



ITESO, Universidad
Jesuita de Guadalajara

RODRIGO DE LA MORA PÉREZ ARCE

LOS CAMINOS DE LA MÚSICA

ESPACIOS, REPRESENTACIONES Y PRÁCTICAS MUSICALES
ENTRE LOS WIXÁRITAARI

LOS CAMINOS DE LA MÚSICA

ESPACIOS, REPRESENTACIONES Y PRÁCTICAS MUSICALES
ENTRE LOS WIXÁRITAARI

LOS CAMINOS DE LA MÚSICA

ESPACIOS, REPRESENTACIONES Y PRÁCTICAS MUSICALES
ENTRE LOS WIXÁRITAARI



ITESO, Universidad
Jesuita de Guadalajara

RODRIGO DE LA MORA PÉREZ ARCE

Mora Pérez Arce, Rodrigo de la

Los caminos de la música : espacios, representaciones y prácticas musicales entre los wixáritaari /
R. de la Mora Pérez Arce. -- Guadalajara, México : ITESO, 2019.
349 p.

ISBN 978-607-8616-60-2 (E-book PDF)

1. Huicholes - Condiciones Sociales y Culturales - Tema Principal. 2. Indígenas de México - Jalisco - Condiciones Sociales y Culturales. 3. Música Huichola - Historia y Crítica - Tema Principal. 4. Música Indígena - Mezquitic, Jalisco - Historia y Crítica. 5. Música Indígena - Guadalajara, Jalisco - Historia y Crítica. 6. Música Indígena - México - Historia y Crítica. 7. Música Jalisciense - Historia y Crítica. 8. Música Mexicana - Historia y Crítica. 9. Prácticas Culturales - Jalisco. 10. Prácticas Culturales - México. 11. Etnomusicología. 12. Antropología Cultural. 13. Sociología de la Cultura. I. t.

[LC]

786.1622097235 [Dewey]

Diseño original: Danilo Design

Diseño de portada: Ricardo Romo

Diagramación: Rocío Calderón Prado

Fotografías: *Instrumentos musicales wixáritaari*. Rodrigo de la Mora, 2007 (portada)

Instrumentos musicales en reposo. Semana Santa en Taateikíé. Rodrigo de la Mora, abril de 2007, p.15

Tambor tepu y muwierí. Rodrigo de la Mora, p.91

Músicos regionales durante Patsixa, Cambio de Varas en Taateikíé. Rodrigo de la Mora, enero de 2009, p.209

La presentación y disposición de *Los caminos de la música. Espacios, representaciones y prácticas musicales entre los wixáritaari* son propiedad del editor. Aparte de los usos legales relacionados con la investigación, el estudio privado, la crítica o la reseña, esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, en español o cualquier otro idioma, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, inventado o por inventar, sin el permiso expreso, previo y por escrito del editor.

1a. edición, Guadalajara, 2019.

DR © Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO)
Periférico Sur Manuel Gómez Morín 8585, Col. ITESO,
Tlaquepaque, Jalisco, México, CP 45604.
publicaciones.iteso.mx

ISBN 978-607-8616-60-2 (E-book PDF)

Impreso y hecho en México.

Printed and made in Mexico.

Índice

INTRODUCCIÓN	7
I. MÚSICA, ESPACIO Y RELACIONES SOCIALES ENTRE LOS WIXÁRITAARI	
CULTURA Y ESPACIO WIXÁRITAARI: TERRITORIO, MITOLOGÍA, CICLO RITUAL Y SISTEMAS DE CARGOS	19
PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE ESPACIO Y <i>PERFORMANCE</i>	47
ENTRAMADO METODOLÓGICO: APLICACIÓN DE LA TEORÍA AL DISEÑO DE INVESTIGACIÓN	71
II. GÉNEROS MUSICALES WIXÁRITAARI, CONTEXTOS Y ESPACIOS PARA EL <i>PERFORMANCE</i>	
JALAR VIDA: CANTO SAGRADO Y RELACIONES SOCIALES	95
ESPERAR EL MENSAJE: MÚSICA TRADICIONAL Y RELACIONES SOCIALES	133
MANDAR MÚSICA: EL GÉNERO REGIONAL WIXÁRIKA	161

III. LA MÚSICA WIXÁRIKA EN LAS REGIONES DE INTERACCIÓN CULTURAL

LO LOCAL: ELEMENTOS PERFORMATIVOS DE LA MÚSICA EN LA CEREMONIA DE PATSIXA, CAMBIO DE VARAS	213
TRAYECTOS CRUZADOS: PEREGRINACIÓN Y MIGRACIÓN EN LA CANCIÓN WIXÁRIKA	253
LO TRANSNACIONAL Y LO <i>HIPERMEDIÁTICO</i> : MÚSICA REGIONAL Y EL CASO “CUSINELA”	279
CONSIDERACIONES FINALES	303
GLOSARIO DE TÉRMINOS WIXÁRIKAARI	311
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	323
ANEXO	347

Introducción

Una primera versión del presente trabajo se presentó como tesis doctoral en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) Unidad Occidente, con la finalidad de obtener el grado académico en Ciencias Sociales con especialidad en Antropología Social. El interés central del libro es comprender la realidad sociocultural del pueblo wixárika a través de la observación de la música en sus diversas manifestaciones, con la pretensión de acreditar el papel de esta como factor significativo en las dinámicas de interacción que conforman y transforman la cultura y la sociedad wixárika.

En la perspectiva de análisis me ocupo de la música no como objeto en sí mismo sino como proceso social; es decir, enfatizando el estudio de las prácticas musicales¹ en los diferentes contextos en que tienen lugar, destacando como elementos de interés especial las transformaciones creativas de dichas prácticas musicales, en correlación con las dinámicas sociales y culturales.

El trabajo de campo lo realicé durante un periodo que abarca los años 2006 a 2009, tanto en comunidades wixáritaari de la Sierra Madre Occidental en el estado de Jalisco, como en la ciudad de Guadalajara. Específicamente trabajé en las comunidades de Taateikíe, San Andrés Cohamiata y Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatlán, ambas en el municipio de Mezquitic, Jalisco.

La principal pregunta que orientó esta investigación es:

¿De qué manera las diferentes prácticas musicales (canto de mara'aakame, sones de *xaweeri* y *kanari*, música regional), en sus diversos contextos espaciales se relacionan con los procesos de reproducción y transformación

1. En el sentido expuesto por John Connell y Chris Gibson: "las prácticas musicales incluyen constelaciones de usos sociales y significados, con complejos rituales y reglas, jerarquías y sistemas de credibilidad que pueden ser interpretados en muchos niveles" (2003, p.3).

social y cultural al interior de las localidades de los wixáritaari, como también al exterior, en el mundo no indígena?

Como posible respuesta a esta pregunta, a manera de hipótesis de trabajo establecí que:

Las distintas prácticas musicales de los wixáritaari, más allá de ser un mero reflejo de los procesos sociales, comportan en sí mismas procesos de conformación, reproducción y transformación del mundo social y cultural de este pueblo, al involucrar el carácter de agencia de los sujetos inmersos en dichas prácticas (Seeger 1979, 1994; Stokes 1994).

En cuanto a la decisión de realizar esta investigación, puedo afirmar que a pesar de que hacer música es una práctica inherente al quehacer social humano, el desarrollo de los estudios de la música como fenómeno social y cultural es, aún, relativamente escasa dentro de las humanidades y de las ciencias sociales. Apenas hace 40 años, el antropólogo estadounidense de formación funcionalista, Alan Merriam (1964), desarrollaba el concepto “Antropología de la música” y sentaba las bases para el desarrollo de un tipo de estudio centrado en el carácter contextual y procesal de la música —más allá de los estudios centrados en la forma musical de expresiones no occidentales, ya estudiados por la llamada Musicología histórica. En un intento de comprender de manera sintética las dos grandes tendencias en la etnomusicología, puede señalarse, por un lado, una que privilegia el estudio de la forma musical por sobre el estudio del carácter social de la música, y otra que, por el contrario, privilegia el estudio de lo social o contextual por sobre lo formal-musical.

La mayoría de los trabajos realizados sobre música y sociedad en México presentan perfiles de documentación ya sea musicológica (Mendoza, 1984 [1956]; Estrada, 1984); historiográfica (Turrent, 1993) o etnomusicológica (Stanford, 1984; Varela, 1987; Chamorro, 1994). Sobre estos últimos, de manera general, puede establecerse que han buscado documentar y explicar fenómenos musicales enmarcados dentro de procesos sociales y contextos culturales, y solo algunos trabajos han abordado la música desde perspectivas antropológicas con la pretensión de comprender procesos sociales a partir de fenómenos musicales (Lemaistre, 1997; García de León, 2002).

El presente trabajo se ubica en la tradición del estudio de lo social, lo contextual, antes que lo formal musical, y tiene como antecedentes directos estudios como los de Seeger (1979), Turino (1993) o Lemaistre (1997). Es decir, se adscribe a los trabajos de orden antropológico sobre la música. A decir de Antonio García de León:

La música tiene pues una naturaleza auténtica determinada por los medios sociales, culturales y económicos, está sujeta a cambios individuales y está bullendo en relaciones de significación que dependen de una enorme multitud de factores. Por ello, su función primera no debe ser buscada en la estética abstracta sino en la eficacia de su participación en una regulación social históricamente determinada (2002, p.158)

En el caso de México, son pocos los estudios que han profundizado en el tema de la música como elemento de construcción de la realidad cultural y social entre la sociedad mexicana en general y en particular entre los pueblos indígenas. Considero que el estudio de la música como factor constitutivo de la realidad social Wixárika es un tema relevante dentro del ámbito de los estudios antropológicos de México.

Una vez revisada la bibliografía relativa al tema de la música entre los huicholes (Yurchenco, 1993 [1963, 1964]; Téllez Girón, 1964; Benzi, 1993 [1972]; Mata Torres, 1974; Jáuregui, 1992, 1996, 2003, 2006, 2007; Ramírez de la Cruz, 1994, 2004; Lemaistre, 1997; Luna, 2004, 2005; De la Mora, 2005; Chamorro, 2007), reconocí la ausencia de trabajos que abordaran de manera sistemática y problematizando el universo musical wixárika: la mayoría de los trabajos existentes no proporciona elementos suficientes para la comprensión de la música wixárika como factor constitutivo del sistema simbólico y social, y particularmente como elemento que brinde claves para la comprensión tanto del cambio como de la complejidad cultural del mismo pueblo en su interior y en sus relaciones interétnicas.

Por todo lo anterior, consideré conveniente el desarrollo de este trabajo como aporte al conocimiento de los significados de la música en la realidad social de este pueblo; como estrategia para profundizar en el conocimiento de la compleja realidad de la cultura wixárika, y como aportación a la investigación de las culturas indígenas de la región occidente de México; en tanto documentación y análisis de este tipo de comportamiento social, el musical,

que como práctica compleja que es, engloba espacio, lenguaje, ideología, cosmovisión, emoción, estética² y vínculos sociales, y que participa en la conformación, en último término, del sentido social y cultural.

Como principal objeto de estudio en esta investigación se encuentran, en primer lugar, las relaciones sociales en y alrededor de las prácticas musicales entre los wixáritaari; en segundo, las propias prácticas musicales, entendidas como *performances*, que a su vez derivarán en los significados sociales asociados a la música wixárika, y, en tercer lugar, el *espacio* como un elemento que en su estudio permitirá vincular claramente lo musical a lo social; es decir, al estudio del vínculo entre los contextos y las prácticas musicales.

Así pues, más allá de abordar tan solo las representaciones sociales de los wixáritaari sobre su mundo y su música, me ha interesado estudiar y analizar las prácticas en las que este grupo pone en juego dichas representaciones: analizo las diferentes formas de *articular*³ las relaciones sociales en diferentes contextos y espacios físicos, desde lo local hasta lo translocal,⁴ abarcando lo regional, lo nacional, lo transnacional, lo mediático y lo *hipermediático*.⁵

2. En lo relativo al concepto estética, siguiendo a Jan Mukarovsky, asumo que: “1) Lo estético no es una característica real de las cosas, ni tampoco está relacionado de manera unívoca con ninguna característica de las cosas. 2) La función estética no está plenamente bajo el dominio del individuo, aunque desde el punto de vista puramente subjetivo cualquier cosa puede adquirir (o al contrario carecer de) una función estética, sin tener en cuenta el modo de su creación. 3) La *estabilización* de la función estética es un asunto de la colectividad, y la función estética es un componente de la relación entre la colectividad humana y el mundo [...] La manera como este conjunto social concibe la función estética, condiciona finalmente también la creación objetiva de las cosas, con el fin de conseguir un efecto estético y la actitud estética subjetiva respecto a las mismas” (1977, pp. 56–57). “La función estética significa, pues, mucho más que algo flotante en la superficie de las cosas y del mundo, como se suele considerar a veces. Interviene de manera importante en la vida de la sociedad y del individuo, tomando parte en la gestión de la relación —no sólo pasiva, sino también activa—, entre el individuo y la sociedad, por un lado, y la realidad en el centro de la cual están situados, por otro” (1977, p.59).
3. Stuart Hall afirma: “Con el término ‘articulación’ me refiero a una conexión o vínculo que no se da necesariamente en todos los casos, una ley o realidad de la vida, pero que requiere condiciones concretas de existencia para aparecer de alguna manera. Que tiene que estar positivamente sustentada por procesos específicos, que no es “eterna” sino que tiene que ser constantemente renovado. Que puede desaparecer o ser derrocada bajo determinadas circunstancias y que es importante para la desarticulación de las viejas conexiones y para la fragua de nuevas conexiones o re-articulaciones. También es importante que una articulación existente entre diferentes costumbres no signifique que éstas se volverán idénticas o que una se desvanecerá en la otra. Cada una de ellas conserva sus determinaciones distintivas y sus condiciones de existencia. De todas formas, una vez que se ha producido la articulación, las dos costumbres pueden actuar conjuntamente, no como una “identidad principal” [...] sino como “distinciones dentro de la unidad” (Hall, 1998, pp. 30–31)
4. Con respecto al uso del concepto *translocal*, estoy consciente de que el término puede aludir a la teoría de la globalización en la que el concepto puede referirse tanto a “fuera de la localidad”, como a los procesos que la globalización impone en la transformación de prácticas y rituales al insertarse en los flujos de la globalización; en este caso, solo será empleado para hacer referencia a las prácticas que se realizan fuera del territorio agrario de los wixáritaari, considerado como el espacio de “lo local”.
5. De acuerdo con María Lapuente: “Los sistemas hipermedia se basan, en la suma de las potencialidades hipertextuales y multimediales. Y se aplican, sobre todo, a un soporte abierto u *on line*, cuyo máximo exponente es la *World Wide Web* ya que permite interconectar e integrar, casi sin límites, conjuntos de

Este libro se divide en tres partes. La primera, enfocada a la exposición y explicación del contexto de estudio, así como de los conceptos teóricos y la manera en que se aplican al análisis de los casos de estudio. La segunda, encaminada a la descripción de los diferentes géneros musicales wixáritaari y los contextos en los que tienen lugar. Y la tercera, centrada en el análisis de casos y regiones en los que se interrelacionan la música, el espacio y diferentes formas de relación social.

Específicamente, en el capítulo 1, titulado “Cultura y espacio wixáritaari: territorio, mitología, ciclo ritual y sistema de cargos”, presento una contextualización sobre la realidad sociocultural del pueblo indígena en estudio, con una exposición general sobre sus concepciones del territorio, su sistema de creencias, ciclos rituales y formas de organización social.

