

MUSICA DE CHIAPAS*

RAÚL G. GUERRERO

IXMIQUILPAN (HIDALGO)

EN Agosto de 1942, la Dirección del Museo Nacional de Antropología y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, me comisionaron para realizar un viaje de carácter etnográfico por el Estado de Chiapas, investigando especialmente la producción musical indígena que se encontrara durante el recorrido. En este viaje, el Dr. Rafael Pascacio Gamboa, Gobernador del Estado de Chiapas, tuvo la gentileza de dar a la Comisión toda clase de facilidades, oficial y particularmente, y de ofrecer ayuda moral y material en todos sentidos, con el entusiasmo propio de un Gobernante culto que se interesa por todas las manifestaciones espirituales de su pueblo.

En los viajes efectuados dentro del Estado, fuimos amablemente acompañados por el Sr. Neftalí Marina, de la Oficina de Prensa y Publicidad del Gobierno Chiapaneco, y por el Sr. Arturo Gómez, Jefe de los Servicios Telefónicos del Estado. En nuestra investigación nos proporcionaron gran ayuda los señores Bernardo Reyes, Erasto Urbina, José Rubén Ramos, Rafael Morán, Fernando Castañón, Tomás Martínez, Heriberto Vidal, Carlos Grajales, Luis Mendoza, Jacobo Villatoro, Raúl Zepeda, Pedro Cancino, René Zapata, etc., así como los HH. Ayuntamientos de los diversos pueblos visitados y, en general, el pueblo chiapaneco, que colaboró entusiastamente en el desarrollo de la comisión. Vayan desde estas líneas nuestros sinceros agradecimientos por su noble y desinteresado apoyo y sirvan también ellas para demostrar nuestro afecto por el pueblo chiapaneco y por su actual Gobierno, que es amante intensificador de toda manifestación cultural.

En el Estado de Chiapas obtuvimos datos etnográfico-musicales de los siguientes grupos indígenas:

(*) Este artículo es fragmento del Informe General que rindió el autor al Director del Museo Nacional de Antropología, de México, D. F., como resultado de su viaje efectuado a varias regiones del Estado de Chiapas, de agosto a octubre de 1942. (Nota de la Dirección).

Zoque; *Soctón* (chiapaneco); *Zotzil* (zinacantecos, huixtecos, chamulas, etc.); *Zeltal* (tenejapeños); *Totik* (zotziles del Distrito de la Libertad) y *Tojolabal*.

Se grabaron, además, discos con músicos marimbistas de las ciudades de Tuxtla Gutiérrez y Chiapa de Corzo. Los discos grabados en Tuxtla Gutiérrez, lo fueron con el Cuarteto Gómez que dirige el Sr. David Gómez jr.; con la marimba de la Policía que dirige el Sr. Ricardo Sánchez y con el grupo del Sr. José Esteban Ovando. Los que se grabaron en la ciudad de Chiapa de Corzo, lo fueron con el grupo del Sr. Heriberto Vidal.

Del grupo *zoque* se grabó la música de diversas danzas: "Nápoc-etzé", "Carnaval", "Yomo-etzé", "Tungoyo-etzé", etc.

Del grupo *soctón*, se grabó un vocabulario con la anciana Dolores Yuca.

Del grupo *zotzil* de la zona fría, se grabaron distintos sonos ejecutados en instrumentos de cuerda (arpa, guitarra, violín), de viento y de percusión (pitos de carrizo, trompeta de metal, cuerno de toro y tambores).

Del grupo *totik* (zotzil del Distrito de la Libertad, en ciudad Venustiano Carranza), se recogieron dictados musicales, ejecutados en instrumentos de cuerda (arpa, guitarra, violín).

Del grupo *tojolabal*, se grabaron sonos ejecutados en instrumentos de viento y de percusión (pitos de carrizo y tambores).

De todos estos grupos se tomaron escenas etnográficas y folklóricas con la cámara de cine, en película de color de 16 mm., en la cual se muestran algunos aspectos de la vida indígena del Estado de Chiapas.

* *
*

COMO en casi todo el país, por lo general, lo que se escucha en el Estado de Chiapas con más frecuencia es música de tipo mestizo, aun cuando en muchos de sus pueblos se oye música autóctona, aborígen, tradicional, que conserva restos de su pureza, muy especialmente en la idea para ejecutarla, que obedece siempre a principios religiosos, habiendo oído durante el viaje pocas melodías indígenas puras que sean usadas en fiestas profanas.

Existen diversas causas que han determinado el mestizaje musical, y actualmente podemos señalar dos: el radio y las carreteras. Sin embargo, es curioso observar que en pueblos que están muy cerca de la carretera que va de Arriaga a Tuxtla Gutiérrez, como Ocozacoautla, y aun en la misma ciudad de Tuxtla Gutiérrez (región zoque), es donde más se oye música tradicional en instrumentos aborígenes de viento y de percusión (pito de carrizo y tambor) y que en pueblos más alejados de las vías de comunicación actualmente, como son Zinacantán, Chamula, Tenejapa, Larrainzar (antes San Andrés Chamula), San Felipe Ecatepec, Iztapa (región zotzil); Venustiano Carranza (antes San Bartolomé de los Llanos, región totik-zotzil), existan grupos de músicos de cuerda, con marcada influencia europea antigua y moderna, tanto en la organografía (Chamula: el conjunto de cuerda es reforzado por un acordeón moderno, y en Tenejapa y Venustiano Carranza, el grupo de viento y percusión lo es por una trompeta de metal sin llaves); como en la estructura musical (melodía, armonía y ritmo). Sin embargo, en Zinacantán, para determinadas ceremonias religiosas, intervienen instrumentos aborígenes, y aún más, por comunicación verbal del Sr. Pedro Carrasco, alumno de la Escuela Nacional de Antropología, que estuvo en la expedición etnográfica a Zinacantán en el invierno de 1942-1943, bajo la dirección del Prof. Sol Tax, supe que tocan también pito de carrizo, teponaztli y carapacho de tortuga, instrumentos que nos dan una clara muestra de autoctonismo musical. Desgraciadamente, durante mi estancia en esos lugares, no pude oír esos conjuntos.

