la colocación de señalización turística y el mantenimiento de áreas verdes. El PNI plantea:

(...) Estrategia 6.1. Mejorar la infraestructura y equipamiento existente en los destinos de mayor afluencia turística, se establece como una de sus líneas de acción, la de impulsar la reconversión de la infraestructura e imagen urbana en Pueblos Mágicos, para consolidar una oferta turística atractiva; Que bajo ese contexto, el PNI pretende que hacia el 2018 México disponga de una infraestructura turística que contribuya

a innovar la oferta del sector y permita rescatar el patrimonio nacional, así como revitalizar el capital turístico y atractivos del país, lo cual permitirá el fortalecimiento de la vocación económica en Pueblos Mágicos, ciudades colonias y, en suma, de las regiones del país (*Diario Oficial de la Federación*, 2014).

Pahuatlán tiene la denominación de Pueblo Mágico, y según la descripción de la Secretaría de Turismo la música es parte de la oferta cultural y del atractivo turístico:

Para llegar a Pahuatlán, el viajero debe adentrarse en la Sierra Mágica, atravesando valles y cruzando barrancas hasta este pequeño Pueblo Mágico. El viaje es además un viaje en el tiempo. Los pobladores de esta región han logrado mantener intactos sus modos de vida y sus tradiciones náhuatl y otomí. Calles empedradas, el rojo de las tejas contrastando con el verde del cerro; bordados tradicionales y trabajos de chaquiras; frutos, verduras, café, huaraches y plantas medicinales en el tianguis dominical. *Una sensación de contacto con el origen que se hará aún más intensa si estás aquí durante un día de fiesta, cuando Pahuatlán se llena de voladores, música y danzas.* La fiesta más tradicional es en honor a San Pedro y San Pablo Apóstol, es una celebración con más de 100 años de tradición (Secretaría de Turismo, 2014).²

La revista *México Desconocido*, además de mencionar como atractivo el trabajo con papel amate de los artesanos de San Pablito, en Pahuatlán, mencionan el Encuentro Nacional de Voladores y hace énfasis en las huapangueadas (Secretaría de Turismo, 2014).

El hecho de que Pahuatlán tenga el distintivo de Pueblo Mágico contribuye a darle mayor difusión y a que haya más afluencia de turistas. Sin duda alguna, el son huasteco está arraigado en la región mucho antes que esta denominación. Ante esto nos preguntamos: ¿qué cambios ha tenido el son huasteco al ejecutarse ante un público masivo? La cantina fue durante mucho tiempo, y seguirá siendo, un lugar para la reunión de

² Las cursivas son mías.

músicos. Cantinas afamadas como El Aguaje, en Ciudad Valles, San Luis Potosí, o El Galeón, en Tampico, Tamaulipas, han sido remanso de muchos huapangueros; es ahí donde se han tejido historias de tríos emblemáticos, como Camperos de Valles y Cantores del Pánuco.³ El huapango aún se sigue curtiendo en las cantinas, pero también ha salido del arrabal para lucir en las plazas principales el respunteo de la guitarra quinta y el falsete de los cantores. El son huasteco dejó de ser aquella música que solamente se podía escuchar en las cantinas, en las fiestas particulares o en los rituales comunitarios, para llegar a los grandes escenarios y hacer bailar a las masas.

Para realizar una huapanguada tan concurrida como la de Pahuatlán, y como muchas otras, se alquila un sistema de audio y se monta un escenario con luces. La tarima de madera brilla por su ausencia, pues asisten aproximadamente más de cinco mil personas. Aquellos bailes en los ranchos que evoca don Heraclio Alvarado, violinista de Colatlán, Veracruz, donde se iluminaban con candiles y no se usaban micrófonos porque no había electricidad, han quedado muy atrás.⁴

Los músicos dejan por un momento el sonido acústico de la cantina y del rancho para enfrentarse a miles de bailadores enardecidos cobijados por el anonimato que les brinda la multitud que quieren zapatear de rodillas el son “El caimán”; éste es un motivo para que muchos huapangueros prefieran adquirir instrumentos con pastillas para amplificar sus acordes. Incluso algunos tríos han sustituido el uso de la guitarra quinta huapanguera por el bajo eléctrico, que evidentemente cambia el sonido del son huasteco. Pero la música es como el cauce de un río; busca su camino y poco a poco, con mucha paciencia y con el paso del tiempo, va puliendo piedras y abriendo nuevos caminos. Los cambios son inevitables; por ejemplo, hoy en día ya no se usan las cuerdas de tripa de mapache o de gato, que fueron sustituidas por las cuerdas de *nylon*.

³ Para conocer más sobre la vida en las cantinas y el huapango, véase Eliazar Velázquez (2011).

⁴ Más información sobre la obra y vida de don Heraclio Alvarado en Román Güemes (2008).

Las huapangueadas son un espacio para que la gente vaya a bailar. Los tríos hidalguenses, como La Nueva Dinastía, Huapangueros Diferentes, Oro Hidalguense, Los Genuinos, Potro Zacualtipense, Los Trinos, Juvenil Hidalguense, entre otros, no sólo ejecutan huapangos y sones, sino muchas canciones románticas, rancheras, polcas, zapateados, boleros, corridos, etc. Los tríos buscan ampliar su repertorio para tocar lo que el público les pida, y en esa diversificación de repertorio es curioso escuchar a Oro Hidalguense interpretando el *Huapango*, de Moncayo, ejecutado con la dotación instrumental del son huasteco. Y resulta aún más curioso ver que la gente baila esta pieza, pues al fin y al cabo, ¿no es un huapango?

Algunos tríos hidalguenses, a pesar de que se asumen huastecos, cada vez tocan menos sones. Uno de los tríos más influyentes, La Nueva Dinastía, de los diez discos que ha grabado dos son de huapango y ocho de canciones románticas.

Las huapangueadas que organiza el gobierno municipal de Pahuatlán son un éxito en términos cuantitativos. Un gran número de asistentes de diferentes partes del país llegan en ese periodo vacacional, que la mayoría destina al ocio. No obstante, frente a la demanda del público masivo con identidades diversas que asiste a las huapangueadas ha desaparecido la tarima de madera para bailar, se usan instrumentos con pastillas, se han incorporado instrumentos como el bajo eléctrico y se ha diversificado el repertorio.

El gobierno de Pahuatlán difunde con orgullo su denominación de Pueblo Mágico y está promoviendo una amplia oferta cultural, y cada vez más gente quiere conocer este municipio y adquirir artesanías. Sería interesante conocer las medidas que está tomando el municipio para conservar los árboles de donde se obtiene el papel amate, ya que ahora hay más turistas que lo compran de manera masiva, saber si los creadores cuentan con servicio médico, si los voladores tienen seguro de vida, si existen talleres de son huasteco para formar al relevo generacional. Programas como el de Pueblos Mágicos fomentan el turismo, pero me parece que hay un vacío en relación al fortalecimiento de las tradiciones que difunden.

TURISMO COMUNITARIO:
ENCUENTROS COMUNITARIOS DE HUAPANGO

Diferentes a las huapangueadas, están los encuentros comunitarios de huapango organizados por promotores culturales independientes, que cuentan con escasos recursos, en colaboración con la gente de las comunidades, que duran uno o dos días. En estos encuentros con bandas de viento se realizan presentaciones editoriales, se muestran algunas danzas y se ofrecen talleres de zapateado. Por la noche participan hasta treinta tríos de diferentes partes de la Huasteca, de la Ciudad de México y otros estados. Los músicos reciben alojamiento, alimentación y un pago simbólico para cubrir sus gastos de traslado. Estos encuentros propician la convivencia entre músicos de diversos estados y las comunidades. Veracruz se está convirtiendo en un modelo para este tipo de encuentros, como los de Amatlán, Tepetzintla, Citlaltépetl, Colatlán, Tamalín y San Sebastián.

Promotores como Antonia Vera Baltazar, Arturo Castillo Tristán y los hermanos Moisés y Porfirio Hernández Barrales encabezan proyectos comunitarios para brindar ofertas culturales a los habitantes de su municipio. En estos lugares no hay una gran infraestructura hotelera, por lo que los habitantes abren las puertas de sus casas para recibir a los visitantes que asisten al encuentro de huapango. Esto permite conocer la calidez de la convivencia con una familia huasteca. La ma-



2. Cartel de la XV Fiesta del Huapango organizado por la Asociación Civil Huitzitzilin.

yoría de los visitantes regresa al año siguiente a compartir un café con bocoles.

En Tepetzintla, por ejemplo, las actividades de la Fiesta del Huapango se inician con un desayuno. Por la mañana, muy temprano, llegan señoras de diferentes comunidades para ofrecer los alimentos. Por la mesa desfilan platos repletos de enchiladas de ajonjolí, tamales de frijol nuevo, palmito con camarón, jacubes con cueritos de puerco, salsa de chicatanas y el infaltable zacahuil.⁵

Durante el encuentro de huapango, también llamado Fiesta Huasteca, que organiza la asociación civil Huitzitzilin, en Tepetzintla, Veracruz, ponen a la venta los productos que realizaron en los talleres que se llevan a cabo durante el año. También hay venta de comida típica del lugar. La derrama económica es mínima, pues son más los gastos que los ingresos. Esta fiesta se hace para mostrar el trabajo que se realiza a lo largo del año en los talleres para niños de son huasteco y se comparte la tarima con los tríos que asisten de otros estados. El objetivo de la asociación Huitzitzilin es:

La conservación, rescate, promoción y difusión de la cultura huasteca a nivel regional y el reforzamiento de la identidad huasteca a nivel local, organizando exposiciones, fiestas de huapango, talleres y celebraciones tradicionales. Busca la participación de la comunidad en general de una manera altruista y desinteresada. Pretende dar a conocer la existencia de usos y costumbres de las comunidades huastecas... Los gastos del grupo se sufragan de la venta de artesanías, donaciones voluntarias, rifas y apoyos de alguna fundación o institución pública como el Ivec [Instituto Veracruzano de Cultura]. No hay pago o retribución económica a ningún integrante del grupo (Huitzitzilin, 2015).

El grupo Huitzitzilin realiza a lo largo del año talleres de son huasteco, náhuatl, danza y bordado. Las actividades que organiza son la Fiesta del Huapango, la Chiquihuapangueada y la Misa Huasteca, y

⁵ Para conocer un poco más sobre las actividades culturales que desarrollan en Tepetzintla, Veracruz, véase Aideé Balderas (2013).

colabora en la Fiesta de los Elotes. Esta asociación trabaja sin fines de lucro y la intensa actividad que realiza a lo largo del año ha captado el interés de diferentes medios de comunicación, investigadores, músicos y personas que desean conocer más sobre el trabajo comunitario en la Huasteca. Estos encuentros son un desborde de generosidad de la gente que participa en la organización. Huitzitzilin cuenta con el reconocimiento de los promotores de la región y este trabajo se ve retribuido en el estatus que tiene dentro de la comunidad.

Huitzitzilin está realizando un gran trabajo para la formación de músicos, profesores y promotores. Por esto, uno de los intereses de quienes visitan Tepetzintla, además de escuchar son huasteco, es conocer el trabajo de la asociación. Aunque la derrama económica es mínima y las actividades no tienen fines de lucro, la comunidad toma en sus manos la organización de sus actividades culturales y la atención a los turistas.

TURISMO COMUNITARIO: FIESTA DEL HUAPANGO EN AMATLÁN

La Fiesta Anual del Huapango. Encuentro de las Huastecas, en Amatlán, Veracruz, cumplió recientemente 26 años y es uno de los encuentros de huapango pioneros en la Huasteca. Sus fundadores son David Celestinos y Román Güemes. Actualmente, Santiago Pérez Gómez está a la cabeza de la organización. La fiesta se realiza desde la asociación Patronato Pro-Huapango y Cultura Huasteca, que busca vincularse con diversas instituciones para recibir apoyo del gobierno del estado de Veracruz, la Secretaría de Turismo y Cultura, el Instituto Veracruzano de la Cultura, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Fundación Miguel Alemán y la Fundación Pedro y Elena, y los ayuntamientos de Naranjos y Chinampa de Gorostiza. A pesar de que son muchas las instituciones que colaboran es poco el apoyo.

El patronato realiza actividades de difusión para captar visitantes o turistas en diferentes medios de comunicación: radio, televisión y prensa escrita. Recientemente está usando un eslogan: “Ven a Amatlán, te va a encantar”. En internet y las redes sociales difunden una se



3. Cartel de la XXVI Fiesta Anual del Huapango.

rie de *spots* donde los artistas homenajeados hacen la invitación para ir a Amatlán el día de la fiesta.

El programa de actividades cuenta con la participación de un gran número de grupos de danza folclórica y músicos huastecos de todos los estados que conforman la región, el estado de México, la Ciudad de México y Estados Unidos. Entre las actividades hay exposiciones fotográficas y presentaciones editoriales. Se montan dos escenarios, uno en el auditorio y otro al aire libre. El patronato entrega a los creadores y promotores la presea Sol Poniente por su contribución a la cultura Huasteca. Este reconocimiento es sumamente valorado por la comunidad cultural de la región porque la fiesta de Amatlán es considerada de las pioneras. El reconocimiento y el cariño que le tienen los músicos al Encuentro de las Huastecas se los han manifestado dedicándole versos y composiciones originales de huapangos, antologados en un disco doble publicado por el patronato.

Esta fiesta convoca a muchísima gente. En Amatlán no hay hoteles y no cuenta con los servicios básicos, pero las familias abren sus casas para hospedar a los visitantes. Otra opción para alojarse son los hoteles del municipio de Naranjos, que se encuentra a veinte minutos del

TABLA I
ENCUENTROS COMUNITARIOS DE HUAPANGO

<i>Nombre</i>	<i>Estado</i>	<i>Localidad y municipio</i>	<i>Fecha</i>
XXV Fiesta Anual del Huapango	Veracruz	Amatlán, Naranjos	28, 29 y 30 de noviembre
XIV Fiesta del Huapango	Veracruz	Tecomate, Copaltitla, Tepetzintla	25 y 26 de julio
XIII La Cascada del Huapango	Veracruz	Colatlán, Ixhuatlán de Madero	27 y 28 de diciembre
XI Festival del Huapango	Veracruz	Tamalín	8 de agosto
XI Encuentro de Huapango	Veracruz	San Sebastián, Tantoyuca	6 de enero
VIII Fiesta Huasteca	Veracruz	Citaltépétl	2, 3 y 4 de mayo
VII Encuentro de Huapango. Fiestas de San Cristóbal	Veracruz	Ixhuatlán de Madero	Última semana de julio
VI Fiesta del Huapango	Veracruz	Platón Sánchez	20 de abril
XV Fiesta del Huapango	Veracruz	Tepetzintla	25 y 26 de julio
II Festival Anual de Huapango Indígena	Veracruz	Cumbre de Soltepec, Chicontepec de Tejeda	28 y 29 de diciembre

<i>Nombre</i>	<i>Estado</i>	<i>Localidad y municipio</i>	<i>Fecha</i>
V Chiquifiesta del Huapango	Veracruz	Tepetzintla	1 de noviembre
IV Encuentro de Tríos y Danzas	Hidalgo	Calnali	19 de marzo
VII Fiesta del Huapango, en la celebración de la repoblación de Antigua Morelos	Tamaulipas	Antiguo Morelos	Actualmente ya no se realiza
IV Fiesta del Huapango	San Luis Potosí	Tanquián	21 y 22 de febrero
IV Festival Huasteco	Puebla	Xochitlán de Vicente Suárez	24 de agosto
VIII Festival Huapango y Tradición	Querétaro	Querétaro	Primer fin de semana de septiembre
II Festival del Huapango. El Caimán del Carpintero	Tamaulipas	Tampico	Junio
XX Festival de la Huasteca (organizado por instituciones federales y estatales)	Hidalgo, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Veracruz y Tamaulipas		Agosto

Fuente: Elaboración propia, Balderas, 2015.

pueblo. No obstante la gran cantidad de gente que asiste a Amatlán, que en ocasiones provoca tumultos, la derrama económica se puede considerar mínima, y se da fundamentalmente a través de la venta de cerveza y alimentos, el alquiler de baños y la renta de espacios de estacionamiento.

A pesar de la falta de servicios básicos, los turistas, bailarines y músicos asisten a la fiesta de Amatlán porque es un lugar de reunión anual para los viejos huapangueros y el verdadero encuentro musical se da en las cantinas del pueblo, donde se arman de manera espontánea un sinnúmero de tríos que sueltan un manantial de versos, y cada vez son más los jóvenes huapangueros que van a curtirse en la plaza.

A diferencia del grupo Huitzitzilin, de Tepetzintla, que difunde el trabajo comunitario con los niños, en Amatlán se promueve sólo la fiesta anual. En algunos hogares esperan a los visitantes y los reciben como parte de la familia. En este tipo de encuentros predomina el gusto por el huapango y a pesar de las incomodidades por falta de infraestructura es una muestra de cómo trabajan las comunidades con una lógica distinta a la del mercado dominante, y gracias a su trabajo se mantienen vivas las tradiciones culturales.

Entre los estados que conforman la Huasteca, Veracruz cuenta con un mayor número de promotores independientes que organizan encuentros de huapango comunitarios. La mayoría se realizan durante periodos vacacionales, en verano o en diciembre. Hay una intensa actividad en torno al son huasteco, pues cada vez surgen más encuentros y existe un “público cautivo” que asiste regularmente a estos eventos.

La Secretaría de Turismo de Veracruz divide el estado en siete regiones turísticas, entre las que identifica a la Huasteca como “Cultura y aventura” y “Naturaleza, música y misticismo”. Los municipios que menciona en su página *web* son Chicontepec, Tuxpan, Álamo, Castillo de Teayo, Pánuco, Tamiahua y Tempoal (Secretaría de Turismo de Veracruz, 2013). Es necesario decir que hasta ahora en la página de internet de la Secretaría de Turismo de Veracruz no se hace mención alguna a los encuentros de huapango. En la tabla 1 se muestra un listado de algunos encuentros realizados en la Huasteca.

Las fiestas de Amatlán y Tepetzintla son ejemplos del turismo comunitario, ya que estos encuentros se mantienen gracias al esfuerzo de toda la gente del pueblo, que abre sus casas para recibir a cientos de visitantes, que les brinda la confianza y un lugar para descansar.

Otro referente importante de las actividades en torno al son huasteco es el Festival de la Huasteca, organizado por el Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca y la Secretaría de Cultura. Recientemente realizó su vigésima primera emisión. Este festival es itinerante, por lo que es sumamente diverso, requiere de un análisis cuidadoso y detallado para revisar las políticas culturales que se enfocan al turismo planteadas en el Plan Nacional de Desarrollo y el Programa Especial de Cultura y Arte, lo que ameritaría un capítulo completo y sería importante considerarlo para futuros estudios que aborden el turismo y las músicas tradicionales.

ENCORE...

La música de la Huasteca tiene una intensa actividad en muchos niveles. Las huapangueadas y los encuentros de huapango son espacios que permiten escuchar un amplio repertorio para todos los gustos, desde viejos sones en desuso hasta huapangos de nueva creación, canciones, boleros, pasodobles y corridos. Los cambios son inevitables y el uso de la tecnología no se ha hecho esperar con la incorporación de pastillas a los instrumentos y el uso de bajos eléctricos. En la búsqueda del sentido de pertenencia, lo huasteco es atractivo para muchas personas que buscan formar parte de un grupo, lo que contribuye a la proliferación de encuentros de huapango y al consumo de productos de la Huasteca, como música, artesanías, gastronomía, etc. La ola de violencia e inseguridad que actualmente se está viviendo nuestro país ha afectado de manera considerable a muchos municipios de la Huasteca y esto ha traído como consecuencia que la gente viaje menos. La inseguridad ha afectado mucho la actividad de los músicos. Sin embargo, los encuentros en torno al son huasteco se mantienen y cada día son más los niños que muestran destreza y gusto por el huapango.

Las huapangueadas y los encuentros comunitarios de son huasteco son actividades que están en el gusto del público y atraen al turismo. La sociedad civil está tomando un papel activo, revalorando su patrimonio, pero no está reflexionando sobre lo problemático que resulta para la comunidad recibir a tantos turistas. Hace falta dar un paso más para crear alternativas autosustentables que permitan continuar con el trabajo comunitario y fortalecer el patrimonio y sus portadores.

Los encuentros comunitarios en la Huasteca propician una nueva manera de acercarse a las comunidades, ya que al no haber pago por el hospedaje se fomenta la reciprocidad. Algunos visitantes que llegan año con año a comunidades como Amatlán llevan una despensa o un presente para sus anfitriones, y si son músicos tocan huapangos a las señoras de la tercera edad que por motivos de salud no pueden ir a la plaza pero que también quieren ser parte de la fiesta. Para quienes no conocen los códigos que se siguen en las comunidades resulta desconcertante que la gente abra las puertas de su casa para dar alojamiento a desconocidos sin recibir retribución económica. La comunidad en todo momento tiene el control de los visitantes o turistas y con este esfuerzo contribuye a fortalecer y recrear la música tradicional. Todo esto en contraste con las huapangueadas masivas, donde difícilmente se puede conocer a la gente, que se resguarda en el anonimato de las multitudes.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Manuel (1985). *La música popular en la huasteca veracruzana*. México: Secretaría de Educación Pública-Dirección General de Culturas Populares/Premia Editores.
- ARAMBERRI, Julio (2011). *Turismo de masas y modernidad. Un enfoque sociológico*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- BALDERAS, Aideé (2013). “Unidos por la cultura”. *La Jornada del Campo*, 19 de enero de 2013 [en línea]. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2013/01/19/cam-cultura.html>>.
- CORIOLOANO, Luzia, y Édima Silva (2013). “Lazer e turismo como contribuicao as comunidades sustentáveis e ao desenvolvimineto na escala humana”. En *O ócio nas culturas contemporâneas. Teorias e novas perspectivas em investigacao*, coordinado por Clerton Martins y Maria Baptista, 205-218. Coímbra: Grácio Editor.
- DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN (2014). “Acuerdo por el que se establecen los lineamientos generales para la incorporación y permanencia al programa Pueblos Mágicos” [en línea] Disponible en: <http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5361690&fecha=26/09/2014> [Consulta: noviembre de 2015].
- GÜEMES, Román (2002). “La huasteca canta”. *Tercer Festival de la Huasteca*. México: Consejo Nacional para Cultura y las Artes.
- GÜEMES, Román (2008). *De costumbre y tradición con el trío Colatlán*. Trío Colatlán. *La costumbre. Sones de carnaval*. Ixhuatlán de Madero, Veracruz, México.
- HERNÁNDEZ CORTÉS, Eduardo, et al. (2004). *Primer Foro Regiones Culturales, Culturas Regionales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección de Vinculación Regional.
- HERNÁNDEZ-RAMÍREZ, Javier (2015). “Turismo de base local en la globalización”. *Revista Andaluza de Antropología*, 8 (marzo): 1-18.
- HUITZITZILIN (2014). *Huitzitzilin* [en línea] Disponible en: <<http://grupohuitzitzilin.blogspot.mx/>>.
- JUÁREZ, Diego (2012). “Ecoturismo comunitario en México: dos casos de éxito”. En *¿El turismo es cosa de pobres? Patrimonio cultural, pueblos indígenas y nuevas formas de turismo en América Latina*, editado por

- Raúl Asensio y Beatriz Pérez, 153-170. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (Colección Pasos).
- OSORIO, Maribel (2010). “Turismo masivo y alternativo. Distinciones de la sociedad moderna/posmoderna”. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 17, 52 (enero-abril): 235-259.
- PROGRAMA DE DESARROLLO CULTURAL DE LA HUASTECA (2014). X Convocatoria de Estímulos a la Creación Cultural Huasteca [en línea]. Disponible en: <<http://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/cp/pdf/programa%20final%20Huasteca.pdf>> [Consulta: 17 de abril de 2015].
- RIVAS, Enrique (2003). *Nicandro Castillo. El hidalguense*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.
- SECRETARÍA DE TURISMO (2014). “Pahuatlán, Puebla” [en línea]. Disponible en: <<http://www.sectur.gob.mx/pueblos-magicos/pahuatlan-puebla/>>.
- SECRETARÍA DE TURISMO (2015). “Turismo cultural” [en línea]. Disponible en: <<http://www.sectur.gob.mx/hashtag/2015/05/14/turismo-cultural/>>.
- SECRETARÍA DE TURISMO DE VERACRUZ (2013). “Huasteca” [en línea]. Disponible en: <<http://www.veracruz.gob.mx/turismo/files/2013/10/huasteca.pdf>>.
- SEVILLA, Amparo (2002). *De carnaval a xantolo. Contacto con el inframundo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- VELÁZQUEZ, Eliazar (2011). “Que me entierren con huapango”. En *El gusto. 40 años de son huasteco*, 23-53. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Corasón.

DISCOGRAFÍA

- Antología musical de la Fiesta Anual del Huapango. Encuentro de las Huastecas* (2011). México.
- El gusto. 40 años de son huasteco* (2011). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Corasón.
- TRÍO COLATLÁN (2008). *La costumbre. Sonos de carnaval*. México.

Turismo de masas, espectacularización
e industrias culturales

Culturas musicales e industrias culturales en el desarrollo turístico del Totonacapan veracruzano

FEDERICO GERARDO ZÚÑIGA BRAVO
Posgrado en antropología, UNAM

LA RELACIÓN ENTRE TURISMO, CULTURA E INDUSTRIAS CULTURALES

Los procesos económicos y geopolíticos que hoy en día tienen cabida a nivel global son expresión del capitalismo contemporáneo a partir de su reestructuración por medio de la articulación capital-sociedad-cultura-consumo, de ahí que las pautas de consumo se estén modificando, particularmente en el ámbito cultural, trayendo consigo la producción y diversificación de mercancías con características singulares para “nichos” de mercado específicos mediante un consumo de lo inmediato y efímero —ya que lo que se consume en abundancia en la actualidad son ficción, juegos, música y viajes— como sello distintivo de este “nuevo capitalismo” (Lipovestky, 2007). Este nuevo capitalismo tiende a incorporar todo aquello que sea posible de transformar en producto dentro de esta “nueva sociedad de consumo” (Bauman, 2007), aunado al desplazamiento de la producción material para centrarse en la producción del entretenimiento y las mercancías culturales en donde la civilización del objeto ha sido reemplazada por una economía de la experiencia, la diversión, el espectáculo, el juego, el turismo y la distracción.

