

"SONIDOS REFUGIADOS". UNA APROXIMACIÓN
ETNOGRÁFICA A LA MEMORIA Y LAS MÚSICAS
GUATEMALTECAS EN MÉXICO*

Abstract

Through the southern border of Mexico, people recognize the musical repertoires of marimba and "pito (flute) & tambor (drum)" played by Jacalteco, Chuj, Mam and Kanjobal musicians. This music came from Guatemala in the late XIXth Century, but another one arrived with migrants who seek refuge in Chiapas of the counterinsurgency's violence during the 70's and 80's of last century. The music of the refugee has suffered numerous changes due to the endless search for new sounds by musicians. At the same time, the repertoires today are the memory of the musical past of the indigenous peoples in the region. They gave the region an interesting music and dance tradition still present.

En una ocasión, don Pedro soñó que los espíritus de la montaña le advertían algo. Varias veces éstos se aparecieron en los sueños de los viejos sabios para avisar que "los perros vendrían", que "se fueran de sus aldeas", y que los espíritus los guiarían para internarse en la selva y encontrarse a salvo de la violencia militar. La gente siguió la recomendación y en agradecimiento a estos seres divinos les ofrendaban velas que hacían con cera de abeja durante su camino (Wilson, 1991: 45). Muchos huyeron nomás con las ropas que traían puestas, no podían cargar con sus animales ni sus cosas y había que esconderse en el monte. A otros no les dio tiempo de interpretar sus sueños o huir sin ser descubiertos

* Este artículo está basado en el ensayo "Canto rodado. Música de los guatemaltecos refugiados en México" (Alonso, 2006), y forma parte de una investigación amplia en proceso de publicación.

por los *kaibiles*.¹ Los que pudieron salvarse de las masacres fueron aquellos que caminaron días enteros hacia la frontera mexicana y se internaron en el Estado de Chiapas, donde varios miles se establecieron definitivamente.

La llegada de guatemaltecos refugiados a la Selva, a los Llanos de Comitán y a la Sierra a inicios de los años ochenta originó algunos de los procesos que han hecho posible que en la región fronteriza de Chiapas se exprese la diversidad en su sentido más amplio. Esto es, la diversidad misma de los grupos indígenas en constante cambio, la pluralidad lingüística, la coexistencia de diferentes adscripciones políticas y religiosas, así como la marcada desigualdad económica y social.

Los emigrantes se desplazaron por rutas conocidas porque había una experiencia histórica de tránsito entre Guatemala y México, sin embargo, el refugio marcó una situación novedosa para la población de Chiapas —y para la de los Estados peninsulares de Campeche y Quintana Roo— porque migrar es mucho más que cambiar de lugar de residencia, es traspasar una frontera cultural para construir un espacio de negociación con lo otro, con lo diferente, pero también con lo semejante. La música, sin duda, expresa aspectos de estos procesos.

Ahora bien, cuando se migra ¿la música permanece sin cambios? ¿Se le lleva a los nuevos lugares o se le abandona en el lugar de origen? La música se lleva auestas, se mueve y transforma su fisonomía con el paso del tiempo. De manera que la práctica musical no es resultado sino parte de la complejidad de las regiones indígenas. Podríamos asegurar, incluso, que en la medida en que los espacios regionales tienen correspondencia con los espacios musicales, la identificación musical constituye uno de los elementos que cohesionan a los actores regionales, es decir, hablamos de

¹ Soldados de élite entrenados en contrainsurgencia.

músicas que se producen en situaciones sociohistóricas específicas, y que se transforman al mismo tiempo en que los espacios socio-territoriales son modificados.

Así, para abordar algunos aspectos de la práctica musical de los refugiados guatemaltecos hay que diferenciar los contingentes de migrantes de los trabajadores temporales centroamericanos por el hecho de estar asentados definitivamente en México. De igual forma, hay que considerar que los refugiados constituyen un grupo heterogéneo y al mismo tiempo similar, no sólo por su origen común sino por la memoria de la experiencia del refugio² y la manera en que estos desplazados se convirtieron en refugiados, es decir, varios grupos de guatemaltecos fueron reconocidos como refugiados por el Estado mexicano.³ Éstos eran en su mayoría indígenas hablantes de distintas lenguas del tronco maya-quiché: q'anjob'al, chuj, k'iche', mam, q'eqchi', ixil, kaqchikel, jakalteko (popti') y awakateko.⁴

² El concepto de experiencia del refugio ha sido planteado por algunos investigadores como Rosalva Aída Hernández para explicar la complejidad de este proceso (1993).