En Tenejapa, San Felipe Ecatepec y Huixtan, cerca de San Cristóbal las Casas; en Socoltenango, cerca de Venustiano Carranza; y en Pinola (ahora Villa las Rosas), cerca de Comitán, hay grupos musicales de pito de carrizo y tambor, los que también ejecutan principalmente sonos religiosos.

En el pueblo de Iztapa, situado en la carretera que va de Chiapa de Corzo a San Cristóbal las Casas, tienen también grupos musicales de cuerda y grupos de pito de carrizo y tambor, y en su música me parece ver un hibridismo musical zoque-zotzil, con la circunstancia peculiar de que, en cuanto al ritmo de uno de los sonos ejecutados en instrumentos de cuerda, encontré íntima relación con el ritmo de algún son de la región de los Tuxtlas en el Sur del Estado de Veracruz.

En Chiapa de Corzo hay también grupos musicales de viento y de percusión que actúan en las fiestas religiosas y así pudimos anotar al pitero que toca en las fiestas de la Santa Cruz, acompañado por cinco chiquillos que percuten tambores; la guidora de la danza *Tuxtleca*, a quien acompaña un tamborilero; el músico de la danza *El Torito*, que toca pito de carrizo, acompañado por un tamborero; y el "patrón" de la danza de *Parachicos*. Este último toca el pito de carrizo acompañado por un chico que percute el tambor para acompañar la danza, y cuando el patrón de los danzantes canta las alabanzas, las que son coreadas por el grupo de bailarines que gritan "ju-juy", entonces toca la guitarra sin acompañamiento de tambor. Como el patrón, que es el jefe de los danzantes, canta las alabanzas con la máscara puesta, lo mismo que los bailarines, no es posible distinguir claramente la "letra" porque la máscara ahueca la voz, haciéndola casi ininteligible; no obstante, se puede oír que antes de cantar, el patrón dice, entre otras cosas: "¡Viva el Rey de los Cielos!", "¡Viva el Señor de Esquipula!", "¡Viva el Santísimo Sacramento del Altar!" y los danzantes, a cada una de estas exclamaciones, corean: "¡Viva!". Otra exclamación del patrón es: "¡Vamos a bailar señores, ante el altar de María!" y entonces el coro responde con entusiasmo: "¡Vamos!".

El Señor de Esquipula, crucifijo que vi en varios altares de casas zoques en Tuxtla Gutiérrez, es una escultura negra, de probable procedencia guatemalteca, y que tanto en Tuxtla Gutiérrez como en otras poblaciones recibe culto, interviniendo su nombre en las alabanzas, como acabamos de ver, y en otros cantos religiosos de Zinacantan, que luego adelante veremos.

En el pueblo de Suchiapa, según comunicación verbal del Sr. Bernardo Reyes, tocaban hasta hace pocos años el teponaztli que actualmente se encuentra en el Museo Arqueológico de Tuxtla Gutiérrez. Desgraciadamente, por enfermedad del músico que lo tañía, no pude grabar un disco con este instrumento, lo que hubiera constituido un documento sumamente interesante.

AL mismo tiempo que los conjuntos musicales enumerados, en casi todo el Estado de Chiapas hay grupos de marimbistas que tocan a la perfección el instrumento, existiendo la leyenda, según comunicación verbal del Licenciado Don Daniel Robles, Presidente del Ateneo Chiapaneco, y según datos periodísticos de varios años

atrás, que me fueron proporcionados gentilmente por el Profesor Don Fernando Castañón, Subdirector del Museo Arqueológico, de que el Sr. Mariano R. Moreno ideó la marimba, y fué su nieto, Corazón Borrás Moreno, quien la realizó, llegando hasta el hecho de colocar en la parte inferior de los recipientes sonoros, llamados "bumpos" o "pumpos" (nombre probablemente onomatopéyico), unas telitas, hechas de vejiga de cerdo, con el objeto de aumentar la sonoridad. Por otra parte, según algunos escritores chiapanecos, como el Licenciado Emilio Rabasa y el Sr. Luis Espinosa, atribuyen el origen de la marimba en Chiapas al grupo de negros que fueron llevados a principios de la Colonia a un lugar llamado "San José de los Negros". Estos nuevos colonos, según los autores apuntados, trajeron la idea de la marimba, habiéndola realizado en San José y que de allí parte la edad del instrumento en el Estado. Los poetas chiapanecos, muy especialmente el Dr. Rodolfo Figueroa, han cantado en sus versos loas a la marimba. En cuanto a su origen, el Licenciado Ramón Mena piensa que es un instrumento autóctono, aun cuando su idea ha sido rebatida por el Sr. Espinosa. Por mi parte, creo que debemos colocarnos en un plano ecléctico, intermedio; pues la idea de tañer un trozo de madera hueca, percutiendo con bolillos de madera forrados de hule, si es prehispánica, puesto que tenemos el caso del teponaztli azteca, de la cuiringua tarasca y del tunkul maya; y la ejecución de una melodía o de una simple escala, bien puede tener influencias extrañas, ya que los instrumentos precortesianos señalados, dan solamente dos tonos.