Un ejemplo de esto es el turismo, que por ser una actividad que involucra el consumo de experiencias de placer y ocio es considerado uno de los principales vectores de la globalización porque promueve flujos financieros, de mercancías, de personas e ideas a nivel planetario (Hiernaux, 1989) y porque influye en el condicionamiento de las políticas de gobiernos estatales y locales, altera las relaciones sociales entre los grupos humanos, incorpora nuevas formas productivas, transforma la cultura en patrimonio, modifica paisajes, configura los modos de vernos y mirar a los otros y convierte los lugares en territorios y escenarios turísticos (Nogués, 2005).

Hoy en día, el modelo clásico del turismo de sol y playa, íntimamente vinculado al turismo de masas, ha sido desplazado de manera gradual por nuevas formas de hacer turismo¹ como parte de un discurso de acción que al dar valor a unos elementos y objetos culturales frente a otros acentúa, según su modalidad (turismo rural, cultural, étnico, ecoturismo, etc.), determinadas características culturales (Nogués, 2005:1), a la par del surgimiento de una nueva clase de turista que busca experiencias auténticas (MacCannell, 2003) cargadas de exotismo, de contacto con otras culturas inmersas en entornos naturales prístinos, en donde las actividades, los productos y servicios turísticos estén inscritos en un marco de sustentabilidad ecológica como parte de estas nuevas tendencias a elegir destinos que se relacionen con lo autóctono, la naturaleza y los ambientes culturales. En buena medida, estos cambios en el turismo se deben a que ha sido afectado por innovaciones estructurales en la producción y en las prácticas de consumo durante los últimos treinta años, de igual forma que el sector industrial dentro de la economía global (Conti y Perelli, 2001). A esto se debe la importancia de analizar las nuevas formas de hacer turismo, como parte de las dinámicas socioculturales, económicas y consumistas que impone el sistema capitalista contemporáneo en la globalización.

El interés por abordar el turismo desde la óptica de las ciencias sociales ha trazado una guía con aportes significativos para analizar

¹ Esto está ligado a los procesos de cambio en las sociedades conforme a las transformaciones globales. Así, cada época genera su imagen del turismo con el propósito de captar otros lugares.

aspectos centrales del mundo contemporáneo: la movilidad y el viaje, la producción y el consumo cultural, el cambio social, la territorialidad y la formación de identidades, entre otros (López y Marín, 2010: 219). Por lo tanto, destacar el papel del turismo en la temática abordada se debe a que estimula procesos que resignifican, recontextualizan y otorgan nuevos valores y usos diversos a bienes y prácticas culturales (algunos de los cuales han pasado previamente por procesos de patrimonialización para adquirir mayor valor y relevancia como recursos y atractivos en el ámbito del turismo), a la par de las transformaciones que experimentan los territorios y los recursos naturales vinculados con los pueblos originarios, lo que nos lleva afirmar que el turismo es un poderoso mediador en la producción de significados con capacidad para resignificar, en este caso, la cultura (Carmona y Nogués, 2009), y la importancia que ha adquirido la cultura en el ámbito sociopolítico y económico, además de que ha sido despojada de todos sus valores (antropológicos y de enaltecimiento) para ser considerada ahora como un recurso, como resultado de la rápida expansión de la globalización (Yúdice, 2002).

Constatar el interés de diversos actores (sociedad civil, instituciones gubernamentales, industrias culturales y empresas trasnacionales) por el funcionamiento, la condición y la visibilidad de la cultura (Alcántara, 2009), en este caso en cuanto a su vínculo con el turismo, nos lleva a destacar esta relación para tratar de explicar los procesos por los cuales el turismo y las industrias culturales han adquirido mayor protagonismo en el ámbito de la cultura, al encargarse de gestionar el patrimonio cultural de una localidad, región, entidad o nación, ya que las industrias culturales suelen transformar las expresiones de una cultura en productos o espectáculos, mientras que el turismo las vuelve económicamente viables (Fuller, 2008).

Esto se debe a que el turismo actúa como un elemento dinamizador y promotor de la cultura, al permitirle un aumento en la demanda y los ingresos, además de una mayor difusión nacional e internacional, porque la cultura es un elemento esencial para la industria turística, ya que constituye la oferta o atracción de la que se beneficia (Piedras, 2006).

El caso del festival Cumbre Tajín ejemplifica lo mencionado en líneas anteriores por ser una industria cultural que incide en la transformación y recontextualización de ciertos elementos culturales de las comunidades totonacas de la región denominada geográfica y culturalmente como Totonacapan, en la zona norte del estado de Veracruz, donde el turismo y las industrias culturales contribuyen a la aparición de una nueva forma de producción cultural que usa como recursos la etnicidad y ciertos bienes y prácticas culturales considerados tradicionales (Fuller, 2008).

Por esto es necesario destacar el señalamiento de García Canclini (2006), quien afirma que el principal problema no radica en el cambio de escenario (contexto) de las artesanías, la música étnica o la cocina tradicional, ni en las adaptaciones que experimentan, sino en las condiciones de explotación en que pueden llegar a producirse. Lo más importante es que exista una política cultural combinada con las transformaciones socioeconómicas que incida en las condiciones de vida de los campesinos y los indígenas, además de la protección de los derechos intelectuales de los poseedores de estos bienes y prácticas culturales, lo que coadyuva a explicar el interés de las industrias culturales por producir discos, organizar festivales y diseñar giras y conciertos en los que las músicas tradicionales se presentan con conceptos sofisticados y reelaborados, como *world music*, *ethnic music* o “música raíz” (Álcantara, 2009: 239), para que en algunos casos —como el que aquí se analiza— se conformen como parte de la oferta que se va a consumir al ser incluidos como elementos del espectáculo de este tipo de eventos masivos, muchos de ellos insertos en el marco del turismo cultural y étnico.

De acuerdo con Tresserras (2002), el turismo cultural, en su realidad diversa y heterogénea, incluye tanto la visita a museos, sitios arqueológicos, edificios civiles y militares, industriales o religiosos, centros históricos y jardines como a manifestaciones de la cultura tradicional y popular, la gastronomía, las ferias de arte, las artesanías, los discos, los libros, los festivales de cine, la danza y la ópera, así como la programación estable de exposiciones y representaciones escénicas (Tresserras, 2002: 2); mientras que el turismo étnico se define como

una forma particular de turismo cultural, donde el principal atractivo es la forma de vida de determinados grupos humanos diferenciados por su origen étnico, religión, región de procedencia y otras características comunes (Barreto, 2005: 2). A través de estas modalidades turísticas se busca aprovechar, entre otros aspectos, la música tradicional de los pueblos originarios del Totonacapan veracruzano.

El turismo contribuye a la creación de narrativas, metáforas e imaginarios debido a que muchas comunidades se imaginan, recrean o reinventan a partir de determinados atributos culturales, lo que implica que su cultura sea uno de los principales elementos a exaltar y ofrecer como producto y atractivo turístico (Barreto, 2005).

Favorece también la conformación de nuevos destinos mediante la incorporación y transformación de territorios, paisajes, zonas costeras, comunidades, culturas e identidades étnicas en recursos para ser consumidos en el mercado turístico, en lo que algunos autores han denominado como procesos de mercantilización y turistificación (Lanfant, 1978; Cohen, 1988; Greenwood, 1989; Meethan, 2003; Boissevain, 2005 y 2011); como forma de resaltar sus características particulares mediante la festivalización, espectacularización, souvenirización o disneyización (Gauthier, 1996; MacDonald, 1993; Ortiz y Prats, 2000; Bryman, 1999), con el propósito de decodificar o desacralizar sus significados más profundos para atribuirles otros y, a su vez, ubicarlos en nuevos contextos (Prats, 2006).

Esto contribuye a visibilizar los procesos de reconversión de la cultura y la naturaleza en objetos de consumo turístico, como parte de la oferta y el interés de los turistas por apreciar el patrimonio arqueológico, las tradiciones vinculadas a la cosmogonía, las festividades religiosas, la identidad étnica de los pueblos originarios que habitan la región, los paisajes culturales y los entornos naturales con cierto grado de conservación, aunado a la presencia de industrias culturales en la región, como el festival Cumbre Tajín, que promueve la festivalización de la cultura totonaca para públicos masivos, justificando con ello la forma en que se han gestionado los bienes y las prácticas culturales de las comunidades totonacas durante los últimos quince años.

Enfatizar el caso del festival Cumbre Tajín como parte del objeto de análisis se debe a que la espectacularización de la cultura mediante festivales y espectáculos públicos hace suponer que éstos expresan la esencia y autenticidad de una cultura porque en ellos se dramatizan sus valores centrales y aparecen los personajes representativos de la sociedad (Fuller, 2008), tal y como ocurre con los miembros de las comunidades totonacas que participan en dicho festival mediante demostraciones sobre las diversas formas de ejecutar sus danzas tradicionales y la música que las acompaña, el diseño y la producción de artesanías, la preparación de alimentos característicos de su cocina tradicional, el empleo de plantas medicinales, cantos y rezos como parte de sus prácticas médico-terapéuticas, el uso de su vestimenta tradicional (principalmente de los totonacas de la costa), además de la fluidez con que se les escucha dialogar en su lengua materna.

Por otro lado, cabe señalar que además de concentrarse en un espacio y tiempo que ha sido pensado *ex profeso* para tal propósito, tienen la ventaja de ofrecer los acontecimientos —marcados comúnmente por el calendario ritual y festivo— más significativos de la vida cotidiana en la comunidad, lo que sería más complicado de apreciar por los turistas en otra época del año, a no ser que su presencia coincidiera con las fechas en que se llevan a cabo dichas prácticas rituales, cotidianas y festivas. De este modo, el festival permite cumplir con las expectativas típicas de cierto turismo: la promesa de presenciar a los aspectos inaccesibles de otras culturas durante un tiempo y espacio determinados (Fuller, 2008: 106-107).

Sin embargo, después de la primera edición del festival Cumbre Tajín en el año de 1999 (llevada a cabo en las inmediaciones de la zona de monumentos arqueológicos de El Tajín) se generaron numerosas protestas por parte de académicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), alumnos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) y de la Universidad Veracruzana, así como de diversas organizaciones no gubernamentales y de la ciudadanía en general del municipio de Papantla, para rechazar que dicho festival se realizara en el interior del sitio arqueológico, por lo cual se creó el parque temático Takilhsukut, buscando reorientar el contenido del festival e incluir a las

comunidades totonacas como parte de lo que sus productores y organizadores han denominado proceso de “regeneración cultural”,² e incluirlas como las “anfitrionas” del festival.

De esta forma, con base en los elementos ya enumerados, la promoción turística se ha extendido a los bienes histórico-culturales y naturales que suelen estar localizados lejos de los tradicionales territorios turísticos, lo que trae consigo la ampliación de la oferta a través de otras modalidades turísticas y, con esto, la conformación de nuevos destinos y atractivos sustentados principalmente en la cultura, los pueblos originarios y la naturaleza, así como la ocupación de nuevos espacios a diferentes escalas del territorio a través de los intereses de diversos organismos gubernamentales y privados de turismo, pues se espera que en los próximos años se ejerza una mayor presión sobre los territorios de los pueblos indígenas y sus reservas naturales (Machuca, 2012). Reiterar el interés del turista en apreciar lo autóctono y el entorno natural en el viaje que emprende se debe a que los turistas buscan cada vez más unas vacaciones que satisfagan sus deseos de aprender, de sentir nostalgia, interés por el patrimonio cultural, de imaginar aventuras y de mirar de cerca al Otro, ya que el turista posmoderno lo que busca ahora no es ni el sol ni la arena ni el mar, sino la cultura, la naturaleza y la vida rural tradicional (Boissevain, 2011: 32).

Con el objetivo de analizar las nuevas modalidades en que circulan y se consumen determinados elementos de la “cultura expresiva” (Chamorro, 2002) de los pueblos indígenas, como la música y las danzas, se busca explicar cómo se apropian de ellos —y otros elementos—

² La regeneración cultural implica reconocer el valor de la propia cultura y fincar en ella esfuerzos autónomos de transformación e interacción con otras culturas. Se refiere también a un método de reflexión-acción vinculado a las comunidades indígenas, según el cual se define un estilo específico de interacción entre ellas a través del respeto a sus culturas y el diálogo intercultural, expresado en un discurso teórico y político, que en el caso de México fue impulsado por la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (DGCPPI) y la UNESCO a principios del 2003, así como por la Universidad de la Tierra, en el estado de Oaxaca. Sin embargo, la forma en que la Cumbre Tajín y el Centro de las Artes Indígenas (CAI) del parque temático Takilhsukut pretenden impulsar este proceso de regeneración cultural va más en el sentido de la promoción turística y la espectacularización y teatralización de la cultura totonaca.

las industrias turísticas y culturales con el propósito de que desempeñen funciones completamente distintas a las que comúnmente tienen en el ámbito ritual y festivo comunitario. Esto implica situarse, de igual forma, en una de las líneas de investigación que más le han interesado a la antropología clásica: los estudios sobre cambio y continuidad sociocultural; para el caso analizado, en el sentido de que la música, la danza, las prácticas ceremoniales y devocionales se ven afectadas en algún grado, tendiendo a modificar algunas de sus características distintivas (Muñoz, 2009: 121). Otro ejemplo es la apropiación de contenidos de las culturas indígenas por tendencias como el *new age*, que también contribuye a ilustrar los procesos de enajenación de la producción cultural al traer consigo un desplazamiento del lugar que ocupan dentro de la reproducción social hacia espacios meramente expresivos de producción y representación individualizada de la sociedad en general (Uribe, 2004: 167). Ya que la presencia de tradiciones indígenas que se adaptan y reinterpretan en el mundo moderno con distintos propósitos para insertarlas en estos nuevos escenarios hace referencia a lo que ahora se denomina como “tradicional” o “étnico”, representan una estrategia de *marketing* publicitario, una marca estilo *Etnicidad, S.A.* (Comaroff y Comaroff, 2009) para futuros consumidores turísticos.

Por ello la importancia de considerar la crítica de García Canclini (2006), quien ha señalado que en vez de políticas culturales que atiendan necesidades y desigualdades locales en cuanto a ampliar la oferta y el acceso a los bienes culturales a toda la sociedad se ha preferido establecer “marcas” como formas de atraer públicos masivos.

Por ejemplo, Héau (2004) señala que las músicas rituales no son de ocio y entretenimiento, ya que sólo pueden ejecutarse en el campo ceremonial religioso y no sólo con fines estéticos. No obstante, al insertarse o adaptarse al ámbito del turismo parecen perder esta significación ritual para ser resignificadas y recontextualizadas con un carácter lúdico. Éste sería el caso de la música y las danzas del Totonacapan, como los voladores, quetzales, huahuas, shkutis (tejoneros), negros de la sierra y la costa, santiagueros y sanmiguelés, en donde la reproducción cultural, como en este caso las danzas y la música que la acom-

pañan, sólo tiene significación expresiva valorizada por la sociedad que la reproduce como “hecho cultural”, o externamente como mera forma de aprovechar una “ventaja específica” en el mercado del turismo (Uribe, 2004: 167).

Otras manifestaciones culturales, como la rumba catalana y el flamenco (Varela, 2011), las músicas ecuatorianas de las festividades indígenas, como el Inti Raymi (Zamora, 2012), y la *pirekua* de Michoacán, México (Ojeda, 2012; Flores, 2014), han pasado de ser referentes de identidad étnica y cultural a patrimonio cultural de la humanidad³ y objetos de consumo turístico (atractivos) para el desarrollo y la consolidación de destinos, como Barcelona (turismo cultural y musical) y la provincia del Azuay (turismo cultural y étnico), o para el establecimiento de rutas turísticas, como la ruta Don Vasco (turismo cultural, turismo étnico, ecoturismo y turismo gastronómico), en Michoacán, que dan cuenta de los procesos por los cuales las culturas musicales se están resignificando y recontextualizando —o adaptando— para insertarse en diferentes nichos de consumo, como ocurre en el mercado del turismo a nivel global.

Por otro lado, cabe señalar que cuando Chamorro (2002) habla de “cultura expresiva” se refiere a las expresiones materiales e inmateriales relacionadas con lo indígena; es decir, a las manifestaciones nativas locales o regionales que se mantienen como formas de un arte indígena antiguo a través del lenguaje, la corporalidad y la musicalidad (Chamorro, 2002: 202), mientras que al hablar de “culturas musicales” se alude al conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, lo que constituye un dispositivo de identidad, dado que los hechos musicales son formas simbólicas configuradas en sistemas de relaciones que ayudan a la construcción, resignificación y organización de sentido de una determinada comunidad (Camacho, 2009: 26). Por lo tanto, de acuerdo con este y otros autores, éste sería el término adecuado para referirse a lo que comúnmente se ha denominado como “música tradicional”.

³ Como la *pirekua* y el flamenco, declarados patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO en 2010 y 2011, respectivamente.

Asimismo, es necesario señalar que al adaptarse a los nuevos escenarios sociales y económicos, acordes a los tiempos globales, no pierden sus significados más profundos (Alcántara, 2009), ya que la decisión de mostrar o no los aspectos más significativos, sagrados o importantes de estas expresiones culturales reside por completo en sus propios portadores⁴ para ofrecer un acto de representación dramatizada, un acto de simulación, lo que constituye una parte de las estrategias de inserción y adaptación a estos nuevos contextos que les permiten mostrar sólo los aspectos que pueden ser más atractivos para el turismo a partir de representaciones teatralizadas y obtener algunos ingresos que complementen su precaria economía, además de ser un medio para estimular procesos de revalorización y reivindicación de la identidad étnica y la cultura propia.⁵

Esto genera varias interrogantes acerca de cómo combinar el valor mercantil con el valor simbólico de estos bienes como representativos de tradiciones comunitarias y prácticas de identificación social a partir de la incorporación de la música o las artesanías, así como de otros elementos tangibles e intangibles, a una lógica de mercado (García Canclini y Piedras, 2006).

Con el propósito de responder a estas preguntas y a la temática planteada en este trabajo, se analizan los casos del grupo de son huasteco Los Caimanes de la Sierra, de la localidad serrana de Zozocolco de Hidalgo; la banda de música de viento El Palmar Tajín, del barrio El Palmar, de la comunidad de El Tajín, y el grupo de la danza de los Quetzales, proveniente también de la localidad de Zozocolco de Hidalgo —danza de reminiscencias prehispánicas incluida en el repertorio de las denominadas “danzas de vuelo” que se ejecutan en la sierra de Papantla y la costa⁶ del Totonacapan—, como atractivos del festival Cumbre Tajín para el desarrollo turístico de esta región, pero también como un referente de la globalización, debido a que dicho

⁴ Como ejemplo, véase el trabajo de Boissevain, 2005.

⁵ Véase el trabajo de Pérez, 2006.

⁶ La sierra de Papantla y la costa son subregiones en las que se ha delimitado geográfica y territorialmente al Totonacapan veracruzano para distinguir las diferencias ecológicas, económicas y culturales de estos espacios que dan forma a toda la región.

festival se concibe desde su origen como un proyecto para instituir una suerte de “espacio global” en torno a la zona arqueológica de El Tajín, en donde lo local dialoga de manera inducida con lo global a partir del establecimiento de una relación entre las identidades étnicas y la vida comunitaria de la zona con el proceso de mundialización (Gameros, 2006: 250).

POLÍTICAS DE DESARROLLO TURÍSTICO,
PUEBLOS INDÍGENAS Y PATRIMONIO CULTURAL
EN LA REPÚBLICA MEXICANA Y VERACRUZ

Para el Estado mexicano, el turismo es una actividad estratégica que contribuye al desarrollo económico y social de la nación. Esto se debe a la derrama económica que genera, pues el turismo ocupa el tercer lugar como fuente de ingresos financieros para el país, sólo detrás del petróleo y las remesas enviadas por los migrantes mexicanos desde Estados Unidos. En este sentido, la diversidad étnico-cultural y natural del territorio que conforma a la República Mexicana es la oferta que se hace para el mercado nacional e internacional, principalmente a través del turismo cultural, el ecoturismo, el turismo de aventura, el turismo étnico y el turismo de sol y playa.

El interés por hacer del turismo una prioridad, principalmente en términos de desarrollo económico, se ha expresado sexenalmente en los planes nacionales de desarrollo propuestos por el presidente de la República en turno (2000-2005, 2006-2012, 2013-2018), específicamente a través de programas y políticas públicas que promueven su expansión para todo el territorio nacional, lo que tiene un gran impacto en su distribución espacial, así como en la infraestructura turística del país. Una primera aproximación al mercado turístico mexicano nos dice que éste es un factor positivo, pues uno de los objetivos del gobierno mexicano en el último plan de desarrollo (2013-2018) es colocar al país entre los primeros lugares del mercado internacional. En 2013, México registró una cifra récord en el número de turistas internacionales (24.2 millones), mientras que en los primeros siete meses

de 2014 el flujo de turistas internacionales fue de 16.2 millones, lo que le ha permitido situarse como el segundo destino más importante en América Latina (Ortega, 2015).

Esto se debe a su alto potencial en cuanto a elementos naturales y culturales, expresados en los paisajes en zonas montañosas, tropicales, áridas, templadas y costeras, además del atractivo de los sitios arqueológicos y la arquitectura de los distintos periodos históricos del país, que en conjunto representan una singularidad geográfica apreciada y buscada tanto por el turista extranjero como por el nacional (Propín y Sánchez, 2002: 386). Por otro lado, si a este cúmulo de atractivos se agregan elementos propios de los pueblos originarios, entonces la oferta de estos atractivos aumenta y se diversifica.

Por ejemplo, para ampliar y consolidar esta diversificación de destinos en el país, y a la vez promocionar otras modalidades turísticas, además del turismo de sol y playa, se ha planteado elevar la oferta cultural de los destinos turísticos mediante el aprovechamiento, la promoción y la difusión del patrimonio arqueológico e histórico de la nación, pero también del patrimonio material e inmaterial vinculado a los pueblos originarios. Para contribuir a esto, como ejemplo se destacan algunos puntos establecidos en el Acuerdo Nacional por el Turismo 2011 elaborado por la Secretaría de Turismo federal (Sectur), en colaboración con otras dependencias gubernamentales, considerando entre sus acciones:

- Incorporar el valor de las poblaciones indígenas como componente de la identidad y la diferenciación en el turismo.
- Proponer reformas en materia de monumentos, zonas arqueológicas, patrimonio artístico e histórico y derechos lingüísticos de los pueblos indígenas.
- Dar mayor difusión y promoción a la creación de artesanías como un atractivo de calidad para el turismo, involucrando así directamente a las comunidades.

En este mismo sentido, en la política turística para el estado de Veracruz se destacan algunos puntos del Programa Veracruzano de Turismo,

Cultura y Cinematografía 2011-2016,⁷ relacionados con los temas de turismo y cultura, pueblos originarios y patrimonio cultural:

- El estado de Veracruz es una de las entidades de la República Mexicana que ofrece una amplia variedad de recursos naturales y culturales que son potencialmente viables para ser incorporados en la actividad turística. Para ello es necesario: diversificar la oferta turística de Veracruz, para atraer nuevos segmentos del mercado turístico nacional e internacional. Así, las playas, áreas naturales, arquitectura colonial, edificaciones religiosas, zonas arqueológicas, el arte, la artesanía, y la gastronomía constituyen una rica y amplia oferta.
- Las comunidades, por sus características, enaltecen la identidad en el estado, destacando tradiciones y costumbres, artesanías, danzas, música, gastronomía, trajes y ferias en medio de viviendas singulares, edificaciones civiles, religiosas con particularidades que datan desde los periodos prehispánico, colonial y contemporáneo, expresadas en sus pequeños, medianos y grandes centros poblacionales.
- La mezcla de expresiones históricas, misticismo y poblaciones hospitalarias inmersas en grandes entornos naturales posibilitan la viabilidad de desarrollo turístico del estado.
- División del estado de Veracruz en diez regiones turísticas⁸ (artículo 3º, Ley de Turismo del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave).

Esto lleva a resaltar la importancia de la diversidad cultural y étnica existente en Veracruz (conformada por diferentes grupos etno-lingüísticos,

⁷ Que coincide con el Plan Veracruzano de Desarrollo 2011-2016 y con el Acuerdo Nacional por el Turismo.

⁸ Entre las cuales se sitúa el Totonacapan veracruzano, denominado Región Totonaca. Las nueve regiones restantes son: 1. Región Turística de la Huasteca Alta; 2. Región Turística de la Huasteca Baja; 3. Región Turística del Nautla; 4. Región Turística de la Capital, Cultura y Aventura; 5. Región Turística de las Montañas, Altas Montañas; 6. Región Turística del Sotavento, Primeros Pasos de Cortés; 7. Región Turística Papaloapan; 8. Región Turística de los Tuxtlas, y 9. Región Olmeca.

como totonacos, huastecos, nahuas, popolucas, tepehuas, otomíes, mixtecos, mazatecos mixes y zoques), asentada y distribuida en todo su territorio, que se manifiesta en múltiples expresiones culturales materiales e inmateriales (artesanías, festividades pagano-religiosas, rituales y ceremonias, danzas, música, cosmogonía, cocina y medicina tradicional). Así, las regiones de la entidad obtienen valor agregado, con la posibilidad de ser atractivas para el desarrollo del turismo, motivando al gobierno estatal a diseñar sus propios programas y políticas —junto a los de carácter federal— para fomentar su crecimiento y difusión.

De esta forma, la incorporación del Totonacapan al desarrollo turístico del estado y la región se debe en gran medida a la riqueza de bienes y prácticas culturales que poseen las comunidades totonacas de la sierra y la costa, así como a la existencia de recursos naturales expresados en playas, paisajes y reservas naturales para ser gestionados de manera eficiente por el gobierno estatal como parte de las estrategias de aprovechamiento económico-turístico mediante lo que Pérez denomina como “gestión de la tradición” (Pérez, 2006), concepto que hace referencia a “la administración económica y política de los vestigios actuales y del pasado indígena en sus múltiples facetas: exotismo, autenticidad y sus modernas representaciones para el turismo” (Pérez, 2003, citado en Pérez, 2006: 32).