³ Éstos se asentaron en campamentos atendidos por el Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) y la Comisión Mexicana de Ayuda a Refugiados (COMAR) y el resto se instaló en una suerte de campamentos espontáneos o se dispersó en Chiapas (Nolasco, 1995: 181, 190). El éxodo se produjo masivamente en 1982 y hasta 1984 los refugiados permanecieron en el Estado de Chiapas en varios municipios. En 1984 el gobierno mexicano reubicó gran parte del contingente en los Estados de Campeche y Quintana Roo, y a inicios de los noventa varios miles organizados regresaron voluntariamente a su país.

⁴ La mayor concentración procedía de la región de los Cuchumatanes, perteneciente a los departamentos de Huehuetenango y Quiché, y un porcentaje menor de población no indígena que residía en las mismas regiones. Los q'anjob'ales provenientes de Huehuetenango constituyeron el contingente más grande de los refugiados (el 50%) y a la fecha conforman el mayor grupo de origen guatemalteco asentado en Chiapas, llegando a superar en número a varios grupos originarios de este Estado. Para conocer más sobre la composición de los grupos de refugiados véase Stølen, 2001.

EL "TIMBRE" DE LA TRADICIÓN

La música está asociada a la vida social de las comunidades indígenas y configurada en relación con las ceremonias del ciclo festivo, a su vez determinado por el trabajo agrícola y los rituales del ciclo de vida, como los nacimientos, los bautizos, los matrimonios y las ceremonias fúnebres (Alonso, 2000). En los matrimonios, si bien la migración conlleva el establecimiento de formas diversas de relaciones de alianza, es posible observar la continuidad de un sistema tradicional de parentesco entre los distintos grupos indígenas mayenses en Chiapas caracterizado por privilegiar los vínculos patrilineales. De manera que la celebración del matrimonio o los acuerdos por el *robo de la novia* son ocasiones trascendentales dentro del ciclo de vida de los pobladores de la frontera sur. En estas fiestas la música de marimba constituye un elemento integrador, ya se trate de la participación de marimbas locales o de guatemaltecas contratadas por los familiares del novio, por lo que es común ver marimbas y músicos transportados en pequeñas embarcaciones atravesando la frontera por la red fluvial del Usumacinta o bien por las brechas de la sierra.

Muchos de los repertorios y sentidos de la música han permanecido durante décadas sin grandes modificaciones y se escuchan en las regiones indígenas porque constituyen parte de los episodios rituales. Podemos afirmar esto cuando observamos que ciertos tambores son utilizados entre los grupos jakalteko y chuj durante los eclipses pues se cree que se trata de una lucha entre los astros más importantes: el Sol y la Luna, de manera que el tambor y el ruido de otros objetos al percutirse permite ahuyentar al Sol. Los chujes de la Cañada de Las Margaritas, Chiapas, organizan una fiesta cuando se levanta la cosecha dos veces al año, en octubre y en febrero. Durante los días de esta celebración se llevan a cabo oraciones en la iglesia, se queman cohetes y se bailan so-

nes tradicionales de marimba.⁵ Por el contrario, otros repertorios han desaparecido porque su ejecución carece de sentido en los contextos de cambio religioso, por ejemplo, en localidades de minoría católica la música que trajeron los refugiados se constriñe a los ambientes domésticos, con lo cual se limita su desarrollo y su desaparición por desuso. Esta aseveración tiene también sus matices, aunque no dejamos de reconocer el papel de la religión en la construcción de la identidad musical no podemos asegurar que la conversión religiosa modifique el sentido de las prácticas culturales. La realidad es mucho más compleja, de hecho, en ocasiones sólo se adscriben a otro dogma religioso por conveniencia sin abandonar su religiosidad. Los músicos no dejan de interpretar música tradicional aunque se conviertan a otras religiones ni tampoco abandonan del todo las prácticas rituales agrícolas. Incluso continúan colocando veladoras en el centro de sus parcelas por si acaso llegaran a necesitarse. De hecho, las influencias de los grupos religiosos no católicos son observables en los tipos de música que interpretan en las celebraciones: himnos y aleluyas en lugar de sones. Estas influencias también son observables en el abandono de ciertas prácticas de control social intracomunitario características de la mayor parte de los grupos mayenses, como la envidia y sus consecuentes prácticas de brujería.