Así también, en la primera parte, en el capítulo 2, titulado “Perspectivas teóricas sobre espacio y *performance*”, expongo aspectos centrales del tratamiento teórico, que integra básicamente dos disciplinas: la antropología social y la etnomusicología. El modelo de análisis de espacio social de Henri Lefebvre (1991 [1975]), complementado por las concepciones de cultura regional y cultura de relaciones sociales propuesto por Claudio Lomnitz-Adler (1995), brindaron claves conceptuales, filosóficas y antropológicas para abordar el espacio y las relaciones sociales en este trabajo. Por otra parte, el enfoque etnomusicológico de Thomas Turino (2009) sobre tipificación de *performances* musicales, y el modelo etnográfico de análisis de *performance* musical propuesto por Regula Qureshi (1987), constituyeron las principales propuestas analíticas relacionadas a *performance* musical que se emplearon para abordar con claridad el problema de la música y las relaciones sociales.

De manera complementaria al apartado teórico, la primera parte concluye con la presentación del capítulo 3, “Entramado metodológico: aplicación de la teoría al diseño de investigación”, en la cual explico la manera en que se integraron los modelos teóricos mencionados dentro del diseño de investigación, así como también hago mención del tipo de trabajo de campo, sus alcances y limitaciones.

información de diferentes materias expresivas: texto, imágenes, sonidos, vídeos, bases de datos, etc. La hipermedia se caracteriza por sus posibilidades interactivas y por las posibilidades que ofrece un nuevo medio de comunicación en red” (Lapuente, 2009).

En la segunda parte, que he titulado “Géneros musicales wixáritaari, contextos y espacios para el *performance*”, abordo el contexto musical en sus dimensiones fundamentales y que corresponden a tres diferentes géneros musicales, estudiados en sus características formales y simbólicas; de este modo, en el capítulo 4, titulado “Jalar vida: canto sagrado y relaciones sociales”, realizo una recapitulación sobre los estudios relacionados al canto de *mará’aakame*; propongo una tipología de dicho canto y desarrollo una descripción general de las ocasiones en las que tiene lugar esta práctica ritual. Continúo con el capítulo 5, “Esperar el mensaje: música tradicional y relaciones sociales”, en el que expongo los elementos característicos de este género musical y los contextos en los que opera, para terminar la segunda parte del libro con el capítulo 6, “Mandar música: el género regional wixárika”, en el que abordo la música llamada regional o de mariachi tradicional en sus aspectos formales y contextuales.

En la tercera parte del libro, titulada “La música wixárika en las regiones de interacción cultural”, presento tres capítulos más, orientados cada uno a mostrar de qué maneras, las prácticas musicales confluyen con diferentes espacios en los que, desde de la cultura local hasta el espacio virtual de la Internet, se generan y articulan diferentes formas y estrategias de interacción social. Así, en el capítulo 7, titulado “Lo local: elementos performativos de la música en la ceremonia de Patsixa, Cambio de Varas”, presento la etnografía de una de las ceremonias wixáritaari en la que los tres tipos musicales estudiados, intervienen de manera significativa y particularmente ligada a las formas de ocupación y movilización por el espacio local, con un claro vínculo con el entorno regional.

Posteriormente, en el capítulo 8, titulado “Trayectos cruzados: peregrinación y migración en la canción wixárika”, desarrollo un análisis en el que contrasto dos formas en las que los wixáritaari interactúan con el espacio de manera móvil: analizo la correlación entre las prácticas migratorias y las de peregrinación, a través de las prácticas de enunciación discursiva de topónimos, en los repertorios de la canción del género tradicional (particularmente “de Wirikuta”) y de la canción correspondiente a la música regional wixárika.

En el último capítulo del libro, el 9, titulado “Lo transnacional y lo *hipermediático*: música regional y el caso ‘Cusinela’”, presento un estudio detallado de una composición del grupo regional El Venado Azul —el más importante intérprete del género regional wixárika. Alrededor de la pieza cumbia “Cu-

sinela” analizo diferentes estrategias seguidas para la realización de cuatro versiones en video de la pieza, por parte de diferentes grupos musicales y productores audiovisuales, y distingo diversos matices presentes en los *videoclips*, que hacen evidentes variadas estrategias en el uso de la identidad étnica,⁶ en la relación entre los wixáritaari y sujetos no indígenas, destacando entre juegos alrededor de los valores tradicionales, los intereses políticos y económicos de los músicos y sus productores frente a la sociedad nacional y transnacional.

Finalmente, concluyo el libro con en el apartado de “Consideraciones finales”, en el que expongo tanto una recapitulación de los principales elementos expuestos en los capítulos anteriores, así como una reflexión en la que íntegro y discuto las ideas finales que responden a las preguntas planteadas en la introducción.

La presentación del contenido de los capítulos incluye, como complemento documental, mapas, tablas, fotografías y ejemplos, tanto auditivos como en video que se presentan en enlaces de la Internet.

En cuanto a la escritura de los términos wixáritaari, empleo los criterios propuestos por el Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara, que establecen el uso de la grafía “x” equivalente al fonema /rr/ del castellano, y /sh/ del inglés; el uso de la grafía “i” equivalente a la vocal /i/ (“herida”) —que se pronuncia como una combinación de la i con la u—; las grafías “ts” equivalentes al fonema /ch/ del castellano; la grafía “w” equivalente al fonema /w/ del inglés, y el uso de la grafía “ ’ ” que indica cierre glotal o saltillo. Las demás consonantes y vocales se pronuncian de manera similar que en el castellano. Los fonemas de la lengua son: a, u, i, i, e; y, w; ’, p, t, k; kw, ts, h; m, n; r, x. Dentro de textos en castellano, las palabras en wixárika aparecen en cursivas con excepción de los nombres propios. He respetado en su versión original las citas textuales en las que aparece una escritura del wixárika distinta a la que empleo.

6. De acuerdo con Gilberto Giménez: “La identidad puede definirse como un proceso subjetivo (y frecuentemente autorreflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo [...] la autoidentificación del sujeto del modo susodicho requiere ser reconocida por los demás sujetos con quienes interactúa para que exista social y públicamente” (2008, p.61).

Este libro es fruto de una estrecha colaboración con diversos músicos y cantadores wixáritaari que, compartiendo mi interés por comprender la cultura wixárika a través de sus diferentes expresiones musicales, amablemente me acompañaron en diferentes momentos, tanto en el trabajo de campo como en el proceso de análisis, interpretación y escritura. Especialmente agradezco su apoyo a Rafael Carrillo Pizano, Pedro Carrillo Montoya y José Bautista, de Taateikíe San Andrés Cohamiata; a José López Robles, Pascual Pinedo y Rafael Cosío de Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatlán, y a Jesús Carrillo, Martín Carrillo y Ceferino Carrillo, de San Sebastián Teponahuatlán, Wautia. En el ámbito académico, agradezco a los doctores, amigos y maestros Sergio Navarrete, Arturo Chamorro y especialmente a Alejandra Aguliar Ros y Paul Liffman por su orientación y acompañamiento durante el proceso de elaboración de la primera versión de esta obra. De igual forma, agradezco los comentarios de Regina Lira, Denis Lemaistre y Juan Negrín (q.e.p.d.) con relación al canto sagrado; de Héctor Medina en relación con la ceremonia de Cambio de Varas, y de Miguel Olmos, David Vargas, Francisco Guízar y Nolan Warden sobre diferentes aspectos del contenido. La aportación de Julio Xitákame Ramírez de la Cruz fue fundamental para la escritura de términos wixáritaari, así como el trabajo de César Chávez Martínez en la traducción de canciones tradicionales. Agradezco a Renata Leal Almaráz por su fino trabajo en la elaboración de la primera versión de los diferentes mapas que aparecen en este libro; a Eduardo Quijano por su cuidadosa lectura de la versión final de este documento, y a mis colegas del Programa Formal de Investigación del Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO, por el apoyo recibido durante el periodo de reescritura de esta obra.

Dedico este libro a Corina, mi madre; a Liliana, mi compañera, y a Imara y Álvar Esteban, mis pequeños colaboradores.

***I. Música, espacio y relaciones sociales
entre los wixáritari***



Cultura y espacio wixáritaari: territorio, mitología, ciclo ritual y sistemas de cargos

Con la intención de contextualizar la realidad social estudiada, en este primer capítulo expongo una aproximación a diferentes aspectos de la cultura wixárika, desde sus concepciones del territorio, su mitología y ciclo ritual hasta las formas de organización social, particularmente en los diferentes sistemas de cargos. El reconocimiento de estos elementos es un marco fundamental para la comprensión de los fenómenos que abordaré en la segunda parte del libro (capítulos 4, 5 y 6), que correlacionan los contextos socioculturales con las prácticas musicales y los espacios de interacción.

Según el censo del año 2015 (Inegi, 2015), el grupo étnico Huichol o Wixárika está compuesto por una población de 52,483 hablantes de la lengua huichol o wixárika, rama de la familia lingüística yuto azteca (Iturrioz et al., 2004, p.14), de los cuales gran parte habla también el español.¹ En cuanto a su organización social, los wixáritaari poseen sus propios sistemas de organización social, política y religiosa, y económicamente subsisten a través de la agricultura, la migración laboral, la producción y comercio de artesanía, y en menor medida de la ganadería, la pesca, la recolección y la caza.

Las formas de interacción espacial entre los wixáritaari son diversas: si bien su patrón básico y general de asentamiento es disperso, al mismo tiempo y desde mediados del siglo XX, gran cantidad de wixáritaari han establecido residencia alternativa en núcleos urbanos emergentes localizados en las cabeceras comunitarias, en ciertos poblados de la sierra Madre; asimismo, cuando por razones laborales migran a campos o ciudades aledañas o lejanas, se establecen temporal o permanentemente en núcleos urbanos en la región del norte de Jalisco y sur de Zacatecas, en el centro y la costa de Nayarit,

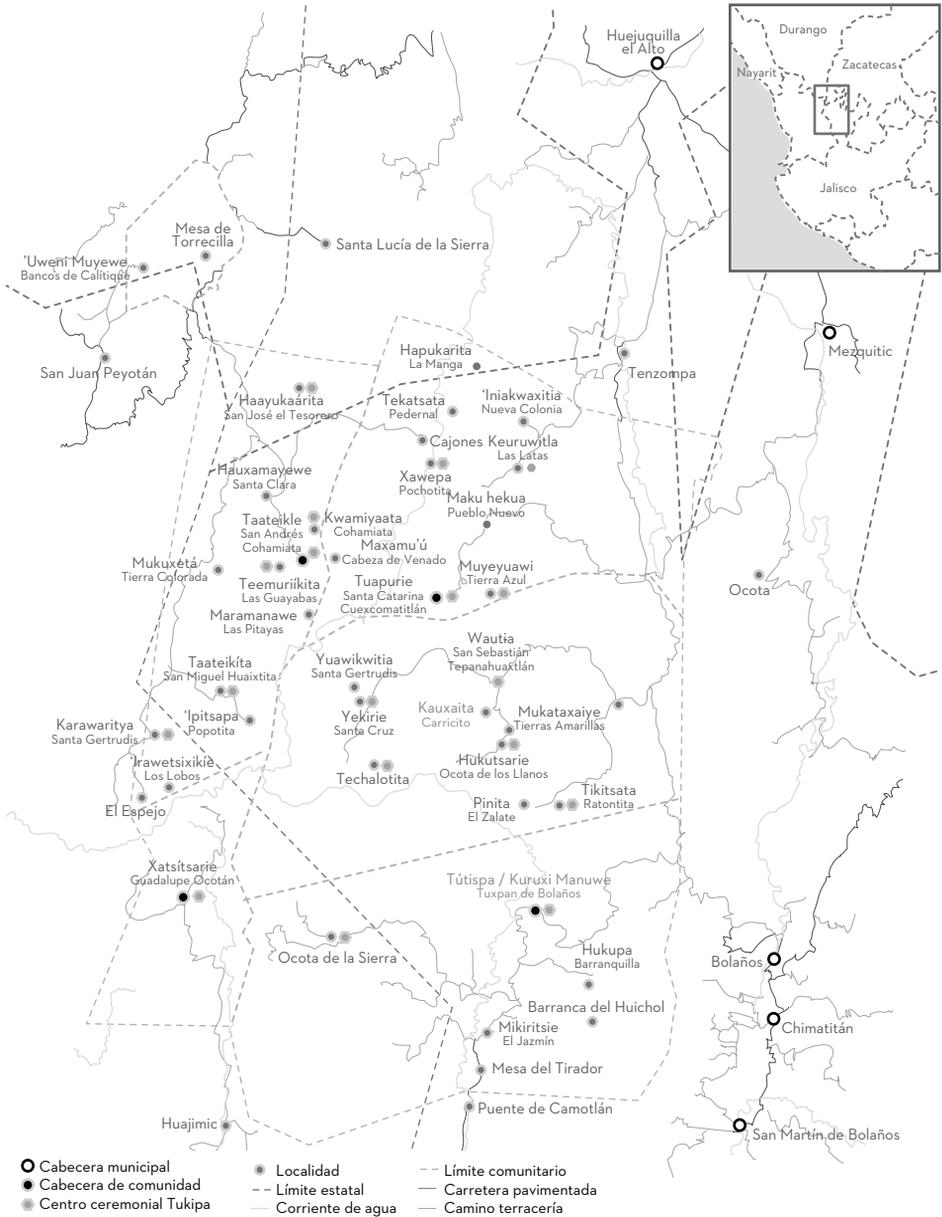
1. En el censo del Inegi de 2015, se señalan 52,483 hablantes de esta lengua, de los cuales 26,029 son hombres y 26,454 mujeres.

o el occidente mexicano, de manera más general. Esta gama de formas de ocupar el espacio implica a la vez una gama igualmente diversa de formas de interacción con los otros, ya sean indígenas o no indígenas.

Comprender a cabalidad la compleja trama que conforma la territorialidad huichol implica un minucioso proceso analítico, que lleva no pocas dificultades, como lo demuestran principalmente los trabajos de Paul Liffman (2000, 2005, 2012), Séverine Durin (2003, 2008) y Johannes Neurath (2002, 2003). En una primera aproximación, es importante destacar el carácter dual del territorio wixárika, en tanto que existe el llamado “territorio agrario”, reconocido históricamente como el territorio propio y “sin discusión” de los huicholes, y, por otra parte, existe el recientemente reconocido y llamado por los no huicholes como “territorio sagrado”, que corresponde a la categoría nativa *kiekari*, que significa “pueblo, comunidad, mundo, universo, cosmos” (Aceves, 2010, p.101; Liffman, 2012), y que es sin duda de origen muy antiguo.

El llamado territorio agrario responde a determinaciones contextuales propias de mediados del siglo XX, en que fueron reconocidos los derechos de posesión de la tierra por las distintas resoluciones presidenciales otorgadas respectivamente —más pronto o más tarde, con más o menos dificultades—, a cada una de las cuatro comunidades existentes en el territorio huichol (Rojas, 1993, pp. 182, 186): tres en Jalisco: San Andrés Cohamiata, Taateikíe; Santa Catarina Cuexcomatlán, Tuapurie, y San Sebastián Teponahuaxtlán, Wautia, a la que está anexada Tuxpan de Bolaños, Tutispa; Bancos de Calítique, en Durango, y en Nayarit, Guadalupe Ocotán, Xatsitsarie, anteriormente anexa a San Andrés Cohamiata. Esto último quiere decir que el territorio agrario es el que fue reconocido como tal por las autoridades federales mexicanas, y que no necesariamente corresponde al territorio otorgado a los huicholes por el virreinato en el siglo XVII. De modo que este territorio agrario es considerablemente más pequeño que el territorio denominado virreinal. En suma, se habla de aproximadamente 5,000 kilómetros cuadrados que abarca este territorio, entre montañas, barrancos e importantes ríos, como es el Chapalagana y su afluente el Tenzompa, que circundan la sierra. Aguas abajo, el Chapalagana se une con el río Jesús María, para desembocar en el río Grande de Santiago, que es el eje principal del territorio agrario de los huicholes.