No hay que olvidar que la Cumbre Tajín es básicamente un proyecto de Estado promovido y financiado por el gobierno estatal de Veracruz. Por lo tanto, la gestión de la tradición se convierte en uno de los principales recursos que articulan la economía política y el Estado mediante su administración (Pérez, 2006).

LOS PUEBLOS INDÍGENAS Y SU CULTURA MATERIAL E INMATERIAL DENTRO DE LA OFERTA TURÍSTICA DEL TOTONACAPAN VERACRUZANO

El Totonacapan contemporáneo abarca aproximadamente siete mil kilómetros cuadrados; sus límites actuales corresponden, en la porción que pertenece a Veracruz, a una fracción entre los ríos Cazones y Nautla y de

la costa a su confluencia con la sierra Norte de Puebla. Comprende catorce municipios, ocho de los cuales son serranos —Filomeno Mata, Progreso de Zaragoza (antes Coahuatlán), Coyutla, Mecatlán, Zozocolco de Hidalgo, Coxquihui, Chumatlán y Espinal— y seis son costeros —Cazones, Coatzintla, Poza Rica, Papantla, Gutiérrez Zamora y Tecolutla.

Esta región no sólo se refiere al espacio geográfico y cultural compartido entre los estados de Puebla (sierra Norte) y Veracruz (sierra y costa), sino a un considerable componente poblacional etno-lingüístico conformado principalmente por nahuas y totonacos (considerando que existen otros grupos, como tepehuas y otomís, aunque en menor número demográfico). En este caso, por ser los totonacos los de mayor número poblacional en toda la región, y en casi todos los municipios de las dos subregiones (costa y sierra), tanto su identidad étnica como los elementos propios de su cultura material e inmaterial concentran toda la atención en cuanto a la promoción y difusión turística por parte de gobierno estatal, principalmente a través de la Cumbre Tajín y su parque temático.

Para ello, como estrategia publicitaria, mediante la construcción de un discurso idílico en el que se da cuenta de la magnificencia de sus orígenes mesoamericanos y su persistencia en el tiempo, se redefinen los conceptos de etnicidad con el propósito de reproducir nociones exotistas acerca de lo indígena y su cultura (Biffi, 2006: 2), a través de lo que se ha denominado como el “arte de ser totonaca”. Así, se representa a este grupo etno-lingüístico de la siguiente manera:

la cultura totonaca abre las puertas de su casa y comparte el orgullo de ser un pueblo ancestral. La presencia de esta cultura revoluciona la forma en que se percibe lo indígena; nos permite ir tejiendo historias de artistas totonacas que lo mismo danzan, bordan, tallan madera, fertilizan la orquídea de la vainilla o tejen sus vainas que cantan, vuelan, escriben o prolongan la belleza de pertenecer a su pueblo. Los aromas y los sabores, la mirada que llega a rincones de otros continentes, los ritos, las danzas, todo se concentra en una imagen que permanece

en la memoria de los visitantes y de quienes pronto lo serán (*El arte de ser totonaca*, 2009: 27).

Esto es un ejemplo de la forma en que diversos elementos de su cultura expresiva, como la alfarería, los textiles, los bordados de algodón y el telar de cintura, las sillas de palma y la cestería, la talla en madera, la orfebrería, el cultivo de vainilla y la elaboración de productos artesanales con este fruto, la cera labrada, el papel picado, los arcos de oropel, los globos de cantolla, la cocina tradicional, las danzas y festividades patronales, las ceremonias agrícolas, la herbolaria y las prácticas terapéuticas tradicionales, además de la música, de ser parte esencial de la vida cotidiana y ritual de las comunidades, se incorpora a la oferta turística de la denominada región Totonaca a través de uno de los principales destinos de la zona: la ciudad y municipio de Papantla, localidad inscrita como Pueblo Mágico⁹ y que se ostenta como el municipio veracruzano que cuenta con tres patrimonios culturales de la humanidad: 1. La zona de monumentos arqueológicos de El Tajín; 2. La ceremonia ritual de la danza de los voladores, y 3. El Centro de las Artes Indígenas del parque temático Takilhsukut, este último como parte de la Lista de Mejores Prácticas de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, lo que le permite compararse con el municipio de Elche, de la provincia de Alicante, en España, que también cuenta con tres elementos culturales inscritos en tres de las principales categorías patrimoniales de la UNESCO¹⁰ (Carmona, Travé y Nogués, 2015).

Con estos elementos (“recursos culturales”, como los denominan los geógrafos, para ser transformados en “recursos turísticos”) se trata de ubicar al municipio de Papantla como el destino turístico mejor colocado a nivel regional,¹¹ con una oferta sustentada básicamente en la cultura

⁹ Denominación otorgada por la Secretaría de Turismo federal (Sectur), a fin de convertirlo en un destino para el turismo cultural.

¹⁰ Como El Palmeral de Elche, declarado patrimonio de la humanidad en el 2000; el Misteri d'Elx, reconocido como obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad en 2001, y el Centro de Cultura Tradicional Museo Escolar de Pusol, inscrito en el Registro de Buenas Prácticas de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial en 2009.

¹¹ Junto con el municipio de Tecolutla y la Costa Esmeralda, que representa uno de los destinos de sol y playa más cercanos a la capital del país.

material e inmaterial de las comunidades totonacas, además de la zona arqueológica de El Tajín y los paisajes que dan su fisonomía característica a la región, derivados de su abundante vegetación y fauna. Así, la inserción de las culturas musicales en este ámbito tiene justificación para ser analizada como parte de su recontextualización y posible mercantilización y turistificación por la Cumbre Tajín.

LA MÚSICA Y LA DANZA EN LOS ÁMBITOS COMUNITARIO Y TURÍSTICO

Desde la etnomusicología, la danza se entiende como la vinculación de la representación corporal y la audiencia, inscrita en la vida ritual, política y social de un grupo étnico o comunidad, cuyos símbolos y emociones se comparten colectivamente, y la corporalidad gestual se relaciona con la ejecución musical (Chamorro, 2002: 209). Por esta razón se le considera para ser analizada como expresión de las culturas musicales del Totonacapan, dada la diversidad de las danzas existentes que se hacen acompañar por diferentes instrumentos y géneros musicales.

Música y danza, como elementos inmateriales, forman parte de la vida cotidiana de las comunidades en sus más variados ámbitos —funerarios, festivos, lúdicos, rituales y ceremoniales—, además de contribuir a la reproducción étnica y cultural comunitaria. Por lo tanto, concebir la música y la danza como hechos sociales y culturales lleva a situarlas obligadamente en los diversos contextos en que son producidas y significadas, si se toma en cuenta que no se pueden disociar de sus contextos geográficos, socio-históricos y espacio-temporales para una interpretación profunda de sus funciones (Héau, 2004; Camacho, 2009).

En el caso de las expresiones musicales y dancísticas presentes en el Totonacapan, son compartidas por los diversos grupos etno-lingüísticos (nahuas, totonacos, teeneks, otomís y tepehuas) de la Huasteca potosina, poblana y veracruzana y en el territorio que comparte el Totonacapan entre Puebla y Veracruz. Si se considera que las fronteras geográficas y políticas que delimitan estas regiones se difuminan

gracias al contacto intercultural entre dichos grupos, se hace posible el intercambio de diversos elementos culturales, como los géneros musicales con su respectiva instrumentación, al igual que las variaciones en la forma de ejecutar ciertas danzas, como las danzas de los voladores y los quetzales.

De ahí, por ejemplo, que la lírica presente en algunos sones huastecos¹² se interprete en náhuatl, teenek, otomí y totonaco, y lleve la misma instrumentación para acompañarse —jarana (guitarra sexta), huapanguera (o guitarra barroca, también llamada “quinta”) y violín—, o que las bandas de música de viento igualmente tengan cabida en diferentes momentos de la vida comunitaria, como festividades patronales, ceremonias agrícolas y rituales funerarios. Esto lleva a destacar que la música constituye uno de los elementos clave de identificación regional, además de su función social en los diferentes contextos de la vida festiva y cotidiana (Héau, 2004: 140). Lo mismo ocurre con las danzas de vuelo, como las danzas de voladores y quetzales, presentes en ambos lados del Totonacapan —en el caso de Puebla, en los municipios de Cuetzalan del Progreso, Huehuetla, Zacapoaxtla, Olintla y Tlaola, y en Veracruz en los municipios de Zozocolco de Hidalgo, Mecatlán y Papantla, principalmente— y en municipios de la Huasteca veracruzana y potosina —en esta última en la comunidad de Tamaletom, municipio de Tanchuítz—, que además de tener sus respectivas variantes¹³ participan por igual en los mismos espacios comunitarios que los géneros musicales. Las danzas son ejecutadas también por nahuas, teeneks, totonacos, otomís y tepehuas.

De esta forma, tanto los sones huastecos como la danza de los voladores y los quetzales y las bandas de música de viento se enmarcan en un contexto regional, o macrorregional (provincial), puesto que es en este tipo de espacios donde ha sido posible desarrollar ciertos géneros musicales, como el son jarocho, el corrido norteno, el bolero yucateco y el

¹² A pesar de que el son huasteco se identifica con lo mestizo, no es ajeno a las comunidades indígenas, que contribuyen a darle continuidad y desarrollarlo al incluirlo en los diversos ámbitos de su vida cotidiana.

¹³ Aunque el significado y el simbolismo son los mismos en todas las regiones.

son huasteco (huapango) y las bandas de viento, con sus respectivas variaciones regionales (Héau, 2004:138).

Las danzas en el Totonacapan tienen una función específica en el ámbito cotidiano, ceremonial y festivo comunitario; sin embargo, a partir del siglo XIX muchas de las expresiones de las danzas tradicionales encontraron también cabida en otros espacios completamente ajenos, experimentando una transformación respecto a sus funciones originales en el ámbito social y religioso en las comunidades indígenas y campesinas, para ser representadas como arte escénico-sentido interpretativo.

En los primeros años del siglo XXI se puede constatar que este proceso parece profundizarse por la inserción de las danzas tradicionales en el contexto turístico (cultural y étnico) como espectáculo folclórico, ya que entre los elementos más representativos con que se identifica a la cultura expresiva de los totonacos, además de la zona de monumentos arqueológicos de El Tajín y la vainilla, se encuentran sus danzas tradicionales, cuya espectacularidad ha permitido su inserción en el ámbito del turismo nacional e internacional, aunque también en el ámbito político, ya que algunos grupos de danzantes, como los voladores, suelen participar en las campañas políticas o en actos públicos del gobierno veracruzano.

En el caso del Totonacapan veracruzano, Croda y Acosta (2005) señalan que se han registrado alrededor de veinte danzas tradicionales de diversos orígenes: danzas de vuelo, danzas de recreación mítica, danzas de conquista y cristianización, danzas con reminiscencias coloniales, danzas de navidad y danzas de ancestros para las festividades de Todos Santos y carnaval: negritos, voladores, guaguas, moros y españoles, santiagueros, sanmiguelitos, quetzales, toreadores, tejoneros, malintzin, negros reales, huehues, lakajpíjkuyus, ormezas, negros amarillos, lakakgolos, voladores de la sierra, xochitinij y danzas de carnaval (huehues viejos o carnavaleros), tanto en la región de la sierra como en la costa (Croda y Acosta, 2005: 17).

Esto ha traído como consecuencia un incremento de diversos grupos de danzantes en la región, principalmente los que representan la danza ritual de los voladores, que tras ser declarada patrimonio cultural de la humanidad en 2009 incidió, entre otras cosas, en la conformación del Consejo Estatal para la Conservación y Preservación

de la Ceremonia Ritual de Voladores (en el que se encuentran también el Consejo Educativo del Centro de las Artes Indígenas, la Asociación de Voladores Independientes de Papantla Kgsosni, la Unión de Danzantes y Voladores de Papantla, la Asociación de Voladores Tutunakú, la Asociación de Voladores Libres de la Costa y la Asociación de Voladores Libres de la Sierra) y la Escuela de Niños Voladores del Centro de las Artes Indígenas (CAI) del parque temático Takilhskukut, experimentando no sólo un aumento en el número de danzantes, sino también cambios en la manera tradicional de ejecutarse, así como en los espacios donde se suele representar (Croda y Acosta, 2005).

La danza de los quetzales, que de ser una danza relacionada con el culto solar y los ciclos agrícolas —al igual que la de los voladores— ha llegado a ocupar un lugar especial en la Cumbre Tajín como atractivo turístico por lo llamativo y vistoso de su ejecución y ornamentación,¹⁴ particularmente en el espectáculo de luz y sonido llamado “Tajín vive”, se realiza en las inmediaciones de la zona de monumentos arqueológicos de El Tajín durante los cinco días de duración del festival:

La danza se realiza en determinadas fiestas del año, como el 27 de septiembre, dedicada a San Miguel Arcángel, el patrón de Zozocolco. El 7 y 8 de diciembre para la entrega nuevamente de las ceras; ahí el mayor-domo invita a los danzantes para que bailen. Luego el 11 y 12 de diciembre también para la fiesta de la Virgen de Guadalupe y luego hasta el 24 en Navidad. Nosotros no cobramos ni nos pagan nada por bailar, pues lo hacemos por devoción, por costumbre y tradición del pueblo. Solamente cuando se va a otros pueblos es cuando ya se cobra, aunque últimamente a donde más vamos a bailar es a Cumbre Tajín; vamos cada año. Allá sí nos pagan, y bien, porque llegan puros turistas (entrevista a don Mateo Simbrón, músico y caporal de la danza de los quetzales, Zozocolco de Hidalgo, mayo de 2010).

¹⁴ Una de sus características principales es el uso de un gran tocado circular de 60 a 80 centímetros de diámetro (aunque puede llegar a ser todavía más grande) que los danzantes llaman corona, confeccionado sobre una base de tarro (especie de carrizo similar al bambú) que sostiene unas varas delgadas del mismo material entretrejidias con papel metálico de diversos colores en semicírculos concéntricos.

Si bien el testimonio de don Mateo Simbrón da cuenta de la función que tiene la danza en el contexto comunitario y de los motivos por los que se lleva a cabo, también hace referencia a su inserción en el ámbito turístico a través de la Cumbre Tajín, aunque conviene señalar que lo hace como parte de la escenificación en la fiesta patronal de Zozocolco, dedicada a San Miguel Arcángel. Esto se debe a que esta localidad ha comenzado a ser promocionada igualmente como “Joya de Veracruz”¹⁵ y fue declarada Pueblo Mágico a fines de septiembre de 2015, para convertirse en un atractivo polo turístico en la sierra de Papantla, sustentado básicamente en su arquitectura vernácula, sus festividades religiosas, sus danzas y artesanías, así como en un concurso de globos de cantolla que comienza a perfilarse como parte de los principales atractivos.

En este punto conviene hacer una breve observación. El señor Mateo es el único músico de la región del Totonacapan veracruzano que conoce e interpreta los aproximadamente ochenta sonos¹⁶ que acompañan esta danza, “ya que ningún muchacho del pueblo se ha interesado por aprender la música porque se les hace muy difícil, pues se aprende de oído. Y si se muere el músico, todo se pierde”, por lo cual la música que acompaña a esta danza parece estar en riesgo de desaparecer, lo que resulta paradójico, y contradictorio, ya que el gobierno veracruzano se empeñó en declarar, vía la Cumbre Tajín y el Centro de las Artes Indígenas, como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad a la ceremonia ritual de la danza de los voladores —si se toma en cuenta que tan sólo para la zona de Papantla se tiene un censo de aproximadamente quinientos danzantes, incluyendo a los caporales (músicos)— con el argumento de que la danza se encontraba en riesgo de extinción y por lo tanto era indispensable rescatarla. Esto deja ver que este proceso de patrimonialización de la danza ritual de los voladores obedeció más

¹⁵ Categoría similar a la de Pueblos Mágicos pero otorgada por el gobierno veracruzano con el propósito de convertir a las poblaciones que cuentan con determinadas características y recursos en destinos para el turismo cultural, el turismo étnico y el ecoturismo.

¹⁶ La música que acompaña a esta danza se ejecuta por un solo músico; la instrumentación se compone de una flauta de carrizo de 20 centímetros de largo de perforación triple —llamada “instrumento del sol”, cuyo sonido, dicen los danzantes, trata de imitar los sonidos de las aves— y un tamborcillo de doble parche elaborado con cuero de gato, ardilla, tlacuache o zorrillo.

a criterios de promoción turística que de salvaguarda, como imagen promocional del festival, además de las expectativas que ha producido como parte del desarrollo turístico regional del Totonacapan.

Respecto al son huasteco, aunque en el contexto comunitario los tríos huapangueros se reúnen para cantar y tocar vinuets y canarios —música religiosa interpretada en ceremonias, como Todos Santos en el Totonacapan, Xantolo en las Huastecas potosina, hidalguense y tamaulipeca, velaciones y entierros de angelitos (niños), carnaval, entre otras celebraciones—, también lo hacen para acompañar algunas danzas, como los toreadores, tejoneros (shkutis) y sanmiguelos en la sierra de Papantla. Sin embargo, una vez que los tríos huapangueros comenzaron a participar en festividades religiosas y seculares se volvieron un atractivo para ser promocionado en las fiestas patronales —consideradas como los principales escaparates para apreciar la cultura local en sus diversas manifestaciones— al igual que en la Cumbre Tajín. Éste es el caso del trío huasteco Los Caimanes de la Sierra, de la misma localidad de Zozocolco de Hidalgo:

Yo me hice músico huapanguero por mi papá, porque él era músico. Desde entonces a mí me empezó a gustar y así aprendí a tocar el violín, aunque yo sé tocar los tres instrumentos del huapango. La tradición se ha cambiado mucho aquí en Zozocolco; como músico, nuestra participación se da principalmente dentro de la celebración a San Miguel Arcángel, acompañando a los mayordomos que llevan las ceras a la iglesia y en los huapangos que organizan en sus casas cuando les dan de comer a todos los invitados que asisten a las procesiones. Ahora también participamos dentro del programa de actividades de la feria patronal de aquí. Por ejemplo, apenas fuimos a la feria artesanal, cultural y religiosa de Hueyapan, en honor a su patrona Santa Filomena, a participar en el concurso de huapangos, donde quedamos en segundo lugar.

Tocamos principalmente sonos tradicionales, que son los que le gusta escuchar y bailar a la gente en los huapangos. A la Cumbre nos han invitado a participar también varias veces también con la música; hemos ido ya cinco años seguidos y nos han confirmado que vamos a seguir participando, ya que viene gente de muchos países o de otros estados de

la República, y pues nos presentamos los cinco días que dura el festival. Nosotros ya estamos ahí de planta. Viendo la necesidad que tenemos, los organizadores nos apoyan, nos dan una gratificación, a cada uno nos dan nuestra aportación, aunque ésta varía; a veces nos dan un poquito más, a veces un poquito menos. Nos han dicho que con nuestra música podrían invitarnos a otros países; si nos invitaran nos gustaría ir para darnos conocer y conocer también otros lugares (entrevista a don Arnulfo, integrante del trío huasteco Los Caimanes de la Sierra, Zoocolco de Hidalgo, mayo de 2010).

Por último, al igual que los tríos huastecos, las bandas de música de viento ocupan un lugar importante en el espacio comunitario, amenizando todo tipo de eventos, como festividades patronales, ritos funerarios o actos cívicos, políticos y deportivos. Lo mismo tienen presencia en la sierra que en la costa y en ambos lados del Totonacapan (Puebla y Veracruz), así como en otras latitudes de México. Aunque comúnmente la música de bandas de viento se relaciona con entidades del país como Oaxaca, Michoacán, Puebla, Hidalgo, Guerrero, Morelos y estado de México, tiene presencia en toda la República y es practicada tanto por agrupaciones indígenas como por no indígenas. En la región de estudio, es ejecutada principalmente por nahuas, otomís y totonacos.

Como ejemplo, la banda de música El Palmar Tajín, del barrio El Palmar, kilómetro 40, perteneciente a la comunidad indígena de El Tajín, municipio de Papantla, además de contar con un amplio repertorio de danzones, valsos, marchas, pasodobles, corridos y hasta cumbias, busca promover su repertorio en el ámbito comunitario, municipal y regional, “con el fin de fortalecer la música tradicional popular”, refiere don José de Luna, director de la banda. Lo mismo participa en importantes festividades del municipio, como la celebración de Corpus Christi, el festival Xanath, Todos Santos y las festividades decembrinas, que en las fiestas patronales de las diferentes localidades que integran el municipio de Papantla y los circunvecinos. Al mismo tiempo, su repertorio ha encontrado cabida en la Cumbre Tajín, donde los integrantes se

presentan ataviados con la vestimenta tradicional de los totonacos de la costa¹⁷ para hacer más auténtica su interpretación y representación de lo que es “ser totonaco”:

Llevamos participando cuatro años en el parque temático; la primera vez fue en el 2000. Como buscaban cosas que tuvieran que ver con la tradición fue por eso que nos invitaron y así es que estamos los cinco días que dura tocando todo nuestro repertorio y así lo damos a conocer porque llega mucha gente... de Alemania, Francia, Estados Unidos, Guatemala y España, además de los estados de la República. De la Cumbre se beneficia el que trabaja, y como nosotros vamos y tocamos, pues nos va bien, pero de que el resto de la comunidad se beneficie, no (entrevista a don José de Luna, director musical de la banda El Palmar Tajín, barrio El Palmar, comunidad de El Tajín, junio de 2010).

CONSIDERACIONES FINALES

Cuando Guillermo Bonfil Batalla (1987) habla de la *folclorización* de las fiestas y ceremonias para su aprovechamiento turístico, a partir de que los elementos de organización, materiales, simbólicos, emotivos y propios, quedan bajo decisiones ajenas, basta mencionar los casos aquí presentados para señalar la enajenación de la cultura como expresión de las dinámicas generadas por el desarrollo turístico del Totonacapan, además de la forma en que la identidad étnica de los totonacos es utilizada por el gobierno del estado de Veracruz para fines de promoción turística, dando paso a la conformación de un imaginario en donde las representaciones sobre esta región se construyen a partir de la imagen de lo que constituye “ser totonaco”, como se mencionó líneas arriba.

Como se puede apreciar, las tres expresiones brevemente descritas, si bien constituyen un componente esencial de las festividades comunitarias

¹⁷ Con calzón y camisa de popelina blanca acompañados por dos pañuelos de organza de color, bordados con flores y orillados a gancho con hilos de colores, colocados en el cuello y la cabeza; con un sombrero grueso tejido a tres trenzas de palma y botines negros cerrados hasta el tobillo.

y regionales, se han integrado a la Cumbre Tajín como resultado de las políticas turísticas del gobierno veracruzano —basadas en estrategias de promoción turística que tratan de mostrar la “auténtica cultura totonaca” como una de las características que definen al Totonacapan en un destino idóneo para el turismo cultural y étnico—, como una plataforma de visibilización y revalorización de la identidad étnica y cultural, a la par de difundirla a los turistas que asisten al festival, con la posibilidad de que los artesanos, los danzantes, los curanderos y las cocineras tradicionales y los músicos obtengan un ingreso económico adicional, si se considera que quienes participan no se dedican exclusivamente a esta actividad: también son amas de casa, comerciantes, obreros, albañiles, campesinos o jornaleros, constituyéndose en un medio para diversificar sus actividades ante sus precarias condiciones de vida y laborales.

Finalmente, el valor económico que han obtenido estas expresiones musicales y dancísticas como objetos de consumo turístico parece que no se opone al valor simbólico que sus portadores continúan asignándoles, conscientes de que la Cumbre Tajín no es más que un espacio de exhibición de los aspectos que consideran más superficiales de su cultura. Gracias a esto, es posible seguir ocultando a la mirada turística los significados más profundos, reservados al ámbito privado de quienes son parte de la comunidad. Esta recontextualización de las culturas musicales en el ámbito de las industrias culturales y el turismo llegaría a representar un diálogo entre lo local y lo global, siempre y cuando las estrategias adaptativas sean llevadas a cabo por sus propios depositarios.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁNTARA, Álvaro (2009). "Culturas musicales en transición". En *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, compilado por Fernando Híjar Sánchez, 237-249. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- BARRETO, Margarita (2005). "Turismo étnico y tradiciones inventadas". En *El encuentro del turismo con el patrimonio cultural: concepciones teóricas y modelos de aplicación*, compilado por Agustín Santana Talavera y Llorenç Prats Canals. Sevilla: Fundación el Monte/Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español/Asociación Andaluza de Antropología.
- BAUMAN, Zygmunt (2007). *Vida de consumo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BIFFI, Valeria (2006). "Los dilemas de la representación y la etnicidad desde el turismo cultural. Experiencias turísticas en una comunidad ese eja de Madre de Dios". *Revista de Antropología de la Universidad Mayor de San Marcos*, 4, 4 (diciembre): 1-24.
- BOISSEVAIN, Jeremy (2005). "Rituales ocultos. Protegiendo la cultura de la mirada turística". *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 3, 2 (diciembre): 217-228.
- BOISSEVAIN, Jeremy (2011). *Lidiar con turistas. Reacciones europeas al turismo de masas*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- BONFIL, Guillermo (1987). "La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos". *Papeles de la Casa Chata*, 2, 3: 23-43.
- BRYMAN, Alan (1999). "The disneyization of the society". *The Sociological Review*, 47, 1: 25-47.
- CAMACHO DÍAZ, Gonzalo (2009). "Las culturas musicales en México: un patrimonio germinal". En *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, compilado por Fernando Híjar Sánchez, 25-38. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- CARMONA ZUBIRI, Daniel, y Antonio Miguel Nogués Pedregal (2009). "Coping with two world heritages. The two UNESCO declarations

- and local identity in Elche”. En *Proceedings of Heritage 2010. Heritage and Sustainable Development*, compilado por Rogério Amoêda, Sergio Lira y Cristina Pinheiro, 769-776. Barcelos, Portugal: Green Line Institute for Sustainable Development.
- CARMONA ZUBIRI, Daniel, Raúl Travé Molero y Antonio Miguel Nogués Pedregal (2015). “Los misterios del patrimonio y el turismo en Elche. Lo global (UNESCO) en lo local (identidad)”. *Revista Andaluza de Antropología*, 8. “Turismo de base local en la globalización” (marzo): 113-140.
- CHAMORRO, Arturo (2002). “La cultura expresiva indígena: tradición, reinterpretación e invención del arte indígena”. En *La antropología sociocultural en el México del milenio: búsquedas encuentros y transiciones*, compilado por Guillermo de la Peña y Luis Vázquez, 202-220. México: Fondo de Cultura Económica.
- COHEN, Erik (1988). “Authenticity and commoditization in tourism”. *Annals of Tourism of Research*, 15, 3: 371-386.
- COMAROFF, John, y Comaroff, Jean (2011). *Etnicidad*, S.A. Madrid: Katz Editores.
- CONTI, Giorgio, y Carlo Perelli (2001). “Traditional mass tourism destinations: The decline of fordist tourism facing the rise of vocational diversification”. En *Governance and Sustainability in New Tourism Trends*, 1-20.
- CRODA, Rubén, y Francisco Acosta (2005). *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- CRUZ BÁRCENAS, Arturo (2015). “Zozocolco alberga el Festival del Globo de Papel de China”. *La Jornada*, 8 de noviembre de 2015.
- FLORES MERCADO, Georgina (2014). “*This is the pirekua...*: de pirekuas, patrimonio cultural p’urhépecha y turismo”. *Revista Alteridades*, 24, 48: 111-122.
- FULLER, Norma (2008). *Turismo y cultura. Entre el entusiasmo y el recelo*. Lima: Fondo Editorial/Pontificia Universidad Católica del Perú.