Hay, asimismo, muy buenos constructores de marimbas, por lo que al sonido se refiere, como el Profesor David Gómez sr., cuyos hijos forman el famoso Cuarteto Gómez, y también, en cuanto al adorno exterior del instrumento, hecho de incrustaciones de maderas finas, representando varias figuras como flores o los escudos de México y Chiapas, hay verdaderos artífices en el arte de la incrustación. Ultimamente, el Sr. Francisco Javier Hernández, me comunicó un dato de investigación que yo no obtuve y es el que se refiere a que hay personas especializadas en afinar las marimbas y que los constructores de ellas requieren sus servicios especiales para la afinación.

Sea de origen autóctono, sea de origen extraño, o su nacimiento esté dentro de un caso de paralelismo cultural, el caso es que la marimba está fuertemente arraigada en el corazón del pueblo chiapaneco y su uso se ha extendido al Istmo de Tehuantepec, en donde

también he oído muy buenos marimbistas. Decía yo hace algunos años, acerca de las fiestas de Juchitán⁽¹⁾, al tratar de las bodas, que antiguamente en las fiestas istmeñas era más común y más característico escuchar los sones en banda de viento, y que en la actualidad, la marimba ha gustado tanto para las fiestas populares, que la banda ha sido desplazada para utilizarse sólo en ceremonias religiosas o particulares, tales como bautizos, matrimonios o entierros.

Tanto los grupos de marimba del Istmo, como los de las ciudades de Chiapas, añaden al conjunto instrumentos de viento (saxofones y trompetas), de cuerda (contrabajo) y de percusión combinada (batería), así como palos sonadores (clave de tipo cubano), sonajas de bule (maracas), o raspadores (güiros), empleando estos instrumentos especialmente para la música moderna de baile. En los pueblos chiapanecos más alejados de las vías de comunicación, la marimba se ha mantenido sola, y si acaso, en alguno se añade al grupo musical otro músico que toca indistintamente la clave o las maracas. Así pues he oído marimbas en Tuxtla Gutiérrez, Chiapa de Corzo, San Cristóbal las Casas, Comitán, Villa Las Rosas, Socoltenango, Venustiano Carranza y en las Colonias Agrícolas "Vicente Guerrero" y "Flores Magón".

La música que se ejecuta en marimba es, por lo general, música de baile, pero algunos compositores han captado los sones chiapanecos y se han hecho arreglos, especialmente de los sones llamados *Rascapetate*. En Tuxtla oí varios arreglos de sones de la misma capital y del Valle de Cintalapa. En Chiapa de Corzo oí algunos arreglos y composiciones de esa ciudad. En Venustiano Carranza oí los sones de la localidad y una composición de dos niños marimbistas. En Comitán conocí varios arreglos de la música de la localidad, etc.

DE los dos grupos musicales consistentes en: A) pito de carrizo y tambor; y B) arpa, guitarra y violín, vamos a ver algunos aspectos referentes a los instrumentos:

Los pitos de carrizo que generalmente los mismos músicos construyen, varían de tamaño desde 15 hasta 35 ctms. de largo y de 1,5 a 2 ctms. de espesor. En algunos lugares tienen su nombre en idioma aborígen y los de Huixtán llaman al pito de carrizo *Aj* y al tambor *Bo*, nombres que son probablemente de origen onomatopéyico.

(1) *La Fiesta Tradicional de Juchitán*, conferencia leída en la Sociedad Mexicana de Antropología, el 2 de febrero de 1939 y publicada en la *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, Tomo III, México, 1939, págs. 242 a 256.

Como el idioma zotzil que se habla en Huixtán es de filiación mayaense, creo que es de importancia anotar aquí el nombre del pito de carrizo usado entre los músicos indios de Guatemala, *Tzijolaj*, dato que nos proporcionó el Maestro D. Jesús Castillo en su libro *La Música Maya-Quiché*, Guatemala, 1941.

Los pitos de carrizo chiapanecos varían su número de agujeros de 3 a 7, teniendo los primeros 1 por debajo y 2 por arriba, y los segundos 1 por debajo y 6 por arriba. Esta variedad en el número de agujeros parece no afectar la estructura musical y más bien su causa. Según creo interpretar en lo personal, se debe a que probablemente el pito de tres agujeros es más tradicional que el de siete, pero asimismo de más difícil ejecución, usándose el de 7 con mayor frecuencia, debido a que facilita en gran parte la labor del ejecutante y a que los sones que se tocan actualmente, han perdido un poco su sabor y colorido tradicionales.

Cuando en mayo de 1938 recogí melodías en el Istmo de Tehuantepec (conferencia citada en párrafos anteriores), el Músico Don Cenobio López, tocador de pito de carrizo, a quien acompañaban dos muchachos, uno que tocaba el tambor y otro el carapacho de tortuga, usaba también dos pitos de carrizo, uno de tres agujeros y otro de siete. Este músico, que actualmente se encuentra en Ixtepec (Oaxaca), es ciego y generalmente toca sentado; pero en las procesiones tiene que tocar cuando camina, y entonces apoya su mano izquierda sobre el hombro del lazarillo y con la mano derecha toca el pito de carrizo, facilitándose más el uso del instrumento que tiene menor número de agujeros por tener necesidad de usar sólo una mano; y cuando toca sentado, como puede ocupar las dos manos, puesto que no tiene que guiarse con una de ellas, utiliza el instrumento de siete agujeros. El mismo confesó que su música, ritual por excelencia, debe ser tañida en el instrumento de 3 agujeros, pero que usa el de 7 porque le facilita más su ejecución. Esta fué la explicación que me dió entonces, al preguntarle sobre el uso de los dos instrumentos y creo que las razones son convincentes para aplicarlas a los instrumentistas chiapanecos que encuentran mayor facilidad utilizando instrumentos de mayor número de agujeros.