FIGURA 1.1 MAPA DEL TERRITORIO AGRARIO CON TOPONIMIA EN LENGUA WIXÁRIKA



Fuente: elaborado a partir de Héctor Montoya (Iturrioz et al., 1995, p.52) y de Víctor Téllez (2011, p.109).

Por otra parte, el territorio sagrado² —que apenas en las más actuales etnografías sobre este pueblo empieza a ser reconocido como tal (Neurath, 2002, 2003; Liffman, 2012; Téllez, 2011), aunque por los wixáritaari seguramente lo fue desde bastante tiempo atrás— es aquel que corresponde a su geografía sagrada, que rebasa los límites agrarios y se extiende al interior de una amplia zona que abarca aproximadamente 90,000 kilómetros cuadrados del occidente y centro-norte de México (Liffman, 2005). Este territorio está demarcado principalmente entre los cinco lugares sagrados principales dentro de la concepción del mundo de los wixáritaari:

- En el centro, las cuevas de Teekata, en Santa Catarina Cuexcomatlán, Mezquitic, Jalisco.
- Al oriente, Wirikuta, en el desierto de San Luis Potosí, municipio de Real de Catorce.
- Al norte, Hauxamanaká, en San Bernardino Milpillas Chico, municipio de Pueblo Nuevo, Durango.
- Al poniente Haramaara, en la costa del océano Pacífico, en el puerto de San Blas, Nayarit.
- Al sur la Isla de los Alacranes, en la laguna de Chapala, Xapawiiyemeta.³

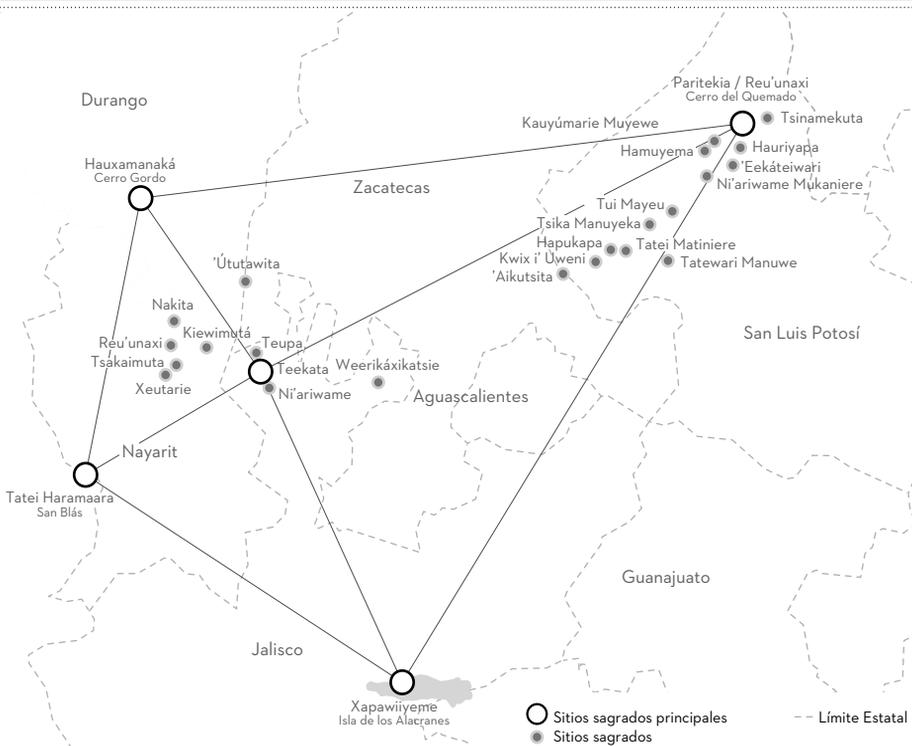
Si bien estos cinco puntos son los más importantes porque configuran los límites territoriales; sin embargo, al interior de los mismos existen cientos de sitios ancestrales móviles y miles de lugares nombrados. Por ejemplo, hay más de 15 puntos sagrados en la ruta de aproximadamente 400 kilómetros entre las localidades de la Sierra Madre y Wirikuta: Tatei Matinieri y Kauyúmarie, en San Luis Potosí; Hakute, en Nayarit, y 'Ututawita, Bernalejo, en el sur de Durango, por nombrar algunos.

Un abordaje que permite comprender la conformación “nativa” del territorio es el descrito por Liffman (2012), en el cual expone la jerarquía de adscripción de las diferentes construcciones sociales (formas de conocimiento

2. Andrés Fábregas (2001, p.18) se refiere a este territorio como “territorio cultural”.

3. Lumholtz (1986 [1900] y Seler (1998 [1901], p.190), entre otros investigadores, han documentado la existencia del adoratorio de Xapawiyemeta, previa a la del lago de Chapala, en la laguna de Magdalena, Jalisco. Por su parte, Liffman (2012) ha detectado la existencia de 10 lugares diferentes donde ha sido ubicado este lugar sagrado en diferentes momentos y por diferentes actores.

FIGURA 1.2 MAPA DEL KIEKARI CON LUGARES SACRADOS



Fuente: elaboración propia a partir de Neurath (2003, p.43).

y organización social) y materiales (edificios y caminos) en las cuales se organiza la forma de habitar el territorio; en este caso, dentro de los límites agrarios —pero con un sentido sagrado—,⁴ y que es el conformado desde

4. Es pertinente aclarar la diferencia entre estos dos conceptos de territorio y precisar que respecto al territorio agrario existen, muy claramente diferenciados, procesos de sacralización que difieren de los del territorio sagrado: por ejemplo, el sacrificio de animales en las mojoneras o la graficación ritual de las mismas en mapas que trazan y portan los jicareros a lo largo del proceso ritual de la peregrinación a Wirikuta. A su vez, conviene mencionar que existen procesos de gestión y procuración de reconocimiento legal sobre el territorio sagrado, específicamente sobre la ruta a Wirikuta (cfr. Giménez, Lira & Fernández, 2009). Puede afirmarse que el territorio agrario es doblemente sagrado, ya que, por un lado, su perímetro demarca una forma territorial quizá semejante al *kiekari*, a menor escala; mientras que, por otro lado, se encuentra inserto en el perímetro de la territorialidad sagrada —que no distingue comunidades. Por ejemplo, algunos de los principales lugares sagrados como Teekata o Teupa están dentro del territorio agrario de la comunidad de Santa Catarina, situación que no impide que los comuneros de San Sebastián o San Andrés acudan a estos sitios a dejar ofrendas.

la mínima unidad, la ranchería o *kie*, pasando por el gran templo o *tuki* —al que necesariamente se adscribe la anterior, la cabecera comunitaria y sus templos principales, hasta las formaciones naturales de especial significación *kaakaiyaríta*, son principales lugares sagrados. Este autor expone, además, cuál es el proceso simbólico y práctico en la conformación de nuevos *kiete* (ranchos), a partir del elemento ceremonial del fuego, el cual es “traído” al nuevo rancho, desde el *tuki* o gran templo correspondiente, es decir, el más cercano.

ESPACIO WIXÁRIKA: APROXIMACIÓN A LAS DIFERENTES INTERACCIONES CON EL ESPACIO ENTRE LOS WIXÁRITAARI

Tratar el tema del espacio entre los wixáritaari, implica incorporar un número considerable de variables: al hablar de *región cultural*, podemos entender tanto la ubicación geográfica como la interrelación social, política, cultural y económica con otras comunidades indígenas, y no indígenas, rurales o urbanas que integran el estado nacional mexicano. Al nombrar *territorio indígena*, es posible referirse tanto a las relaciones externas (con vecinos, indígenas o mestizos), como a las no menos importantes relaciones internas, entre diferentes comunidades wixáritaari. En relación con *territorio*, encontramos al menos tres particularizaciones del mismo: el territorio virreinal, el territorio agrario y, quizá el más importante —en cuanto su rol referencial para el mantenimiento de la cultura al paso de los años—, el territorio sagrado. Dentro del ámbito más relacionado con el desarrollo y la modernidad, es posible encontrar la migración, la translocalidad, la relación económica (social y cultural) con diferentes pueblos, ciudades y países.

Liffman (2012) explora el amplio espectro de interrelaciones materiales y simbólicas establecidas por los wixáritaari y sus relaciones con los tipos de territorio ya mencionados, revisando desde las formas de ocupación ritual del territorio, hasta las formas de recuperación de los mismos —procesos agrarios iniciados a mediados del siglo XX y hoy vigentes—, así como las reivindicaciones políticas relacionadas con las demandas autonómicas contra el estado —caso de Bancos de San Hipólito. De manera sintética, en un apartado que condensa su reflexión sobre la relación de los wixáritaari con el espacio, Liffman concluye:

Los Huicholes ejemplifican el hecho de que la territorialidad abarca una gama de conceptos, derechos, prácticas y contradicciones referentes a la utilización del suelo. Las formas de utilización del suelo se extienden desde el arrendamiento comunal legal y exclusivo de las familias extendidas en algunas tierras, hasta el acceso multiétnico estacional distribuido para diversas prácticas productivas en otras tierras, y el acceso ceremonial intermitente a los sitios sagrados, así como los procesos individualizados o más inesperados de generar nuevos “lugares culturales”.

[...]

la constitución ceremonial del paisaje en el Gran Nayar demuestra la necesidad de un acercamiento práctico —basado en la territorialidad (Coyle & Liffman, 2000). Tal acercamiento —si analiza la violencia, el trabajo o el ritual— pone en primer plano el hecho de que el territorio constituye un espacio y una historia cultural de desarrollo —en lugar de reflejar una jerarquía cosmológica probablemente inmutable (descrita en la etnografía estructuralista de 1998 de Neurath). En la coyuntura legal neoliberal, esta gente indígena ha estado aprendiendo el poder político de su colectivo, la territorialidad basada en la narrativa —y— en la práctica. Hoy en día se documentan y presentan narrativas y ceremonias territoriales ante audiencias políticas nacionales como evidencia de la memoria cultural y de la habitación por largo plazo. Estas son demostraciones políticas meta pragmáticas de su pertenencia a los lugares y por lo tanto de que esos lugares les pertenecen a ellos (2001; traducción propia).

De manera complementaria a lo abordado por Liffman, Séverine Durin (2003) realizó una exploración de la construcción del territorio wixárika, tanto a través del análisis histórico como del contacto externo a través de las rutas de comercio; es decir, trabajó la construcción de lo interno desde los vínculos con lo externo. En la primera parte de su tesis doctoral, titulada *Los confines del territorio*, aborda la conformación histórica de las comunidades agrarias y trata aspectos que abarcan desde el siglo XIII hasta el XVII y ya sobre el siglo XX; describe los procesos de sacralización de la tierra —que puede entenderse como la reapropiación del territorio a través de los títulos de propiedad —, el carácter móvil de la población, así como el control cultural del territorio.

En el capítulo titulado “El territorio al filo de los intercambios. Historia socioeconómica de la organización territorial wixárika” (2003, pp. 108–132),

Durin realiza la revisión de los procesos territoriales, desde los más antiguos hasta los actuales, abordando los intercambios y la dinámica social en largos periodos históricos: el periodo prehispánico, en que intervienen la explotación de minas, los conflictos bélicos y los sacrificios; el periodo colonial, particularmente enfocado en el tema de la economía minera, el trabajo y la rebelión de los indígenas; para terminar con los procesos económicos contemporáneos, ligados a la migración agrícola (cultivo del tabaco) y el comercio artesanal. En trabajos posteriores, la autora analiza los procesos de construcción de nuevos espacios (translocalización), a partir de los procesos migratorios, es decir de la extensión del territorio sagrado, como es el caso de la construcción de un adoratorio a las afueras de la ciudad de Monterrey (Durin & Aguilar, 2008). Más allá de los estereotipos existentes en alguna literatura etnográfica que enfatizaba su aislamiento, la revisión realizada por Durin subraya el carácter dinámico y de continua comunicación interétnica que ha caracterizado al pueblo Wixárika.

Tanto Liffman como Durin hacen evidente la necesidad de ampliar el espectro del análisis de la realidad social y cultural wixárika, destacando las formas en las que se contrae, expande o muta, ya sea física, simbólica o moralmente, a partir de la dinámica de la realidad social contemporánea. En los términos de las teorías sociales que estudian los nuevos acercamientos al espacio, lo que Liffman ha trabajado se liga centralmente al estudio de procesos tanto de desterritorialización como de reterritorialización; mientras que la perspectiva de Durin aborda centralmente los temas de translocalización, zonas de frontera y marginalidad.

Otros trabajos recientes sobre la problemática del territorio wixárika son los de Jesús Torres (2009), Francisco Guízar (2009) y Víctor Manuel Téllez (2011), quienes abordan en sus respectivos estudios, casos concretos en los que tiene lugar ejercicios de disputa territorial entre los wixáritaari y diferentes grupos mestizos, colindantes o invasores de predios wixáritaari. En sus trabajos, Guízar (2005, 2009) estudia las estrategias de reivindicación y las tensiones generadas en el conflicto territorial de orden agrario de la comunidad de Bancos de Calítique, en el estado de Durango. Por su parte, Téllez (2011) analiza las estrategias de reconstrucción de la territorialidad sagrada en la comunidad de Guadalupe Ocotán, en el estado de Nayarit. Finalmente, Torres (2009) se enfoca en los procesos de interacción entre los wixáritaari de Santa Catarina y sus vecinos mestizos de Tenzompa y

Huejuquilla, exponiendo las formas en que históricamente han tenido lugar relaciones de coexistencia, en casos pacífica y en otros conflictiva; su estudio busca destacar cómo es puesta en práctica la territorialidad en un contexto de frontera cultural.

Las crecientes comunidades de migrantes conformadas en pueblos y ciudades medias aledañas a la sierra, como son Huejuquilla, Mezquitic y Colotlán, en Jalisco; Tlaltenango, Fresnillo y Jerez en Zacatecas (Talavera, 2005); Ruiz y Santiago Ixcuintla, en Nayarit (Talavera, 2003; González Rubio, 2004); así como en la periferia de grandes ciudades como Tepic, Guadalajara, Puerto Vallarta, Monterrey y la Ciudad de México (Durin, 2003; Camacho, 2012); el establecimiento de adoratorios en estos espacios y en otros relacionados con el *New Age* (Durin & Aguilar, 2008); los cada vez más numerosos espacios virtuales en la Internet relacionados con los wixáritaari (De la Mora, 2009a), son solo algunos de los *nuevos lugares* sobre los que es necesario reflexionar en torno al particular proceso de cambio que nos toca cotidianamente experimentar, tanto a los que estudiamos con ellos como a los propios wixáritaari.

En suma, los trabajos existentes sobre el territorio y la territorialidad entre los wixáritaari se caracterizan por describir procesos históricos de conformación, pérdida y reconfiguración del territorio.

BREVE MENCIÓN EN TORNO A LA MITOLOGÍA

Un aspecto central dentro de la cultura wixárika radica en su universo mitológico. Como es sabido, los mitos son narraciones que buscan explicar el origen del mundo a través de metáforas, alegorías y relatos de acciones sobrenaturales. Estos relatos integran complejos entramados simbólicos que interrelacionan los elementos del mundo en un nuevo orden, casi siempre trastocando el orden lógico. Una característica fundamental de los mitos es que, más allá del hecho mismo de narrar historias, ofrecen una explicación del mundo que es considerada verdadera —al menos en algún sentido—, por aquellos que los mantienen, influenciando en mayor o menor medida sus representaciones del mundo y, por lo tanto, sus prácticas (Ruck, 2000).