Hay que considerar, no obstante, que la respuesta indígena al cambio ha sido múltiple. Los primeros investigadores que incursionaron en los campamentos de refugiados⁶ —antes de que el Estado

⁵ Un pequeño grupo de personas acude de manera secreta al sitio arqueológico de Chinkultik, ubicado en los lagos de Montebello, para ofrendar mazorcas y veladoras.

⁶ En los expedientes de COMAR y ACNUR revisados en los archivos encontré muy pocas referencias a la música. Lo anterior pone en evidencia el problema metodológico para abordar la diversidad del mundo de los refugiados mayenses guatemaltecos. Tanto para los primeros investigadores como ahora hay una gran dificultad ética al investigar aspectos de la cultura cuando la gente está tratando de sobrevivir. Paradójicamente, esto me ha permitido observar la restitución musical de los pueblos indígenas.

mexicano les otorgara el reconocimiento como poblados— observaron que en varias casas se escuchaban grabaciones de música de marimba y corridos.⁷ Lo anterior es importante por el hecho de que en Guatemala existe una amplia red de radiodifusoras locales que transmiten programas de corte religioso y político con una programación musical fundamentalmente de música de marimba, y editan fonogramas (en un principio casetes, después después CD o DVD, en archivos de audio) grabados en sus estudios.

Del lado mexicano, a principios de los años noventa hubo un boom en la producción independiente de fonogramas con música de grupos locales que se vendían (y continúan vendiéndose con gran éxito), y cuya proliferación fue iniciada y fomentada por la radiodifusora XEVFS “La Voz de la Frontera Sur” de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), fenómeno que ha llevado a los músicos cercanos a esta institución a acuñar el término “fonogramas comunitarios”.⁸ Lo anterior es importante si consideramos que los grupos musicales de origen guatemalteco son contratados para tocar en los bailes de los poblados mexicanos de Chiapas, Tabasco, Campeche y Quintana Roo. En primera instancia los grupos son seleccionados con base en un aspecto práctico: cobran más barato que los mexicanos, pero el segundo criterio, que al parecer es de mayor peso, es que conozcan el repertorio de piezas tradicionales que suenan en las regiones fronterizas de Chiapas y Guatemala, aunque con regularidad se opta por los conjuntos mexicanos. Por ejemplo, el grupo mam mexicano “Marimba de El Pacayal” del municipio de Mazapa de Madero, Chiapas, es conocido en toda la región e incluso en Campeche. En realidad, la selección del conjunto musical, el

⁷ Notas de campo de Margarita Nolasco, Virginia Molina y Carlos Melesio, campamento La Gloria de San Caralampio, Chiapas, 1989.

⁸ Comunicación personal de Carlos Romo, ex director de la emisora. Archivo del Departamento de Producción Radiofónica, Subdirección de Radio, Instituto Nacional Indigenista, 1994.

repertorio, el estilo y la secuencia en que se presentan las piezas depende del evento.

LOS REPERTORIOS MUSICALES Y LA MEMORIA

El repertorio es el conjunto de piezas musicales que conforman un acervo lógico y coherente —así como los modos particulares en que una colectividad lo expresa—, y se encuentra estrechamente relacionado con los grados de habilidad de los músicos para tocarlo (Alonso, 2008). Hay quienes incluyen en el talento personal la facilidad para acoplarse con los otros músicos en tanto que agrupación (Haviland, 1967: 62).