- GAMEROS, Manuel (2006). "Cumbre Tajín como espacio global: puente entre lo local y lo global". En *Espacios globales*, compilado por Carmen Bueno y Margarita Pérez Negrete, 249-274. México: Plaza y Valdés.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, y Ernesto Piedras Feria (2006). *Las industrias culturales y el desarrollo*. México: Flacso-México/Siglo XXI Editores.
- GAUTHIER, Alain (1996). *Du visible au visuel: Anthropologie du regard*. París: Presses Universitaires de France.
- GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ (2009). *El arte de ser totonaca*. México: Gobierno del Estado de Veracruz-Secretaría para el Desarrollo Integral de la Familia del Estado de Veracruz.
- GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ (2011). Programa Veracruzano de Turismo, Cultura y Cinematografía 2011-2016, *Gaceta Oficial. Órgano del Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave* [en línea]. Disponible en: <<http://www.veracruz.gob.mx/turismo/files/2012/12/programa-sectorial-2012.pdf>>.
- GREENWOOD, Davvyd J. (1989). "La cultura al peso: perspectiva antropológica del turismo en tanto proceso de mercantilización cultural". En *Anfitriones e invitados. Antropología del turismo*, compilado por Valene Smith. Madrid: Endymion.
- HÉAU LAMBERT, Catherine (2004). "Espacios regionales, espacios musicales". En *Regiones culturales, culturas regionales*, 137-148. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro/El Colegio de San Luis.
- HIERNAUX, Daniel (1989). "El espacio reticular del turismo en México". En *Geografía y Desarrollo*, 2, 3: 31-39.
- LANFANT, Marie Françoise (1978). *Sociología del ocio*. Barcelona: Ediciones Península.
- MCCANNEL, Dean (2003). *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Melusina.
- MCDONALD, Sharon (1993). "Un nouveau 'corps de visiteurs': musées et changements culturels". *Publics & Musées*, 3, 1: 13-27.
- LIPOVETSKY, Gilles (2007). *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama.

- LÓPEZ SANTILLÁN, Ángeles, y Gustavo Marín Guardado (2010). "Turismo, capitalismo y producción de lo exótico: una perspectiva crítica para el estudio de la mercantilización, el espacio y la cultura". *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 31, 123 (verano): 219-258.
- MACHUCA, Jesús Antonio (2011). "La incorporación turística del patrimonio y el nuevo malestar en la cultura". En *Turismo y antropología: miradas del Sur y el Norte*, compilado por Alicia Castellanos Guerrero y Jesús Antonio Machuca, 69-112. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Juan Pablos.
- MEETHAN, Kevin (2003). *Tourism in Global Society, Place, Culture, Consumption*. Londres: Palgrave.
- MUÑOZ GÜEMES, Alfonso (2009). "Música y patrimonio cultural intangible en Yucatán". En *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, compilado por Fernando Híjar Sánchez, 121-145. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- NOGUÉS PEDREGAL, Antonio Miguel (2005). "Etnografías de la globalización. Cómo pensar el turismo desde la antropología". *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 68: 33-38.
- OJEDA DÁVILA, Lorena (2012). "El patrimonio inmaterial p' urhé y el turismo cultural. Reflexiones en torno a un festival étnico". En *¿El turismo es cosa de pobres? Patrimonio cultural, pueblos indígenas y nuevas formas de turismo en América Latina*, compilado por Raúl H. Asensio y Beatriz Pérez Galán, 131-152. Tenerife, España: Asociación Canaria de Antropología/Instituto de Estudios Peruanos (Pasos, 8, Serie Turismo, 4).
- ORTEGA ALBARRÁN, Eunice (2015). "México regresa al top ten del turismo". *La Razón*, 24 de marzo, 2015.
- ORTIZ, Carmen, y Llorenç Prats (2000) "La question du patrimoine". *Ethnologie Française*, 30, 2 (abril-junio): 241-249.
- PÉREZ GALÁN, Beatriz (2006). "Turismo y representación de la cultura: identidad cultural y resistencia en comunidades andinas del Cusco". *Antropológica*, 24, 24 (diciembre): 29-49.

- PIEDRAS FERIA, Ernesto, y Néstor García Canclini (2006). *Las industrias culturales y el desarrollo*. México: Flacso-México/Siglo XXI Editores.
- PRATS, Llorenç (2006). “La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias”. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 56 (mayo): 72-80.
- PROPÍN FREJOMIL, Enrique, y Álvaro Sánchez Crispín (2002). “La estructura regional del turismo en México”. *Ería. Revista Cuatrimestral de Geografía*: 386-394.
- SECRETARÍA DE TURISMO, SECTUR (2011). Acuerdo Nacional por el Turismo 2011 [en línea]. Disponible en: <http://observatoriodelacapacitacion.stps.gob.mx/oc/pdf/1_acuerdo_nacional_por_el_turismo.pdf>.
- TRESSERRAS, Jordi Juan (2002). “El turismo cultural en países en vías de desarrollo”. Ponencia presentada en I Congreso Internacional de Turismo Cultural. Salamanca, España, 5-6 de noviembre.
- URIBE INIESTA, Rodolfo (2004). “Las culturas regionales e indígenas: el momento de la reapropiación”. En *Regiones culturales, culturas regionales*, 165-170. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro/El Colegio de San Luis.
- VARELA VILLALBA, Ricardo (2011). “Turismo musical en Barcelona: El caso de los locales con programación permanente de flamenco y rumba catalana en directo”. Tesis de master oficial en gestión cultural. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- YÚDICE, George (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- ZAMORA MENDIETA, Diego Javier (2012). “La música tradicional como nuevo atractivo de los principales destinos turísticos de la provincia del Azuay”. Tesis de licenciatura en turismo. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Vacaciones al ritmo de la tambora. Músicos itinerantes, bandas de viento y turismo de Semana Santa en Puerto Peñasco, Sonora

IGAEL GONZÁLEZ SÁNCHEZ¹
Universidad de Guadalajara

WELCOME TO ROCKY POINT

Puerto Peñasco es uno de los destinos de playa más importantes de la región fronteriza del noroeste de México. Su arena dorada y su paisaje desértico, así como su cercanía con las áreas naturales protegidas de El Pinacate y el Gran Desierto de Altar, el delta del Colorado y Alto Golfo de California, son un escenario ideal para las actividades vacacionales junto al mar y lejos de las rutinas laborales.

También se le conoce simplemente como Rocky Point² entre los pobladores y los estadounidenses, que representan su mayor y más apreciado flujo de visitantes. Hoy se constituye como un complejo turístico internacional y como un polo de desarrollo económico para la zona, pero hace no mucho era una población de pescadores surgida de una interacción sociocultural mucho más cercana con los estadounidenses que con los mexicanos. Tiene vínculos profundos con Arizona,

¹ Estudiante del doctorado interinstitucional en arte y cultura, Universidad de Guadalajara.

² Puerto Peñasco se traduce al inglés como Rocky Point. En Arizona se mitifica como “town offered fluffy sand beaches, warm tropical weather, and a non-stop party fueled by cheap booze and an 18 years old drinking age”, como lo expresa Kerry Rose en su novela *Peñasco Blues* (2013). Sobre las variantes dialectales y motivaciones económicas de sus habitantes para hablar casi dialectalmente el inglés, véase Johnson (2006).

Estados Unidos, tanto en aspectos relacionados con la inversión en bienes inmuebles y su consumo (particularmente condominios en la playa) como en el establecimiento de enlaces matrimoniales y relaciones de parentesco transfronterizas.³ De hecho, algunos porteños se sienten contentos de reproducir las maneras y costumbres *gringas* y de hablar fluidamente el inglés. Otros tantos pobladores de reciente arribo lo aprenden de cualquier manera, motivados por las necesidades de la economía turística. Notablemente, la construcción y el funcionamiento de *megadesarrollos* turísticos y edificios hoteleros a lo largo de la costa han dado empleo y sustento a miles de familias provenientes de otras latitudes de México que se han ido asentando de manera permanente.

El puerto se fundó en la segunda década del siglo xx con el establecimiento de campamentos fijos de pescadores mexicanos y estadounidenses. En adelante se desarrolló la industria pesquera con la explotación de las especies del Alto Golfo de California, actividad predominante en el puerto hasta principios de la década de los noventa. Los primeros hoteles se construyeron a mediados de los años veinte para atender a los pescadores estadounidenses durante la temporada (Enríquez, 2008).

Distintos estudios sobre la región señalan que Peñasco se encuentra en transición de puerto pesquero tradicional a ciudad turística. Este proceso lleva un ritmo acelerado, ya que en muy poco tiempo se produjeron profundas transformaciones urbanas, sociales y económicas (Méndez y Enríquez, 2012; Enríquez, 2008; Estrada, 2009; Finn *et al.*, 2009; Martínez, 2008). Este proceso arranca en la década de los noventa, cuando se edifican las primeras cadenas hoteleras en terrenos ejidales (a partir de las reformas al artículo 27 constitucional) y se deteriora la pesca como principal actividad económica.

³ José Rubén Núñez, músico porteño entrevistado, explicó que todos tienen primos o familiares viviendo en Arizona, lo que permite a los porteños el acceso a servicios educativos y bienes de consumo “americanos” (entrevista realizada el 18 de mayo de 2014).



1. Malecón de Puerto Peñasco y calles aledañas en el sábado de Gloria 2011.
Fotografía: Archivo personal del autor.

Todavía hace unos quince años, antes de que el paisaje arenoso cediera ante los grandes edificios y espacios de playa, las actividades turísticas de fin de semana eran comunes para familias de estadounidenses y mexicanos de la región. Como resultado del giro productivo, Peñasco se convierte en la ciudad descrita por Yaneli Estrada (2009), un puerto en el que “coexisten diferentes realidades” por el paisaje urbano incorporado al desierto volcánico de forma desordenada y fragmentada y desvinculado de las necesidades y expectativas del desarrollo económico y urbano para la zona. Los estudios sociológicos de Cristina Martínez (2008) y Yaneli Estrada (2009) lo describen como una “ciudad dual”,⁴ por su paisaje urbano contrastante: condominios, hoteles, vivienda vacacional o de segunda residencia, centros nocturnos y restaurantes (infraestructura urbana reservada para el uso y disfrute de

⁴ En ambos se retoma a Jordi Borja y Manuel Castells (1998), donde el término refiere a la configuración excluyente de la ciudad en zonas de riqueza y pobreza.

turistas), y a la vuelta de un par de cuadras, casas de cartón, avenidas sin pavimentar y carencia de servicios básicos, rezago urbano y marginación.⁵

Puerto Peñasco, como destino turístico para *gringos*, “se caracteriza por su playa, edificios y calles sin una historia que destacar [no tiene una batalla histórica ni es cuna de un héroe de México] ... la idea básica es que vas a esta zona para tomar sol y descansar en la playa”, reproduciendo la imagen estereotipada que el turista estadounidense se ha construido sobre México (Balslev, 2012). Se trata de un caso fronterizo que se aleja del tradicional turismo estadounidense de fin de semana, consumidor de *curios*, servicios médicos y diversión, como sucede en Tijuana, Ciudad Juárez o Nogales, que aprovecha su localización, cercana al suroeste estadounidense, y la preferencia de los turistas por viajar en automóvil (Enríquez, 2008).

En el resto de este documento se hace la reflexión sobre Puerto Peñasco como escenario de contrastes. Con esto se busca hacer visibles los usos de la música según las distintas prácticas turísticas y socioculturales en que toma parte. Resulta importante subrayar los contrastes, ya que mientras en algunos casos el pueblo es destino para vacaciones, ocio y esparcimiento, las prácticas turísticas oscilan de la tranquilidad total (como la que buscan los jubilados estadounidenses durante el invierno) a la semana de fiesta orgiástica, el *degenere* primaveral de jóvenes guiados por el disfrute de los estereotípicos placeres de la playa. Este último es el caso de los *springbreakers*, y también del turismo de Semana Santa. De esta manera (y continuando con la lista de contrastes), mientras para unos es lugar de ocio y de experiencias paradisiacas con todas las *eses* (*sea, sun, sand, sex*, a decir de los anglófonos), para muchísimos más es un destino laboral permanente o eventual; lugar de paso en el trayecto por la región —de ida o regreso—, como ocurre con los músicos de bandas de viento que aquí nos ocupan.

⁵ Esto opera, al igual que en otros destinos turísticos de sol y playa, mediante una serie de conjuntos o *megadesarrollos* enclavados en la franja costera y custodiados por personal de seguridad, donde se demarca el acceso. Dividido en varias zonas, según el estrato social y económico de sus habitantes.

DE PUEBLO COOL A PUEBLO DE CONTRASTES

Los porteños entrevistados coinciden en que “Peñasco se cuece aparte del resto de Sonora”. Esto se debe, según ellos, al aislamiento geográfico que hasta hace poco se vivía con el resto del país, que repercutió en la enorme influencia que tiene en el pueblo la cultura estadounidense. Basta con sintonizar la radio para darse cuenta de que las transmisiones se hacen, básicamente, en inglés. Por carretera, las distancias a cualquier punto son considerables; la capital del estado de Sonora (Hermosillo) se encuentra aproximadamente a cinco horas, Mexicali a cuatro y Phoenix, Arizona, a tres y media.

La transición de pueblo pesquero a destino turístico es descrita por un joven porteño de la siguiente manera:

Durante mucho tiempo fue la pesca la principal fuente de ingresos... [Peñasco] comenzó como un ejido de pescadores, y como en todos los puertos pesqueros las playas están sucias; apesta a pescado podrido. Luego, con la baja en la producción pesquera, las playas se limpian y da cabida al turismo. El pueblo empieza a tener un giro de “atención al visitante”, sobre todo visitante gringo. El *boom* del turismo se vino como en el 98, hasta el 2004, cuando se instalaron la mayoría de las cadenas hoteleras (...) en esas fechas Peñasco *estaba al cien*: Dejó de ser el pueblo de los pescadores y de los gringos en retiro para empezar a recibir migrantes del sur y centro de la República, sobre todo gente de Acapulco [*sic*] que al rato trae a sus primos y así se la lleva. A partir de entonces se empezaron a ver productos mexicanos, pues antes ni pesos había; ¡había puros dólares! (José Núñez, entrevista, mayo de 2014).

Frente a tal sentimiento de aislamiento, los músicos nacidos en el puerto debieron mudarse a otras ciudades, como las arriba señaladas. Esto sigue siendo evidente para los jóvenes con inquietudes artísticas y musicales:

Hasta apenas recientemente no había ni dónde tomar clases de guitarra o de cualquier otro instrumento; no había casa de la cultura; tal carencia fue cubierta en algunos casos por las iglesias cristianas, o a lo mucho

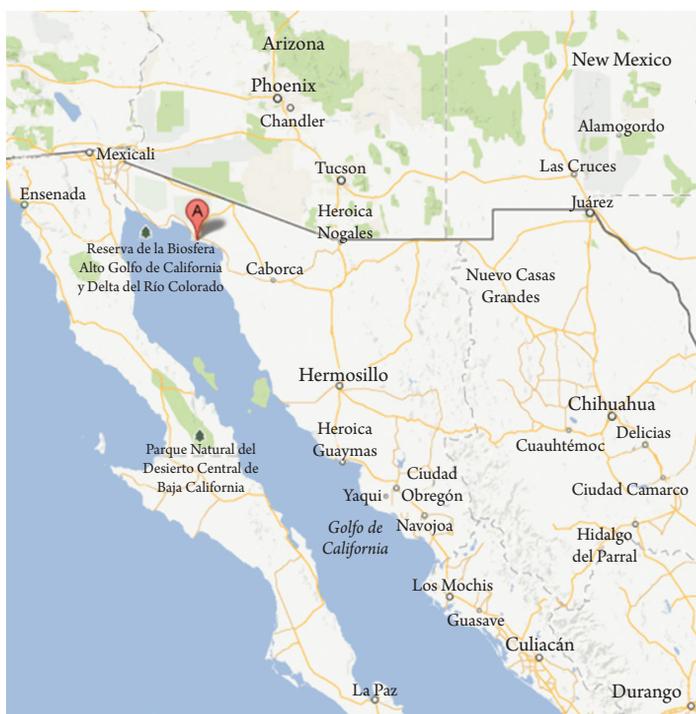
la banda de guerra de corneta y tambor de la escuela ... para ser realista [aunque esto no es exclusivo de Peñasco], no había nada más entretenido que hacer más que *pistear* (José Núñez, entrevista, mayo de 2014).⁶

Ahora bien, no puede pasarse por alto la importancia de los festivales de jazz,⁷ y de los establecimientos con una excelente oferta musical *en vivo*. De cualquier manera, hay músicos que se quejan de que hoy en día el turismo parece venir empaquetado y no aprecia su trabajo. Esto se asocia a los imaginarios turísticos sobre las playas exóticas; es decir, como “representaciones y construcciones intersubjetivas que redundan en estereotipos de los atractivos naturales y culturales diseñadas a partir de imágenes y distribuidas por las agencias de viajes” que estimulan la producción potencial de experiencias extremas en el puerto como destino turístico (Rodríguez, 2009).

En mayor o menor medida, las grandes cadenas hoteleras tienen *música viva* como servicio para cubrir las necesidades de los vacacionistas. Atendiendo a este mismo giro, los hoteles frecuentemente contratan espectáculos de danza o folklor, ensambles, percusiones, acrobacias y malabarismo, entre otros, que ofrecen el exótico entretenimiento a sus huéspedes. Para esto llegan grupos artísticos desde Hermosillo o Mexicali, según la necesidad. En definitiva, Puerto Peñasco es un lugar de referencia entre músicos profesionales, sobresaliendo en el aspecto laboral: “en Peñasco hay chamba”, dicen. Así, durante la temporada de mayor afluencia, la oferta de *música viva* en antros y hoteles es muy diversa e intenta satisfacer la demanda del público extranjero (rock, reggae, latin jazz).

⁶ José Núñez fue a Hermosillo con inquietudes musicales y, al cabo de un tiempo, formó parte de una de las bandas más importantes de la escena alternativa local: López-Pérez <<http://www.myspace.com/lopezperezoficial>>. En Puerto Peñasco formó una de las primeras bandas de rock: Los Bichos Raros. Posteriormente formó parte del grupo de fusión latina La Culebra (entrevista realizada el 18 de mayo de 2014).

⁷ “Festival de Jazz”, nota de Víctor Salazar, *De Frente* (edición digital), 10 de octubre de 2008 [en línea]. Disponible en: <<http://defrente.com.mx/2008/10/festival-de-jazz/>> [Consulta: 18 de octubre de 2014].



2. Localización de Puerto Peñasco. Fuente: XXI H. Ayuntamiento de Peñasco. Elaborado con datos del INEGI y Google Maps, 2014.

Peñasco no es necesariamente una plaza importante en el circuito comercial grupero. Los escasos grupos de conjunto norteño, banda o mariachi que radican ahí generalmente atienden la demanda local en eventos familiares o privados. Aunque hay al menos un antro o *barra* que ofrece música de alguno de estos géneros a los turistas. Entre los porteños y radicados, “la cotidianidad musical se sobrelleva con grupos versátiles o de entretenimiento; y entre ellos los [músicos] exitosos son aquellos que llegan con visión de negocios clara, aquellos que tocan lo mismo reggae, *covers* de música en inglés, boleros o jazz”⁸

⁸ Es, por ejemplo, el caso de los grupos La Culebra o King Size, que en el ínterin del trabajo de campo se desintegraron, dando origen a otras bandas que retoman las experiencias previas para mejorar sus estrategias comerciales, según comenta Roberto Ortega, trompetista hermosillense con experiencia laboral en Puerto Peñasco (entrevista realizada en agosto de 2014).

Entre la reducida pero patente diversidad musical destaca el caso de Kennedy Noriega, renombrado jazzista y arreglista local. Toda una leyenda; “número uno y caballero de oro” según los mismos porteños, y un personaje cuya influencia ha permitido la permanencia del festival de jazz más importante en la región (Salazar, 2008). Otros grupos de Peñasco que han rebasado la prueba del tiempo son los Principales de Sonora (grupo norteño), el mariachi de los Hermanos Durán, que atienden al público local en sus eventos familiares.

Los grupos musicales para los turistas pasan frecuentemente por reacomodos entre sus integrantes; surgen grupos nuevos de anteriores, siempre con trayectoria breve, más reconocida en salones y antros. Destacan La Katerva (salsa y ritmos del mundo) y Agua de Coco (reggae, rock, fusión), pero por lo general ninguno de ellos dura más de un año sin cambiar de alineación.

TURISMO Y MÚSICA POR TEMPORADAS

Podría decirse que en Puerto Peñasco hay música para todos los gustos y necesidades, siempre atendiendo las modas musicales del momento. Las llamadas “temporadas” describen la cantidad de trabajo entre los músicos. La más importante para los músicos radicados ahí inicia con los refrescantes pero aún cálidos vientos otoñales (octubre-noviembre) y dura hasta principios de marzo. Se trata de la mejor temporada, ya que hoteles y condominios aseguran espectáculos para sus huéspedes característicos: *snowbirds* y *babyboomers*, o sea, *gringos* retirados que pasan la temporada invernal en el puerto y sus alrededores. Según los músicos entrevistados, este público consume musicalmente el rock clásico en inglés, jazz y los llamados ritmos “latinos” (o *latin music*). Para los músicos de Peñasco, estos clientes son los que convienen, ya que dejan buenas propinas, adicionales al monto del contrato convenido con el hotel o empresa de servicios turísticos. Estas últimas poco a poco han designado personal encargado exclusivamente de la contratación de espectáculos para diversificar su menú musical.

Al terminar el periodo invernal inicia la corta pero intensa temporada vacacional de la primavera; durante estos días se presenta un fenómeno interesante: la densidad poblacional prácticamente se duplica al recibir hasta cien mil visitantes.⁹

La bacanal de primavera tiene para el puerto dos momentos claramente diferenciados. El primero es el *spring break*, durante la semana designada para descanso en los centros educativos de nivel medio y superior en Estados Unidos y Canadá.¹⁰ Miles de jóvenes arriban motivados por la idea de que México brinda una inigualable oportunidad para consumir alcohol, sexo y drogas. Usualmente, a la semana siguiente al *spring break* corresponde al periodo de asueto de Semana Santa, de acuerdo con el calendario litúrgico de la Iglesia católica. En Puerto Peñasco, esta semana destaca por la presencia de vacacionistas mexicanos de ciudades del noroeste o bien de *paisanos* que viven en Estados Unidos, quienes al igual que los *springbreakers* identifican al puerto como el lugar que los recibe con permisibilidad y tolerancia. A partir del Jueves Santo, la venta de cerveza cuenta con la visible presencia de edecanes en traje de baño (las famosas “chicas Tecate”) y el relax en calles, *antros* y playas es lo esperado.

Al finalizar la Semana Santa, el puerto se declara en temporada baja, que cederá poco a poco con la llegada del verano y su turismo nacional. En este periodo, el trabajo para los músicos locales se restablece, y aunque el turismo nacional también genera ingresos a la localidad, “nunca deja tantas propinas como el americano”. A decir de otro músico, “el turismo nacional tampoco exige repertorios complicados”. Entre temporadas muchos músicos y grupos retornan a sus lugares de origen, pues la competencia se concentra en eventos sociales, como bodas y otros eventos cívicos o privados.

⁹ El municipio no cuenta con cifras oficiales, pero según algunos medios informativos, para el 2014 se esperaba recibir entre noventa mil y cien mil vacacionistas durante la temporada (*El Imparcial*, 2014).

¹⁰ Una breve reseña histórica del fenómeno playero se encuentra en Marsh, “The innocent birth of the spring bacchanal”, *The New York Times*, 19 de marzo de 2006 [en línea]. Disponible en: <<http://www.nytimes.com/2006/03/19/weekinreview/19marsh.html>> [Consulta: 23 de septiembre de 2014].

Cabe señalar que durante el *spring break* los estadounidenses no vienen necesariamente a escuchar música mexicana. Como explica un porteño, “a su manera, ellos cargan con todo desde allá; ¡hasta su pinche música!” Por eso es común que en Peñasco se den cita bandas de rock de cierta importancia en la escena estadounidense, sobre todo las pertenecientes a la escena local de Phoenix y Tucson, Arizona. Los *springbreakers* también requieren de *dj* con su música electrónica, o bien *mc* que aprovechan para *rapppear* para deleite del público afroamericano, que sin ser tan numeroso se vuelve demasiado notorio. Algo similar ocurre para el fin de semana del *Labor Day* (correspondiente al primer lunes de septiembre). “Eso sí, los gringos no se meten al pueblo; se mantienen al margen en playas cercanas, como La Choya, o en la cantina JJ”.¹¹

Las imágenes difundidas del *spring break* alrededor del mundo han creado una imagen que se vuelve lugar común. En la novela *Peñasco Blues* (2013) se ofrece una descripción digna de publicitarse en la agencia de viajes cercana a la universidad:

The sexual energy at the “Cantina” was fueled by the all-you-can-drink bar policy. For fifteen dollars you were given an orange plastic bracelet that was a license to drink to excess. For most of the thousand or so kids in the large club, that was clearly the goal. About every fifteen minutes an announcer screamed over the dance music: “What happens in Mexico, stays in Mexico!” (Rose, 2013: 18).