Según sintetizan Johannes Neurath y Arturo Gutiérrez (2003), entre los wixáritaari, son tres los mitos fundamentales, de los cuales derivan muchos otros, particularizaciones de los anteriores. El mito central trata de la creación del mundo y narra el viaje de las deidades principales —Takutsi

Nakawé, la bisabuela, Tatuutsí Maxakwaxí, el bisabuelo cola de venado, Tawewarí, *nuestro abuelo el fuego*, Tamaátsi Kauyúmarie, *nuestro hermano mayor* el Venado azul, Tatei Yuriénaka, *nuestra madre tierra húmeda*—, en su recorrido, punto por punto, partiendo desde el mar, en Haramaara, hasta llegar al Cerro del Amanecer Paritekía, o Cerro Quemado, Reu'unaxi, en Wirikuta. Comprende también el mito del Nacimiento del sol, Tayeu o Tawewiekame,⁵ la luna, Metseri, —la historia del autosacrificio de un niño que se convierte en el astro. Este mito se relaciona con la temporada de secas y se canta durante la misma, durante el proceso de la Peregrinación a Wirikuta, que puede tener lugar desde los principios del año hasta el fin de las secas, y en la fiesta de Hikuri Neixa, a mediados del año.

El segundo mito fundamental es el relativo al primer cultivador, Watákame, en su búsqueda del maíz, quien es Tatei Niwétsika, nuestra madre maíz, misma que se desdobra en cinco diosas. En este mito aparece Takutsi Nakawé, quien advierte a Watákame del diluvio y lo hace construir una barca de chalate, *xapa*, y conservar las semillas junto a las deidades. El destino final de la barca es rumbo al sur, a Xapawiiyemeta, la Isla de los Alacranes, en el lago de Chapala. Trata pues de una segunda creación. Este mito se relaciona con la temporada de lluvias y se canta en las ceremonias de *xiriki*, adoratorio familiar.

El tercer mito es el relativo al Nacimiento de Cristo, que se extiende también al nacimiento de los santos, los oficios, algunos animales y el dinero; en suma, del mundo mestizo (Neurath & Gutiérrez, 2003).⁶ En este mito aparecen también las deidades primordiales, como Kauyumarie, Nakawé y Tauyau; en diferentes versiones, este mito fue recuperado de manera detallada por Robert Zingg (Zingg, 1998).

En tanto que en el contenido de los mitos radica el fundamento del sistema de creencias de los wixáritaari, la importancia de los mismos es central: orientan el sentido de sus prácticas, particularmente en el contexto ritual. Asimismo, en los mitos radica el trasfondo conceptual de la geografía

5. Antonio Vizcaíno et al. (1989, pp. 21–31), presentan una muy clara narración de este mito, realizada por el cantador Eusebio López Carrillo.

6. Según Neurath (2002), en las ceremonias de Semana Santa, del *tukipa* este mito solo se narra, no se canta, aunque el tipo de narración o recitación es una forma de oralidad intermedia entre el habla cotidiana y el canto.

sagrada, tanto en relación con los parajes naturales integrados por conjuntos de lugares sagrados como Teekata, Wirikuta, Teupa o 'Ututawita, como respecto a aquellos lugares identificados con un punto en particular, como Haramaara; a su vez, se explica la interrelación entre los múltiples centros ceremoniales y adoratorios dispersos a lo largo del territorio sagrado.

CENTROS CEREMONIALES Y ADORATORIOS

En cuanto a la estructuración ritual, la cultura wixárika está integrada por tres tipos de espacios ceremoniales que se relacionan entre sí, mas no se determinan: *xiriki*, *tukipa* y cabecera comunitaria. El tipo más pequeño de estos centros ceremoniales es el centro ceremonial local, o adoratorio familiar, llamado *xiriki* (*xirikite*, en plural), que consiste en un pequeño templo en el que tienen lugar ceremonias especiales para la deidad a la cual se rinde culto dentro del mismo; por lo general está relacionado con las deidades del maíz, Tatei Niwétsika, nuestra madre maíz. Este pequeño templo está construido de adobe, en forma rectangular, con techo de pasto a dos aguas, complementado por un patio amplio llamado *takwa*, donde principalmente tienen lugar las ceremonias familiares.

Por otro lado, el centro ceremonial llamado *tukipa* se conforma, a su vez, por un patio y una casa o templo circular de gran tamaño, llamado *tuki*, construido de piedra, adobe, techo de pasto y madera, que, en su estructura, representa el universo (Schaefer, 1996). Alrededor del *tuki*⁷ se construyen varios *xirikite* (plural de *xiriki*), que son consagrados a diferentes figuras de dioses, los cuales tienen la tarea de cuidar a los integrantes del grupo de jicareros. Existen, de este modo, varios *tukipa* en cada una de las cuatro comunidades, y al interior de cada uno de estos, al menos algunos *xirikite* en los que se lleva a cabo el culto específico a alguna de las aproximadamente 30 deidades *wixáritaari*. En los *tukipa* integran numerosos *xirikite* organizados en forma circular alrededor del patio ceremonial.

Por otra parte, el gobierno de la comunidad se concentra en el núcleo poblacional de origen colonial denominado “cabecera”, donde tienen lugar algunas de las ceremonias generales o comunitarias. Dentro de la cabecera,

7. En algunas comunidades el *tuki* es conocido también como calihuey, que en náhuatl significa “casa grande”.

existen varios espacios ceremoniales importantes, relativos tanto a la organización civil como a la religiosa —de origen cristiano. Los dos espacios principales relativos al poder civil son la *katsariana* “casa real”, la cual es ocupada por el gobernador y sus ayudantes, y la *kuminira*, “casa de la comunidad”, donde se reúnen los *mara'aakáte* cantadores a velar en las ceremonias del ciclo cristiano. Por último, el templo católico, *teyupani*, es el espacio que cumple funciones relativas al ciclo ritual católico; estas construcciones son de carácter colonial y albergan las imágenes de algunos santos.⁸

CICLO RITUAL

La vida religiosa de los wixáritaari, está integrada por un complejo calendario festivo, que comprende rituales relacionados por una parte con el ciclo estacional —las temporadas de secas y de lluvias—, y por otra con la organización comunitaria, es decir, por ceremonias de origen colonial, tanto de carácter civil como religioso. Dentro del ciclo estacional, son dos las fases ceremoniales: la correspondiente a la temporada de secas, asociada simbólicamente al sol, a la luz y al día, *tuukari*, y la correspondiente a la temporada de lluvias, asociada a la fertilidad, a la oscuridad y a la noche, *tikaari* (Preuss, 1998 [1907]; Lemaistre, 1997; Neurath, 2002; Geist, 2005). Dentro del periodo comprendido por la temporada de secas (septiembre–mayo, aproximadamente), se realizan una serie de rituales y peregrinaciones con el fin de solicitar a las deidades las lluvias para los coamiles, espacios para la siembra del maíz. Estas peregrinaciones se realizan hacia diferentes lugares sagrados, ubicados —principalmente— al interior del espacio delimitado por los cinco puntos sagrados principales, mencionados con anterioridad, considerados por los wixáritaari, lugares de residencia de los dioses; de todas estas peregrinaciones, la más importante es la realizada al lugar sagrado del oriente, Wirikuta.

El ciclo ritual se considera complejo, en tanto que se relaciona con la estructura de organización social, que tiene diferentes naturalezas: la familiar, la sagrada a nivel distrital, y la comunitaria. Esta estructura se conforma por tres sistemas independientes, pero que a la vez se relacionan: el del *xiriki*,

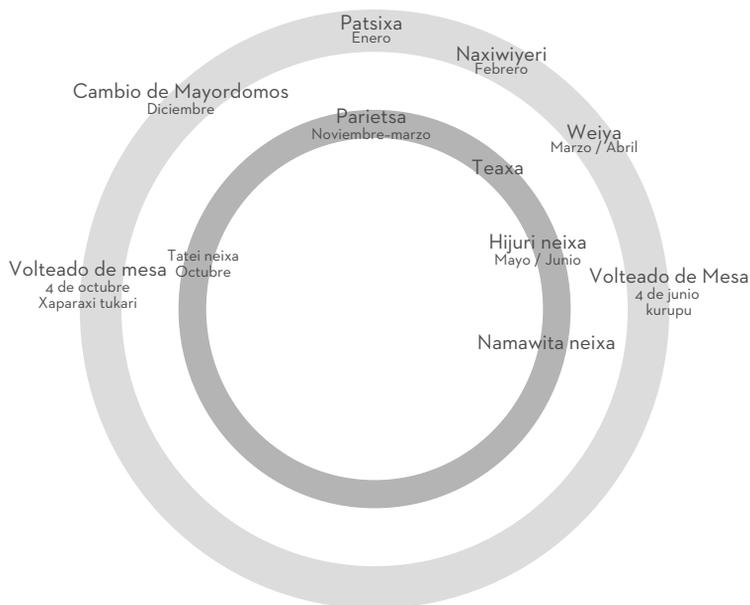
8. En Taateikíe, alrededor del templo cristiano, existen las casas de los santos, en las que los encargados de las mayordomías se encargan del cuidado de ciertas imágenes y el templo.

adoratorio familiar, en el cual participa también la comunidad; el del *tukipa* o distrito religioso, de presumible origen prehispánico —con carácter familiar pero no exclusivo, y que abarca una población más o menos amplia—, y el de la cabecera, es decir del centro comunitario principal, que en ciertas ceremonias, como *weíya*, Semana Santa, aglutina a los diferentes centros ceremoniales de cada comunidad.

En los centros ceremoniales *tukipa*, así como en los *xiriki*, dependiendo el caso, tienen lugar ceremonias centradas en el cultivo del maíz, elemento fundamental de la cultura, tanto simbólica como materialmente. Estas fiestas son: Hikuri Neixa o fiesta del peyote, que tiene la función de cerrar el ciclo de secas —e iniciar el de lluvias— (tiene lugar a finales de mayo o principios de junio); Namawita Neixa, relacionada con la siembra (entre junio y julio), y Tatei Neixa, relacionada con el fin de las lluvias, y sobre todo con la cosecha y conocida también como fiesta del tambor, de los primeros frutos o del elote (desde principios de octubre hasta noviembre). Además de estas tres ceremonias, Mawarixa, la Fiesta del Toro, es otra fiesta que se celebra por familias con la finalidad de obtener un determinado favor de las deidades.

En la cabecera de cada comunidad tienen lugar diversas ceremonias de origen colonial, tanto de carácter civil como religioso. Las principales son: de carácter civil, la del cambio de autoridades (Patsixa o Cambio de Varas o *'Itsi-teexá*), que se lleva a cabo unos días después del inicio de año; de orden religioso, la ceremonia de Naxiwiyari (“Lluvia de cenizas”), conocida también como Carnaval o Pachitas, y *Weíya*, Semana Santa, de origen católico ya completamente adaptada a la cosmovisión *wixárika* (Iturrioz & Carrillo, 2007); de carácter cívico, al tiempo que religioso, las ceremonias del Volteado de la mesa, que se llevan a cabo en dos ocasiones (la primera tiene lugar el 4 de junio y es llamada Xaparaxí *tikari* o de San Francisco, es la que inaugura el temporal, simbólicamente inicio de la oscuridad, *tikaari*; la segunda tiene lugar el 5 de octubre, es llamada Kúrupu “regreso” y marca el fin del temporal, el regreso del día, *tukari* [Lemaistre, 1997]). Casi al final del año, tiene lugar la ceremonia de cambio de mayordomos, en diciembre, y, por último, dependiendo del caso, en cada comunidad tiene lugar la fiesta de su correspondiente santo patrono. Todas estas ceremonias tienen fechas más o menos fijas, y se realizan invariablemente año con año.

FIGURA 1.3 ESQUEMA DEL CICLO ANUAL DE LA RITUALIDAD HUICHOL TANTO EN EL TUKIPA (CÍRCULO INTERNO) COMO EN LA CABECERA COMUNITARIA (CÍRCULO EXTERNO). LA CEREMONIA MAWAXIXA, SACRIFICIO DEL TORO, SE CELEBRA INDISTINTAMENTE DE VARIOS MOMENTOS DEL CALENDARIO



ORGANIZACIÓN SOCIAL Y SISTEMAS DE CARGOS ENTRE LOS WIXÁRITAARI

Entre los wixáritaari cumplir con un cargo se considera una obligación moral. Para muchos es una condición necesaria para obtener la salud y la prosperidad personal y familiar, así como un elemento de importancia social en cuanto implica reconocimiento de estatus y prestigio al interior de la comunidad (Neurath, 2002). Por el gran esfuerzo que significa el cumplimiento del cargo, se asume como una tarea ardua que implica sacrificio para quien lo recibe y su familia, al implicar el cambio de actividades ordinarias y exigir en ciertos casos una dedicación de tiempo completo a las actividades rituales durante el periodo correspondiente.

Los sistemas de cargos pueden clasificarse en dos tipos: los de orden religioso y los de orden político, mismos que a su vez se subdividen en dos tipos cada uno. En los religiosos se distinguen los cargos del centro ceremonial,

tukipa, los cuales pueden ser reconocidos como de presumible origen prehispánico —representados simbólicamente y materialmente por las jícaras votivas (*xukuri*: “jícara”; *xukuri’ikate*, “portadores de jícara”)— y los cargos religiosos de la cabecera, es decir relativos a las mayordomías, que involucran el cuidado de los santos de origen católico. En lo referente a los cargos de orden político o gobierno, se agrupan entre los relativos a la organización cívica de origen colonial, es decir el “gobierno tradicional” —representado por los *’iitsikate* “portadores de varas de mando”— y, por otro lado, las llamadas “autoridades agrarias” o “comisariados comunales”, creadas a mediados del siglo XX y relacionadas directamente con las formas de organización agraria del estado mexicano.

A pesar de responder a diferentes funciones, y por tanto ser relativamente independientes o autónomos, entre estos sistemas de cargos hay factores comunes que codeterminan e influyen en ciertas decisiones en el interior de las comunidades; es decir, se relacionan entre sí. Por ejemplo, el gobierno tradicional es la máxima autoridad a nivel comunitario y sus decisiones deben ser acatadas por los miembros de la comunidad; en tanto que las decisiones y acciones del presidente del comisariado de bienes comunales son sancionadas por la asamblea comunitaria e influyen en toda la comunidad. A continuación, explico con mayor detalle la forma en que operan los mencionados sistemas de cargos.

Cargos religiosos del centro ceremonial *tukipa*

Los jicareros o *xukuri’ikate* son personas que, al recibir un cargo sagrado representado por una jícara, *xukuri*, durante cinco años⁹ deben de realizar una serie de ceremonias y peregrinaciones con el fin de mantener tanto el equilibrio social a nivel comunitario como cósmico, en el plano mítico y ritual. Cada jícara representa a una deidad dentro del *tukipa*; el número de

9. La forma de asumir y participar en los cargos varía también entre comunidades. Por ejemplo, mientras que en Keuruwitia, Santa Catarina, los jicareros se mudan al *tukipa* durante los cinco años del cargo, en Temurikita, San Andrés Cohamiata, esto no sucede, simplemente acuden a este sitio durante los días de las ceremonias. Idealmente, en cada *tukipa* todas las jícaras deben ser recibidas y portadas por los dignatarios; sin embargo, en muchas ocasiones —y más en algunos centros ceremoniales que en otros—, no todas las jícaras son tomadas. Unos cargos son fundamentales y casi nunca falta quién los represente; otros cargos, menos importantes, quedan sin ser representados.

deidades y, por tanto, de jícaras y personas con cargo, varía en cada uno de los diferentes centros ceremoniales *tukite* del territorio wixárika, oscilando en alrededor de 30.