Los tambores que he oído en Chiapas, son de doble parche, afinados por el sistema de restiramiento de cuerdas y varían de tamaño desde 50 cmts. hasta 75 cmts. de largo, aproximadamente, por 20 a 40 de espesor. En Socoltenango, el músico percutor no toca

tambor, sino una tambora de mayores dimensiones, percutida con un solo bolillo. La colocación del instrumento para tocarlo, varía en diversos pueblos: colgado del hombro por medio de una correa, (zotques de Tuxtla Gutiérrez y Ocozocoautla; chiapanecos de Chiapa de Corzo; mestizos de Comitán; tojolabales de las colonias agrícolas "Veracruz" y "Saltillo"; zotziles de San Felipe Ecatepec e Iztapa; zeltales de Tenejapa; totikes de Venustiano Carranza, etc.) y detenido entre los muslos (zotziles de Huixtán y de Larrainzar). En todos los casos siempre vi que los músicos de pito y tambor son distintos, y un solo caso observé, en que el mismo músico toque los dos instrumentos simultáneamente (el pitero-tamborero de Larrainzar).

En el primer caso son utilizados dos bolillos. En el segundo caso, es utilizado un solo bolillo manejado con la mano derecha, mientras la izquierda maneja la flauta. Casi siempre son personas grandes quienes tocan la flauta, y los que tocan el tambor son pequeños, o jóvenes, aunque también pueden ser personas mayores. El fenómeno contrario, debido a herencia musical, lo vi en Ocozocoautla, en donde el pitero que guía la danza de *Moros y Cristianos* es joven y los tamboreros viejos. Lo mismo el pitero-tamborero de Larrainzar es un muchacho de unos 16 a 18 años.

Junto con estos grupos de instrumentos autóctonos, de viento y de percusión, aparecen en algunos lugares, otros instrumentos extraños que son usados también en el mismo conjunto (en Tenejapa y en Venustiano Carranza: trompeta de metal sin llaves), o bien instrumentos adaptados por los mismos músicos, de objetos naturales que acompañan al conjunto, cuando la idea principal así lo requiere (en Chiapa de Corzo: el cuerno de toro usado en la danza *El Torito*).

Los grupos orquestales de cuerda están formados por una o dos arpas, una o dos guitarras y uno o dos violines (Zinacantán, Chamula, Larrainzar, Tenejapa, San Felipe Ecatepec, Iztapa, Venustiano Carranza, etc.). El arpa es el instrumento más importante en el conjunto porque es el que hace la melodía y al mismo tiempo armoniza. Para tañerla se requiere habilidad y destreza, pues es el instrumento responsable del conjunto musical. Las arpas son hechas de jocote, por los mismos músicos, así como los demás instrumentos. Varían en el tamaño, midiendo desde 1 mt. de altura hasta 1.50 a 2 mts. El número de cuerdas varía con el tamaño: desde 15 hasta

25, de las cuales son 5 ó 6 las más largas y gruesas, las que dan sonidos graves para la armonía y el contrapunto. Las demás, en las que se toca la melodía, van disminuyendo de tamaño y espesor, agudizando los sonidos en una escala jónica ascendente. Unas están separadas de otras por un espacio bastante amplio que permite al músico controlarlas perfectamente sin verlas, para dar el tono que desea.

Para tañer el arpa, ésta es colocada, según su tamaño, de pie, entre las piernas del músico, puesta la cabeza del instrumento sobre el hombro del ejecutante. Indistintamente la mano derecha hace la melodía o el acompañamiento, mientras la izquierda hace el acompañamiento o la melodía, respectivamente, según se encuentre situada la cabeza del instrumento a uno u otro lado del músico. Otro modo de tocarla (Tenejapa), es sobre las piernas del músico; y una manera más, puesta sobre el hombro, volteada con las cuerdas hacia abajo, para mayor facilidad de su ejecución. Esta postura es utilizada cuando el músico camina, como por ejemplo, en una procesión. Así lo observamos en Tenejapa. La afinación de las arpas empieza por una nota grave que a veces es escogida como tónica y más frecuentemente como dominante, y de allí parte la escala, siempre ascendente, en el modo jónico, hasta llegar a notas muy agudas.

La guitarra ocupa el segundo lugar en cuanto a importancia, no sólo musical, sino ceremonial o ritual, pues el Sr. Pedro Carrasco (cita anterior), me comunicó que en Zinacantán, en algunas ceremonias religiosas en donde intervienen algunos cantos hieráticos, el violín no es usado, pero sí la guitarra y principalmente el arpa.

El hecho de ocupar el violín el tercer lugar, es un fenómeno que observé de la siguiente manera: así como en el caso del grupo musical de pito de carrizo y tambor, en el que el más viejo, que conoce mejor las tradiciones, es quien tañe la flauta y guía la danza (Tuxtla Gutiérrez, Chiapa de Corzo, Socoltenango, Istmo de Tehuantepec) y el tamborero o los tamboreros pueden ser personas grandes (Tuxtla Gutiérrez, Socoltenango), o muchachos chicos (Chiapa de Corzo: Danza *Tuxtleca*, Danza *El Torito*, Danza de *Parachicos*, Pitero de Santa Cruz; Istmo de Tehuantepec), o jóvenes (Comitán), así en el grupo de cuerda, casi siempre quien tañe el violín, es un chiquillo, pudiendo, asimismo, hacerlo una persona grande como en el grupo de Venustiano Carranza.