Obviamente, el *spring break* conserva diferencias notables con la Semana Santa, pero de igual manera los preparativos para la fiesta inician desde muchos días antes.

“ESO DE LAS BANDAS YA SE HIZO TRADICIÓN”

Ahora bien, durante las noches de la Semana Santa, y prácticamente hasta que el cuerpo aguante, miles de jóvenes beben cerveza y contratan a

¹¹ Los entrecomillados de este párrafo provienen de charlas informales con los comerciantes locales Esteban Benítez y César Ruiz (vendedores ambulantes), realizadas en Puerto Peñasco, Sonora, en abril de 2012.

las bandas dispuestas a complacer al respetable público. Algo muy diferente al tiempo de la pasión cristiana y la cuaresma católica. Más bien parece un carnaval al que acuden cientos de músicos *banderos* procedentes de distintas ciudades de la costa del Pacífico, que han vuelto una “tradicción” su presencia en el malecón, a decir de los porteños.¹²

Es necesario señalar que a lo largo del año no hay una oferta constante de música de banda en el puerto, y tampoco mucha demanda. Recientemente se formó la banda Perla del Desierto, la única asentada en Peñasco. Así, cada temporada vacacional de Semana Santa les proporciona trabajo a cerca de una centena de bandas que viajan desde Sinaloa (Mocorito, Guamúchil y Mazatlán) o el sur de Sonora (Hutabampo, Navojoa y Ciudad Obregón). Otras tantas llegan desde lugares aún más distantes, como los estados de Michoacán, Jalisco y Oaxaca.

De hecho, la demanda es tanta que bandas establecidas o formadas en ciudades del norte de la República (Mexicali y San Luis Río Colorado) también se presentan con la intención de obtener algún ingreso. Por supuesto que hay otras opciones musicales durante este periodo. Hay anuncios que ofrecen rock “en vivo” y fiestas con música electrónica (*raves*), pero las bandas tienen abarrotado el malecón.

Durante la Semana Santa, el uso festivo de la música de banda se entrecruza y acentúa con el tiempo de vacaciones. Es decir, el tiempo festivo, “tiempo denso en el que afloran conflictos y sensibilidades y otorga cohesión a la colectividad” (Mata, 2002), tiene lugar en un escenario turístico que, en tanto escenario sociocultural, permite un contacto que reafirma las “identidades nacionales”, donde “los actores sociales buscan moldear o confirmar estereotipos, símbolos y narrativas respecto a su ideal de nación” (Balslev, 2012). Aquí, la música de banda no se convierte necesariamente en un atractivo turístico. Ni los anuncios de las agencias ni los sitios *web* de información turística las promueven. La potencia sonora de la tradición regional se hace presente como una oportunidad encontrada por el turista cuando se entrega tanto a la música como al exceso y a la intensidad de la fiesta.

¹² “Tradicción” fue el término que usaron los porteños y otros músicos entrevistados, también los miembros del sindicato de músicos y los vendedores ambulantes.

Con respecto a la llamada “tradición” de las bandas de música sina-loense en el malecón, no tiene vinculación alguna con actividades del tipo “turismo cultural”. No hay un discurso que apele a la identidad o las costumbres festivas de los vacacionistas; no hay promoción institucional ni comercial de lo que ocurre en el malecón. Lo que sí hay son cientos de videos colgados en YouTube y otras redes sociales por los mismos vacacionistas que atestiguan la bacanal. Para el vacacionista de Semana Santa, “la cura es andar en bola”, o sea, andar siempre con el grupo de amigos. Se trata de una “fiesta playera” en la medida que ofrece “un momento para cotorrear”, para “agarrar desmadre” o para andar “en el degeneré”. Ellos vinieron a “darse el lujo”, a darse “un gusto” que raya en el placer de la desmesura para miles de jóvenes adultos *clasemedieros* con algo de dinero en el bolsillo. Al fin y al cabo, como se cantará muchas veces durante estas noches a ritmo de la tambora, “mi gusto es / y quien me lo quitará”.

También se cantará una y otra vez “ando bien pedo / bien loco / mandándote al olvido” y “me pongo un toque de *kush* / y mi persona se altera”.¹³ El malecón arde en el exceso, y los turistas, posicionados como tales y apelando a la ley de “al cliente lo que pida”, suelen hacer todas esas cosas que quizá en otro momento, o en su lugar de origen, no les sería posible hacer. Por lo menos no en la vía pública.

EL NEGOCIO DE LA BANDA MÓVIL

Antes de introducirnos en la escenificación performativa de la fiesta con bandas de viento, describiré la situación de los músicos itinerantes, que aportan el ingrediente sonoro a la fiesta. Se trata de bandas de viento que tocan el estilo conocido como “tambora” o “banda sina-loense”. Algunas de estas bandas de viento o, mejor dicho, algunos de los músicos que las integran, durante décadas han recorrido los

¹³ Versos de las canciones “Ando bien pedo”, de Los Recoditos (2009), y “El baleado”, de Larry Hernández (2009).

municipios del estado de Sonora para trabajar en los festejos de la región.¹⁴

En tanto que fenómeno social contemporáneo, el *turismo vacacional* identifica a una actividad estrechamente ligada a una industria o sector productivo instituido en la agenda del desarrollo global (Theobald, 2005), ya que los viajes y el turismo “son hermanos siameses de la modernidad y de la sociedad de masas” (Aramberri, 2011: 19). Desde una perspectiva sociocultural, el turismo y las vacaciones aluden a aquellas actividades humanas asociadas a la búsqueda de “experiencias distintas y significativas frente a las que tienen lugar en la cotidianidad” (Balslev, 2012: 2). Conviene señalar estas perspectivas en torno a la actividad lúdica vacacional, dado que el turismo y cualquier actividad turística implican viajes y movimiento de forasteros y llevan el establecimiento de relaciones entre “aquellas personas que realizan su estancia circunstancialmente en un lugar y los habitantes habituales del mismo” (Knebel, 1984: 23).

Peñasco no es una ciudad tan grande como para que pase desapercibida una treintena de autobuses y otras tantas vagonetas de bandas que se estacionan en donde pueden desde días antes del inicio del periodo vacacional de Semana Santa. Algunos paran frente a la casa de algún pariente, o frente a los hoteles económicos, aunque no faltan bandas que se estacionan al “bravazo”, o en cualquier lugar que no afecte los intereses de la comandancia de tránsito municipal.

En este contexto, el músico es también un viajero que se distingue del turista por los motivos económicos de su traslado (tener ganancias) y porque nunca se convierte en residente temporal. En el oficio del músico de banda, el viaje es una forma de vida y no un capricho del ocio. Se trasladan para ofrecer un servicio a los festejantes, que en este caso son vacacionistas, y al igual que ellos tienen una serie de necesidades básicas que cubrir. Pero para estas bandas los dividendos más jugosos

¹⁴ En su totalidad, se trata de bandas de viento que interpretan música con instrumentación y “estilo” sinaloense, prototipo musical que reproduce el neocolonialismo mediático, que prácticamente ha extinguido los repertorios tradicionales de los sones con banda. A partir de 2012, la presencia de grupos “norteño banda” o “tuba norteña” en Peñasco fue más numerosa, aunque ligeramente menor que las bandas.

proviene de la costumbre festiva regional de pagar por horas de música viva en las noches de los días santos, y regresar al punto de origen con algún ingreso.

Durante la Semana Santa, en Puerto Peñasco es notoria la heterogeneidad del origen de las bandas, aún más que en otras fiestas que se han observado.¹⁵ Cualquier noche de Semana Santa en el malecón contará con bandas y músicos de Sonora, Nayarit o Sinaloa, pero en el último año cobró mayor visibilidad la presencia de músicos provenientes de Michoacán y Oaxaca,¹⁶ así como de bandas procedentes de San Luis Rio Colorado, Sonora, y hasta de Ensenada y Mexicali, Baja California.¹⁷

Aunque la “sed de triunfo” no es ajena a los músicos de estas bandas, no necesariamente aspiran a los espacios mediáticos, o, en todo caso, a los palenques. Se trata de bandas conocidas en el argot musical como “huiperas”, es decir, bandas que trabajan ofreciendo su producto musical en la calle, y “hueseras”, formadas ex profeso para atender el evento. En cualquier caso, su presencia advierte la existencia de circuitos y relaciones establecidas por los músicos tanto con la comunidad de origen como con otros trabajadores de la música, con los lugareños y las autoridades sindicales en cada ciudad y municipio. Sin embargo, en este caso, la relación que genera los dividendos es la efímera que se establece con los anónimos vacacionistas.

En la frontera norte, los precios de cualquier producto o servicio se elevan con respecto a los precios del sur del país. Evidentemente, el alimento y el hospedaje que pagan los músicos son más caros, prácticamente igual que un turista. Además, en Puerto Peñasco los costos de las cuotas sindicales, así como el permiso de “piso”, son más caros que en

¹⁵ En otras publicaciones se ha descrito el trabajo de las bandas itinerantes durante la velación de San Francisco (Magdalena de Kino, Sonora, el 4 de octubre), las fiestas patrias de Agua Prieta (del 10 al 16 de septiembre) y las Fiestas de Mayo de Nogales (abril 30 a mayo 10). Véase González, 2010 y 2012.

¹⁶ Cabe aclarar que los músicos oaxaqueños residen en la ciudad de Hermosillo, donde han formado ya sus comunidades y sus bandas, particularmente en la colonia popular llamada Invasión Café Combate, ubicada en la salida norte de la ciudad.

¹⁷ Las bandas provenientes de Baja California tienen entre sus integrantes a músicos de distintas partes de la República, lo que en mayor medida muestra un fenómeno de migración musical de mayor envergadura.



3. “Listos para salir a triunfar”. Banda Brisas del Pacífico, de Eduardo Cervantes, originarios de Guamúchil, Sinaloa. Puerto Peñasco, Sonora, abril de 2012.

Fotografía: Archivo personal del autor.

toda la región. Así, cada banda debe pagar nueve mil pesos por el periodo.¹⁸ El sindicato local de músicos le cobra la anuencia a cualquier músico foráneo o no agremiado para “proteger el empleo de los músicos locales”, con el argumento de que ocupa un empleo que correspondería en última instancia a un músico local agremiado. El costo de la anuencia equivale prácticamente a un día de trabajo completo, que se debe invertir de esta manera, dejando de lado que los músicos locales no podrían atender por sí mismos la demanda extraordinaria en los días santos.

Los sindicalistas mencionan en su machacado discurso que están “para auxiliar a los músicos foráneos con cualquier cosa que se les pudiera llegar a ofrecer durante su estancia, por ejemplo, reparación de instrumentos, asistencia médica, o mediación en caso de malentendidos con

¹⁸ Los precios corresponden al periodo 2012-2013.

clientes”; “como músicos debemos cuidarnos entre todos, echarnos la mano”, dijo en una plática informal el asistente del líder sindical de Puerto Peñasco (abril de 2011).

Por su parte, los músicos afirmaron que los sindicatos (en todos los casos) sólo se dedican a cobrar su cuota. Al ser entrevistados, los músicos siempre se quejaron de esta situación; el pago se debe asumir como inversión en tanto que se pueda reponer con buenos contratos. De cualquier manera, para el músico foráneo no vale la pena “jugársela” con la autoridad local. En todo caso se podría establecer un convenio que les permitiera pagar cuando ya hubieran conseguido algo de trabajo y resuelto algunos gastos previos.

Como muestra de la situación que viven los músicos itinerantes, a continuación se presenta el caso de los músicos de la banda Brisas del Pacífico, de Guamúchil, Sinaloa.

Don Eduardo Cervantes, representante de la banda, tiene diez años tocando en Puerto Peñasco. Dice haber sido músico en Monterrey, Los Ángeles, y Tijuana. Inició sus andares en la música siendo “secre” (*staff*) de la banda Santa Rosa, formada con integrantes de Guamúchil y Mocorito, en los años ochenta. Fue también cantante de la banda Los Huejoteños de Badiraguato. Lo acompaña su hijo Lalo, que toca la tuba y conduce el autobús, su yerno y cinco de sus tantos nietos. La Semana Santa la pasan trabajando en Puerto Peñasco, hasta el Domingo de Resurrección. Este año no le fue tan bien como en los anteriores, dice. El lunes se fueron a Guamúchil y regresaron al norte una semana y media después para las Fiestas de Mayo, en Nogales, Sonora (el evento se conoce localmente como “las perradas”). La banda se mueve con recursos propios. Debe costear la inversión del viaje, que implica diesel, alimentación y, cuando se puede, renta de una casa con baño para la banda, para no pasar todo el tiempo nada más en el autobús. Un cálculo ligero advierte que se requieren de entre 25 mil y 30 mil pesos para costear cada viaje. Después de Nogales (entre abril y mayo) siguen a Caborca, Agua Prieta, Magdalena de Kino, Altar y Pitiquito, hasta el 20 de noviembre, para luego permanecer en Guamúchil hasta el carnaval. La banda pasa de gira la mayor parte del año; salen de fecha

en fecha, “a veces pasamos en Sonora al menos diez meses al año”, dice don Eduardo Cervantes.

Guadarrama, Hualde y López (2011) caracterizan el trabajo del músico a partir de la inestabilidad, la precariedad laboral y la multiactividad de este tipo de profesiones. Si bien los músicos pueden llegar a obtener ingresos relativamente altos en empleos por cuenta propia, “se trata de ingresos de riesgo que pagan la inseguridad laboral, los periodos de desempleo y la desprotección social”.¹⁹ Como se atestigua en su estudio, estas condiciones aplican hasta para los músicos de orquestas y sinfónicas, y si estos músicos enfrentan dicha situación, para los músicos itinerantes debemos agregar toda una serie de problemáticas y riesgos que implican la movilidad, desde salir a carretera hasta la ausencia de precios de reserva entre los demás músicos (lo que repercute en el abaratamiento del trabajo).

La principal problemática para los músicos de las bandas itinerantes (esto es igual en muchas otras regiones del país) es encontrarse con clientes abusivos; y peor aún, tener por clientes a narcos y/o sicarios (o bien policías), armados y prepotentes, que de igual manera gustan de la música de tambora y sobre todo tienen los medios para pagarla. Aunque el contexto generalizado de violencia es evidente, entre los músicos más jóvenes el viaje se toma de manera más ligera. La movilidad es una oportunidad tanto para trabajar y obtener ingresos como para conocer la región:

Lo que me gusta [del trabajo de músico] es que es honesto. Y es algo que, si no es un trabajo fijo, es algo que se hace constantemente... agarro buen dinero y me divierto y todo. No hay reglas como en otros trabajos... nadie te convence. Aquí tú vienes y agarras *cura*; trabajas, te diviertes. Haces lo que te gusta. Ganas dinero. Te paseas por todos lados, andas viendo *plebitas* y todo. Esta *chilo*, la neta. Nomás que hay veces que uno

¹⁹ “En México no existen marcos regulatorios para cubrir los tiempos de desempleo y son muy pocos los músicos que contribuyen para los esquemas de pensión. La debilidad de los marcos jurídicos que regulan el trabajo de los músicos profesionales se manifiesta en la escasez de convenios colectivos de trabajo, de sindicatos democráticos y de organizaciones profesionales” (Guadarrama, Hualde y López, 2011).

le toca a gente que es demasiado... como que muy bravos. Ofensivos. Gente acá, pues que si no le gustó algo de la banda de volada que te dicen: “no, pues no, ni tocaron bien. No les voy a pagar”. Y no falta quien te saque un *cuete*... y así pues ¿qué le va a hacer uno? Si no te pagan ni modo... (Victor, músico de Guamúchil, Sinaloa; entrevista en abril de 2012).

... [los clientes] te quieren cargar pa' todas partes. ¿Sí me entiendes? Aquí los clientes nos traen como *calzón de puta*, y pues la ventaja: que vienes, te diviertes, sales fuera de donde eres, conoces, y ganas una *feria*... no ganas mucho, pero si ganas pa' estarla pasando *chilo*, agarrando *cura*... y es que me gusta hacer ruido y hacer que se divierta la gente un rato. La verdad sí (Alonso, músico de Mocorito, Sinaloa; entrevista en abril de 2012).

ME GUSTAN LAS PLAYAS Y LOS MALECONES ... (PALENQUES Y TASTES APUESTO MILLONES)²⁰

A partir de las seis de la tarde, los músicos de las diferentes bandas que se han dado cita en Peñasco empiezan a ocupar posiciones en el malecón. Una por una, las bandas van apareciendo con los músicos cargando sus instrumentos y luciendo sus trajes confeccionados con “blin-blin”. A las diez de la noche, el malecón está a reventar. Causa impacto observar la cantidad de jóvenes que se dan cita. Para ellos hay buen clima y puestos de cerveza por doquier. Otros llegarán con hieleras de buen tamaño retacadas de latas de cerveza. La novedad en el 2011 eran las hieleras con rueditas. Otros más pretenciosos llevan su whisky Buchanan's (del sellito rojo).

Las chicas visten sumamente sensuales, al último grito de la narcomoderna mediática, al igual que los chicos con sus playeras *polo* idénticas a las de *la Barbie* y *el Tigrillo*, identificados por las autoridades mexicanas como jefes del narcotráfico. Puro apantallamiento. A diferencia de los *springbreakers*, estos jóvenes vacacionistas no son estudiantes

²⁰ Tomado de la letra de la canción “El enamorado”, de Titanes de Durango, Universal Music (*single*), 2010.

universitarios (no todos) ni turistas caracterizados por consumir artesanías, visitar museos o atractivos naturales; más bien se trata de jóvenes que buscan construir su propia experiencia vacacional en el exceso anónimo, asegurado por la condición de forastero y el resguardo de la multitud.

Para ellos, la fiesta con música de banda convierte al malecón y la playa en un espacio en donde se escenifica la separación del orden convencional de la vida ciudadina. Este fin de semana tiene que ser más intenso que un fin de semana convencional. Se consagra con cerveza una fiesta orgiástica que no le pertenece a su pueblo. Durante estos días hay en Peñasco carnaval y cuaresma. Una bacanal que polariza, ante los ojos de la población local, la imagen turística de calma y tranquilidad y la del pueblo *cool* que no emite reclamo alguno ante la ocupación de su ciudad y su espacio público más importante. Los desmanes del turista son tolerados (nomás cuidado al orinar en la calle), pues “tanto desmadre algún beneficio económico ha de traer”, como dijo un vendedor ambulante.

Como escenario de contrastes urbanos, una lectura de este evento corrobora la inexistencia de espacios públicos para disfrutar la ciudadanía, pues fue adaptado a las necesidades de la infraestructura turística.²¹ Al igual que en otros puntos turísticos, el afán de los lugareños por satisfacer las expectativas del visitante provoca “una simulación que le resta toda la autenticidad al sitio que finalmente el turista consume” (Carrasco, 2008). Sucedió, entonces, que la Semana Santa y sus vacacionistas, al apropiarse del remodelado malecón, expropiaron una fiesta para la comunidad local del puerto y la convirtieron en un espacio para el desenfreno turístico.

Pero ésta no es la única contradicción en esta temporada musical y festiva; hay muchos otros aspectos que la fiesta popular alberga como escenario de contradicciones y antagonismos sociales. El entorno sonoro que ocupa la música de las bandas viene a advertir la manera en que los jóvenes enfrentan, enmascarados (¿o “empecherados”?), la

²¹ Sobre las condiciones de los espacios públicos en Puerto Peñasco, véase Estrada Santoyo (2009).

supuesta subversión bélica de los “corridos alterados”, las profundas contradicciones políticas del México contemporáneo. La fiesta con banda es orden y transgresión, igual de contradictorio que hacer de los días de la pasión cristiana un carnaval. Miguel Olmos ha señalado en algunos de sus escritos que la música de banda sinaloense ha logrado construir “campos semánticos que se articulan con los símbolos básicos de las culturas musicales con mayor arraigo en el gusto popular de la región norte del país” (Olmos, 2008). Esto es, la música popular de banda da una experiencia de identidad.

Inserto en el evento turístico masivo, el sonido de la tambora vincula colectivamente al público vacacionista en una fugaz ocasión musical que no necesariamente lo “refleja”, sino de la que forma parte. En el entorno sonoro de la fiesta y su contexto cada festejante pertenece a la actuación social generalizada, o *performance* cultural, en tanto que su experiencia en ese espacio le brinda un sentido de pertenencia, aun siendo uno más entre la multitud, como una entidad social y cognitiva generalizada.²² El malecón se vuelve un escenario invadido por la música y el desenfreno.

Aquí el público-turista es el cliente (y al cliente lo que pida) y las bandas venden su producto a razón de 150 pesos por pieza musical.²³ Esta interacción festiva-comercial surge cuando se solicita la canción y la banda interpreta. La experiencia estética se construye integrando al *performance* callejero pautas impuestas por la industria de la música grupera, por un lado, y la violencia simbólica de la narcocultura, que busca provocar al poder con su ya típica ostentación (que no falte dinero para pagar la banda toda la noche), por otro.

Entre los músicos, parece que la actuación exitosa es la que genera dinero. Ésta depende de qué tan cabalmente se imite o emule a la banda mediática del momento, y al mismo tiempo que el cliente asuma los *clichés* de los protagonistas de sus videoclips. Las bandas presentes, sin duda, ensayaron sus repertorios actualizados para complacer a los

²² Sobre contexto de *performance* y las ocasiones musicales, véase Béhague (1997) y Chamorro (1998).

²³ El precio corresponde al mes de abril de 2014 y se mantiene estable por lo menos desde abril de 2011, cuando inició el trabajo de campo.

clientes que solicitan una y otra vez la misma canción, la que también llevan en las bocinas de sus autos y en su teléfono celular. Evidentemente, la música repetida en serie ya no representa a algo o a alguien, como señala Attali (1995: 185), sino que se vuelve disfrute como por efecto hipnótico.

En este tenor, bajo la alegría que desborda el malecón de Puerto Peñasco y su entorno sonoro caótico hay risas, gritos, coqueteos y hasta lágrimas, bajo la atmósfera etílica y el sonido de una treintena de bandas que tocan al mismo tiempo a sus respectivos clientes. La fiesta en este caso es impensable sin la música, que “permite experimentar esa fabulosa y última canalización de los deseos” (Attali, 1995: 185). En este ritual festivo no hay necesariamente una separación de la estructura para acceder a la antiestructura creadora de *communitas* (según el esquema ritual de Turner, 2008). Más bien, este estado extático colectivo se logra cuando los elementos de la estructura mediática se combinan escenificando el desenfreno en el que la juventud vacacionista experimenta una vida ensoñada.²⁴ Aquí el objetivo no es llegar al estado de trance, sino estimular a individuos exhibiendo y personificando efectos, símbolos y conductas apropiados a los cánones del género grupero y sus artistas; se sigue un guion previo semejante a un “recetario de configuraciones retóricas” (Alexander, 2005: 33).

Ahora bien, un escenario de exceso²⁵ puede concretarse, sin duda, como un espacio de contrapoder, de resistencia, introduciendo un potencialmente pernicioso componente de desorden, de anarquía en la cotidianeidad festiva (*cfr.* Carretero, 2006). Sin embargo, las cualidades subversivas de esta fiesta no son un producto de lo ocurrido en ella, sino una interpretación moral externa de los hechos en ella ocurridos. La violenta experiencia de subversión contra el poder es un mero simulacro. Y ocurre en tanto que se cristaliza exitosamente la cultura expresiva que tiene como fondo. Esto es nada más y nada menos que una

²⁴ En esta actuación cultural, los significados condensan y sintetiza información de carácter ideológico, pero no refusionan lo existencial con lo normativo, como advierte el modelo del proceso ritual de Turner (2008).

²⁵ Exceso definido como “potencia social opuesta a la reglamentación de la vida cotidiana” (Carretero, 2006).

fiesta en la playa y se sabe que cualquier cosa puede llegar a ocurrir. Y como eso se sabe, a nadie le preocupa. Por más subversión que pueda parecer, la muchedumbre ahí reunida no representa una amenaza para el orden. Cientos de policías vigilan el perímetro y hasta se divierten viendo el espectáculo etílico de jóvenes que no representan ningún peligro social; hasta a los policías les dejarán un beneficio económico los visitantes.

En todo caso, son pocas las voces conservadoras que se expresan como la opinión pública. Para éstas, la parte contestataria y reprochable del festejo popular se hizo insoportablemente visible cuando la censura advirtió que se tocan cada vez más corridos de narcotráfico y otras canciones que aluden a la suntuosidad de la vida mafiosa, al desenfreno violento y bélico y al consumo de alcohol y drogas, pero hasta la fecha en este festejo nadie ha pedido prohibir contenidos. Y es que no se trata de artistas, sino de intérpretes de los éxitos de las estrellas populares altamente apreciadas, de aquellos cantantes que condensan y representan ciertos tipos ideales de conducta y acción. Esto sucede en la misma medida que la música de banda sinaloense sirve como un dispositivo de repetición normalizada de los estereotipos de estilo genérico difundidos por la industria de la música gruperá.

Por esto, independientemente de que se toquen corridos de narcos, los usos festivos de la música de banda tienen anclajes profundos en la cultura del noroeste. Opera como una forma de recuperación audible del espacio inmediato, de un posicionamiento creador de “comunidades identitarias” (Bauman, 2003), y en las fiestas de la región, y de todo el país, las bandas tocan lo mismo corridos que mambos, polkas, cumbias, zapateados o baladas, que en sus letras atienden invariablemente a la vida, la muerte y el amor. Siempre depende de lo que pida el cliente.

No es casual que los narcocorridos, particularmente los llamados “corridos alterados”, se hayan convertido en el estilo con mayor popularidad entre la juventud mexicana y que el sonido de la banda sea el que brinde soporte musical al discurso (supuestamente ideológico) de la llamada narcocultura. Los políticos que censuran bailes deberían saber que no es fortuito y mucho menos un asunto de generación espontánea. Su existencia como elementos expresivos se sostiene en la

dinámica histórica de la región como un patrimonio cultural no reconocido, y más aún por los beneficios comerciales que los artistas y productores obtienen.²⁶ Entre tanto, lo espectacularmente subversivo de lo que ocurre en el malecón de Puerto Peñasco —y en otras tantas fiestas populares a las que acuden estas mismas bandas en toda la región del noroeste— no es, claro está, lo que dicen las canciones, sino su disfrute colectivo, que a decir de la población porteña “se ha vuelto una tradición”.