En ciertos momentos los cambios e innovaciones en el repertorio se han dado por presiones del exterior, como la llegada de las distintas corrientes musicales para que la marimba, instrumento diatónico, se transformara en uno cromático (Godínez, 2002: 137). En otros casos, sones y zapateados desaparecieron debido a que nadie podía tocarlos por el grado de dificultad que su ejecución exigía. Pero ciertos repertorios dejan de ejecutarse, fundamentalmente porque ya no tienen sentido social; por ejemplo, en Maya Tecún, asentamiento pequeño y de difícil acceso, los refugiados q'eqchi'es recuerdan que en Guatemala para la interpretación de la Danza del Venado —escenificación de un mito-plegaria al dueño del monte para la cacería—, se integraba un grupo de 25 participantes para representar los papeles del venado, el tigre, los monos, los *zegaes* (zagales), el cazador, entre otros, y cada uno de los personajes tenía su correspondiente son de marimba. Pero en las condiciones de refugio, a los músicos q'eqchi' les preocupaba que los espectadores no prestaran atención a las 25 “músicas” o sones de marimba, ya que éstos tenían una duración aproximada de noventa minutos y, en conjunto, la realización de la danza duraba dos horas incluyendo los interludios musicales para los parlamentos de los personajes. Sin embargo, la inquietud de los músicos pronto se disipó cuando decidieron modificar la danza

de acuerdo con las necesidades y posibilidades locales, recreando su propia versión. Lejos de que esto los distanciara simbólicamente de su país, Guatemala se erige en la memoria q'eqchi' como el referente histórico y cultural que le da sentido a sus creencias, valores y normas.

La realización de la danza siguió aquellas pautas que prescribía la tradición que no resultaban difíciles de seguir o aquellas que habían perdido sentido en los nuevos contextos. La danza es apadrinada por un hombre y su familia, quien ha formalizado su compromiso con los miembros de la localidad a través del establecimiento de un vínculo de parentesco ritual. En efecto, el padrino resguarda en su casa la indumentaria, consistente en máscaras de animales (resalta, en particular, la del venado que lleva hermosas astas de ciervo) y los trajes de terciopelo de color amarillo, naranja o café de acuerdo con el animal representado. El padrino ofrece su casa y solar para las ceremonias de inicio y culminación de la fiesta, en las cuales se interpreta la danza; la mujer del padrino prepara los tamales de frijol y la bebida para los participantes. Lo más importante es que es el padrino quien deberá orar como parte del ritual de petición a las divinidades para la ejecución; en su casa adorna un pequeño altar con imágenes de los santos que cuidará durante un año, lapso que al igual que para los danzantes será suficiente para cumplir su promesa. En Guatemala los ciclos eran de siete años, y se trataba de la práctica de un conjunto de danzas, sin embargo, dadas las condiciones en el refugio los músicos y danzantes redujeron el plazo de realización de su cargo.

En Guatemala, recuerdan los danzantes, también se buscaba un encargado de pedir permiso a Dios para bailar. Esta persona "también le daba su traguito a la marimba", rociándole un poco de aguardiente y se encargaba de bendecir a los participantes sahumándolos con inciensos, al mismo tiempo que rezaba oraciones propias de la ocasión. Sin embargo, en el refugio, los danzantes no encontraron alguien que recordara los rezos ni conocían la

manera en que se elaboraban las máscaras y se confeccionaban los trajes. Los especialistas rituales habían regresado al Ixcán guatemalteco, de manera que el capitán de la danza y los ejecutantes han reconstruido los parlamentos de los personajes y las oraciones, y acortaron la duración de la representación. Al omitirse algunos de los diálogos rituales entre los organizadores y los parlamentos, y al reducir los sonos se modificaron también ciertos aspectos musicales.

Estos sonos mayenses no se ajustan a la estructura de 8 compases común en ciertas tradiciones musicales, sino que presentan frases de 5, 6, 7, 9 o hasta de 10 compases, como los que ha registrado Godínez (2002: 206). Si consideramos que la frase musical podría constituir una unidad de sentido, de pensamiento musical, su reducción constituye un ajuste de la memoria. Al respecto, hay que mencionar que en la oralidad la repetición es una fórmula para la memoria, de manera que en los cantos, los mitos y toda la tradición oral se repiten las unidades susceptibles de ser recordadas, incluso algunas que paradójicamente son un "sinsentido", por ejemplo, los tarareos, o bien el poner de relieve la métrica con sílabas ininteligibles, como los cantos chamánicos o ciertos tipos de rezos. Incluso, los aprendices se concentran en el ritmo que tiene un carácter repetitivo, una redundancia intencional relacionada con la memoria. Por ello se dice que los cantos (y la música) son algunos de los recursos mnemotécnicos más efectivos y de posibilidad creativa (Goody, 1996: 43), y por eso es que la reconstrucción del pasado sonoro es muy difícil. De ahí el problema que ven los músicos q'eqchi' es frente a la disminución de la duración de los sonos; argumentan que los músicos podrían confundir los sonos y no practicarlos en el orden en que deben ir dispuestos. Esta afirmación probablemente resulta exagerada pues los músicos así como los escuchas, poseen la facultad de reconocer los sonos por la melodía o por las fórmulas mnemotécnicas. Sin embargo, lo que está de manifiesto es la preocupación entre los músicos por mantener la memoria de la tradición.