MÚSICA DE CHIAPAS

ARPA DE ZINACANTÁN

ARPAS DE LARRAINZAR

ARPA DE CHAMULA

GUITARRA DE ZINACANTÁN

GUITARRA DE LARRAINZAR

GUITARRA DE CHAMULA

CANTO DE ZINACANTÁN

CANTO DENAVIDAD, DE CHAMULA

La guitarra es hecha de pinabeto, y los lados de la caja son de madera de cerezo. La guitarra es pequeña (1 mt. a 1.20 de largo), con la cabeza en forma muy curiosa, de medio círculo cóncavo y con incrustaciones de madera en ella, en el mástil y en la caja. Tiene 4 ó 5 cuerdas, de metal y tripa, dobles o triples. Para tocarla, es colocada sobre el pecho, o sobre el abdomen, en posición normal, y las cuerdas son tañidas sin plectro alguno, rascando con las uñas, hacia abajo y hacia arriba, siempre sobre el mástil, a raíz de la caja y no sobre la boca de resonancia de la caja. Sirve como instrumento de acompañamiento y marca los acordes que va requiriendo la melodía en la tónica (1ª), en la supratónica (2ª) y en el tono de cuarto grado (3ª), aun cuando en algunos casos también hace melodía.

El violín es hecho de pinabeto, así como el arco. Es pequeño y se parece a un violín de juguete. Tiene dos o tres cuerdas. En la cabeza, que es hueca, hay tres clavijas alternadas y por la parte posterior de ella hay un pedazo de incienso pegado para embrear las cerdas del arco, el que mide aproximadamente de 30 a 40 cms. de largo y está rústicamente tallado. Para tocar el violín, éste es colocado en el lado izquierdo del pecho, no en el cuello bajo la barba, como por ejecutantes cultos; o bien puesto sobre el muslo izquierdo, parado (en Venustiano Carranza), y las cuerdas con el arco en sentido transversal, exactamente como si se tratara de un violoncelo. Decíamos que el violín ocupa el tercer lugar en cuanto a importancia musical y ceremonial. En él se ejecuta una especie de contracanto que quizá constituiría un sencillo contrapunto, sin que por ello, el grupo musical de cuerda nos presente temas polifónicos.

Junto con los instrumentos señalados anteriormente, hay otros que se usan ya sea en las danzas (cascabeles: *Malinches*, de Venustiano Carranza; espuelas: *Tungoyo-etzé* de Tuxtla Gutiérrez; cuerno de toro: *El torito* de Chiapa de Corzo, etc.); ya sea como reforzamiento del grupo musical: (acordeón: en la orquesta de cuerda de Chamula; trompetas de metal sin llaves: en los grupos de Venustiano Carranza y de Tenejapa).

El aprendizaje musical, en todos los casos (ambos grupos musicales: cuerda y viento y percusión), siempre se hace por tradición oral, transmitida de generación en generación, y en algunos casos por herencia familiar. El músico nuevo, como ya hemos visto en párrafos anteriores, empieza por tocar el instrumento más rudimentario, y poco a poco va ascendiendo en el "escalafón musical" hasta

que llega a dominar el instrumento más complicado, después de haberse saturado del ambiente musical y tradicional. Este aprendizaje de instrumentos autóctonos, en los centros de mayor población (Tuxtla Gutiérrez, por ejemplo), aun en la población indígena, parece que tiende a desaparecer, pues actualmente les interesa más la marimba y algún muchacho que siente aptitudes para la música, se inclina hacia ese instrumento con marcada afición. Sin embargo, en pueblos de menor importancia, pude observar que la tradición musical sigue fuertemente arraigada, siendo en muchos casos los jóvenes los que más se adhieren a ella.

POR lo que a música vocal se refiere, pocos cantos escuché durante el recorrido. Solamente en Chiapa de Corzo, las alabanzas del patrón de los *Parachicos*; los músicos de Zinacantán y los de Chamula que cantaron, junto con el acompañamiento de sus instrumentos; los músicos de Larrainzar que tararearon un trozo del son que tocaban en los instrumentos; un grupo de hombres que cantó en la iglesia de Santo Domingo (San Cristóbal las Casas); un grupo de mujeres que cantó en la iglesia de Tenejapa y un grupo de mujeres que cantó en la iglesia de Zinacantán.

Al principio, cuando se les pedía a los músicos que cantaran, se sentían cohibidos, pero después que lo habían hecho una vez, cantaron con más confianza. Este fenómeno que implica el miedo a cantar delante de público extraño a las costumbres, es muy peculiar, no sólo entre la gente indígena, sino aun entre los mestizos y la gente de otras esferas sociales. Por esta razón creo que el canto en los pueblos visitados, sí existe, con sus características peculiares y propias y que si no obtuvimos mayor número de cantos, fué precisamente por ese temor que dejo apuntado. Sin embargo, en el canto de Zinacantán, pude ver que cantan dos músicos (el del arpa y el de la guitarra), casi siempre alabanzas religiosas, a una sola voz, algunas veces vocalizando y otras con "letra" completa.

El disco grabado con canto se obtuvo con músicos de Zinacantán. Ya de regreso en la ciudad de México, el Sr. Fernando Cámara, alumno de la Escuela Nacional de Antropología que también fué a la Expedición Etnográfica dirigida por el Dr. Tax, me proporcionó la "letra" de uno de los cantos zinacantecos, y con la ayuda del disco, se pudo hacer la reconstrucción de ese canto.