Esta expresión no puede ser totalmente censurada ni reglamentada (ni siquiera en términos de derecho de autor) al usar como escenario la vía pública. La censura puede aplicarse a los conciertos de los artistas en las ferias o los palenques,²⁷ o restringiendo la venta de discos, pero es muy difícil cuando cientos de bandas de música y prestadores de servicios turísticos locales están dispuestos a satisfacer la demanda no necesariamente de una manifestación juvenil subversiva, sino de jóvenes y vacacionistas que pagan por bebidas embriagantes, por música hasta el amanecer y por hospedaje, alimento, transporte... como cualquier otro turista. Entonces, en el uso festivo de la música de banda aparece de manera clara el reflejo de la relación de los festejantes con el poder. Brinda placer, pero no brinda conciencia. La música de banda permanece en las fiestas populares evocando el intenso placer musical, y en este caso logra crear una atmósfera de alteridad colectiva entre forasteros festejantes que quieren divertirse y bailar.

No cabe duda de que el baile popular, como sentencia Jaques Attali:

es el exutorio de una violencia que pierde su sentido de carnaval, donde la música no es más que un pretexto para la incomunicabilidad, para la soledad y silencio que impone la intensidad sonora... se trata de un lugar donde la música prohíbe la palabra a aquellos que de todos modos no quieren, o no pueden tomarla (...) en una sociedad donde el poder es

²⁶ Sobre el proceso histórico de la banda y el corrido de narcotráfico pueden consultarse los importantes trabajos de Simonett (2013 y 2001) y Ramírez-Pimienta (2011).

²⁷ En el *web blog* “la banda, el norteño y los carros del año...” puede encontrarse un archivo sobre casos de censura a artistas gruperos y músicos del movimiento “alterado” desde 2011 <<http://www.musicosmigrantes.blogspot.mx/>>.



4. Malecón de Puerto Peñasco y calles aledañas, sábado de Gloria de 2011.

Fotografía: Archivo personal del autor.

tan abstracto que ya no puede ser tomado, en donde la peor de las amenazas experimentadas es la soledad y no la alienación. La conformidad con la norma se vuelve disfrute de pertenencia, aceptación de la impotencia instalada en el confort de la repetición (Attali, 1995: 175).

Creí que en el malecón ya lo había visto todo, pero al final de la jornada, pasadas las cuatro de la mañana, caminando de regreso al autobús de la banda, un joven músico me dijo: “Sí, en el malecón se hace un desmadre... pero allá en la playa, *allá si se arma un degeneré*”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, Jeffrey (2005). "Pragmática cultural: un nuevo modelo de performance social". *Revista Colombiana de Sociología*, 24: 9-67.
- ARAMBERRI, Julio (2011). *Turismo de masas y modernidad*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- ATTALI, Jaques (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI Editores.
- BALSLEV CLAUSEN, Helene (2012). "El turismo, la nueva manera de negociar la identidad nacional mexicana". Ponencia presentada en el I Coloquio Internacional Globalización y Territorios. Impactos y Respuestas en las Ciudades. Hermosillo, Sonora: El Colegio de Sonora.
- BAUMAN, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BÉHAGUE, Gerard (1997). "Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical". En *Sabiduría popular*, editado por Arturo Chamorro, 93-101. México: El Colegio de Michoacán.
- BORJA, Jordi, y Manuel Castells (1998). *Local y global. La gestión de la ciudad en la era de la información*. Madrid: Taurus.
- CARRASCO GALLEGOS, Brisa (2008). "Urbanizaciones turísticas privadas a partir del imaginario social: desarrollo inmobiliario y cultura en Puerto Peñasco, México". *Topofilia. Revista de Arquitectura, Urbanismo y Ciencias Sociales*, 1, 1.
- CARRETERO PASÍN, Enrique (2006). "Cultura festiva. Lo imaginario disloca lo cotidiano". *Imaginário*, 12, 13: 439-456.
- CHAMORRO, Arturo (1998). "El entorno sonoro de la fiesta". En *México en fiesta*, editado por Herón Pérez Martínez, 457-470. México: El Colegio de Michoacán/Secretaría de Turismo.
- ENRÍQUEZ ACOSTA, Jesús Ángel (2008). "Las nuevas ciudades para el turismo. Caso Puerto Peñasco, Sonora, México". X Coloquio Internacional de Geocrítica. Diez Años de Cambios en el Mundo, en la Geografía y en las Ciencias Sociales, 1999-2008. Barcelona: Universidad de Barcelona [en línea]. Disponible en: <www.ub.edu/geocrit/-xcol/63.htm>. [Consulta: 6 de septiembre de 2014].

- ESTRADA SANTOYO, Yanelly (2009). “Tras los espacios públicos en las ciudades de turismo. Caso de Puerto Peñasco, Sonora”. Tesis de licenciatura en sociología. Universidad de Sonora.
- FINN, John, Arianna Fernández, Lindsey Sutton, Daniel D. Arreola, Casey D. Allen y Claire Smith (2009). “Puerto Peñasco: Fishing village to tourist Mecca”. *Geographical Review*, 99, 4 (abril): 575-597.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Igael (2010). “Las perradas de Nogales. Una aproximación sociocultural a la música de banda sinaloense en los rituales festivos de la frontera Sonora-Arizona”. Tesis de maestría en estudios socioculturales. El Colegio de la Frontera-Universidad Autónoma de Baja California.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Igael (2012). “Movilidad regional de músicos de bandas de viento en la frontera norte de México”. En *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, coordinado por Miguel Olmos, 143-168. Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte.
- GUADARRAMA OLIVERA, Rocío, Alfredo Hualde Alfaro y Silvia López Estrada (2011). “Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica”. *Revista Mexicana de Sociología*, 74, 2 (abril-junio): 213-243.
- JOHNSON, Eric (2006). “Trans-cultural bilingualism and second language acquisition: Understanding the sociolinguistic effects of international tourism on host communities”. *Arizona Anthropologist*, 17: 1-35.
- KNEBEL, Hans (1984). *Sociología del turismo. cambios estructurales en el turismo moderno*. México: Editia Mexicana.
- MARTÍNEZ, Cristina (2008). “Turismo y planeación urbana en Puerto Peñasco. El caso de los asentamientos humanos del núcleo urbano original, 2000-2007”. *Topofilia. Revista de Arquitectura, Urbanismo y Ciencias Sociales*, 1, 1.
- MATA, Roberto da (2002). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MÉNDEZ, Eloy, y Jesús Enríquez, coords. (2012). *Turismo e imaginarios urbanos: aportaciones para el estudio de Puerto Peñasco*. Hermosillo, México: Universidad de Sonora.
- OLMOS AGUILERA, Miguel (2008). “La estética tradicional y el arte popular en el noroeste de México”. En *El norte de México: entre fron-*

- teras*, compilado por Juan L. Sariago, 307-322. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos (2011). *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. México: Planeta.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Sylvia Cristina (2009). “Megadesarrollos turísticos de sol y playa enclaves del imaginario”. *Centre de Política de Sòl i Valoracions* [en línea]. Disponible en: <<http://upcommons.upc.edu/handle/2099/11959>> [Consulta: 18 de octubre de 2014].
- ROSE, Kerry (2013). *Peñasco Blues*. Nueva York: Book Country.
- SALAZAR, Víctor (2008). “Festival de Jazz.” *De Frente*, 10 de octubre [en línea]. Disponible en: <<http://defrente.com.mx/2008/10/festival-de-jazz/>>. [Consulta 18 de octubre de 2014].
- SIMONETT, Helena (2001). *Banda: Mexican Musical Life Across the Border*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- SIMONETT, Helena (2013). “From village to world stage: The malleability of sinaloan popular brass bands” En *Brass Bands of the World...* editado por Katherine Brucher y Suzel A. Reily. 199-216. Londres: Ashgate Publishing.
- THEOBALD, William F. (2005). *Global Tourism*. Woburn, MA: Elsevier.
- TURNER, Victor (2008). *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Nueva York: Aldine de Gruyter.

AGRUPACIONES

- Agua de Coco [en línea]. Disponible en: <<https://www.facebook.com/eventos.aguadecoco>> [Consulta: 30 de octubre de 2015].
- Banda Perla del Desierto [en línea]. Disponible en: <<https://www.facebook.com/Banda-perla-del-desierto-453418091451444/time-line>> [Consulta: 30 de octubre de 2015].
- La Katerva Latin Groove [en línea]. Disponible en: <<https://www.facebook.com/La-Katerva-Latin-Groove-123651680997856/?fref=ts>> [Consulta: 30 de octubre de 2015].
- López Pérez [en línea]. Disponible en: <www.myspace.com/lopezpezoficial> [Consulta: 18 de octubre de 2014].

Antecedentes de la invención de la tradición

La invención de tradiciones folclóricas y musicales en México: un hábito del discurso oficial y los medios de comunicación masiva¹

RICARDO PÉREZ MONTFORT

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores
en Antropología Social

LAS FIESTAS REGIONALES

El territorio mexicano se ha distinguido por la gran variedad de regiones que lo dividen conforme a sus características geográficas, climatológicas, demográficas y culturales. La diferenciación de las distintas comarcas se ha hecho a partir de múltiples criterios, que van de las divisiones político-administrativas a las conformaciones geoclimáticas. Así, los límites entre los estados, los municipios y las localidades responden la mayoría de las veces a criterios de índole histórico-gubernamental, mientras que otras regiones, como los llanos del Bajío, los desiertos y las montañas del norte o las selvas altas y bajas del sur, son reconocidas más por sus características geográficas y climatológicas que por las referencias estatales o municipales. También existe una diferenciación a partir de rasgos demográficos y criterios culturales.

¹ Este artículo recoge las principales ideas de varios ensayos que aparecen en los libros *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, *Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo* (1994-2002), *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos* (2000) y *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. 10 ensayos* (2007).

Los antecedentes indígenas, mestizos o criollos, el lenguaje y los acentos, la vestimenta y la comida, y hasta el carácter y ciertos aspectos físicos de sus pobladores, han servido para reconocer a una región frente a otra, como sucede con los norteños frente a los costeños, o los grupos étnicos del sureste con los rancheros de occidente.

Así, muchas regiones del país se identifican más por sus características culturales que por sus condiciones geográficas o políticas. Es el caso de la Huasteca, que llega a incorporar espacios de seis estados, y de múltiples comunidades que pueden hablar tanto náhuatl como totonaco o castellano pero que se cobijan bajo el mismo patronímico, que es a la vez el nombre de su ascendencia cultural. Esto también sucede con una parte de un estado o región, como el área cultural jarocho, que corresponde principalmente a la cuenca del Papaloapan, en el sur del estado de Veracruz, o la zona tarasca, del altiplano lacustre de Michoacán.

Esta diferenciación regional y cultural suele establecerse también a través de la forma y la expresión tradicional de sus fiestas, sus músicas, sus bailes, sus atuendos, sus comidas y sus características anímicas. Si bien es cierto que el ánimo festivo llega a tocar casi cada rincón de la República, también lo es que las regiones expresan su caudal cultural particular en sus fiestas y manifestaciones artísticas. Al emprender un festejo es muy raro que una región no emplee elementos culturales propios y locales para lucir su condición diferencial e identitaria. Así, con sones de mariachis vestidos de charro y un buen plato de birria se acompaña la fiesta tapatía; con bandas y tamborazos se anuncia el inicio del ciclo festivo de la costa colimota o la sinaloense, así como el festejo zacatecano y el chihuahuense, que no saben igual sin unos buenos tragos de tuxca o de sotol; los chinelos y los negritos caracterizan los bailes carnavalescos morelenses y mexiquenses, que se disfrutan mucho más con una barbacoa acompañada con unos ayocotes en adobo; y al son de una jarana con bailes realizados con ternos y huipiles se celebran los ritos mortuorios en la península yucateca, comiendo mukbil-pollo.

Pero si bien muchos de estos referentes regionales tienen sus orígenes en tiempos ancestrales, otros se han inventado y construido en momentos no tan lejanos en el tiempo, sin responder a las necesidades de la localidad o el pueblo que los interpreta y expresa. Esto ha sucedido

con lo que hoy se identifica como “danza azteca”, escenificada por lo general en los atrios de las iglesias del centro de la República, acompañada por instrumentos como el tlapahuéhuatl y las mandolinas hechas con conchas de armadillo. Esta festividad no se remonta al mundo prehispánico como se cree, sino que más bien es una recreación del siglo XIX que buscó una reivindicación nacionalista frente a la hispanidad ultramontana de las élites criollas. Si bien esta danza tradicional reinterpreta el fenómeno de la conquista o la imposición de la Santa Cruz en el mundo prehispánico, no fue sino hasta varios siglos después que se convirtió en un festejo del Bajío (Moedano, 1985). Lo mismo sucedió con la Guelaguetza oaxaqueña. Aun cuando parece que se trata de un festejo antiquísimo, y algunas de sus danzas tal vez sí lo son, el llamado “lunes del cerro”, como se conoce hoy en día, fue una invención de la primera mitad del siglo XX para mostrar los valores y las diversidades indígenas ante una sociedad que quería recuperar su orgullo local (Lizama, 2007). En esta misma fiesta hay una danza, “la piña”, que actualmente representa a la región chinanteca, cuya invención, como capricho del gobernador en turno, fue puntualmente documentada en 1958 (Ávila, 2003).

Las fiestas regionales aparecen en el calendario festivo nacional con listas interminables de elementos que las diferencian unas de otras. Tomando en cuenta su connotación religiosa o su dimensión como homenaje cívico, lo mismo que su afán por celebrar algún ciclo vital, se puede pensar que las diferentes fiestas regionales de México incorporan por lo general una especie de ritual lírico-bailable-musical celebrado sobre un tablado, una tarima o un escenario limitado. A veces este ritual se lleva a cabo a lo largo de procesiones, cabalgatas o simples marchas por las principales calles de los pueblos. Y si bien muchas fiestas invitan a la intimidad de los espacios cerrados, es bastante más frecuente que se lleven a cabo en lugares públicos y abiertos. Comúnmente, la fiesta también incluye la competencia, la confrontación o el juego entre versadores, bailadores y músicos. No son raros los festejos en los que se hace referencia al ganado, a los caballos y a las carreras, ni tampoco los que veneran alguna forma de producción regional o algún producto local.

Así, en prácticamente todas las fiestas regionales se canta, se baila, se echan versos, se come la comida típica de la zona y se toman las bebidas regionales; los participantes se visten de manera especial para afirmar el atuendo característico de la comarca y se confronta lo propio con lo ajeno, pero el signo distintivo de lo festivo es que rompe con la cotidianidad de las labores y la vida diaria. El calendario de las fiestas regionales suele coincidir con el de los festejos religiosos o con el del panteón civil, pero la fiesta local puede llevarse a cabo por razones más simples: el cumpleaños de algún miembro de la familia, un bautizo, un velorio o el triunfo sobre un contrincante. La fiesta regional también puede responder a los ciclos agrícolas o a los eventos ganaderos; puede celebrar un antiguo rito o inventar un pretexto banal para salir a la calle o a la plaza, o de plano quedarse en el patio o la sala de una casa cualquiera.

En algunas fiestas afloran tradiciones indígenas muy antiguas y en otras las de procedencia europea o afroestiza. Su historia suele ligarse a las tradiciones culturales locales, que aunque pareciera que rara vez cambian, más bien se encuentran en constante transformación, como la mayoría de las expresiones humanas, ya sea de manera notoria o sólo en rasgos que se suponen poco relevantes. Algunos antecedentes pueden remontarse al pasado colonial novohispano, en el que coincidieron las fiestas religiosas con ferias comerciales, los arribos de arrieros o de navíos con los homenajes a santos o patronos, pero también es constatable que desde el siglo XIX y sobre todo en el XX lo que hoy identificamos como “auténticas fiestas regionales” se asocian a reivindicaciones localistas, muchas veces impuestas por las élites y el centralismo político-cultural. A partir de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, estas mismas fiestas se ligaron a promociones de índole turística, hasta convertirse en lugar común de lo que se consideró como “lo típico” mexicano.

LA CONSTRUCCIÓN DE “LO TÍPICO”

El texto que acompañaba a un calendario de fiestas de México publicado en 1953, por la recientemente creada Dirección General de Turismo del gobierno mexicano, decía:

Ni la época precolombina, ni la edad de oro de los siglos coloniales, ni la hora moderna con sus inquietudes y sus realizaciones, ni la variedad de nuestros climas, ni la naturaleza plena de bellezas mil, puede ser comparada desde el punto de atracción turística con el colorido que brinda el folklore de nuestras fiestas típicas (Del Río y Mendoza, 1953: 5).

Para entonces ya era un hecho que las fiestas y las expresiones populares mexicanas, tanto regionales como nacionales, formaban parte de un paquete que gobernantes, élites, clases medias urbanas y algunos sectores populares ofrecían al turista extranjero como las “típicas” muestras de la “originalidad” cultural de este país.

Sin embargo, a través de múltiples senderos, y desde épocas anteriores, la construcción de lo “típico” mexicano y los afanes por establecer una cultura claramente nacionalista y regionalista tocaron tanto a la literatura académica como a las artes plásticas, a la danza como a la música “cultas”, a la prensa escrita como a la radio y el cine. A partir de los años veinte y treinta del siglo xx, estas fiestas “típicas” ingresaron a los medios de comunicación para convertirse en elementos de distinción y promoción local, regional y nacional. El discurso enfatizó la “autenticidad” de estas manifestaciones, que no tardaron en cargarse con sellos de originalidad y marcas de origen. Los medios comenzaron a reivindicar el mundo de las canciones vernáculas, los bailables característicos y las expresiones culturales de cada región festiva como elementos centrales de diferenciación y distinción. Desde películas como *Allá en el rancho Grande* hasta las afirmaciones en canciones como “Qué chula es Puebla”, pasando por “Qué lindo es Michoacán”, hasta *Al son de la marimba* y “La sandunga”, el cine y la radio se encargaron de vincular las piezas rancheras, las campiranas, las bailables, las nostálgicas y las amorosas con temas y argumentos que enfatizaban sus dimensiones regionales y típicas. Esto reforzó muchos de los elementos identitarios regionales que se presentaron a partir de una serie de recursos obligados a la hora de mostrarse y definirse. Así, un *deber ser* acompañó por lo general cualquier referencia a lo típico de tal o cual región. Por ejemplo, para ser de Jalisco había que saber ser charro, fanfarrón y tomar tequila. A la hora de mostrar el orgullo de ser poblanas, las mujeres

debían vestirse de chinas y ser coquetas. O si alguien quería mostrarse como oriundo de Yucatán debía acentuar su lenguaje cantadito con muchas ‘o’s y ‘b’s, lo mismo que vestirse de algodón blanco, holanes de colores y huaraches de tacón y dos bandas.

Tanto en el mundo académico como en los medios de comunicación y los ámbitos populares, se dejó sentir una preocupación por lo propio, por “lo mexicano”, como una corriente de autoconocimiento, de justificación de bondades y miserias, propiciadora de ejercicios de reflexión, aunque también de apelación a las emociones y los sentidos.

Tratando de allegarse elementos que oscilaban entre los muy concretos y otros un tanto más abstractos, esas construcciones y esos afanes por identificar “lo típico”, “lo auténtico” o simplemente “lo mexicano” se presentaron de muy diversas maneras entre los extremos de lo intangible y lo tangible.

En las áreas de lo intangible se produjeron elaboraciones que oscilaban entre la cursilería del poema “Credo”, de Ricardo López Méndez, y las generalizaciones inclusivas y un tanto avasalladoras de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. El vate López Méndez decía:

México, creo en ti,
como el vértice de un juramento.
Tú hueles a tragedia, tierra mía,
y sin embargo ríes demasiado,
acaso porque sabes que la risa
es la envoltura de un dolor callado
(López Méndez, 1941: 13).

Mientras Octavio Paz afirmaba, en cambio, categóricamente: “Gracias a las fiestas el mexicano se abre, participa, comulga con sus semejantes y con los valores que le dan sentido a su existencia religiosa y política. Y es significativo que un país tan triste como el nuestro tenga tantas y tan alegres fiestas” (1950: 47). La idea de que la fiesta era la otra cara de la moneda que ocultaba la inmensa tristeza y el enorme dolor del mexicano se convirtió, así, en un lugar común muy explotado entre intelectuales.

tuales, artistas y literatos. Lo “típico” mexicano era la combinación fiesta-alegría *versus* dolor-tristeza.

Varios artistas plásticos de las primeras escuelas mexicanas de pintura y del muralismo recurrieron a la temática festiva como respuesta a la convocatoria a hacer un arte nuevo y revolucionario. Tal vez los mejores ejemplos sean los que realizó Diego Rivera en el segundo patio de la Secretaría de Educación Pública a partir de 1924. Ahí aparecen los bailes de Tehuantepec, las fiestas de las flores, las quemadas de judas, el paseo por el canal de Santa Anita y el Día de Muertos. Otros artistas, como Fernando Leal, Jean Charlot, Pablo O’Higgins, Miguel Covarrubias, Antonio Ruiz *el Corcito*, Roberto Montenegro, Ramón Cano Manilla, Francisco Goitia, José Chávez Morado y María Izquierdo, por mencionar algunos, también se ocuparon de las fiestas regionales como parte de su propuesta pictórica con fuerte sabor “mexicanista”. Sus representaciones y expresiones plásticas buscaban mostrar las especificidades de los gestos, los colores y las dimensiones anímicas del festejo popular en distintas regiones del país.

Entre las áreas más tangibles e identificables de la construcción de lo “típico” de tal o cual comarca estaban, por ejemplo, las ollas de barro negro de Oaxaca o las guitarras de Paracho, Michoacán, como muestras de lo propio y lo regional, lo mismo que vestirse de “Adelita” para bailar alguna polka norteña o gritar un “ajuuúa” cada vez que sonara “El son de la negra” interpretado por un mariachi. Mientras los primeros ejemplos se refieren a lo propio de una región específica, los segundos se extienden a lo largo del territorio mexicano.

Si bien entre las primeras generalizaciones que pretendieron definir a los “típicos mexicanos” hubo un intento de abstracción con pretensiones un tanto más cosmopolitas, también es cierto que la construcción identitaria fue pasando por procesos hasta ahora poco historiados y analizados. Mientras que entre la búsqueda de la “mexicanidad” hay antecedentes y propuestas que han generado una buena cantidad de estudios y reflexiones (Frost, 1990; Pacheco, 1982; Villegas, 1960 y 1985), en lo que se identificó concretamente como “típicamente regional” se estableció que la mayoría de sus valores estuvieron ahí desde siempre para ser admirados por propios y extraños.

El calendario de fiestas antes citado era bastante explícito en este sentido:

Las “vaquerías” de Yucatán, los “huapangos” de Veracruz, la “danza del venado” en Sonora, los “concheros” de las ceremonias religiosas de México, San Miguel Allende, etc., el carnaval de Huejotzingo, los “voladores” de Papantla y tantas otras fiestas típicas... aprisionan la admiración del turista que se deleita con la hermosura de este maravilloso arte autóctono mexicano que durante milenios ha estado ahí y que pertenece al alma del pueblo (Del Río y Mendoza, 1953: 6).

De esta manera pareció establecerse que estas fiestas fueron ajenas a los cambios históricos, a las invenciones, a las transformaciones voluntarias o involuntarias de los seres humanos que las habían creado y recreado a través del tiempo y el espacio. Para hacerlo se elaboraron arquetipos y estereotipos cuyo objetivo fue fijar las características específicas de tal o cual pueblo o grupo étnico, de sus distintas fiestas y de sus muy diversas expresiones culturales (Pérez Montfort, 2007). Los discursos nacionalistas y “oficialistas” de los siglos XIX y XX fueron, sin duda, los responsables de apuntalar estos procesos culturales e identitarios que permearon las tradiciones y las expresiones populares en México, al grado de que no sólo se identificarían como “típicamente mexicanas”, sino que también serían generadoras de identidades y orgullos regionales, capaces de definir lo propio frente a lo ajeno, lo local frente a lo extranjero. Aquello que componía y aún hoy compone “el alma del pueblo” era la materia prima de aquellos discursos y de aquel supuesto sentimiento de pertenencia e identidad.

Pero esto sucedió también gracias a los estudiosos del folklor, las tradiciones y las costumbres populares, que desde mediados del siglo XIX y a lo largo del siglo XX fueron piedra de toque de los discursos nacionalistas y regionalistas mexicanos. Éstos, a su vez, fueron recuperados y difundidos por los medios de comunicación masiva, particularmente por la prensa ilustrada, la radio, el cine y, desde luego, la televisión. La insistencia en resaltar los valores regionales, en enfatizar lo típico de tal o cual zona, región o localidad, ha llevado a crear también una serie de

pastiches y recursos artificiales que muestran muchas de las expresiones regionales como escenificaciones falsas dirigidas principalmente a un público consumidor. Presentadas frente al turista o el espectador televisivo, las fiestas regionales se han convertido en los consumibles, que si bien tienden a servir como identificadores de lo propio y lo “típico” de determinada localidad, también hacen las veces de productos que sintetizan y simplifican procesos de construcción cultural bastante más complejos (Pérez Montfort, 2000).

Si hiciéramos caso sólo a estos medios de comunicación masiva y estas simplificaciones nos encontraríamos con un país hecho de expresiones asépticas, acartonadas y extremadamente superficiales. Afortunadamente, las fiestas locales todavía tienen una clara disposición a la creación y la novedad, aun cuando sea poco tradicionalista o higiénicamente inaceptable. La dimensión popular de la fiesta local la convierte en un conjunto de expresiones cambiantes que muchas veces desafían al estereotipo desinfectado y un tanto estéril. De pronto resulta mucho más aceptable de lo “típico mexicano” el mariachi borrachón y desaliñado que el cantante de televisión vestido con traje de charro blanco y bigotito repintado. Pero se debe reconocer que ambos suelen reivindicarse, tanto en el discurso como en el medio masivo de comunicación, como “auténticos” valores de la cultura mexicana. Si bien el cantante televisivo responde mucho más a una “autenticidad” impuesta sin mayor afán que la comercialización y el consumo turístico, la imagen del músico “medio cuete” pero bien dispuesto a interpretar “lo que sea su voluntad” no abandona su connotación local y su dimensión genuinamente nacionales.