Por ejemplo, las opiniones con respecto al proceso de rescate local de la danza dividieron a los músicos en dos grupos: el primero aseguraba que si no era posible de representarse idéntica que en Guatemala, era mejor olvidarse del asunto; el segundo argüía que, no obstante los cambios, bien podría ser representada como una danza antigua de recreación local. El asunto que en realidad subyace a este problema es que se estaba poniendo en juego o fragmentándose un sistema ceremonial.

Hasta ahora sólo he encontrado esta Danza del Venado entre la población q'eqchi', pero se sabe de su existencia entre la chuj, q'ajob'al y jakalteka en Chiapas. Los chujes asentados en el municipio de Las Margaritas han comentado que esta Danza del Sakchen (venado), también llamada del *Kanhäl Chen* (caballo), se conoce comúnmente como Baile de la Marimba, tal como suelen llamarlo los q'eqchi'es en Campeche, y también afirman que estaba dedicada al dueño del monte. El conjunto de danzantes está bajo la dirección de un capitán de baile, quien ejerce ese cargo durante un año. Por otro lado, La Farge documentó en los años veinte que los jakaltekos debían adquirir la indumentaria de los danzantes en San Cristóbal Totonicapán. Esto explica por qué los refugiados guatemaltecos q'eqchi'es de Campeche insisten en que los insumos para la danza deben ser adquiridos en Totonicapán.

Hay que recordar que en regiones indígenas mayenses (y zoques) en Chiapas, los cargos de músico y danzantes son vitalicios y son considerados de gran prestigio e importancia. Don Gregorio Mateo, refugiado chuj del Rancho San José de Belén en Chiapas, comenta que cuando los grandes campamentos de refugiados se atomizaron en pequeños ranchos mucha música dejó de escucharse. Nunca más se realizó la Danza de la Vaca o Toro, que era semejante a la danza tzeltal del Toro de Petate, donde un danzante portaba un armazón de petate, con cuernos y cola de toro. Los sonos de esta danza se interpretaban con marimba entre el 31 de diciembre y el 3 de mayo (día de la Santa Cruz), período que

marcaba un ciclo agrícola con su respectivo ceremonial; se bailaba durante toda la noche⁹ recorriendo las casas del poblado.

Ahora bien, los diferentes estilos musicales se basan en características locales, es decir, se clasifican de acuerdo con su región o comunidad de procedencia. Navarrete, en un estupendo estudio acerca de las ocasiones musicales de la marimba achi, documentó que los músicos identifican las diferencias entre los sonos de una localidad a otra de la misma manera en que distinguen el vestido de las mujeres. Esto es, dicen que así como se distingue el vestido de una localidad a otra, los sonos de la marimba, que es una mujer, distan de un pueblo a otro. Esto último es importante porque la mayoría de los grupos indígenas asignan género a los instrumentos musicales, la marimba es considerada una mujer y, por tanto, asocian el instrumento al ámbito femenino y a la noción judeocristiana del mal, las bebidas embriagantes y la lujuria (Navarrete, 2005: 113-128, 212-222).

No obstante las diferencias en los sonos de distintas localidades según la perspectiva nativa, que más bien se trata de diferencias en los estilos de interpretación, los músicos reconocen que comparten los repertorios con los grupos aledaños, de manera que podemos decir que los repertorios tradicionales de marimba conforman un supranivel regional porque traspasan la frontera política, y también son repertorios supraétnicos porque los distintos pueblos indígenas fronterizos lo comparten, por ejemplo, sonos como "Placita de mi cruz", "La Jacaltequita", "Sal negra", entre otros, y algunos sonos dedicados a santos o vírgenes como "La Candelaria".