Otro disco grabado con canto fué el de los músicos de Chamula. En abril del año 1942, durante nuestra estancia en Tuxtla Gutiérrez, con motivo de la Segunda Reunión de Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, recogí un canto de los músicos de Chamula, cuya "letra" fué obtenida en idioma zotzil por el filólogo Sr. Ignacio M. del Castillo. El canto zinacanteco en cuestión, empieza primero con la melodía tañida en los instrumentos. Después de algunos compases, que podríamos llamar de "introducción", cantan los dos músicos a una sola voz, en falsete, emitiendo un grito plañidero y largo y luego empiezan el canto con "letra". Después de unas frases cantadas, callan y aparece la música instrumental sola, para volver con el falsete otra vez y luego el canto, o bien, inmediatamente de la primera vez que se canta, continúan luego con el falsete y el canto nuevamente para terminar. El tema de la "letra" es una alabanza al Señor de Esquipula, (ya decía en párrafos anteriores que esta imagen recibe culto en esta forma) y el cantante alude al mayordomo encargado de la custodia de la imagen citada. El grito emitido antes del canto me llamó la atención, pues parece ser una llamada a distancia entre pastores, lo cual puede ser cierto, ya que los indios zinacantecos, entre otras profesiones, tienen el pastoreo y quizá se llamen de una ladera a otra por medio de gritos que, después de emitidos, son transformados en canto, o que ese grito sirva siempre para iniciar un canto propiamente dicho.

El disco grabado con canto de los músicos de Chamula, es parecido al de Zinacantán, nada más que sin el grito plañidero. Canta solamente un músico (el de la guitarra), teniendo esta melodía, como la otra que nos sirve de comparación, un sentido religioso. Los hombres y mujeres que oí cantar en las iglesias de Zinacantán y Tenejapa y en la de Santo Domingo en San Cristóbal las Casas, emplean ese medio de oración y de cuando en cuando se oían gritos plañideros, no tan fuertes como fuera del templo, sino más bien un poco sordos y apagados, pero de todos modos, lúgubres y aterradores. Tuve la intención de grabar esta clase de música, pero en ninguno de los tres casos obtuve éxito, debido a que tanto los hombres como las mujeres actuaban tan embebidos en sus ideas religiosas, que sólo lo hacían dentro del templo con un fervor infinitamente sublime y nada de lo que estuviera fuera de ellos les importaba.

Sin embargo, por apreciación personal, creo poder apuntar algo interesante en el canto de los hombres de la iglesia de Santo Domingo. Eran cuatro indígenas de Chamula. Dos de ellos llevaban

"SONES", DE CHIAPA DE CORZO

1. EL TORITO

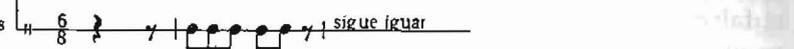
Pito 

Tambores  *sigue igual*



2. LA TORTUGA

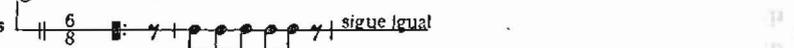
Pito 

Tambores  *sigue igual*



3. DAMIANA LA VIEJA

Pito 

Tambores  *sigue igual*

EL BOLONCHÓN - CHAMULA



EL CAMPESINO - VENUSTIANO CARRANZA

Allegro



El buencampe-si - no tie - rra ca - len - ta - no siem-bra su ma - ci - to y fri - jo -

Ri - to con su ma - no. ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay, ay, ay, ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay, ay, ay, ay!

Vie - ne! nor - te - ci - to a re - gar su se - men - te - ra.

Vie - ne! nor - te - ci - to por que Dios se lo man - dó.

la voz primera. Otro hacía una tercera baja y otro más, hacía una tercera alta, casi en falsete, oyéndose en el conjunto un principio de armonización coral. Su canto era tan quedo y suave, que no fué posible tomar un dictado musical ni apreciar otras características, pues terminaron rápidamente, apenas vieron que se les observaba.

EN cuanto a la estructura musical que he oído en Chiapas, podrían decirse algunas palabras que darán una ligera idea de ella. Refiérome a la melodía, el ritmo y la armonía:

MELODÍA: En general, la melodía de los sonos oídos en instrumentos autóctonos (pito y tambor) es de una extensión reducida, debido sin duda a dos factores:

A) La idea principal del tema, sobre todo si éste es tradicional (ya hemos dicho que la música ejecutada en esos instrumentos tiene más visos de autoctonismo), obedece a un principio netamente religioso y entonces la melodía tiene que ser de carácter austero (temas de "San Miguel" y "San Roque" en Tuxtla Gutiérrez), o sumamente solemne (tema de Semana Santa en Iztapa).

B) El instrumento mismo (pito de carrizo) ofrece ciertas dificultades materiales y técnicas en la ejecución por el reducido número de tonos que se obtienen, muy especialmente en los pitos de 3 agujeros, causa que ya dejé apuntada en otros párrafos. Esto se acentúa en los toques del cuerno de toro y en los de la trompeta de metal sin llaves, que realmente no producen una melodía completa, y a veces ni siquiera una pequeña escala, no siendo más que llamadas de atención o toques especiales para cada caso. Sin embargo, el músico de la danza *Moros y Cristianos* de Ocozacoautla, hizo oír melodías de mayor extensión que presentan variaciones muy sugestivas.

Los instrumentos de cuerda producen una melodía más extensa que también obedece, seguramente, a los mismos factores apuntados antes:

A) La idea del tema, aun cuando sirva para asuntos religiosos como los sonos de pito y tambor (cantos zinacantecos, canto de los *Parachicos*, canto de los músicos de Chamula, que tienen ya ciertas influencias católicas y que indican claramente la muestra de mestizaje), son también usados para otra clase de ceremonias no religiosas, o son tocados por simple solaz, y entonces ya el asunto musical, quizá menos tradicional, es más variable y de mayor combinación melódica.