LA VARIEDAD REGIONAL Y LOS ESTEREOTIPOS POPULARES

Aun tomando en cuenta estas consideraciones, es necesario decir que las fiestas regionales, con sus músicas, bailes y versadas tienen un enorme arraigo en prácticamente todo el territorio mexicano. Sus denominaciones suelen llevar al público nacional y al extranjero a la identificación de estereotipos culturales bien definidos. Por ejemplo,

cuando se menciona una fiesta jarocho por lo general aparecen las imágenes de bailarines de “La bamba” o “El siquisiri” sobre una tarima, acompañados por un conjunto de soneros con jaranas, arpa y requinto. Todos vestidos de un blanco deslumbrante, capaz de destacar en cualquier comercial de jabón o detergente. Ellos con sombrero “de cuatro pedradas” y paliacate rojo al cuello; ellas con amplias enaguas de encaje o enrejilladas, blusas de escote discreto y manga corta, cachirulo entre los cabellos y tal vez aireándose con un rebozo blanco. El zapateado obligatorio y los versos picarones a la medida del público asistente. Mucha alegría, caras sonrientes y garbo.

Algo parecido sucede cuando se habla de una fiesta tapatía o de una yucateca. En la primera no pueden faltar los mariachis tocando sones como “El camino real de Colima” o “El zopilote mojado”, para rematar quizás con la oda al regionalismo, la canción “Guadalajara”, de Pepe Guízar, o el clásico “Ay, Jalisco, no te rajes”, de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar. En un escenario que por lo general se encuentra frente a una representación de la catedral de Guadalajara o las orillas del lago de Chapala, un charro con sombrero bordado, pistola al cinto piteado y botines es acompañado por una china vestida con enagua de castor rojo y lentejuelas, rebozo de color brillante cubriendo la camisa de cambray con anchos holanes. Ambos ejecutan coquetamente los distintos pasos que componen el “Jarabe tapatío” o cantan juntos las estrofas que dicen:

Ay Jalisco, Jalisco, Jalisco,
tú tienes tu novia
que es Guadalajara...

En la fiesta yucateca, en cambio, participan por lo general grupos de hombres y mujeres que bailan zapateados y jaranas con nombres como “Cuch pantalón” o “Linda mestiza” interpretados por una pequeña orquesta de viento con timbales y güiro. Ellas visten sus huipiles blancos con coloridos bordados en el cuello y las mangas cortas, mientras ellos usan una filipina o una guayabera sobre el pantalón blanco, haciendo bastante ruido con el golpe de sus sandalias en la tarima o el

piso, hasta que la música se interrumpe para dar paso a la “bomba”. Las parejas dejan de bailar y uno de los presentes enuncia una cuarteta o una quintilla dicha con gracia y exagerado acento yucateco con la finalidad de enamorar a la compañera o para regalar un chiste que haga reír a la concurrencia:

Me gusta tu sonreír
y el mirarme en tus ojitos
pero más me gusta oír
que me llares “papacito”.

Terminada la “bomba”, la música y los bailarines emprenden de nuevo el zapateado. Ellas levantan las manos y menean sus rebozos, mientras ellos las persiguen con el resonar de sus talones taconeando y esco-billando el piso de tierra o la tarima.

Así, las fiestas regionales han construido no sólo un gran caudal de estereotipos culturales que sintetizan la multiplicidad evocada de cada espacio referente, sino que han convertido sus expresiones y características propias en elementos de definición e identidad locales. Por eso resulta un tanto recurrente que a la hora de describir las fiestas regionales se apele a esos mismos estereotipos impuestos, en gran medida, por discursos y medios de comunicación, pero a la vez aceptados como propios por quienes se han dispuesto a reconocer su especificidad en dichas fiestas. Se argumenta con frecuencia que lo “típico” de tal o cual lugar es sinónimo de “auténtico”, por lo que adquiere un valor positivo poco modificable. La fiesta regional, con sus canciones y sus bailes, ha sido así un espacio que ha servido para sostener la retórica descriptiva de lo propio, pero también para consolidar las particularidades y distinciones consideradas afirmativas, originales y genuinas de determinada localidad.

Si bien es cierto que muchas de estas características de la fiesta regional pueden alejarse del presente para llegar a cubrir horizontes muy lejanos histórica y geográficamente, también lo es que no pocas han sido inventadas o construidas en tiempo recientes. Por ejemplo, en la lírica de algunas valonas y décimas de los encuentros festivos de la sierra

Gorda de San Luis Potosí se hacen referencias a un mundo medieval en el que Carlomagno y los Doce Pares de Francia se combinan con un mundo popular contemporáneo. Una décima inicial de don Francisco Berrones, quien fuera un asiduo versador de las fiestas de Xichú, basta para comprobar que aquel medioevo convive con las preocupaciones contemporáneas. Los diez versos recorren por lo menos cinco siglos entreverando su propia inspiración con un conocimiento puntual del pasado legendario:

Hablaremos de la vida
de Carlomagno y su gente,
pues quién sería el más valiente
de una batalla aguerrida.
Hoy te pregunto en seguida
hablando de lo anterior,
de veras mi superior
para no hacer laberinto
¿cuántas palmas medía el cinto
del señor emperador? (Perea,1989: 460).

Y tan contemporáneas pueden ser las preocupaciones de quienes utilizan estas versadas antiguas que hace pocos años, cuando el gobierno federal se empeñaba en festejar el bicentenario de la Independencia de 1810 y el centenario de la Revolución de 1910, el decimero huasteco Arturo Castillo Tristán lanzó una pregunta que traía nuevamente las interminables injusticias nacionales del pasado hasta principios de aquel año de 2010:

Se acerca el bicentenario
de la dizque Independencia
y ya salió la ocurrencia
de hacer un gran escenario
donde dan el incensario
con bombos y colorido;
yo como soy entendido

nomás me pongo a pensar
¿qué vamos a celebrar
si el pueblo sigue jodido? (Garza, 2010).

En cambio, en aquella combinación festiva oaxaqueña de enorme arraigo tanto local como nacional que se ha dado en llamar la Guelaguetza, o “el lunes del cerro”, el bailable “Flor de piña”, que hasta hoy es la insignia de la región de Tuxtepec, tiene su origen a mediados del siglo pasado. El poeta y narrador tuxtepecano Antonio Ávila Galán relata que dicho baile, considerado como el más representativo de la tropical región oriental del estado de Oaxaca, se instituyó más como un antojo del poder que como un reconocimiento a las tradiciones locales:

En marzo de 1958 llegó a Tuxtepec la partitura de “Flor de piña”, composición del oaxaqueño Samuel Mondragón, a cuya música tan coincidente —debido a que no fue hecha para lo que se utiliza— se le deberían adaptar pasos y coreografía acorde a los bailes de las demás regiones de Oaxaca, porque de esa forma Tuxtepec podría ser representado en las fiestas de la Guelaguetza (Ávila, 2003).

La encargada de armar dicho baile fue la profesora Paulina Solís Ocampo. El gobernador Alfonso Pérez Gazga, haciendo gala de regionalismo extremo, mandó hacer un baile a la medida de su voluntad, “engalanando la bella sonrisa de esa mujer de la región del Papaloapan... aunque nuestras mujeres antepasadas nunca habían tenido conocimiento de la piña, y mucho menos pensaron bailar con ella” (Ávila, 2003).

Así, apuntalados por los discursos nacionalistas y regionalistas, por los estudiosos del folklor y las tradiciones, por las promociones turísticas, pero sobre todo por los medios de comunicación masiva, los festejos regionales han respondido también a la necesidad de establecer diferencias y semejanzas a la hora de presentar la enorme variedad multicultural del territorio mexicano. Con todo y estereotipos, con su antigüedad manifiesta o su invención reciente, un repaso por las fiestas

regionales mexicanas no puede resultar del todo neutro y desapasionado. Se recurre con frecuencia a esos mismos estereotipos, a esas tradiciones “auténticas” y “típicas”, a los antecedentes lejanos y a las invenciones contemporáneas, para dar fe de la gran variedad de fiestas que han tenido y aún cuentan con el apellido de sus regiones particulares y de la gente que las produce. Los patronímicos regionales, como referentes a sus espacios limitados por criterios político-estatales o sus dimensiones geográfico-culturales, apelan generalmente a su ubicación no sólo en el territorio nacional, sino también a su registro anímico. Por ejemplo, un son puede ser huasteco o abajeño, un jarabe puede ser tapatío o “de la botella” y una canción puede ser romántica o “mexicana”. Así, entre fiestas y canciones no sólo se identifican las regiones, los estilos o los estados del alma, sino también se muestran, ante visitantes nacionales y extranjeros, los orgullos locales y las sensibilidades características de “nuestro pueblo”.

LA ANTIGÜEDAD, LA TRADICIÓN Y LAS DANZAS LOCALES

Como ya se ha mencionado, la combinación festiva de música, baile y versos asociada a una competencia, de improvisación o ingenio, de talento para la danza, el juego o la imitación, es una constante que aparece en prácticamente todo el país. Cuando una pequeña o mediana población se dispone a festejar algún aniversario, religioso o civil, por lo general se recurre a la música interpretada por uno o varios instrumentistas locales que animan los bailes ejecutados por sus afanosos paisanos. Si dicha población cuenta además con algún poeta o versador popular, la fiesta se enriquece con sus flores líricas y su estilo literario, dándole una impronta particular al momento de intercambio y disfrute general. Para esto se requiere de un espacio relativamente limitado, ya sea un escenario especialmente construido y adornado para el caso, una enramada que encuadra un piso plano o una tarima improvisada. Dependiendo de los materiales que estén disponibles en la región o que suelen utilizarse para el acotamiento de dicho espacio, cada escenario festivo toma de la geografía física y humana circundante lo que necesita para establecer su carácter propio.

En regiones ganaderas es común que la fiesta se ligue a las carreras de caballos, a la competencia en el manejo del propio ganado y sus aperos, como en los jaripeos, los herraderos o las corridas. Otra parte del festejo muy solicitado en varias comarcas del país son las peleas de gallos, que en sí mismas son una convocatoria a la fiesta, en palenques y charreadas. Esto hace que el juego y las apuestas sean también elementos recurrentes en las fiestas, lo que no impide que de pronto asomen las desdichas de la violencia y la muerte, justo cuando las comunidades tratan de olvidarse de los males cotidianos. Pero igualmente es cierto que muchas veces las confrontaciones se hacen a través de las canciones, los sones, la versada o el mismo baile, en cuyos dominios se recurre a la destreza y el talento, aunque también a la burla y la imitación. Pero en la mayoría de las fiestas lo que sobresale es el afán por romper con los imperceptibles trasiegos de la cotidianidad. Es decir, que la fiesta con todos sus elementos se construye para que los concurrentes logren divertirse y pasar el rato lo mejor posible.

En algunos festejos, tanto de invención reciente como de antaño, la versada ha ido desapareciendo, si es que alguna vez existió, con cierta discreción. Esto ha sucedido en fiestas representativas de algunas regiones con fuerte presencia indígena cuyos bailes enfatizan su dimensión ritual o de jolgorio imitativo carnavalesco. Piénsese, por ejemplo, en las fiestas de la meseta tarasca en Michoacán o en los bailes de chinelos de las zonas serranas y las llanuras de Morelos. En ninguno de los dos casos se puede asegurar que se trata de representaciones ancestrales de origen prehispánico. “La danza de los viejitos” o “El baile del pescado”, que suelen interpretarse en las fiestas del altiplano michoacano, y “El brinco” de los chinelos, de Tepoztlán, Amatlán o Tlayacapan, de tierras morelenses, responden a tradiciones de índole hispánica y tal vez hasta de cierto mestizaje postindependentista, aunque se debe decir que los primeros tienen algunas influencias purhépechas y los segundos no poca ascendencia nahua. Hoy, ninguno de los dos festejos intercala ni versos ni lírica, y tampoco se suelen bailar al son de una pieza cantada. Los primeros se hacen acompañar por un cuarteto o un quinteto de cuerdas formado de violines, guitarrón o bajo y guitarra

o vihuela; en cambio, los segundos bailan al son de una banda de alientos que marca el ritmo con bombos, platillos y redoblantes.

Mientras que “La danza de los viejitos” tuvo un origen de corte imitativo y chusco, que buscaba representar la picardía y las supuestas dolencias de la vejez, como la gota o las reumas, los chinelos, al parecer se derivaron de las llamadas “danzas aztecas”, o de concheros, que en atrios y plazas abanderaban sus estandartes para hacer su “procesión” y sus bailes de homenaje. También es posible que provengan de una simplificación de los bailes de moros y cristianos, o de las cuadrillas, aunque también se ha dicho que surgieron en 1872 en Tlayacapan y fueron perfeccionadas en Tepoztlán (Franco, 1990). Hoy en día, sin embargo, el atuendo de terciopelo negro coloreado con lentejuelas, los tocados de cono trunco al revés y las máscaras de personajes barbados que caracterizan a los chinelos también se vinculan con los bailes mímicos y de burla, dejando atrás la solemnidad de las danzas aztecas o de los moros y cristianos.

“La danza de los viejitos”, que representa de manera estereotípica a la fiesta michoacana del altiplano lacustre, se concibe de entrada como una “danza tarasca” exclusiva de la región purhépecha y es muy común verla en ballets folclóricos y conjuntos que buscan difundir las tradiciones mexicanas frente a los interesados locales y los turistas. Uno de sus cronistas asumía de entrada:

El favor con que es acogida por el público tiene su explicación en que es graciosa y original. La ancianidad aquí representada por doce y hasta veinte mocetones se presta gustosa a divertir a los espectadores, que contemplan con aire satisfecho la mímica burlona o las múltiples travesuras de que unos a otros suelen hacerse objeto” (Zamora, 1984: 112).

El ágil zapateo de estos intérpretes con máscaras de anciano y cabellos de ixtle, vestidos de blanco con zarape y bastón, encorvados y alineados por estatura, que al son de un “abajío” imitan los ademanes ceremoniosos, los dolores de espalda y la picardía de los abuelitos, es imprescindible a la hora de hablar de la fiesta michoacana.

Algo parecido sucede con los chinelos cuando se mencionan los festejos en Morelos. Hoy en día difícilmente se evitaría alguna referencia a los mismos al tratar el folklor y las tradiciones morelenses. Con una coreografía particular muy simple, de desfile circular ligeramente zapateado, e integradas de manera principal por hombres, niños y viejos, acompañados por una banda, las comparsas de chinelos suelen interpretar hasta 12 sones distintos. Ejecutados consecutivamente sin mayores interrupciones, más que el llamado largo de una trompeta entre uno y otro, estos sones por general tienen dos partes, ambas bailadas con brincos cortos, dejando las piernas tensas. Se puede decir que los brincos llevan eventualmente a su intérprete a un estado climático propio de los carnavales y los ritos iniciáticos. Sin embargo, hoy en día, más que la dimensión ritual, los bailes de los chinelos representan una válvula de escape y una oportunidad para el jolgorio, que para algunos podría remitir al culto al dios de la embriaguez, *Ometochtli*, y para otros, más contemporáneos, a la inclinación desmedida de los pobladores locales por el chupe y el desmadre. “Es que somos bien fiesteros”, diría algún presidente municipal hace unos cuantos años al preguntársele cuál era el origen de la fiesta en Tepoztlán.

De cualquier manera, en los dos casos, tanto en la danza de los viejitos de Michoacán como en la de los chinelos de Morelos existe una relación muy estrecha entre la geografía, las expresiones culturales locales y la fiesta. Mientras los michoacanos se asocian estrechamente con las zonas lacustres y de pequeñas montañas volcánicas de los altiplanos purhépechas, los segundos son impensables sin tener como fondo las escarpadas pendientes del Tepozteco o los cerros de Tlayacapan.

HUASTECOS, JAROCHOS Y MARIACHIS

Huastecos

Como en muchos otros lugares, algo que parece definir los escenarios festivos regionales de México no sólo corresponde a la dimensión anímica y a la disposición de los lugareños al disfrute de la vida, el arte

vernáculo y la socialización. Su situación geográfica y su ubicación en el amplísimo y variadísimo territorio nacional tienen una particular injerencia en el propio acontecer del festejo. Los huapangos huastecos, los fandangos jarochos, las jaranas yucatecas, los bailes de artesanía de la costa oaxaqueña, las chilenas, las fiestas de Tierra Caliente, el tamborazo zacatecano, las polkas y chotises norteros, todos son referentes de escenarios festivos regionales que han transitado de una dimensión local y tradicional a cuadros estereotípicos susceptibles de ser manipulados por discursos y medios de comunicación.

El cuadro estereotípico de la Huasteca, por ejemplo, consiste en una o varias parejas bailando al ritmo de 3/4 o 6/8 de los sones interpretados por un violín, una jaranita y una quinta huapanguera o guitarra de son. Sus versos son interpretados por un par de cantores cuya característica principal es entonar sus melodías con agudos falsetes. Imitando las florituras del violín y al compás de los sones, la versada huasteca es especialmente rica en improvisaciones y sorpresas de lenguaje.

Subí al cielo con valor
a conquistar con la luna,
yo fui el que te tuve amor
desde que te vi en la cuna,
hojitas de alumbrador,
otra como tú, ninguna.

La pareja de bailarines ejecuta sus zapateados y escobillados según el momento del son, ya sea instrumental o lírico. Mientras suenan sólo los instrumentos, los tacones hacen alarde de golpes y juegos rítmicos, pero cuando se da pie al canto las suelas barren el piso silenciando su bulla.

El atuendo de ellas suele ser una amplia pollera con holanes y cintas que va de la cintura hasta los tobillos; una blusa sencilla, semejante a la de las chinas o mestizas del altiplano central, de pronto cubierta por un quexquémitl bordado, cubriéndole el pecho de manera que las puntas del mismo le llegan hasta la cintura por el frente y por la espalda; los zapatos por lo general son de tacón bajo y el cabello se adorna con

estambres o listones de colores. Los hombres visten las llamadas cue-ras si presumen de pertenencia tamaulipeca. Son chamarras de gamuza con bordados y flecos más o menos de una cuarta de largo en el pecho y los antebrazos. Por lo general se cubren con pantalones de dril oscuro, botines y sombrero texano. Si la condición del bailaror es más humilde, o si proviene de regiones más calurosas, la vestimenta puede conformarse con una guayabera y un pantalón blanco, al estilo jarocho, o con una camisa y un calzón de manta, sombrero de paja, huaraches o borceguís de cuero.

Los huastecos bailan los sones que llevan su mismo referente patro-nímico. Sus nombres a veces son un tanto melancólicos, como “El llorar”, “La petenera” o “El huerfanito”. Suelen también mencionar a la fauna local, como en “El tejoncito”, “El caimán” o “El gallo”. También los hay con nombres de mujer, como “La Cecilia”, “La Azucena” o “La Rosita”. Y otros más muestran su disposición a la crítica jocosa, como “La presumida” o “El chachalaco”. Algunos apuntan al mundo europeo, como “La malagueña”, y otros al indígena, como “La xochipitzáhuac”. Este último traduce su ternura y simpleza así:

Ya te he dicho, Mariquita,
que te pongas un listón,
pues parece tu trencita
la colita de un ratón...

La fiesta huasteca suele llevarse a cabo al aire libre, al anochecer, bajo una enramada previamente construida para el “huapango”. Algunos estudiosos opinan que este vocablo proviene del náhuatl *cuahpantli*, que “significa puente, y que de puente a tablado, entablado o tarima hay sólo un paso” (Santamaría, 1959: 602). Otros aseguran que es una contracción de las palabras “huasteco”, nombre del grupo étnico más numeroso de la región, y “pango”, antigua forma de referirse al río Pánuco (Mayer, 1947: 487). Lo que sin duda denomina la palabra “huapango” es al mismo tiempo el festejo, la música y el baile (Hernández, 2003).

Al igual que muchas otras fiestas regionales, el huapango huasteco se fue registrando desde mediados del siglo XIX en referencias costumbristas o pequeños estudios locales que intentaban reconocer las especificidades de las distintas comarcas mexicanas. Ya en el siglo XX fue incorporado a los referentes identitarios locales en afirmaciones discursivas y en los medios de comunicación a través de canciones y películas. Compositores e intérpretes, como Nicandro Castillo y *el Viejo Elpidio*, se encargaron de poner los huapangos en las ondas hertzianas y en los fonogramas, contribuyendo a su comercialización y estereotipación. Aunque tal vez algunos de los momentos decisivos en su proyección como referente regional tuvieron lugar en la difusión de obras sinfónicas, como el famoso *Huapango*, de José Pablo Moncayo, estrenado en 1941, o en películas como *Los tres huastecos* (1948), de Ismael Rodríguez. Hoy en día, el cuadro estereotípico del huapango huasteco remite invariablemente al baile y al zapateado que emula al cortejo de un hombre y una mujer, al falsete, al violín y a las jaranas, y sobre todo al lugar común regionalista encerrado en los clásicos versos:

Para hablar de la Huasteca
hay que haber nacido allá...

Jarochos

Algo parecido ha sucedido con el fandango jarocho. Si bien hoy en día la palabra “jarocho” se utiliza como gentilicio de casi todo aquello que proviene del estado de Veracruz, durante los siglos XVIII y XIX y las primeras décadas del siglo XX la palabra designaba sobre todo a los habitantes del sur del estado, particularmente los de la cuenca del Papaloapan y el Sotavento. Y en efecto, la fiesta que se reconoce como fandango jarocho hunde sus raíces en ese territorio que extiende sus llanuras y sus ríos por las latitudes sureñas veracruzanas desde Boca del Río hasta los Tuxtles y desde la costa hasta la sierra Madre Oriental. Como representantes festivos de un *hinterland* dedicado a la ganadería, al cultivo de la caña de azúcar, tabaco, café y frutos tropicales, los fandangos por

lo general se celebran en alguna fecha importante de los santorales de la región, un cumpleaños, un bautizo o en las llamadas pascuas, las navidades y velorios (García de León, 2006). Al anochecer, alrededor de una tarima apenas iluminada por un farol o una lámpara de gas, los jarochos y las jarochas, los mayores, los solteros y las muchachas casaderas, los adolescentes y los niños, aprenden y ejercitan a través del fandango su sabiduría rítmica al bailar, su talento musical al interpretar sus instrumentos y su lírica al cantar los versos sabidos o improvisados al vuelo. De paso aprovechan para dar curso a homenajes amorosos, a “picarse la cresta” o simplemente a sacar el tedio de sus vidas y su cotidianidad laboral.

Al igual que en el huapango huasteco, en un fandango jarocho hay elementos imprescindibles para que se lleve a cabo la fiesta. Uno es la interpretación musical de los sones que acompañan el lenguaje poético rimado, casi siempre cantado de los versadores. Entre los instrumentos que interpretan dichos sones predominan los cordófonos: las jaranas y el requinto, y en ocasiones el arpa o la bocona popoluca, también conocida como jarana bajo. De la ribera del Papaloapan también es característico el pandero y últimamente se le ha querido integrar la quijada de burro y el marimbol, que al parecer provienen de influencias caribeñas más contemporáneas. En las venas líricas de estos sones jarochos, íntimamente asociadas con la música, se hace constante referencia al amor, al entorno natural, a la fauna y a la flora locales.

Un segundo eje del fandango jarocho es el baile zapateado. Lo llevan a cabo predominantemente las mujeres, y en ese caso se acompaña con los llamados “sones de a montón”, como “El cascabel”, “La guacamaya” o “La María Chuchena”; aunque la pertinencia de la pareja también se acepta y entonces deben entonarse sones como “La bamba”, “El ahualulco” o “El colás”. El golpeteo de los zapatos o tacones contra la madera ordena el ritmo y el cajón formado por la tarima es un instrumento de percusión que se integra a los demás de manera natural marcando compases y acentos.

Lo que hoy se conoce como fandango jarocho, como la mayoría de los acontecimientos festivos caribeños, acusa remotos orígenes indíge-

nas, negros e hispanos (Pérez Montfort, 1990: 45-49). Tiene elementos que lo llevan hasta el ritual y los mitos del mundo prehispánico a través de imágenes, personajes y animales que aparecen en la versada, así como en ciertos recursos del baile, de los ritmos y la música. Ejemplos hay muchos: desde aquellos personajes-animales, comunes en sonos y leyendas fundantes —como el “Pájaro carpintero”, que forma parte de algunas narrativas de probable origen prehispánico como mensajero divino (Delgado, 2004: 107-119)—, hasta el ritmo binario que se baila mimetizando la estatura de “Los enanos” cuando suena el estribillo del son que lleva ese nombre.

Ay qué bonitos
son los enanos
cuando los bailan
primos hermanos.

Los antepasados afroantillanos también podrían atisbarse en ciertos sonos y coreografías. Para algunos autores, el nombre del son “La bamba” y las antifonías presentes en el estribillo de sonos como “La iguana” o “El coco” son claras ligas entre la música africana y el son jarocho (García de León, 1992). Un tanto menos evidentes, pero con indudable parentesco negro y pagano son los “ritmos cruzados” y las referencias mágicas y rituales que se convocan ocasionalmente durante la fiesta.

Pero la nota dominante en el fandango es la hispana. Sin olvidar que el sello español estaba conformado por una vertiente múltiple, la arteria medular del fandango es la del sur de la península Ibérica, a su vez compuesta por un estrecho vínculo entre el moro y el castellano. El lenguaje del fandango es por lo general el español, aunque hay algunos lugares en donde se canta en náhuatl o en popoluca. Su coreografía también parece estar muy estrechamente ligada a ciertos bailes peninsulares de los siglos xvii y xviii, y un buen porcentaje de sus formas musicales y literarias podrían rastrearse, quizás hasta antes del siglo de oro (García de León, 1994: 111-130).

Por la mar de tu pelo
 navega un peine
 con las olitas que hace
 mi amor se duerme.

Las formas de cantar el son y la mayoría de las métricas del repertorio coplero (la décima, la cuarteta, la sextilla, la quintilla), el baile de pareja suelta, los instrumentos musicales predominantes e incluso algunas “reglas” coreográficas y líricas del fandango jarocho son todas parientes casi consanguíneas de la fiesta andaluza. Sin embargo, lo que suele suceder en un *tablaó* del sur de España es muy distinto a lo que acontece en una tarima jarocho. Pero las diferencias serían menores si se observaran en horizontes de tiempo más largo y desde luego más antiguo.