Sebastián Gómez Tadeo (foto No. 1), marimbista chuj del rancho Santa Ana, en La Trinitaria, quien se ha convertido en uno de los músicos y compositores más populares entre la población indígena

⁹ Cabe mencionar que manejo como sinónimos los verbos de danzar o bailar por tratarse de categorías *emic*.

CD-7

de la región de los lagos de Montebello, interpreta junto con sus hijos y familiares, los repertorios antiguos jakaltekos difundidos a lo largo de toda la región fronteriza. De esta manera, don Sebastián contribuye desde los años setenta a una memoria regional de los sones y a una tradición vocal regional; otras piezas son arreglos o composiciones suyas que también son tocadas por los conjuntos locales. Por otro lado, este músico chuj ha adoptado piezas provenientes de tradiciones musicales mexicanas, como el cancionero de la Revolución, de cuyo repertorio incluimos "La Adelita".

CD-8



Foto No. 1

Músicos de la marimba chuj Brisa de Montebello; Sebastián Gómez Tadeo e hijos. Santa Ana, municipio de La Trinitaria, Chiapas, 1994
(Foto: Marina Alonso Bolaños)

Aunque los músicos q'anjob'ales mencionaron la existencia de canciones en su idioma, aseguraron no recordar las letras porque estaban asociadas a las oraciones que se enuncian durante los rituales agrícolas, o eran arrullos cuya transmisión de generación en generación estaba más bien en manos de las mujeres o de especialistas rituales, quienes, dadas las condiciones del refugio, habían preferido mantenerse en silencio. Es sabido que muchas piezas

que tocan las marimbas indígenas pertenecen al repertorio ladino y viceversa, sobre todo cuando se ejecutan canciones o sones provenientes de Los Altos de Chiapas: "La Maruchita", "El Memel", "Camino a San Cristóbal", entre otros. La cuestión aquí es que el instrumento con que se tañen se considera indígena porque es diatónico. Resulta de particular interés que la división entre lo no indio y lo indio que se expresaba en términos del repertorio e instrumentos, tiende a borrarse con la masificación de la música a través de la radio, y las marimbas cromáticas suelen ser consideradas "más elaboradas" porque visualmente parecen más complejas por poseer dos teclados, pero, en esencia, por ser mestizas.

Otro caso interesante sucede en Los Laureles, el asentamiento de refugiados más grande y poblado que se localiza en Campeche. En este lugar, una parte de la población mam ha rediseñado la celebración de San José. En un principio se reinstalaron algunos de los cargos y elementos de la cofradía guatemalteca, uno de los más importantes era, precisamente, el de *capitán musikero* que asignaron al único marimbista del poblado y al cual le dieron tareas como prestador de servicios para la fiesta. Más tarde, al recibir fondos de programas de apoyo a la cultura, los participantes adquirieron los objetos necesarios para la celebración: utensilios de cocina para la preparación de la comida ceremonial y los materiales para la elaboración de la indumentaria de las danzas, cohetes, veladoras, y demás aditamentos que encargan a los comerciantes de Chiapas y Guatemala que visitan las localidades. Incluso, tanto para la vida cotidiana como para las fiestas, este grupo mam de la comunidad de Todos Santos se viste con el traje tradicional que logró recuperar.¹⁰

¹⁰ Consiste en un enredo azul hecho en telar de cintura y un huipil bordado en tonos azules, rojos y violetas para las mujeres, los hombres usan pantalón y camisa del mismo textil que los enredos. El calzado para ambos puede ser de huarache, sandalias o zapato formal. Cabe mencionar que esta vestimenta no es apropiada para el clima cálido y húmedo de la Península, sin embargo, es de uso común.

Por su parte, una marimba que un músico mam logró transportar desde Chiapas a Campeche durante el proceso de reubicación, y que había permanecido por mucho tiempo abandonada, ahora es el instrumento que interpreta el repertorio festivo: sones tradicionales guatemaltecos y las piezas de moda, y aunque toda la localidad es convocada al baile, los organizadores preparan a varias parejas de niños para que presenten *bailables* en las escuelas como parte de las celebraciones anuales de las fiestas patrias mexicanas. La mayor parte de los sones tradicionales de origen guatemalteco es *bailable* y parte del gasto ceremonial está destinado a él. Si por alguna razón la localidad de Los Laureles no llegase a contar con los recursos suficientes, la presidencia municipal sufragaría las celebraciones, y las localidades mayas pertenecientes al municipio participan de manera activa y con mucho interés por acercarse a los guatemaltecos y viceversa. De hecho, los hijos jóvenes de refugiados han aprendido a hablar el maya y mantienen estrechas relaciones con esa población.