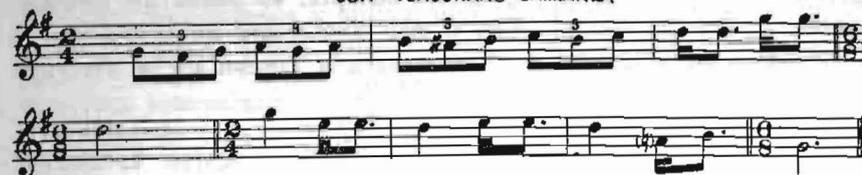
B) Los instrumentos de cuerda (arpa, guitarra, violín) ofrecen mayor número de sonidos, especialmente el arpa, del que algunos instrumentos tienen hasta 25 cuerdas. En consecuencia, la extensión melódica tiene que ser forzosamente mayor.

Las frases melódicas, en uno y otro grupos distintos, pero muy especialmente en el de pito y tambor, tienen una característica peculiar en cada son, consistente en que siempre tienen un principio y un final iguales que sirven para todos los sones. Estos principios y finales son perfectamente conocidos por los músicos, pues para cambiar de son terminan con el final del son anterior y luego tocan el principio del siguiente y continúan así sucesivamente. Cuando quise grabar precisamente esto que estoy señalando, en Iztapa y en San Felipe Ecatepec, obtuve el resultado apetecido, pues al marcarles la señal para que terminaran un trozo, debido a la escasez de discos, los músicos hacían al final de cada son, un sonido agudo, largo y terminaban con el "final" anterior. Esto mismo he observado en la música zapoteca que toca don Cenobio López en el Istmo de Tehuantepec. Tiene perfectamente marcados sus finales e introducciones y tiene una clara conciencia de ello, aparte de que al pedirle que tocara una escala en su instrumento, me la dió clara y perfectamente, cosa que en otros grupos musicales fué un poco difícil de obtener.

RITMO: En general, por lo que a ritmo se refiere, creo que sucede el fenómeno contrario al de la melodía, pues es precisamente en los grupos de instrumentos autóctonos (pito y tambor) en donde existe una gran riqueza de colorido rítmico, aun cuando no haya mucha variedad de instrumentos de percusión (sólo tambores; y en algunas danzas, el aditamento de las espuelas, los cascabeles y las sonajas de bule o de metal). En cambio en los grupos de cuerda, el ritmo es de menos colorido que la melodía, y así están compensadas ambas cosas:

- A) Grupos de pito y tambor:
 Melodía de poca extensión.
 Gran riqueza rítmica.
- B) Grupos de cuerda:
 Melodía de mayor extensión.
 Poco colorido rítmico.

SON - VENUSTIANO CARRANZA



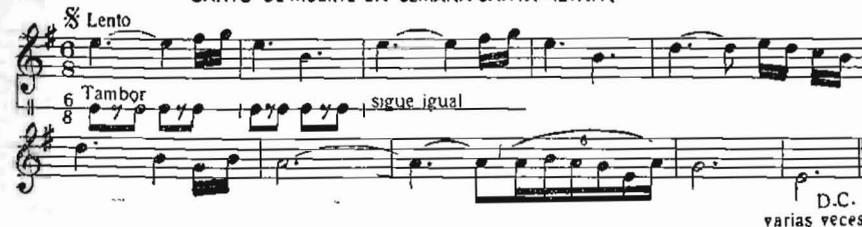
LA MARUCHITA - VENUSTIANO CARRANZA



MOROS Y CRISTIANOS (DANZA ZOQUE) OCOZOCOANTLA



CANTO DE MUERTE EN SEMANA SANTA - IZTAPA



D.C.
 varias veces

Este fenómeno es perfectamente natural, si tomamos en cuenta que la música primitiva, autóctona, aborigen (y la del inciso A tiene grandes muestras de ello) presenta siempre, en todos los pueblos, mayor complejidad en el ritmo y más simplicidad en la melodía, y que la música de elaboración más avanzada (inciso B) se preocupa más por la melodía que por el ritmo.

ARMONÍA: Creo que, en el grupo de pito y tambor, la armonía queda descartada, pues en casi todos los casos observados, un solo pitero es el que guía al conjunto y algunas veces son dos o más piteros (Tuxtla Gutiérrez) que tocan la misma melodía, sin que exista armonización.

En el grupo de cuerda, si hay un principio de armonía elemental, en donde el arpa, la guitarra y el violín ejecutan tonos distintos que armonizan bien, sin que por ello, como decía antes, sea una verdadera polifonía.

PARA terminar esta muy ligera descripción de la cultura musical indígena de Chiapas, y sin llegar todavía a conclusiones finales, puesto que me faltaron varias zonas por visitar, entre ellas la región lacandona, muy interesante por todos conceptos, en donde, según comunicación verbal del Sr. Carlos Frey, usan todavía en sus ceremonias religiosas los caracoles marinos como instrumentos musicales, diré unas últimas palabras acerca de tema cultural tan interesante y sugestivo.

En primer lugar, creo que existe una muy íntima relación en diversos grupos musicales, ya de cuerda, ya de viento y percusión, no sólo por todos los aspectos que hemos visto, sino en cuanto a que un mismo "son" puede tener la misma idea. Así escuché varios sonos que tienen el mismo nombre, aunque en la ejecución haya algunas variantes: *Asunción*, *María Manuela*, y el *Bolonchón*, que es el "son" más gustado y conocido entre los músicos y que es bailado por hombres exclusivamente.

En cuanto al "estilo", veo desde luego en toda la música recogida un profundo sentido religioso que en ocasiones es mistificado un poco con ideas profanas.