Ya bien entrado el siglo XIX, en casi toda la convulsa República Mexicana la palabra fandango tendría una connotación un tanto juguetona. En su refranero, Ignacio Manuel Altamirano (1884) hablaba de la existencia de una frase jocosa que decía: “Como la muerte de Apango, ni come ni bebe ni va al fandango”, y “meterse en un fandango” quería decir “meterse en un lío o en una situación indeseada” (Santamaría, 1959: 520).² Pero fue precisamente durante ese siglo XIX cuando el fandango jarocho conoció su emergencia como fiesta popular regional veracruzana.

Fandango sería aquello que presenciaron escritores, pintores y viajeros del siglo XIX como Claudio Linati, Luis de Bellemare, Edouard Pingret, Lucien Biart, José Ignacio Esteva, Salomón Heggi, la Marquesa Calderón de la Barca, Carl Sartorius, Antonio García Cubas, Enrique Juan Palacios, y tantos más, que afortunadamente dejaron una buena cantidad de descripciones y retratos de dicha fiesta (Pérez Montfort, 1991).

Testimonios de los años revolucionarios de principios del siglo XX mencionaron también las fiestas fandangueras. Si bien los fandangos

² Este diccionario dice basarse en información proporcionada por Joaquín García Icazbalceta en 1889.

se celebraban más en las rancherías y los poblados lejanos, en las ciudades medianas, como Cosamaloapan y Tlacotalpan, o en los puertos de Alvarado y en el mismo Veracruz, tampoco se desaprovechó la oportunidad para echar un zapateado o un verso de vez en cuando.

Yo bastante me he paseado
tanto en barco como en tren,
la parranda me ha gustado
como ustedes bien lo ven,
me he lucido en Alvarado
y Tlacotalpan también.

Pasada la Revolución, el fandango tuvo una nueva oportunidad para salir a las calles y los jardines de aquellas exiguas localidades, tan vapuleadas por el movimiento armado y la inestabilidad política. Durante la década de los veinte se intentó recuperar el aire festivo fandanguero del sur veracruzano. El nacionalismo posrevolucionario dio bastante importancia a las tradiciones locales estudiándolas y fomentándolas, hasta incorporarlas a los programas escolares oficiales. Fue entonces cuando se empezó a anquilosar y a tipificar tanto el baile como los sones jarochos. Mientras más se popularizaron las versiones comerciales de coreografías y músicas “jarochas” más se inhibieron las versiones campesinas y populares de dicha fiesta.

A partir de una insistente comercialización, abonada por el arribo a la Presidencia de la República de un distinguido veracruzano, Miguel Alemán, se empezaron a ponderar algunas de las expresiones más vistosas y más superficiales del fandango jarocho. Se reivindicaban las versiones festivas y cortas de “La bamba”, “El siquisirí” o “El jarabe loco”. El estereotipo del jarocho y la jarocho se convirtió en un cuadro de parejas de bailarines vestidos de blanco, muy alegres y desenvueltos, en medio de gritos, “ajúas” y demás invitaciones a la participación del público, acompañados por un conjunto de jaraneros igualmente vestidos de blanco, capaces de improvisar versos picarones y ocurrentes. Este cuadro se fue imponiendo, mientras que cierto desprecio por las

versiones campesinas del son y el fandango se dejaba sentir tanto en los medios escolares y gubernamentales como en los medios de comunicación masiva.³

Mariachis

Por otra parte, en Jalisco, Colima, Nayarit, Aguascalientes, Guanajuato, el sur de Zacatecas y el noroccidente de Michoacán, las fiestas regionales también pueden ligarse a la vertiente originaria del fandango, con sus sones, sus bailes zapateados y sus versos al amor, al paisaje y a los animales. Aunque justo es decir que los festejos del lado oeste de la República adquieren sus propias características según se van recorriendo los antiguos caminos de arrieros o las modernas autopistas y puentes de cuota.

A lo largo del periodo colonial se fue construyendo y amestizando una fiesta de baile, juego, bebida y música, hasta que hacia los primeros años independientes de este territorio se empezaron a identificar los mitotes y los fandangos con otro vocablo: el mariachi. Para algunos esa palabra designaba un rancho en el partido de Tepic, para otros era el nombre con que el obispo de Guadalajara se refería a los propios fandangos mediando el siglo XIX (Ochoa, 2008: 110-112). *Mariache* o *mariachi* empezó, pues, a significar “una tarima donde toda la noche y aún de día se bailan alegres jarabes al son de arpa, o violín y vihuela, o de violín, redoblante, platillos y tambor en cuarteto aturdidor” (Pérez Montfort, 2000: 102).

El origen del término *mariachi* ha generado múltiples polémicas y malentendidos. Que si es de origen indígena (Hermes, 1982), que si es un apócope de María, parecido a lo que sucede con el nombre de Concepción, que suele convertirse en Concha o Conchi, o que si es

³ Un intento de explicación de este fenómeno se puede consultar en mi ensayo “Acercamientos al son mexicano: el son de mariachi, el son jarocho y el son huasteco”, que aparece en Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, México, 2000.

de origen francés y viene de la palabra *mariage* (Geijerstam, 1976). Esto último sí parece ser un claro desvarío con fuertes visos imperiales, pero suele repetirse con particular afán (Jáuregui, 1999). Lo que queda claro es que con la palabra *mariachi* se designó no sólo una fiesta con baile y tarima, sino sobre todo a la música que la acompañaba, ya fuera de cuerdas, percusiones de tambora o instrumentos de viento. Por eso una característica central de la fiesta de occidente es su acompañamiento con lo que se ha dado en llamar música o sonos de mariachi.

Hoy en día, los sonos de mariachi son considerados parte de la simbología nacionalista gracias a su cercanía con el charro, la china poblana, las fiestas de lazo y caballo y todo aquello que ha conformado la imagen estereotípica del mexicano, particularmente del que representa al Bajío y Jalisco (Jáuregui, 1990).

Estos sonos han sufrido un sinnúmero de alteraciones y cambios en su larguísima trayectoria, que va de su presunto nacimiento en la región coca de los Altos de Jalisco a la plaza Garibaldi y los acetatos y discos compactos de mariachis sintetizados. Pasando por los inevitables charros cantores y las intérpretes de la canción bravía, los sonos de mariachi han representado a la música vernácula mexicana en la industria fonográfica, en la radio, el cine y la televisión. Aquella agrupación sencilla —al parecer originaria de los Altos de Jalisco, de Teocaltiche, Tecolotlán o Cocula, pero que también recuerda las pequeñas orquestas familiares campiranas de otras latitudes, compuesta por dos violines, guitarrón y vihuela, que de vez en cuando incorporaba un arpa o un salterio— hoy en día se ha complicado, al grado de incluir trompetas, clarinetes, cornetas y hasta bajos eléctricos y órganos electrónicos en su dotación instrumental. El llamado “mariachi sinfónico” ha complicado tanto al conjunto y el repertorio que ya es difícil identificar su origen popular y campirano.

Debido a un proceso de reivindicación nacionalista vivido durante buena parte del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, estas músicas mestizas se fueron afirmando como “auténticas músicas mexicanas”. Primero quizás como elementos de identificación entre las huestes independentistas, después como una especie de himnos unificadores frente a las invasiones estadounidense y francesa, y finalmente como recursos político-culturales a la hora de mostrar lo propio frente a lo extranjero.

De esta manera, la música y los sones, eventualmente identificados como “de mariachi”, se fueron fortaleciendo como géneros de “todos los mexicanos”, en un impulso de unificación claramente decimonónico pero también muy reivindicativo durante los años posrevolucionarios.

Así fue como al despuntar el siglo xx los sones de mariachi llegaron a la Ciudad de México provenientes de su terruño occidental. Tal vez fue el grupo originario de Cocula, de José y Cirilo Marmolejo, el primero en identificarse como mariachi durante el auge centralista del régimen posrevolucionario y los medios de comunicación capitalinos de los años veinte (Flores y Dueñas, 1994). Poco tiempo después de su arribo aparecieron más músicos de Jalisco, Nayarit, Colima, Michoacán, Aguascalientes y Guanajuato en la capital que emparentaron sus sones en la antigua plaza del Borrego, que después se llamó Garibaldi, para finalmente recibir un impulso particular durante el gobierno de un personaje oriundo de la mismísima región del mariachi: el general Lázaro Cárdenas. A partir de los años treinta, esos sones de mariachi se fueron convirtiendo en la música “típicamente mexicana”.

Gracias a la combinación del nacionalismo cultural con el desarrollo vertiginoso de los medios de comunicación masiva, la música y la fiesta de mariachi lograron correr a la par de la construcción de los “valores populares nacionales”, tan caros para las autoridades políticas y culturales de aquellos años. Si bien durante las décadas de los años veinte y treinta del siglo xx se reconoció cierta pluralidad en los modelos culturales del país, el afán unificador y simplista creó una dimensión simbólica de “lo mexicano” en la imagen de un charro y una china bailando el jarabe tapatío. A este cuadro “típico” se le adjudicó la música del mariachi (Pérez Montfort, 1994: 113-138).

Al consolidarse como representación estereotípica, el jarabe tapatío se fue estableciendo —con sus diferentes partes y sus coreografías distintas— como el baile popular nacional, impuesto tanto por los medios de comunicación masiva como por los programas escolares oficiales. Este cuadro se consolidó a partir del establecimiento de “lo mexicano” frente a lo “extranjero” que la naciente industria turística pretendía resolver con “escenas típicas y folklóricas”. Así, durante las primeras cuatro décadas del siglo xx la música que acompañó a

estos cuadros fue generalmente también llamada “música de mariachi”. Tenía una textura más o menos identificable por la combinación de violines y guitarras, el rasgueo constante y la complicada trama musical que se lograba al entrelazar el sonido de las cuerdas.

Pero quizá lo que más caracterizó a la música y a la fiesta de mariachi fue que casi siempre era interpretada y acompañada por un conjunto de individuos vestidos de charro, con sus sombreroes, sus botonaduras de plata y sus sarapes. El atuendo lo habían tomado de la Orquesta Típica de la Ciudad de México, que a su vez lo había copiado de un cuerpo de policías muy ligados a los hacendados durante el periodo previo a la Revolución conocido como “los rurales” (Vanderwood, 1981). La Orquesta Típica representó a México en diversas exposiciones internacionales y su música fue solicitada en múltiples eventos de carácter oficial. Si bien en sus inicios interpretaba sobre todo partituras románticas, poco a poco, en la medida en que el nacionalismo se apoderó de los espacios culturales oficiales, fue incluyendo sones vernáculos en su repertorio. En la década de los veinte, pero sobre todo durante los treinta, los conjuntos de mariachi retomaron la estafeta de la Orquesta Típica, que mal que bien no dejaba de asociarse con el régimen de Porfirio Díaz. El mariachi, ahora visto como representante de la música popular y vernácula, el charro y la china poblana fueron los personajes que le dieron cierta continuidad a los representantes oficiales entre el siglo XIX y el XX. A la hora de incorporarse a los incipientes medios de comunicación que se desarrollaron rápidamente en la Ciudad de México, el cuadro típico de mariachis acompañando a un charro y a una china bailando el jarabe tapatío se consolidó (Flores y Dueñas, 1994).

Desde entonces, los mariachis se convirtieron en embajadores musicales de México y sus sones y jarabes fueron las músicas capaces de generar un sentir nacionalista a lo largo y ancho de toda la República y en los mexicanos en el extranjero, aun cuando seguían identificándose con las comarcas occidentales del país. El conjunto de mariachis fue imprescindible en cualquier referencia al México musical. Así surgieron variaciones que iban desde el mariachi sinfónico, capaz de interpretar obras de gran envergadura, hasta la misa mariachi, que se hizo famosa en los oficios dominicales de Cuernavaca, Morelos, pasando

por toda clase de acompañamientos a cantores bravíos o cuadros folclóricos.

Así, esta fiesta íntimamente ligada a los sones, a las canciones bravías acompañadas por un conjunto “típico” de mariachis, que rodean un tablado donde bailan un charro y una china como derivación de las charreadas y los coleaderos, se ha difundido como la imagen y el sonido ya no tanto del occidente, sino de todo el territorio mexicano. Un espacio con un tablado rodeado de mesas con comida y aguas frescas adornado con banderitas de papel picado en donde, después de una pelea de gallos o un jaripeo, un conjunto de mariachis acompaña a un charro y una china bailando un jarabe tapatío es el escenario de una clásica “fiesta mexicana”. Tanto así que hoy por hoy podría considerarse como un lugar común el hecho de que pocos nacionales no se sientan afectados a la hora de escuchar los primeros acordes del son de “La negra” o de un charro cantor que se lance con aquella primera estrofa:

De Cocula es el mariachi,
de Tecalitlán los sones...

Así, al peregrinar por la República Mexicana tratando de describir y evocar sus fiestas regionales se corre el riesgo de caer en la repetición de las imágenes estereotípicas y las deformaciones creadas por los medios de comunicación masiva, los discursos oficiales y el turismo. Más que brotes de “magia y color”, las fiestas regionales son producto de las circunstancias históricas y la creatividad de comunidades complejas íntimamente asociadas a la variedad de sus entornos y sus realidades concretas. Tanto se burlan del destino prometido y de las representaciones requeridas como se duelen de la miseria, la injusticia y la violencia perennes. Las fiestas regionales rara vez caben en las evocaciones periódicas o en las emisiones radiofónicas, mucho menos en el cine y en las pantallas de los televisores. Lo que ahí aparece es meramente una representación, una fijación en el tiempo y un imaginario particular.

Podría pensarse, entonces, que la fiesta regional es inmutable, nítida y fiel a un *deber ser* propio de tal o cual comarca. Por el contrario, las festividades, las canciones y los bailes de las variadísimas comarcas mexicanas

son el resultado de múltiples expresiones que conjugan las tradiciones ancestrales con elementos que se alteran ante la más insignificante influencia externa. No tienen una naturaleza fija, son el producto de infinidad de accidentes que rara vez tienen que ver con la magia o el misterio. Son producto de la ruptura de lo cotidiano y están por lo general abiertas a lo fluctuante y lo inestable. Por eso pensar que son “el alma del pueblo” o “lo verdaderamente auténtico” de este país es un despropósito monumental. Los festejos locales son claramente la cara de lo variable, lo incierto y lo desigual que tanto abunda en el territorio mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1884). *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México*. México: Imprenta y Litografía Española.
- ÁVILA G., Antonio (2003). *Otras desmemorias*. Oaxaca: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- DELGADO C., Alfredo (2004). *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- FLORES, Jesús, y Pablo Dueñas (1994). *Cirilo Marmolejo. Historia del mariachi en la ciudad de México*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos.
- FRANCO, José L. (1990). [Fonograma] *Bailes y danzas de carnaval, vol. 2*. México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan).
- FROST, Elsa C. (2006). *Las categorías de la cultura mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (1992). “El Caribe afroandaluz. Permanencias de una civilización popular”. *La Jornada Semanal*, 135, 12 de enero.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (1994). “Contrapunto barroco en el Veracruz colonial”. En *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*, compilado por Bolívar Echeverría. México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Equilibrista.

- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (2006). *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Veracruzano de la Cultura.
- GARZA, José (2010). “El pueblo sigue jodido”, Arturo Castillo Tristán. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=a8rLE1Th4ek>> [Consulta: octubre de 2014].
- GEIJERSTAM, Claes af (1976). *Popular Music in Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- HERMES, Rafael (1982). *Origen e historia del mariachi*. México: Editorial Katún.
- HERNÁNDEZ, César (2003). *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/El Colegio de San Luis.
- JÁUREGUI, Jesús (1990). *El mariachi. Símbolo musical de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Banpaís.
- JÁUREGUI, Jesús, comp. (1999). *Los mariachis de mi tierra... Noticias, cuentos, testimonios, conjeturas: 1925-1994*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- LIZAMA, Jesús (2007). *La guelaguetza en Oaxaca. Fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- LÓPEZ MÉNDEZ, Ricardo (1941). *Credo*. México: Imprenta Robredo y Rosel.
- MAYER, Otto (1947). *Música y músicos de Latinoamérica*, vol. 1. Nueva York/México: Editorial Atlante.
- MOEDANO, Gabriel (1985). “El tema de la conquista en la tradición literaria musical de los concheros”. En *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad de Musicología celebrado en Ciudad Victoria, Tamaulipas*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- OCHOA SERRANO, Álvaro (2008). *Mitote, fandango y mariacheros*, 4a. ed. Zamora, México: El Colegio de Michoacán.
- PACHECO, José Emilio, et al. (1982). *En torno a la cultura nacional*. México: Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica.

- PAZ, Octavio (1950). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEREA, María del Socorro, comp. (2000). *Décimas y valonas de San Luis Potosí*. México: Archivo Histórico del Estado/Casa de la Cultura de San Luis Potosí.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (1990). "Fandango: fiesta y rito". *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 478 (noviembre): 45-49.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (1991). "La fruta madura: el fandango sotaventino del siglo XIX a la Revolución". *Secuencia*, 19 (enero-abril): 43-60.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (1994). *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: Ediciones de la Casa Chata (Col. Miguel Othón de Mendizábal).
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (2000). *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (2007). *Expresiones populares y estereotipo culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- RÍO, Francisco del, y Jesús Mendoza (1953). *Calendario de fiestas en México*. México: Dirección General de Turismo.
- SANTAMARÍA, Francisco. (1959). *Diccionario de mejicanismos*. México: Editorial Porrúa.
- VANDERWOOD, Paul (1981). *Los rurales mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VILLEGAS, Abelardo (1960). *La filosofía de lo mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VILLEGAS, Abelardo (1985). *Autognosis, el pensamiento mexicano en el siglo XX*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- ZAMORA, Ladislao (1984). "Danza de los viejitos". En *Trajes y danzas de México*, compilado por León Altamirano, et al. México: Joaquín Porrúa.

Semblanzas

VÍCTOR ACEVEDO MARTÍNEZ

Es licenciado en antropología social y maestro en historia y etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Es autor del disco *Ki'ichkelem Tata Dios, música ritual del oriente de Yucatán*, publicado en la serie Testimonio Musical de México, editado por la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Participó en el proyecto nacional Etnografía de las Regiones Indígenas de México en el Nuevo Milenio de la CNAN-INAH y actualmente cursa el doctorado en historia y etnohistoria en la ENAH, donde desarrolla un proyecto sobre los zoques de Chiapas.

ALEJANDRO AGUILAR ZELENY

Trabaja con pueblos originarios en Sonora desde 1984. Jefe de la Unidad Regional Sonora, de la Dirección General de Culturas Populares (1987-1993); director del Centro INAH-Sonora (1993-1995). Profesor-investigador en el mismo centro, desde 1999 ha sido coordinador del equipo Desierto/Sierra de Sonora, dentro del proyecto Etnografía de los Pueblos Indígenas de México en el Siglo XX del INAH, con apoyo del Conacyt. Coautor del libro *Pueblos indígenas del noroeste. Atlas etnográfico*. Ha publicado artículos sobre los pueblos indígenas del noroeste. Coordina el proyecto Inventario y Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial en Sonora.

AIDEÉ BALDERAS MEDINA

Licenciada en filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente labora en el Programa de Desarrollo Cultural de la Huas-

teca de la Secretaría de Cultura-DGCP. Conduce y produce los programas radiofónicos *Son y Tradición*, en Radio Ciudadana, y *Trovadores y Juglares*, en Radio México Internacional, ambos del Instituto Mexicano de la Radio. Ha colaborado en los periódicos *Milenio* y *La Jornada*. Es directora del documental *Soy carnavalero*. La fiesta del carnaval en Colatlán y es productora ejecutiva de los discos de don Heraclio Alvarado y su trío Colatlán titulados *La costumbre*. *Sones de carnaval y Memorias de la tradición*, vol. 2.

OTILA CABALLERO QUEVEDO

Es psicóloga especializada en musicoterapia por la Universidad Pontificia de Comillas, España. Cuenta con una maestría en educación y doctorado en antropología social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Trabaja como maestra de tiempo completo en la Universidad de Sonora y por más de 25 años ha tratado varios aspectos sobre la función psicosocial del arte. Desde hace diez años investiga los *hacáatol cōicóos*, o cantos de poder, que utilizan los *comcáac* para curar, así como los signos y símbolos de su cultura.

GEORGINA FLORES MERCADO

Doctora en psicología social por la Universidad de Barcelona e investigadora del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Sus intereses de investigación se centran en la construcción de identidades y ciudadanías culturales, así como en los estudios críticos del patrimonio cultural. Ha publicado libros como *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha* (2009), *Músicos y campesinos. Memoria colectiva de la música y las bandas de viento en Totolapan, Morelos* (2013). Ha coordinado libros como *Los doce pares de Francia: música y danza tradicional de Totolapan, Morelos* (2013) y *Bandas de viento en México* (2015).

IGAEL GONZÁLEZ SÁNCHEZ

Licenciado en sociología por la Universidad de Sonora. Maestro en estudios socioculturales por El Colegio de la Frontera Norte. Profesor de sociología en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la

Universidad Autónoma de Baja California, *campus* Tijuana. Estudia las músicas de banda, norteña y grupera y las migraciones musicales. Al momento de escribir estas líneas, realizaba un proyecto de tesis sobre apropiaciones de instrumentos y ritmos africanos en la música urbana del México contemporáneo, bajo la tutela de etnomusicólogo Arturo Chamorro Escalante, en el Programa de Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura de la Universidad de Guadalajara.

HÉCTOR LÓPEZ DE LLANO

Licenciado como concertista de guitarra por el Conservatorio Nacional de Música del INBA. Obtuvo el grado de maestro en música con mención honorífica en el campo de la etnomusicología en el Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM. Recientemente, la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM publicó su libro *Los voladores de Papantla. Una mirada desde la etnomusicología*. Actualmente realiza estudios de doctorado en música en la UNAM y es profesor de diversas asignaturas de licenciatura en el Conservatorio Nacional de Música.

JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA

Afrodescendiente oriundo del Bajío. Nieto de vaqueros, mariachis, ferrocarrileros y comideras. Estudió la licenciatura en historia en la UMSNH, la maestría en estudios étnicos en El Colegio de Michoacán y el doctorado en antropología social en el CIESAS de la Ciudad de México. Es aprendiz de arpero y en sus ratos de ocio escribe sobre música y danza tradicional del occidente. Es profesor de tiempo completo de la Facultad de Historia de la UMSNH. Ha publicado cinco libros, dos en coautoría, y coordinado más de ocho libros. Ha editado cinco discos con grabaciones de campo de música tradicional. Su más reciente publicación es el libro *De fiestas, danzas y andares en Morelia* (2015).

ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA

Licenciado en comunicación y periodismo por la UNAM; maestro en estudios latinoamericanos, línea ciencias sociales por la UNAM; doctor en humanidades, línea historia, por la UAM-I, y doctorante en música,

línea etnomusicología, por la UNAM. Nivel I en el Sistema Nacional de Investigadores y evaluador acreditado en el área Humanidades y de la Conducta del Conacyt. Cuenta con el reconocimiento a profesores con perfil deseable otorgado por la SEP. Obtuvo mención honorífica en los premios INAH 2011 en investigación y difusión del patrimonio musical de México. Actualmente es director del Departamento de Estudios Culturales en la Universidad de Guanajuato.

E. FERNANDO NAVA L.

Cuenta con estudios profesionales en lingüística (ENAH), en música, y es doctor en antropología por la UNAM con una tesis sobre la voz media en la lengua purépecha. Ha realizado investigaciones en lingüística descriptiva y antropológica, en sociolingüística y en musicología y en etnomusicología; el resultado de sus trabajos puede consultarse en más de cien publicaciones y en más de 150 participaciones en reuniones académicas. Cuenta con experiencia docente en los niveles medio superior, superior y posgrado, en instituciones como la UNAM, la ENAH, la Universidad Michoacana y la Universidad de Guanajuato. Fue el director fundador del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas y coordinador del posgrado en antropología de la UNAM.

RICARDO PÉREZ MONTFORT

Doctor en historia de México por la UNAM. Investigador titular en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es miembro de la Academia Mexicana de Ciencias y del Sistema Nacional de Investigadores, nivel III. Sus temas han sido la historia y la cultura de México y América Latina, siglos XIX y XX. Sus libros más recientes son *Tolerancia y prohibición. Aproximaciones a la historia social y cultural de las drogas en México, 1840-1940 y México contemporáneo, 1808-2014. La cultura.*

CECILIA REYNOSO RIQUE

Es licenciada y maestra en etnomusicología por la Facultad de Música de la UNAM. Ha trabajado sobre la música de la sociedad p'urhépecha

en el estado de Michoacán, así como con la sociedad chocholteca en Oaxaca. Entre sus publicaciones se encuentran “Fiesta y música en el Corpus Christi de Jarácuaro, Michoacán”, publicado en *Expresiones musicales del occidente de México*, y *Pirekuas: poesía cantada en lengua p’urhépecha*, notas y selección musical para el fonograma de la serie Categorías Nativas Musicales de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

FEDERICO GERARDO ZÚÑIGA BRAVO

Antropólogo social por la Universidad Veracruzana. Maestro en antropología, con especialidad en antropología social, por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Candidato a doctor en antropología por la misma facultad e institución. Sus líneas de investigación son: turismo-patrimonio cultural-desarrollo-territorio, migración indígena en contextos urbanos, relaciones interétnicas y gestión cultural del patrimonio. Ha colaborado en publicaciones editadas por la UAM, la UNAM, la Universidad de Murcia (España), El Colegio de San Luis (Colsan) y en *GeocritiQ* (plataforma digital iberoamericana para la difusión del trabajo científico, con relación a sus líneas de investigación).

Identidades en venta.

Músicas tradicionales y turismo en México

editado por el Instituto de Investigaciones
Sociales de la Universidad Nacional Autónoma
de México, se terminó de imprimir en septiembre de 2016
en los talleres de (nombre y domicilio de la imprenta).

La composición tipográfica se hizo con la fuente
Arno Pro (9, 11.5 y 16 pts.)

La edición en offset consta de 500 ejemplares
en papel cultural de 75 gramos.