Otro ensamble instrumental de importancia en Chiapas y Guatemala indígenas (y en casi toda Amerindia) son los sones de danza y piezas diversas para pito y tambor, como los alabados y alabanzas (cuya distinción es poco clara en la exégesis nativa), zapateados y canciones. A este ensamble instrumental se le agrega una corneta o un clarín que alterna con el pito. El uso de estas cornetas parece derivarse de una tradición europea en la que intervenían "clarines destemplados" para anunciar la persecución de Jesucristo (Warman, 2003). Así, una de las características de la pieza "Música de pito y corneta" es que se usa para anunciar el inicio de las ceremonias. Por alguna razón este ensamble no se usa en los asentamientos de refugiados, no obstante, la gente advierte que es usual entre los pueblos tojolabales, tzeltales, tzotziles y zoques con quienes mantienen relaciones.

A diferencia de otros pueblos indígenas en Chiapas, como los zoques, los músicos mayenses se consagran como tales dentro del contexto familiar, y la función ritual de la música determina las

etapas del proceso de enseñanza-aprendizaje: se practican los sones en el mismo orden en que se tocan en las fiestas, de manera que los músicos no sólo aprenden música sino toda una serie de patrones culturales. El proceso de aprendizaje tiene que ver con la afinación de la marimba y, como rasgo general para todos los instrumentos tocados en la región, una vez construidos la afinación les debe ser revelada a los músicos a través de la experiencia onírica. Muchos de los ejecutantes de marimba aseguran haber recibido en sus sueños los tonos con que debían ajustar sus instrumentos para la afinación. Cuando los músicos tienen posibilidad de comprar otros instrumentos convierten la marimba en marimba orquesta al agregar una batería y, en ocasiones, tumbadoras y un güiro, y si los recursos son suficientes, hasta un saxofón o un bajo eléctrico. Muchos conocimientos musicales se perdieron en el proceso de refugio, y en la medida en que las familias fueron desmembradas o muchos de los que conocían las costumbres y las obligaciones de los participantes en las mayordomías y las cofradías murieron, la tradición que dictaba que los músicos se formaran en el seno familiar ya no era operativa, por lo que aquellos que tuvieron interés por convertirse en músicos lo hicieron así, sin más.

NOTAS FINALES. LA ETNOGRAFÍA DE LA TRADICIÓN

Ahora bien, al recopilar las opiniones de los músicos maestros y de los jóvenes con respecto a la música tradicional, encontré posturas diversas. Por ejemplo, por lo general consideran que sus costumbres no cambiaron sustancialmente con la emigración a México y argumentan esta aseveración con el hecho de que los católicos comparten las mismas costumbres para la celebración de los bautizos, casamientos, y "el que no es católico también tiene su costumbre en su templo, las jóvenes se pintan y usan los mismos vestidos 'ruboncitos' [cortos] y la música de marimba sigue siendo la música que se escuchaba en las fiestas de Guatemala." Sin embargo, el ejercicio de la costumbre como tradición es mucho más complejo porque no es irreductible a la práctica ritual, sino que atraviesa las cosmovisiones y los sistemas de creencias.

También hay que señalar que la ocasión musical determina la apreciación y nivel en que se involucran los escuchas. Un ensamble musical, por ejemplo, puede tocar para la fiesta de la localidad tanto los sones que figuran como alabados a los santos, como toda la música para el baile propiamente dicho, trátense de sones y zapateados, como de piezas musicales del acervo musical no tradicional: cumbias, "canciones" (llamadas así aunque tengan también ritmo de cumbias), rancheras, polkas, quebraditas y lambadas. En una ocasión, estando en el Rancho San José de Belén los músicos me pidieron que grabara su repertorio musical para ofrecer sus servicios a las comunidades habitantes de la Selva Lacandona; entre las piezas que registré estuvieron: "La del moño colorado", "Flor de Capomo", "Bombón", "El Tucanazo", "Sergio el bailarín", "Mojado acaudalado", "Qué te ha dado esa mujer", entre otras. También puede darse el caso que el conjunto musical no conozca el repertorio que el público espera, de manera que la ocasión se torna aburrida o "triste".