Dentro del "estilo" religioso-profano, podríamos encontrar:

- a) Sonos austeros, como los de *San Roque* y *San Miguel* en Tuxtla Gutiérrez.

- b) Sonos fúnebres y solemnisimos como el de *Semana Santa* en Iztapa y el del *Tercer Viernes* en Venustiano Carranza.
- c) Sonos jacarandosos y bullangueros como la danza de *Parachicos* en Chiapa de Corzo.
- d) Sonos estrepitosos de algarabía, como la danza *El Torito* de Chiapa de Corzo.
- e) Sonos sencillos como la danza *Tuxtleca* de Chiapa de Corzo.
- f) Sonos atrevidos (melódicamente) como la danza de *Moros y Cristianos* de Ocozocoautla.
- g) Sonos melancólicos y tristes como los cantos zinacantecos y chamulas.
- h) Sonos alegres y entusiastas, como el *Bolonchón* de Chamula y como los sonos de Comitán, entre los que oí una adaptación del canto popular mexicano *La Cucaracha*.
- i) Sonos finísimos y delicados, como los del grupo de cuerda de San Felipe Ecatepec, los que, curiosamente, tienen ligero parecido con los sonos de la región lacustre del Estado de Michoacán.
- j) Sonos graciosos y juguetones, como los cantos de Navidad de Venustiano Carranza y de Chamula.

En todos los lugares visitados, cuando estaban ya los músicos frente al aparato grabador, algunas veces se cohibían, pero una vez grabado el primer ejemplo, oído por todos los circunstantes, el entusiasmo era grande y tanto los músicos, como el mismo público, recordaban en el instante muchos sonos, los que no podían ser grabados todos, ya que el número de discos disponibles para ser grabados era contado. Esto hace pensar que la música oída y grabada durante el recorrido no es más que una mínima parte de la que seguramente existe en el Estado de Chiapas y que una investigación más amplia y de mayor duración sería muy conveniente.

Por otra parte, sería necesario seguir buscando el mestizaje y el autoctonismo, para mayor delimitación de antecedentes culturales, pues es curioso ver que en algunos grupos de pito y tambor (San Felipe Ecatepec), tocan sonos ya muy influenciados de melodías cristianas, como la alabanza que dice: "Oh! María, Madre mía; Oh! Consuelo del mortal, amparadme y llevadme a la Patria Celestial...!"

Creo que es de interés decir unas cuantas palabras acerca de los instrumentos prehispánicos que hay en el Museo Arqueológico de Chiapas:

El teponaztli de Suchiapa, que hasta hace unos años se tocaba en ese lugar y que fué traído al Museo de Tuxtla Gutiérrez por su director, el Sr. Bernardo Reyes, da acordes de dos octavas perfectas; tocando la primera lengüeta da un *Do*; en la segunda lengüeta da un *Do* en octava alta; en la parte central baja de la caja da un *Do* en segunda octava alta, y tocando en la parte central alta de la caja da un *Si*. De modo que tenemos una relación de dos octavas y una segunda.

Hay en ese mismo Museo tres objetos de barro clasificados como *Sacabanes* por el arqueólogo Franz Blom, uno de los cuales creo sea un instrumento de percusión, porque las aletas laterales permitirían colocar en la boca superior un parche para percutir. Tienen, además, cuatro agujeros por la parte posterior para permitir la salida del aire y ninguno tiene fondo, lo que hace pensar en instrumentos de percusión, aun cuando dos de ellos presentan la dificultad señalada antes, con las aletas laterales que no permitirían la colocación del parche.

Hay también una colección de silbatos zoques y chiapanecos zoomorfos y deimorfos.

Nombres de algunos de los informantes con quienes se grabó música en Chiapas:

Instrumentos de viento y de percusión:

Tuxtla Gutiérrez:

Pito de carrizo: Manuel García

Iztapa:

Pito de carrizo: Nicolás Pérez
Tambor: Félix Pérez

Huixtán:

Pito de carrizo: Miguel Mochán
Tambor: Pedro Pérez

Larrainzar:

Pito de carrizo y tambor: Lorenzo Díaz.

Comitán:

Pito de carrizo: Domitilo Ramírez
Tambores: Raúl Solís
Juan Gómez
Augusto Jiménez

Colonia "Veracruz":

Pito de carrizo: Teófilo Cuello
Tambores: Pedro Vázquez
Antolino Vázquez
Jorge López
Ventura Gómez

Colonia "Saltillo":

Pito de carrizo: Florentino Gómez
Tambores: Francisco López
Manuel López
Rafael Pérez
Anastasio Díaz

San Felipe Ecatepec:

Pito de carrizo: Pedro Cruz
Tambores: Eusebio Molina
Melesio Gómez

Instrumentos de cuerda:

Zinacantan: Arpa: Juan González.
Guitarra: Pedro Pérez.
Violín: Lorenzo Pérez.

Chamula: Arpa: Juan Jiménez.
Guitarra y canto: Manuel Pérez.
Acordeón: Domingo Santís.

San Felipe Ecatepec: Arpa: Ambrosio González.
Guitarra: Julián López.

Iztapa: Violín: Estéban Ramírez.
Guitarras: Germán Pérez y Eusebio Hernández.

Larrainzar: Arpas: Marcos González y Juan Díaz.
Guitarras: Pascual Gómez y Diego Hernández.

Marimbas:

Tuxtla Gutiérrez:

Cuarteto Gómez. Director Prof. David Gómez jr.
Grupo Policía. Director Prof. Ricardo Sánchez S.
Cuarteto Ovando. Director José Esteban Ovando.

Chiapa de Corzo:

Grupo Vidal. Director Heriberto Vidal.

México, D. F., abril de 1943

RAÚL G. GUERRERO