Entre las principales actividades de los jicareros se encuentran la realización de rituales de sacrificio de animales —principalmente venados y toros—, peregrinaciones a los lugares sagrados para llevar ofrendas a las deidades residentes en ellos; coleccionar agua de estos sitios; participar en la cacería sagrada, sembrar y hacer labores comunitarias en el centro ceremonial, así como bailar durante las ceremonias. Al respecto de los cargos del centro ceremonial, Durin expone:

La función de jicarero es concebida como un trabajo cooperativo. Es una responsabilidad importante, pero también pesada. En efecto, al ser nombrados “jicareros”, la pareja se compromete en dedicarse de tiempo completo a su desempeño. Implica preparar las numerosas fiestas del ciclo agrícola, ir a depositar ofrendas y visitar sitios sagrados, preparar la comida para los asistentes de las ceremonias, cuidar los templos de los antepasados, entre otras obligaciones. Difícilmente sobra tiempo disponible para ir a trabajar de manera temporal en los ejidos del tabaco, para vender artesanías o en las ciudades, con el fin de conseguir recursos monetarios. Es por ello que aceptar ser “jicarero” es considerado como un sacrificio (2003, p.12).

Y sobre el significado del cumplimiento del cargo en el centro ceremonial, Neurath explica:

Como iniciantes los jicareros representan los antepasados que aún no son deidades. La experiencia colectiva del grupo de peregrinos durante el viaje a Wirikuta, la mortificación sufrida y la alegría compartida es lo que les permite adquirir el “don de ver”, convertirse en representantes de los antepasados deificados (2002, p.222).

Durante la peregrinación a Wirikuta,¹⁰ el nombre de jicareros o *xukuri'ikate*, cambia al de *hikuritaaméte* o peyoteros, dado que uno de los cometidos principales de estas personas en esta travesía es el de recolectar el cactus sagrado *hikuri* (*Lophophora williamsii*) o peyote. Como clarifican tanto Neurath (2002), como Gutiérrez (2002a), la diferencia entre ambos nombres consiste también en que “jicareros” son específicamente aquellos que poseen el cargo y portan jícara, mientras que peyoteros son aquellas personas que participan en la peregrinación, pudiendo o no, ser jicareros.

Sobre la participación de las autoridades en el sistema de cargos entre los wixáritaari, el tomar un cargo religioso, es decir, una jícara o *xukuri*, no es indispensable para “ser [considerado] humano”, pero según Neurath, en la práctica se da una descalificación moral a nivel social de aquellas personas que inician con un cargo, pero no lo terminan (2000, p.64). Existe, a su vez, en el nivel de las creencias, la idea de que la persona que no cumple con el cargo es susceptible de mala suerte, enfermedad o muerte (Villaseñor, 2004). Cumplir con el cargo es pues, una obligación de tipo moral y religiosa, muchas veces condicionada por un factor ideológico relacionado con la salud, ya que muchas veces la jícara se toma para evitar la enfermedad o combatirla; o, en otro caso, para buscar la prosperidad. La decisión de quién debe ocupar el cargo es en primer lugar tomada por los *kawiteerutsixi*¹¹ (plural de *kawiteeru*, cargo sagrado de anciano con conocimiento religioso), de cada centro ceremonial, a partir de un procedimiento de trasmisión hereditario; solo en segundo lugar, esta decisión es voluntaria en caso de que la persona

10. El recorrido a Wirikuta era realizado originalmente a pie, desde la Sierra Madre Occidental hasta el desierto de San Luis Potosí, —un trayecto de unos 400 kilómetros en un lapso de aproximadamente 40 días entre ida y vuelta. Actualmente, por las dificultades que implica cruzar predios privados y por la gran distancia a recorrer, la peregrinación se realiza en camiones de carga o en autobuses, en un periodo aproximado de una semana a diez días. Scott Robinson (2006 [1976]) realizó un video documental que registra algunos de los principales puntos por donde cruzaba la ruta a pie de los jicareros de San Andrés Cohamiata. En el año 2004, un grupo de jicareros de Tuapurie reconstruyó la ruta con el fin de realizar su documentación (Giménez, Lira & Fernández, 2009).
11. Marina Anguiano (1974, p.175) expresa que el concepto “consejo de ancianos” es lo mismo que *kawiteerutsixi*. En trabajo de campo, pude constatar que ambas agrupaciones no son idénticas, aunque en estricto sentido ambas operan como tales, consejos de ancianos. Según obtuve información en campo, el consejo de ancianos de la comunidad está integrado por los exgobernadores y excomisarios. En Taateikie, *kawiteeru* es un cargo de *tukipa* que dura cinco años, y por cada *tukipa* debe hacer tres *kawiteerutsixi*. Para poder ser *kawiteeru*, hay que haber pasado por los cargos más importantes del *tukipa*. Alejandra Manzanares (2003, p.205) también lo señala: “Se debe tomar en cuenta también que la organización de las autoridades civiles está basada en un conjunto de relaciones en conflicto generadas en el contexto del *tukipa*. Los *kawiteerutsixi*, además de conformar el Consejo de Ancianos, son líderes de los *xukuri'ikate* de cada *tukipa*. Sus acciones reflejan las relaciones de poder entre grupos domésticos en contradicción”.

designada no acepte el cargo y los *kawiteerutsiixi* estén de acuerdo en que el voluntario tome el cargo.

Entre los jicareros de los centros ceremoniales existen dos cargos que no reciben necesariamente jícara, pero que deben ser cumplidos de la misma manera. Se trata del cargo de *xawereru* y de *kananeru*, músicos tradicionales de los que se expondrá con mayor detalle en el capítulo 5.

Cargos religiosos de la cabecera

Dentro de los cargos religiosos de la cabecera se encuentran las mayordomías, que se ocupan de los santos de origen católico.¹² Los varones que participan en este cargo son llamados mayordomos y las mujeres *tenanches*. La duración de estos cargos es generalmente de un año,¹³ y están asociados a los lugares de donde se dice, proviene cada santo, por lo que la transmisión del cargo de mayordomo o encargado, se realiza por herencia paterna o materna, y corresponde al lugar del nacimiento de los mismos. Por ejemplo, en Taateikíe, el cargo de mayordomo de Tanaana “nuestra madrina” (imagen de la Virgen de Guadalupe de tamaño grande, colocada en el interior del templo de San Andrés, del lado izquierdo), corresponde a los nacidos en la localidad de San José, Haikiyuawi (localidad asociada con la divinidad llamada “serpiente azul”). Otro mayordomo, encargado de Tanaana corresponde a los nacidos en la localidad de Cohamiata; los mayordomos de Tutekwiyu, deidad asociada a la deidad Haikitsinu, “serpiente china”, son de la zona de San José, Cohamiata, la Laguna, Brasiles, Calítique, Tonalisco o los Robles. A su vez, el cargo de mayordomo de Tanaana de San Miguel, llamado Tasunatsi, asociado a la divinidad Haikituxame, “serpiente blanca”, es heredado por los nacidos en la zona de San Miguel, Las Tapias, Los Lobos, Tempisque, Guamiuchillillo y Ciénege. El cargo de Tanaana de Santa Bárbara, asociado a Haikiyiwi “serpiente negra”, está destinado a mayordomos nacidos de la zona de San Andrés, Santa Bárbara o Las Guayabas. El mayordomo del santo patrono, San

12. La religiosidad wixárika asume en principio el nombre y las figuras de los santos cristianos, pero genera un nuevo significado para los mismos, que no coincide del todo con el original.

13. En Taateikíe, el cargo de mayordomo de Tanaana “nuestra madrina”, al igual que el correspondiente al mayordomo de Ximianame, Cristo grande de San Miguel, dura cinco años, a diferencia de los demás, que solo duran un año.

Andrés, puede ser de San José, Las Guayabas o de Carrizal. Una excepción es la Virgen de Guadalupe, llamada localmente Tatei Weerika'imari (águila blanca), ya que no tiene preferencia por el origen del mayordomo, es decir "es para todos" (Carrillo Pizano, 2010).

Cargos civiles: gobierno tradicional y comisariado de bienes comunales

El gobierno tradicional, establecido por los españoles durante el periodo colonial, se basa en un sistema de cargos, los cuales, dependiendo del caso, se cumplen en ciclos que van desde de uno hasta cinco años. La función principal de esta instancia es la de organizar y vigilar el cumplimiento de las ceremonias y fiestas que tienen lugar en la cabecera durante todo el año, así como resolver asuntos de importancia para el destino de la comunidad y la cultura.¹⁴ La conformación del sistema de cargos del gobierno tradicional consta del consejo de ancianos, el gobernador *tatuwani*, el juez, el capitán, el alcalde, el alguacil y los ayudantes o topiles.

A su vez, el gobierno agrario se encarga de conducir la organización de la comunidad dentro del modelo establecido por el estado mexicano posterior a la revolución y atiende los problemas de orden legal y administrativo relacionados con el territorio, además de establecer la relación con las instancias del gobierno municipal, estatal y federal, así como con organizaciones no gubernamentales. Esta instancia de gobierno está conformada por el "comisariado de bienes comunales", que se compone por las figuras de presidente, secretario, tesorero, y sus suplentes, que son supervisados por el "consejo de vigilancia". Los delegados son los vínculos entre los comuneros —es decir, la generalidad de personas con derechos en la comunidad— y cualquier autoridad, agraria o tradicional. Comuneros son la totalidad de personas mayores de 18 años, o casados. Fuera de los comuneros, todas las demás figuras mencionadas desempeñan su función en periodos de tres años y son elegidos por el consejo de ancianos y la asamblea, la cual funge como órgano de control de

14. La categoría "cultura" entre los wixáritaaari está asociada al conocimiento y práctica de la vida tradicional en sus múltiples manifestaciones: lengua, mitos, rituales, territorio, etcétera.

la autoridad.¹⁵ Las reuniones de asamblea tienen lugar de dos a cuatro veces al año, aparte de las sesiones extraordinarias. La asamblea es presidida por las autoridades agrarias y tradicionales, y se encarga de tomar las decisiones que rigen el destino de la comunidad en la mayor parte de los ámbitos.

Más allá de estas dos formas de gobierno, en casos extraordinarios, las autoridades de todas las comunidades se reúnen para resolver en conjunto problemas que afectan el destino común, incluso de manera interestatal.

Como se puede comprender, no es posible acceder a un conocimiento cabal de la realidad social wixárika sin el antecedente de la coexistencia de los sistemas de cargos mencionados. Es necesario reconocer la forma en que estos se interrelacionan, en particular en lo que respecta a las estrategias de continuidad en las redes de poder social y religioso, clarificando hasta qué punto estas han respondido o siguen respondiendo a criterios de linaje, y cómo, con el paso del tiempo, se han generado nuevas formas de acceso al poder —simbólico y económico—, como lo demuestra el caso de la escolarización o la economía, y sobre todo, como busco mostrar en este trabajo y se podrá apreciar en los capítulos siguientes, es posible reconocer al menos parcialmente estos aspectos a través del estudio de las diferentes prácticas musicales wixáritaari dentro y fuera de las comunidades de la sierra.

LA RECIPROCIDAD ENTRE LOS WIXÁRITAARI

El tema de la reciprocidad entre los wixáritaari ha sido abordado al menos desde dos perspectivas: una de orden religioso y otra de orden productivo. Particularmente en el ámbito religioso, ha sido estudiado, entre otros autores, por Geist (1997; 2005) y por Gutiérrez (2003). Por un lado, Ingrid Geist describe la lógica de los protocolos de intercambio y señala de qué manera la reciprocidad opera como parte fundamental de la acción ritual en la ceremonia de Cambio de Varas de la cabecera de San Andrés Cohamiata:

En las ceremonias que se refieren al cambio de autoridades, el principio de reciprocidad se entrelaza con una acción de concentración de bienes,

15. Dentro de la experiencia de campo me fue posible estar presente en varias asambleas comunitarias de las comunidades de Tuapurie y de Taateikie, donde pude reconocer la importancia de las mismas en la vida de la comunidad, así como la manera en la cual tiene lugar la participación de sus asistentes.

a la manera de un excedente producido por la devolución de los dones repartidos anteriormente. El excedente concentrado en la plaza de la cabecera ceremonial constituye la entrega de la autoridad saliente a la autoridad entrante que, por su parte, procede al reparto de los bienes para el consumo festivo y luego, los recibe de vuelta al año siguiente cuando tiene que deponer su cargo. La devolución del don tiene que ser exacto en lo que se refiere a cantidad y calidad. Incluso dicen que el que devuelve el don, tratará de mejorar la entrega, por medio de lo cual puede darse la tendencia hacia un incremento en los dones. Parece que este tipo de competencia, que se establece entre donadores y donatarios, conduce a una serie de rivalidades, conflictos latentes y resentimientos [...] en lo general se da un proceso de circulación de bienes que, con base en las acciones recíprocas, constituye un proceso de concentración, entrega y reparto que corre aparentemente por una dirección lineal en la cual se anudan los repartos y las devoluciones: un funcionario recibe la entrega, la reparte, los beneficiados la devuelven al año, el funcionario saliente hace la entrega al entrante y así sucesivamente (Geist, 1997, pp. 3-4).

Por su parte, Gutiérrez ofrece una explicación de un tipo de intercambio ceremonial que se da entre dos grupos de jicareros o *xukuri'ikate* de diferente centro ceremonial: esta forma de intercambio —que no había sido descrita por las etnografías anteriores— aporta elementos para la comprensión de las formas de establecimiento de lazos y alianzas ceremoniales que entretejen la red social de los wixáritaari —al menos— en el ámbito sagrado:

Los intercambios consisten en ofrecer a un determinado *tukipa* [distrito sub-comunitario] una parte del peyote recolectado en Wirikuta. El cacto se obsequia en trozos o molido y disuelto en agua, y se brinda durante danzas o luchas rituales. En esos intercambios el prestigio de los *xukuri'ikate* que ofrecen el peyote se pone en juego, pues si no han recolectado suficiente *hikuli*, la fiesta será pobre y desanimada; en cambio, cuando los peregrinos traen abundante peyote, la fiesta luce espléndida, reuniendo a una gran cantidad de participantes (Gutiérrez, 2003, p.124).

En el mismo plano, Phil Weigand (1992) describe algunas formas de reciprocidad indígena en la esfera productiva, ya no relativas al ritual sino al

ámbito laboral contemporáneo en el territorio wixárika. En uno de sus textos, centrado en los diferentes procesos de aculturación que ha experimentado este pueblo, dedica unos párrafos al tema de la organización del trabajo, los linajes, la cooperación y la remuneración:

Los grupos cooperativos aún se forman de acuerdo a los principios de linaje, pero, según los informantes mayores, los grupos se han tornado mucho más pequeños, probablemente debido a que los linajes están mucho más dispersos en el espacio. A pesar del menor tamaño de los grupos de trabajo cooperativo, se les considera más estables y confiables [...] Los actuales grupos de trabajo cooperativo para actividades de subsistencia representan, en esencia, el máximo reclutamiento que se hace del núcleo familiar de los grandes linajes del pasado reciente, linajes que ahora se encuentran dispersos. La búsqueda de personas más allá de este núcleo ni siquiera se intenta. Además, puesto que ahora los distritos de /tuki/- comisario sólo enfatizan el principio residencial, las cuadrillas ceremoniales de trabajo cooperativo están compuestas ahora de grupos de familias mezcladas. El trabajo asalariado entre los huicholes es un corolario obvio de la naturaleza cambiante de la organización de trabajo cooperativo. Los trabajadores asalariados han reemplazado en su mayor parte a los grupos cooperativos extendidos. El trabajo asalariado, como reemplazo de los grupos cooperativos extendidos, está mucho menos integrado estructuralmente entre los huicholes que entre los mestizos locales (1992, p.167).

Así pues, tanto en el ámbito sagrado como el laboral, la reciprocidad es un elemento fundamental en la integración de los lazos sociales al interior de la vida comunitaria wixáritaari. Es interesante observar cómo, a pesar de los cambios introducidos por los procesos de modernización —de un modo u otro—, estas formas de interacción tienden a perpetuarse, aunque en ocasiones se den ejercicios alternativos para el cumplimiento, como cuando quien posee el cargo y tenga residencia por migración laboral en otro sitio, financie la fiesta y se apoye en otra persona para cumplir con su cargo.