Finalmente, muchos de los músicos iniciaron su formación como tales siendo adultos porque durante la experiencia del refugio no tuvieron la posibilidad de acercarse a un instrumento musical. Cuando el ACNUR gestionaba ante la Comunidad Europea los recursos para el financiamiento de proyectos para la autosuficiencia en el sector agrícola, esto es, la producción de granos básicos (maíz, frijol, arroz), horticultura, proyectos pecuarios y la creación de programas dirigidos a las viudas, ancianos, huérfanos y minusválidos, los líderes de los grupos de refugiados insistieron en echar a andar otros proyectos que consideraban de vital importancia porque la iniciativa provenía de la misma gente, tales como los talleres para la fabricación de marimbas y violines.¹¹ Estamos en estos casos frente a un fenómeno de restauración musical.

¹¹ Como segunda opción pedían talleres de elaboración de hamacas, sombreros y canastos. Archivo del ACNUR en Campeche, Camp., "Informes de Proyectos Sustentables, 1985-1987".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguayo, Sergio, Laura Christensen O'Dogherty y Stefano Varesse
1989 *Los refugiados guatemaltecos en Campeche y Quintana Roo. Condiciones sociales y culturales*. Instituto de Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social, El Colegio de México.
- Alonso, Marina
2000 Músicos y danzantes guatemaltecos en el refugio. Apuntes para una antropología de la música. En Alonso, Marina (comp.). *Etnomusicología mexicana. Revisión y estudios de su diversidad*. Suplemento 11/octubre *Diario de Campo*. Boletín interno de los investigadores del área de Antropología, Coordinación Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), pp. 15-17.
- 2006 Canto rodado: música de los indígenas guatemaltecos refugiados en México. En Hijar, Fernando (coord.). *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. Conaculta-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México, pp. 157-180.
- 2008 *La invención de la música indígena de México. Antropología e Historia de las políticas culturales del siglo XX*. Prólogo de Carlos Reynoso. Colección Complejidad Humana. Editorial SB, Argentina.
- Godínez, Lester
2002 *La marimba guatemalteca*, Colección Ensayo Latinoamericano. Fondo de Cultura Económica (FCE), México/Guatemala.
- Goody, Jack
1996 *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. Gedisa, España.

Haviland, John B.

1967 *Traditional Music in Zinacantan*, Working Paper. Harvard Chiapas Project.

Hernández Castillo, Aída; Alejandra Nava Z.; Carlos Flores A. y José Luis Escalona

1993 *La experiencia del refugio en Chiapas. Nuevas Relaciones en la frontera sur mexicana*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), OXFAM, Academia Mexicana de Derechos Humanos, Consejería de Proyectos para Refugiados Latinoamericanos, United Nations Research Institute for Social Development.

Messmacher, Miguel; Santiago Genovés et al.

1986 *Dinámica maya. Los refugiados guatemaltecos*. FCE, México.

Monod, Aurore y Alain Breton

2002 *La guerre rouge ou une politique maya du sacré. Un carnaval tzeltal au Chiapas, Mexique*. CNRS Editions, París.

Navarrete, Sergio

2005 *Los significados de la música. La marimba maya achí de Guatemala*. Publicaciones de La Casa Chata, CIESAS, México.

Nolasco, Margarita

1995 Los indios refugiados de la frontera sur. En Barceló, Raquel et al. (coord.) *Diversidad étnica y conflicto en América Latina*, Vol I. Organizaciones indígenas y políticas estatales. UNAM-Plaza y Valdés, México, pp. 173-204.

Stølen, Krisi Anne

2001 Experiencias de retornados guatemaltecos en el Petén. En Petrich, Perla (coord.). *Migraciones: Guatemala Mexique*, Les Cahiers ALHIM Amérique Latine Histoire et Mémoire, N. 2. ALHIM, Université Paris 8.

Wilson, Richard

1991 *Machina Guns and Mountain Spirits. The Cultural Effects of State Repression Among the Q'eqchi' of Guatemala*. En *Critique of Anthropology* Vol.II (1), Sage London, Newbury Park and New Delhi, pp. 33-61.

Warman, Arturo

2003 texto explicativo del fonograma "Música de Los Altos de Chiapas". INAH, México.