RECIENTES ELEMENTOS DEL CAMBIO SOCIAL Y CULTURAL

Si bien las relaciones de los wixáritaari con otros pueblos indígenas y con la cultura dominante, no indígena (primero española, actualmente mestiza, ranchera o urbana), han existido por cientos de años, es innegable el dinamismo que la reciente modificación de las formas de comunicación y mercado en relación con el mundo no indígena (a nivel regional, nacional y global), ha propiciado nuevas dinámicas que están transformando de manera considerable los esquemas de interacción y organización social, dentro y fuera de las comunidades wixáritaari. Pueden ser reconocidos como recientes determinantes del cambio social y cultural en la región, factores como: la apertura de caminos de terracería, carreteras pavimentadas y pistas de avioneta en la segunda mitad del siglo XX; el proceso de electrificación en las cabeceras comunitarias de la sierra; el afianzamiento de comunidades de migrantes en diferentes pueblos y ciudades; la instauración de centros universitarios tanto en Colotlán como en Mesa del Nayar, y de escuelas preparatorias en tres de las comunidades (San Andrés, Tuxpan y Santa Catarina—Nueva Colonia—), y como último aspecto significativo, diferentes programas de gobierno (federal, estatal y municipal), desde el plan HuiCoT (Huichol-Cora-Tepehúan), desarrollado durante los años sesenta y setenta, hasta el reciente proyecto de ecoturismo en San Andrés Cohamiata, fomentado por la Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI); el Programa de Certificación de Derechos Ejidales y Titulación de Solares (Procede), el programa Oportunidades, promovido por la Secretaría de Desarrollo Social, y las campañas de reclutamiento de jóvenes por parte de la Secretaría de la Defensa Nacional, por nombrar los principales.

Sin lugar a duda, las situaciones mencionadas han permitido un aumento en las relaciones con el mundo no indígena (regional y nacional), con las implicaciones económicas, sociales y culturales que esto conlleva. A la vez que se pueden relacionar con otros efectos, como divisiones intracomunitarias e intercomunitarias —como el caso de la carretera Amatitán-Huejuquilla en 2007, o los procesos de restitución agraria en San Sebastián Teponahuaxtlán y Tuxpan de Bolaños de 2016–2017— al tiempo de situaciones de disputa y resistencia por el territorio sagrado, como el caso de oposición a la minería en Wirikuta de principios de 2010 hasta el presente o los proyectos para la privatización de la Isla del Rey, en San Blás donde está Haramaara, que a su

vez han propiciado prácticas de alianza y solidaridad entre las comunidades y con grupos no indígenas.

En relación con estos procesos de transformación, tanto Denis Lemaistre (1997) como Durin (2003) han señalado cómo, en la realidad reciente de la comunidades de la sierra, paulatinamente se ha generado un proceso de separación de clases o grupos de poder, representados por una parte por los wixáritaari que pueden ser tipificados como “tradicionalistas” —predominantemente ancianos apegados a los valores de la tradición—, y por la otra por jóvenes y adultos que tienen estudios y se desempeñan como profesores o funcionarios públicos y que gracias a su ingreso económico han establecido negocios, como tiendas de abarrotes. Aunque esta división no es tajante ni antagonica, sí logra explicar algunas problemáticas actuales, como las diferentes perspectivas en torno a la educación escolar o la introducción de caminos, carreteras y electricidad.

LOS WIXÁRITAARI, LA IDENTIDAD Y LAS RELACIONES SOCIALES INTERNAS Y EXTERNAS AL GRUPO

El tema de la identidad entre los wixáritaari es un asunto complejo que ha sido abordado por los estudiosos de esta cultura, en al menos dos formas: enfatizando la perspectiva externa al grupo sobre la identidad del mismo, es decir, las concepciones de los extranjeros y mestizos sobre los wixáritaari (Lumholtz, 1986 [1898]; Weigand, 1992; Rojas, 1993; Rojas Galván, 2001; Guízar, 2005, 2009; Torres, 2009; Tellez, 2011), y por otro lado, pretendiendo explicitar las concepciones internas del grupo sobre sí mismo (Iturrioz, 2004; Neurath, 2005). En el primer caso, el de las concepciones de los extranjeros y mestizos sobre los wixáritaari, es posible encontrar referencias históricas que documentan la existencia de estas concepciones identitarias impuestas por visitantes o estudiosos externos a la comunidad, ya sea en tanto calificativos morales o como categorías analíticas. Existen interesantes trabajos relacionados con las representaciones mestizas sobre los indígenas, expresadas sobre todo a través del discurso verbal escrito. Un ejemplo son los calificativos de los mestizos sobre los huicholes que se documentan desde la época colonial: al final del siglo XVII, en el documento donde el capitán Félix Calleja, comisionado del virrey, evalúa a los indios flecheros bajo su dominio, cataloga a los huicholes de la región como “pusilánimes, cobardes

y puerilmente tumultuosos, aunque vengativos y crueles cuando se hayan muy superiores” (Calleja, en Rojas Galván, 2002, p.145). A finales del siglo XIX, Lumholtz calificó de manera general su temperamento y la identidad: “Los huicholes son muy emotivos y ríen o lloran con facilidad. También son desmedidos, disipados y codiciosos; no dicen la verdad a menos de que les convenga” (Lumholtz 1986 [1898], pp. 29–35).

En otro periodo histórico, a mediados del siglo XX, Weigand (1992) estableció una distinción entre huicholes de la montaña y huicholes de la ciudad, particularizando en estos últimos la presencia de los llamados “huicholes profesionales”. En las siguientes citas, se advierte que la tipificación realizada por Weigand pretende subrayar un manejo estratégico de la identidad:

Ahora, las nuevas condiciones permiten y, de hecho, exigen que los indios que emigran conserven su identidad como huicholes dentro del ambiente urbano. La creciente popularidad de las artesanías hechas por los huicholes —no sólo para el mercado turístico, aunque éste representa la salida más importante, sino también para las colecciones de museos y para exhibiciones es la variable que permite y que requiere que los huicholes sigan siendo “indios” en las ciudades. Está surgiendo así, un nuevo huichol, un “indio profesional” [...] el propio carácter de su trabajo exige que conserven una relativa fluidez y cierto grado de control de la cultura huichol tradicional. La mayor parte de los residentes urbanos nuevos y de los integrantes de la segunda generación hace serios esfuerzos por preservar su lengua y enseñarla a sus hijos, que la necesitan para poder ser miembros de los grupos informales de artesanos (1992, pp. 169–170).

Es evidente que en las propias comunidades wixáritaari existen desde muy tenues hasta marcadas diferencias tanto de modos de vida como de pensamiento. Como señala Juan Negrín, ya a finales del siglo XIX Lumholtz había registrado “la animosidad” por conflictos de linderos entre San Andrés y Santa Catarina (Negrín, 1986, p.20); dichos conflictos continúan vigentes hasta el presente.¹⁶ Asimismo, como observa Beatriz Rojas, en aspectos cruciales

16. Un caso reciente ocurrió en mayo de 2010, cuando tuvo lugar un enfrentamiento entre comuneros de Santa Catarina y San Andrés, con respecto a un añejo problema territorial por los límites entre ambas comunidades en las inmediaciones de la localidad llamada La Laguna.

de la historia de este pueblo es posible hallar señales tanto de conflicto como de afinidad: “[En 1894] el comisario de Mezquitic se vio en la necesidad de reglamentar los tratos entre los cinco pueblos huicholes para evitar confrontación por problemas de autoridad” (1993, p.155). Como ejemplo de dichas diferencias, a inicio de la revolución mexicana, hacia 1913, existieron grupos de huicholes que se sumaron a los rebeldes, primero fueron orozquistas, pero luego de muerto Madero, se convirtieron en villistas; los de San Andrés lucharon al lado del gobierno, mientras que los de San Sebastián, a lado de los rebeldes (Rojas, 1993, p.164).¹⁷

Dichas diferencias se presentan pues, entre las comunidades, pero no solo ahí sino, a su vez, al interior de las mismas comunidades: existe una diversidad de sentidos identitarios que con intenciones de comprensión pueden tipificarse en tradicionalistas, progresistas, o incluso en la coexistencia simultanea o coyuntural de estos. Al interior de las comunidades se dan diferenciaciones políticas; por ejemplo, facciones relativas a partidos políticos: priistas, panistas, perredistas e incluso zapatistas; diferenciaciones de género; de generación —jóvenes, adultos y ancianos—, e incluso diferencias religiosas —tradicionalistas, católicos y evangélicos. Durin (2003, p.328) señala diversos tipos de actores sociales que interactúan en la realidad actual wixárika, roles que a su vez conforman tipos identitarios: jicareros, autoridades tradicionales, autoridades agrarias, comuneros, agentes municipales, campesinos de temporal, obreros, jornaleros, artesanos, profesionistas, profesores, estudiantes, padres y madres de familia.

En el segundo caso, el de las concepciones de los wixáritaari sobre sí mismos, es posible reconocer que ellos parten de la identificación con “el sí mismo”, a su vez que de la diferenciación del otro. El lingüista José Luis Iturrioz, con base en la exploración lingüística de los términos *tewi*, persona y *teiwari*, vecino, logra clarificar una diferenciación matizada de cercanía y distancia étnica en las concepciones locales de persona:

En la oposición de los dos términos *tewi* y *teiwari* existen dos instancias focales o prototipos y sucesivas extensiones. El término negativo *teiwari*

17. Una vez terminada la revolución, las diferencias asociadas a los movimientos sociales del mundo mestizo continuaron: en la guerra cristera, señala Rojas. Los huicholes participaron “como lo hicieron durante la revolución y en otros movimientos nacionales o regionales: parcialmente y en diferentes bandos” (1993, p.164).

designa lo que no entra en la categoría *tewi*, pero sería erróneo identificarlo con “no indígena”, porque en el concepto de *tewi* no entran todos los indígenas, al menos en primera instancia, sino sólo aquellos que viven en el entorno de los huicholes y que se reconocen como emparentados con ellos, lingüística y culturalmente (coras, tepecanos, tepehuanos). En *teiwari* están antes que nada los mestizos, que constituyen el prototipo por la contraposición diaria e inmediata con el mundo de los huicholes, de la misma manera que los huicholes se conciben a sí mismos como el prototipo de *tewi*, es decir de persona o ser humano. Los huicholes son la primera instancia o instancia focal en la categoría *tewi*, seguida de los hermanos indígenas en contigüidad geográfica y cultural y en tercera instancia tal vez por los indígenas de México, de América y del mundo, dependiendo del nivel de conocimientos y del ámbito de solidaridad política que se vaya obteniendo, pero también del contexto y el tipo de discurso. De la misma manera los mestizos son la primera instancia o instancia focal de la categoría *teiwari*, seguidos de los mexicanos en general y de los extranjeros no mexicanos (2004, pp. 162-163).

En un sentido cercano al anteriormente expuesto, Neurath ha tratado de explicar la concepción local de persona *tewi* a partir de la oposición con la concepción de mestizo, *teiwari*, haciendo alusión a la creencia local sobre el hecho de que los *wixáritaari* solo lograron ser lo que son a partir de sus concepciones míticas:

[La] concepción sobre “los otros” se explica en el marco de mitos cosmogónicos que plantean que al principio todos los seres humanos y animales eran huicholes. Pero solamente los antepasados de los indígenas *wixaritari* actuales cumplieron con la tarea de buscar el lugar del Amanecer en el oriente, los demás “se perdieron en el camino” o “quedaron atrás (rezagados)”, por eso su costumbre está incompleta (2005, p.33).

De la misma forma que he mencionado la complejidad de los fenómenos identitarios entre los *wixáritaari* con respecto a las concepciones que tienen sobre sí mismos, las representaciones que tienen sobre el otro, mestizo o extranjero, no son unívocas, según lo expresan los trabajos de algunos etnógrafos: Lemaistre (2003) señala que la diferenciación realizada por

los wixáritaari sobre los “otros” se divide en tres grupos: los nativos de la región, es decir, coras y tepehuanos, con quienes se establecen lazos solidarios; los mestizos, ya sean explotadores de madera, políticos, funcionarios públicos, militares, misioneros o miembros de organizaciones no gubernamentales (ONG), con quienes las relaciones se caracterizan por la rivalidad económica, y finalmente los visitantes, desde el místico, el artista y el científico, incluyendo al antropólogo, que suele ser considerado como oportunista.

A su vez, Neurath señala que distinguen entre dos tipos de mestizos: “los locales que van tras la tierra y los bosques comunales” y los urbanos o “hui-choleros, ávidos de consumir algunas impresiones sobre el chamanismo y la sabiduría indígenas” (2005, p.44). Por su parte, Guízar menciona la concepción de los otros indígenas como “hermanos” o “gente de costumbre” y a los mestizos como “descendientes de una deidad que tenía piel de puerca, que llevaba una vida promiscua y paría hijos al por mayor” (2005, p.88).

Dichos manejos y concepciones de la identidad, tanto del otro como de sí mismos por parte de los wixáritaari, ya sea establecida analíticamente por los estudiosos de esta cultura o asumida étnicamente por los propios indígenas, en contraposición a la muy difundida concepción de la identidad wixárika como unidad y esencia inmutable, se manifiesta como compleja, dinámica, y estratégica.

Con la finalidad de contextualizar el objeto de estudio de esta investigación, el *performance* musical y el espacio entre los wixáritaari, como punto de partida en el tema de estudio de esta obra, en este capítulo he presentado un acercamiento a las principales dimensiones que conforman la realidad social y cultural wixárika, pretendiendo hacer patente la complejidad de la misma. Al mismo tiempo, ofrecí algunas claves para la comprensión de la concepción dual del territorio, en tanto agrario y sagrado; así como sobre los diferentes sistemas de cargos, la amplitud del ciclo ritual, tanto en las ceremonias de los centros ceremoniales, *tukite*, como en las ceremonias de la cabecera, además de algunas reflexiones sobre el tema de la identidad étnica y las relaciones sociales intra e intergrupales. Si bien es cierto que sobre cada uno de estos aspectos se podría profundizar, en este capítulo solo busqué destacar los principales elementos que en los subsiguientes apartados se recuperarán.

Perspectivas teóricas sobre espacio y performance

ESPACIO Y ANTROPOLOGÍA

Fueron los antropólogos sociales quienes desde hace mucho mostraron empíricamente que el concepto de espacio es socialmente creado porque es socialmente vivido.

DE LA PEÑA (1981, P.46)

Como punto de partida en el reconocimiento de las diferentes orientaciones analíticas sobre el concepto de espacio, es necesario afirmar que dentro del campo de la reflexión sobre cultura y sociedad existe una amplia diversidad de enfoques y precisiones acerca del concepto mismo de espacio, así como de otros conceptos derivados del mismo (lugar, territorio, región, etc.). Más que como un concepto cerrado, *espacio* suele entenderse como una heurística, es decir, un recurso para la indagación y descubrimiento, de ahí que exista una diversidad de perspectivas con diferentes alcances y limitaciones: es posible encontrar enfoques que van desde lo geográfico a escala local, translocal y global, hasta estudios de proxémica, de percepción o de representaciones imaginarias del espacio (Low & Lawrence-Zuñiga, 2006).

Por tanto, es necesario distinguir, en primer término, las concepciones establecidas y aceptadas convencionalmente por los estudios clásicos como suficientes para tratar este tema, y, por otra parte, las concepciones más actuales sobre el mismo, que plantean la necesidad de reformular este tipo de estudios a partir de fenómenos contemporáneos de gran relevancia, como es el caso de los procesos sociales asociados a la dinámica de la globalización. Es posible distinguir como punto de partida la referencia al concepto de espacio en tanto realidad física y concreta, según lo califica Alicia Lindón (2008), “espacio geográfico y/o geométrico”. Sobre esta concepción convencional de espacio existen trabajos que son identificados por los estudiosos actuales, como trabajos clásicos de la antropología y la geografía.

Este tipo de tratamientos clásicos sobre el espacio tienen en común la concepción de este como una homología estática que comprende territorio, comunidad y cultura; sin embargo, a partir de la dinámica de la realidad contemporánea, dicho enfoque se ha visto rebasado, lo cual ha dado lugar al surgimiento de nuevos enfoques analíticos. Lo que estos nuevos enfoques critican a las concepciones lineales de espacio, es justamente eludir la complejidad de los procesos sociales y culturales que rodean al espacio; es decir, no abordar la complejidad de factores inherentes a las realidades socioculturales contemporáneas. Como lo señala Lindón (2008), cuando existe más de una variable en juego puede hablarse ya de complejidad, si bien los trabajos clásicos no descartaban variables secundarias en sus temas de estudio, sí privilegian una variable sobre las demás formas de producción, formas de adaptación al medio, circuitos de comercio, por nombrar algunas.

En el interés de la presente investigación, recuperaré no los trabajos clásicos sobre espacio sino aquellos que lo abordan en su complejidad. Partiré por revisar la concepción de espacio como producción humana de Henri Lefebvre (1991 [1975]), para continuar con la revisión del modelo de análisis regional y nacional propuesto por Claudio Lomnitz (1995 [1992]), así como los estudios sobre espacio como representación en los procesos ligados a la globalización (Appadurai, 1988; Gupta & Ferguson, 1992; Hall, 1991; De la Peña, 1999a, 1999b; Kearney, 2008).

ESPACIO COMO PRODUCCIÓN HUMANA

De la amplia literatura en ciencias sociales sobre espacio, me centraré en la concepción marxista de Lefebvre (1991 [1975]) de espacio como producción humana. En su enfoque, y alejándose de la idea de espacio físico como unidad aislada, todo espacio es una construcción social, que en sí mismo implica una integración de relaciones sociales, basadas en una jerarquía de clases sociales y en modos de producción dominante. Lefebvre propone así un modelo tripartito, en el cual cada uno de los elementos es indisoluble de los otros: interrelaciona de esta manera, representación, práctica y espacio, como elementos que se codeterminan. En primer lugar, entiende *práctica espacial* como un ejercicio que “abarca producción y reproducción, y las locaciones particulares y los grupos espaciales característicos de cada formación social” (Lefebvre, 1991 [1975], p.33; traducción propia en esta cita y

en las subsecuentes). Para el autor, es la práctica espacial la que produce el espacio de una sociedad, asegura su continuidad y algunos grados de su cohesión. “En términos de espacio social,¹ y de cada miembro de una dada relación social con el espacio, esta cohesión implica un nivel garantizado de competencia y un nivel específico de performance”² (p.38). En segundo lugar, entiende a las *representaciones del espacio* como conceptualizaciones ligadas a las relaciones de producción y al “otro” que impone esas relaciones, y por lo tanto ligadas también a los conocimientos, a los signos, a los códigos y a las relaciones “frontales” (1991 [1975], p.33); tienen al tiempo combinadas ideología y conocimiento dentro de una práctica (socio-espacial) (1991 [1975], p.45). En tercer lugar, entiende a los *espacios representacionales* como “el espacio directamente vivido a través de sus imágenes y símbolos asociados, y es por lo tanto el espacio de los “habitantes” y “usuarios” [...] Este es el espacio dominado —y por lo tanto pasivamente experimentado, que la imaginación trata de cambiar y apropiarse. Se superpone al espacio físico, haciendo uso simbólico de los objetos” (1991 [1975], p.39).

Como he mencionado, “espacio”, más que un concepto, será utilizado como una heurística en la cual los conceptos de lugar, paisaje, territorio, territorialidad, región, migración y desplazamiento, conducen a reflexiones sobre cómo es construida la dimensión social a través de la práctica. En palabras de David Harvey:

Desde un punto de vista materialista, podemos, pues, sostener que las concepciones objetivas de tiempo y espacio se han creado necesariamente mediante prácticas y procesos materiales que sirven para reproducir la vida social (1998 [1990], p.228)

1. Al hablar de espacio social, será necesario clarificar dicho concepto, ya que también Pierre Bourdieu lo utiliza como un concepto clave para su análisis de las prácticas sociales. Aunque son cercanos ambos manejos de “espacio”, mientras Lefebvre habla solo de espacio —sin remarcar el adjetivo social pero entendiéndolo necesaria e inherentemente como social—, y refiriéndose a la dimensión híbrida, física y representacional de cualquier espacio producido por lo social, Bourdieu se referirá a “espacio social” como a una dimensión analítica o como una dimensión de la socialidad en la cual los diferentes actores, en diferentes “campos” se disputan “distintos tipos de capitales: económico, simbólico, social y cultural” (Bourdieu, 1990, pp. 281–309). La sociología de consumo de este autor (1998), servirá como referencia para distinguir los distintos públicos y sus gustos en cuanto clase social y grupo estatus, dentro de las diferentes capas de espacio social, desde lo local hasta lo *hipermediático*.
2. Lefebvre clarifica que al usar los términos “competencia” y “performance”, los retoma de Chomsky, mas no por ello no se deben presuponer una subordinación de la teoría del espacio a la lingüística.

ESPACIO COMO REGIÓN CULTURAL

Quizá uno de los modelos más complejos y al mismo tiempo más completos para el estudio de las relaciones sociales en una región determinada es el propuesto por Lomnitz en su obra *Las salidas del laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano* (1995). El trabajo de este autor se distingue por plantear un modelo de comunicación entre diferentes grupos de identidad en un *campo social de poder regional*, es decir, se trata de un modelo de análisis de la configuración de la hegemonía espacializada.

El objetivo central del modelo de Lomnitz es explicar la complejidad de la cultura nacional mexicana y el manejo de la hegemonía cultural, a partir del análisis de la conformación y formas de interrelación entre el estado nacional y las diversas regiones culturales que lo conforman, lo cual implica un grado significativo de complejidad. Partiendo de la reflexión crítica desde lo limitado de los modelos clásicos o “lineales” sobre región, propone un enfoque multidimensional y complejo para explicar cómo al interior de las regiones culturales —que sumadas y en interacción, integran la cultura nacional—, se dan diferentes formas de interrelación entre grupos de identidad y clases sociales.

Son varios los conceptos que el autor ha acuñado para estructurar su modelo de análisis. A continuación, los expongo una descripción abreviada.³ Desde su perspectiva y recuperando los aportes para el análisis de la cultura propuestos por Raymond Williams (1977), Lomnitz entiende por *región cultural* a aquel “espacio que se articula a través de un proceso de dominación de clase” en el cual “se subyugan grupos culturales, se crean clases o castas, y estas clases o castas se ordenan en un espacio jerarquizado” (Lomnitz, 1995, p.46). Paralelamente, expone que al interior de una *región cultural*, existe en su interior una *cultura regional*, la cual define como el “conjunto de manifestaciones reales, regionalmente diferenciadas, de la *cultura de clase* [...] que se produce a través de las interacciones humanas en una economía

3. En los conceptos propuestos por Lomnitz es posible reconocer cercanía con conceptos teóricos de otros enfoques analíticos, como por ejemplo el concepto “marco comunicativo o de interacción” que se relaciona con los propuestos por Goffman (1974) y Bateson (1955). Otro concepto muy cercano es el de mistificación que Lomnitz retoma de Barthes (1971 [1952]), y que se acerca al concepto de *entextualización* propuesto por Bauman y Briggs (1990), los cuales explicaré y utilizaré más adelante.

política regional” (1995, p.39). Participan así, dentro de esta cultura regional tanto clases como grupos de identidad que se relacionan disputándose y negociando la hegemonía, a través de los llamados marcos de comunicación o de interacción:

Una cultura regional es aquella internamente diferenciada y segmentada. Los diversos “espacios culturales” que existen en una cultura regional pueden analizarse en relación con la organización jerárquica del poder en el espacio. Así, dentro de una región dada es posible identificar grupos de identidad cuyo sentido de sí mismos (o sea, los objetos, experiencias y relaciones que valoran, o sus fronteras) se relacionan con sus respectivas situaciones en la región de poder. Además, una cultura regional implica la construcción de marcos de comunicación dentro y entre los grupos de identidad, marcos que a su vez ocupan espacios (1995, p.36).

En realidad, Lomnitz termina por integrar ambos conceptos al señalar que

Si queremos definir regiones de poder culturales, o simplemente culturas regionales (como las llamaremos), tendremos que examinar la dimensión espacial de la comunicación en términos de las relaciones de poder al interior de dichas regiones. Al enfocar sustantivamente el problema del poder se implica por supuesto, que no bastará tomar nota de los patrones de comunicación; se tratará, finalmente, de analizar la cultura misma (1995, p.36).

Mientras que, por una parte, según define *cultura de clases* es un concepto abstracto, es decir un tipo ideal que puede construirse a partir de la observación de las *culturas íntimas* de una región, por otra parte, define *cultura íntima* como la cristalización u objetivación de la cultura de clase, o sea “el conjunto de manifestaciones reales, regionalmente diferenciadas, de la cultura de clase [...] es la cultura de una clase en un ambiente regional específico” (1995, p.39). Continúa explicando lo anterior al puntualizar que

los miembros de una misma clase viven en distintos lugares y entre miembros de otras clases. Y como los símbolos y los significados se originan y se negocian en el curso de la interacción social, las variaciones entre los

diferentes lugares que ocupan los miembros de una clase se traducen en variaciones en la cultura de esa clase (1995, pp. 45-46).

Lomnitz enfatiza que *cultura íntima* se refiere a la cultura de una *clase social* en una determinada localidad y no necesariamente se limita a un determinado *grupo de identidad*. Esto es, que la identidad grupal puede poseer múltiples particularidades en función de la diversidad de clases y culturas íntimas que posea.

Otro elemento que entra en juego en la explicación de las interacciones regionales es el concepto de *ideología localista*. En cada una de las diferentes *culturas íntimas* es posible encontrar, a su vez, diferentes construcciones ideológicas sobre la “naturaleza y lugar de una *cultura íntima* dentro de una sociedad más amplia”; es decir, diferentes *ideologías localistas* (1995, pp. 34-35).

Finalmente, un concepto que ayuda a comprender la manera en la cual las diferentes *culturas íntimas* se relacionan entre sí dentro de una región cultural es el concepto *cultura de las relaciones sociales*, mismo que implica “un lenguaje de interacción entre culturas íntimas que se produce en un conjunto de marcos interaccionales” (1995, p.48). Esta cultura de relaciones sociales también se caracteriza por su dinamismo en función del control hegemónico:

La cultura de relaciones sociales se transforma y se renegocia continuamente para poder acomodar las demandas comunicativas e interpretativas de poblaciones dominantes y subordinadas. Las culturas regionales están cambiando continuamente por el hecho de crearse con base en poblaciones culturalmente diversas que el poder de una clase dominante fuerza a interactuar entre sí. En cada momento, al correr del tiempo, podemos observar la coexistencia de culturas íntimas residuales, dominantes y emergentes, así como de las correspondientes ideologías localistas. La cultura de relaciones sociales cambia a través de todas estas transformaciones (1995, p.57).

Resumiendo. En su modelo explicativo, Lomnitz destaca que la complejidad del análisis, consiste en que al interior de la región cultural coexisten tanto clases sociales como grupos étnicos que, al situarse en espacios específicos, se diferencian a su vez en diferentes culturas íntimas que poseen ideologías

localistas propias que ponen en juego en marcos de comunicación o interacción, generando así una cultura de relaciones sociales en la que un grupo dominante constriñe las formas de interacción.

Si bien los alcances del modelo de Lomnitz son útiles para comprender las formas de relación dentro de una región y entre una región o varias y una nación, para los fines de la presente investigación, el modelo presenta algunas limitaciones, ya que el alcance de dicho modelo no se focaliza en las dinámicas actuales, donde fenómenos como la migración y las nuevas formas de comunicación propician la complejidad y multiplicidad de factores relacionados, ya no solo con el espacio regional y nacional sino con los múltiples espacios locales, translocales, transnacionales e incluso *hipermediático*, donde se dan discontinua y simultáneamente las interacciones humanas. En otras palabras, a pesar de que, como se ha mencionado, el modelo de Lomnitz no es unilineal sino multidimensional (en cuanto a las culturas de clase y diferentes grupos de identidad como indígenas, mestizos, etc.), en realidad, supone posiciones relativamente fijas para cada uno de ellos y maneja solo dos marcos espaciales, el nacional y el regional. Para abordar la dimensión translocal e *hipermediática*, otros modelos serán más adecuados.

ESPACIO COMO REPRESENTACIÓN EN LAS DINÁMICAS TRANSLOCALES

Las nuevas formas de estudio del espacio en ciencias sociales, a diferencia de los modelos clásicos, abordan la complejidad en los temas relativos al espacio. Tienen que ver justamente con las formas en las que se dan los flujos de personas, bienes o ideas a través de las fronteras y la manera en que se generan a partir de las mismas, nuevos modos de habitar y establecer relación con el espacio. Asimismo, se enfocan en estudiar el cada vez más importante papel de las nuevas formas de comunicación masiva y virtual como mediadores de los procesos sociales. De lo estable se pasa entonces a lo dinámico, de lo unívoco a lo plural, de lo simple a lo complejo. Si bien los elementos y procesos reconocibles en la globalización no son en estricto sentido nuevos, su aceleración y acumulación comportan una actuación masiva que genera los cambios culturales y sociales que hoy nos toca experimentar y que han trastocado los paradigmas vigentes.

De manera que existen otras perspectivas y manejos del concepto de espacio, en este caso con el carácter de *representación*,⁴ es decir, “espacio concebido” o “espacio imaginado”. Arjun Appadurai (1988) es uno de los teóricos en la antropología actual que aborda la importancia de este concepto en relación al desarrollo de la modernidad (dentro del sistema mundial regido por el capitalismo), y respecto a las condiciones que esta presenta a los individuos para relacionarse y circunscribirse a diferentes niveles de significación espacial. Cercano al espacio como representación, otro enfoque es formulado desde las perspectivas fenomenológicas que autores como Steven Feld y Keith Basso (1996) han trabajado alrededor del concepto “lugar”; estas conciben al espacio desde el punto de vista de los sujetos que lo experimentan como “espacio de vida” y como “espacio vivido”: los lugares son contruidos socialmente por la gente que vive en ellos y los conoce. Estos son “construcciones locales y múltiples, politizadas, culturalmente relativas, históricamente específicas” (Rodman, 2006, p.203).

Una importante reflexión antropológica sobre los estudios de espacio es la realizada por Marilyn Strathern (1988), en la que subraya el carácter situacional de la construcción por parte de los investigadores de los conceptos relativos al espacio. Esta autora enfatiza que los espacios observados por los antropólogos responden tanto a lineamientos teóricos como a sus propios intereses y por tanto la espacialidad de la realidad observada no es una sola sino la que la perspectiva de los antropólogos y sus intereses determina. Un trabajo cercano al de Appadurai, en cuanto a la preocupación por los nuevos ámbitos de las relaciones sociales más allá de las fronteras nacionales, es el propuesto por Akhil Gupta y James Ferguson (1992), en el que la teoría de la *mediación*⁵ cobra un lugar central. Este modelo enfatiza el carácter de agencia:

4. Una definición abarcadora de *representación* es la propuesta por Lefebvre: “Es a veces un hecho o fenómeno de conciencia, individual y social, que acompaña en una sociedad determinada (y una lengua) tal palabra o tal serie de palabras, por una parte, y por otra tal objeto o constelación de objetos. Otras veces es una cosa o un conjunto de cosas correspondiente a relaciones que esas cosas encarnan conteniéndolas o velándolas” (1983, p.23).

5. *Mediación* “es una actividad necesaria y directa entre diferentes tipos de actividad y conciencia. Tiene sus propias formas, siempre específicas. Adorno afirma que “la mediación está en el objeto mismo, no es algo entre el objeto y aquello hacia lo que se conduce. El contenido de las comunicaciones, sin embargo, es exclusivamente la relación entre productor y consumidor” (Williams, 2003, p.221).

Los modelos de articulación, tanto si proceden del estructuralismo marxista o de la “economía moral”, postulan un estado primitivo de la autonomía (por lo general, con la etiqueta “precapitalista”), que luego se violan por el capitalismo global. El resultado es que tanto ámbitos locales como espaciales más grandes, se transforman, el local más que en el mundial para estar seguros, pero no necesariamente en una determinada dirección (Gupta & Ferguson, 1992, p.7).

Su artículo es el prólogo a una compilación de trabajos que abordan diversos temas relacionados con la construcción de la “matria” (*homeland*) y el movimiento de personas desplazadas. Su propuesta hace una clara distinción entre las concepciones modernas (lineales, unicasales) de espacio, y otras emergentes que, buscando subrayar el sentido político, abordan por ejemplo los problemas de construcción de la representación del “otro”, tema clásico de la antropología, que ha sido cuestionado por autores como George Marcus y Michael Fischer (2000) al hacer notar que el “otro” no tiene que ser necesariamente diferente a nosotros para ser digno de estudio.

Así pues, aunque los estudios convencionales sobre el espacio han tratado cuestiones de relaciones interregionales —predominantemente sus formas de abordar el tema están en relación directa con conceptos que pueden ser calificados como de orden estático, tales como área, región, territorio, comunidad, localidad—, los estudios más recientes sobre la problemática relacionada al espacio incorporan conceptos como desterritorialización, reterritorialización, translocalización, zonas de frontera y marginalidad; contacto, articulación, espacio pulverizado de la posmodernidad, y han desarrollado teorías para el estudio de estos fenómenos altamente dinámicos y complejos, como son, por ejemplo, la teoría de la hibridación cultural y de la intersticialidad (Gupta & Ferguson, 1992).

PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE ESPACIO Y MÚSICA

A pesar de que el espacio puede ser considerado como un elemento fundamental para la producción de la música —ya sea en el orden físico, social o geográfico—, dentro de las diferentes perspectivas en el estudio social de la música son más bien escasos los trabajos que orientados específicamente a su estudio. Son tres las principales disciplinas que se han enfocado al problema:

la musicología, la etnomusicología de corte fenomenológico y, recientemente, la geografía humana. Con el fin de clarificar de manera general los sentidos en que las citadas disciplinas abordan la relación música y espacio, a continuación presento una breve exposición sobre algunos trabajos relevantes, destacando las confluencias y contrastes de sus enfoques.

Desde un enfoque transdisciplinar, Andrew Leyshon, David Matless y George Revill (1998) han reunido trabajos que abordan la relación entre espacio y música. Desde las perspectivas de la musicología clásica, hasta las de la geografía y la etnomusicología, analizan dimensiones que destacan no de manera general la relación entre música y el espacio, es decir su localización, sino específicamente exponen de qué manera la música afecta al espacio, o qué pasa con el espacio cuando es ocupado por la música. Como señalan en el prólogo de su publicación:

Espacio y lugar no se presentan aquí simplemente como sitios en donde o sobre los que la música se realiza, o más aún, desde los cuales la música se difunde, sino más bien las diferentes espacialidades son sugeridas como formadoras de los sonidos y como resonadoras de la música. Este sentido más rico de la geografía destaca la espacialidad de la música y las relaciones mutuamente generativas de la música y el lugar. El espacio produce [o determina, la manera en] cómo el espacio es producido. Considerar el lugar de la música no es reducir la música a su ubicación, arraigada en alguna línea de base geográfica sino permitir una comparación entre la riqueza estética y la riqueza del lenguaje musical en lo cultural, lo económico y lo político (1998, pp. 424-425; traducción propia).

Al mismo tiempo, los autores subrayan la importancia de la relación entre música y espacio al enfatizar cómo es posible acceder a la comprensión del manejo del poder social ligado a la música, analizando la manera en que esta se relaciona con los espacios:

Diseñada especialmente para adaptarse a espacios ceremoniales, la música a la vez define y refuerza la disposición del poder dentro de los espacios y los representantes de la autoridad de ese espacio. La capacidad de la música para transmitir un significado ideológico explícito y de permanecer abierta a diversas interpretaciones, como un determinado universal se

ha convertido en una poderosa fuerza política en la configuración de las geografías nacionales (1998, p.426).

Otra perspectiva, en este caso de la etnomusicología de corte fenomenológico, es la de Martin Stokes (1994), quien siguiendo a Anthony Seeger (1979), realiza una reflexión sobre la importancia de la música como una práctica que no solo refleja la realidad social, sino que participa directamente en su construcción:

Entre las incontables maneras en las que nosotros nos “relocalizamos” a nosotros mismos, la música sin duda viene a jugar un rol vital. El evento musical, —desde las danzas colectivas hasta el acto de poner un casete o CD dentro de una máquina—, evoca y organiza memorias colectivas y experiencias presentes de lugar con mayor intensidad poder y simplicidad que cualquier otra actividad social. Los “lugares” construidos a través de la música implican nociones de diferencia y límites sociales. Estos también organizan jerarquías de orden moral y político [...] La música y la danza [...] no simplemente “reflejan”. Más bien, proveen el significado por el cual las jerarquías de lugar son negociadas y transformadas (Stokes, 1994, pp. 3-4; traducción propia).

De tal modo que las prácticas musicales que se relacionan a representaciones espaciales ya sea en tanto memoria o experiencia, individuales o colectivas, están involucradas en procesos de diferenciación y organización social. Siguiendo la línea de reflexiones expuesta, en otro trabajo Stokes (1997) aborda la problemática relativa a disputas de poder sobre el espacio, espacios físicos que a la vez son espacios de representación diferenciada para diversos actores. En particular refiere el caso de las diferentes y contradictorias formas de ocupar sonoramente del paisaje de Estambul por parte de distintos sujetos con disímiles intereses, los de la cultura moderna popular, no religiosa, y los de la cultura tradicionalista y conservadora que mantiene una visión melancólica del Estambul del siglo XIX. Diferentes sentidos del gusto, estéticas visuales y sonoras alrededor de la ocupación del espacio se contraponen generando tensiones y disputas por el sentido.

Otros trabajos etnomusicológicos sobre el estudio de la relación entre música y espacio, son los de Marina Roseman (1998, 2000), quien se aboca

a explicar de qué manera las prácticas musicales, específicamente el canto ritual, es empleado por el grupo étnico Temiar de Malasia para nombrar y apropiarse de su territorio:

La estética y formas estéticas son aspectos fundamentales, infravalorados de la experiencia humana. Cuando damos a las dimensiones culturales performativa y expresiva nuevos usos para la etnográfica clásica se prueba cómo canciones, mitos, rituales y representaciones: sirven como vehículos que articulan las relaciones con los paisajes, en general, así como la articulación de las relaciones de los sitios específicos, las regiones y los recursos (Roseman, 1998, p.116; traducción propia).

De manera paralela, en un trabajo posterior, Roseman (2000) aborda el tema del cambio cultural y señala cómo en la sociedad temiar, la música sirve para integrar el sentido de pertenencia a un mundo cambiante, por parte de sus habitantes:

Los lugares mismos de los temiar en el espacio y el tiempo a través del canto, expresan su persona y las identidades sociales en las representaciones musicales. La historia y la experiencia contemporánea de sus interacciones con los otros socialmente distantes, aunque cada vez más presentes geográficamente, está marcada y mediatizada en la canción [...] Las prácticas musicales siguen dando forma a la experiencia del lugar y de la historia. Con los temiar, de hecho, existen continuidades importantes entre lo que está sucediendo ahora y cómo durante mucho tiempo ha tenido lugar en el mundo temiar. Hay también rupturas, discontinuidades, matices sorprendentemente inesperados. Esto nos da acceso a una alternativa de modernidad distintiva, y a la forma en que se expresa ahora (p.54; traducción propia).

Desde otra perspectiva analítica, la geografía humana recientemente se ha enfocado al vínculo entre espacio y música. Como punto de partida, los trabajos realizados dentro de esta disciplina se caracterizan por cuestionar los modelos de la etnomusicología clásica, por su carácter unilineal y la tendencia a estudiar lo estable, lo fijo. Su propuesta, en contraparte, enfatiza el análisis del cambio y la movilidad del espacio y las prácticas musicales:

Existen múltiples maneras en las cuales la música está ligada al espacio: sitios geográficos, percepciones cotidianas de lugar, y movimiento de personas, productos y culturas a través del espacio. La relación entre música y movilidad, la manera en que la música está ligada a elementos culturales, étnicos y geográficos, y cómo todos estos, en cambio, están ligados con los nuevos cambios, crecientemente globales, tecnológicos y económicos (Connell & Gibson, 2003, p.3; traducción propia).

Aunque esta perspectiva crítica puede ser considerada como pertinente en muchos casos y sobre todo sea aplicable a trabajos ciertamente de la etnomusicología clásica, es necesario enfatizar que como anteriormente expuse, también existen recientes trabajos de etnomusicológicos que abordan de manera crítica los actuales procesos de cambio, globalización o mundialización, articulación y mediación existentes en el mundo actual y que necesariamente involucran al espacio (Kartomi, 2001 [1991]; Stokes, 1994, 1997; Feld, 2002; Roseman, 2000; Turino, 2003; Martí, 2004).

PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE *PERFORMANCE*

Un concepto clave en esta investigación es el concepto de *performance*, que en inglés es entendido de múltiples formas, tales como “escenificación, realización, desempeño o ejecución”. En ciencias sociales, la noción de *performance* ha sido usada básicamente en dos formas: la primera, propuesta por el sociólogo Erving Goffman (1959), en referencia a la forma de “presentación del sí mismo en la vida diaria”, y la segunda, propuesta por Richard Bauman (1975) dentro la antropología lingüística y el estudio del arte verbal, que entiende *performance* como desempeño de competencia expresiva o virtuosismo por parte de uno o más actores frente a una audiencia, es decir, como una forma de realización estética dentro de un amplio contexto social (Schieffelin, 1998, p.195).

Abordando en primer lugar lo relativo a la noción de Goffman, en su perspectiva, *performance* es “toda la actividad de un individuo que ocurre dentro de un periodo marcado por su presencia continua frente a un grupo particular de observadores y que tiene alguna influencia sobre esos observadores” (1959, p.32); de este modo, la vida puede entenderse como un continuo entrar y salir de escenas, por lo cual los individuos desarrollan habilidades para

lograr enmarcar sus actos de acuerdo a los diferentes contextos en los que deben participar.

Partiendo de los planteamientos de este autor, Victor Turner (2002 [1985]) reconoce que tanto él mismo como Schechner y Goffman, hacen énfasis en el estudio del proceso y las cualidades procesales. Desde su particular enfoque, existe una relación directa entre *performance* y su concepto de drama social, entendido como “irrupción en la superficie de la vida social continua, con sus intenciones, transacciones, reciprocidades y costumbres que buscan promover secuencias de conducta regulada y ordenada” (2002 [1985], p.129). Difiriendo de Goffman sobre la generalidad de *performance*, Turner encuentra que:

La unidad realmente “espontánea” del *performance* social humano, no es una secuencia de juegos de roles en un contexto institucionalizado o corporativo; es el drama social que brota precisamente de la suspensión del juego de los roles normativos. Su actividad apasionada elimina la distinción normal entre el *fluir* y la reflexión, ya que el drama social se convierte en un asunto de urgencia que reclama la reflexión sobre la causa y el motivo de la acción que daña el tejido social (2002 [1985], p.129).

Turner reconoce que, por las referencias existentes en las ciencias sociales y las humanidades, es posible distinguir entre *performance* “social” (incluyendo los dramas sociales) y *performance* “cultural” (incluyendo los dramas estéticos o puestas en escena) y señala que existen:

Varios tipos de *performance* social y [...] varios géneros de *performance* cultural, cada uno con su estilo, meta, entelequia, retórica, trama y roles. Difieren según los contextos y alcance y complejidad de los campos socio-culturales en que se generan y sostienen (2002 [1985], pp. 116–117).

Finalmente expone cómo es que:

Los principales géneros del *performance* cultural (del ritual al teatro y al cine) y de la narrativa (del mito a la novela) no sólo se originan en el drama social, sino que de ahí toman su significado y fuerza [...] Estos géneros

imitan (mimesis) la forma procesal del drama social y, en parte, le asignan “significado” con base en la reflexividad (2002 [1985], p.136).

Este último concepto, puede ser considerado uno de los aportes centrales de la concepción de *performance* de Turner. Como expone Geist sobre la afirmación de este autor:

El carácter reflexivo del *performance* le permite al hombre descubrirse a sí mismo, a partir de lo cual Turner propone definir al ser humano como *homo performans* sin descartar las demás definiciones posibles. Retoma de Bárbara Myerhoff la distinción entre un carácter reflejante y otro reflexivo del *performance*: el primero nos muestra cómo somos y el segundo nos hace ver cómo nos vemos (2002, p.159).

De manera cercana a la anterior concepción de *performance*, uno de los aportes centrales de Edward Schieffelin (1998) es insistir en la necesidad de superar el muy común enfoque de los estudios del *performance* que entiende a este como una práctica teatral, en la cual el performante es activo y la audiencia pasiva:

“Performance” conlleva a acciones más que a texto: a hábitos del cuerpo más que a estructuras de símbolos, a algo ilusorio que, a una fuerza proposicional, a construcción social de la realidad que a la representación de la misma [...] Performance también es algo que está relacionado directamente con aquello que algunas veces los antropólogos hallan difícil de caracterizar teóricamente: la creación de presencia. Los performances, ya sean rituales o dramáticos, crean y hacen presentes realidades vividas “capaces” de seducir, ya sean divertidas o terroríficas. Y a través de estas presencias, estos alternan humores, relaciones sociales, disposiciones corporales y estados de la mente (Schieffelin, 1998, p.194; la traducción es propia).

Schieffelin propone dos tipos básicos de *performance*: el cotidiano y el formal. En el primero entrarían por ejemplo los actos del habla y formas de interacción cotidiana, mientras que en el segundo cabrían tanto el ritual como el arte dramático. A su vez, señala que existen diferentes orientaciones para el estudio de dichos tipos de *performance*; la primera y que es la prepon-

derante y característica en la cultura occidental, concibe al *performance* en el sentido de algo ilusorio o representativo, mientras que la segunda —que también puede ser occidental, pero que centralmente es no occidental— es la que entiende al *performance* no como algo ilusorio sino como “realidad”.⁶

En la perspectiva de Schieffelin, el grado de conciencia alrededor de las prácticas performativas, no está necesariamente presente en los individuos, como lo expresa al presentar su punto de vista sobre la correlación entre práctica y *performance*:

La relación entre *performance* y práctica se modifica en este momento de la improvisación: el *performance* corporaliza *la dimensión expresiva de la articulación estratégica de la práctica*. La expresión puesta en itálicas aquí puede servir como nuestra definición de performatividad en sí misma. Esto se manifiesta en el aspecto expresivo de la manera en la cual algo se da en una ocasión particular: la particular orquestación de lo transitorio, la tensión, la evocación, el énfasis, el modo de participación, etc. en la manera en que una práctica al momento es “practicada”, esto es, llevada a cabo. Esto resulta en la particular improvisación de una práctica en una situación particular cambiando de significación y eficacia para uno mismo y para los otros al mismo tiempo —en el momento donde lo habitual se convierte en acción. Así, la performatividad se localiza en el límite creativo, improvisatorio, de la práctica en el momento en que esta es llevada a cabo —pienso que todo lo que viene a través de esto no es necesariamente conscientemente comprendido⁷ (Schieffelin, 1998, p.199; traducción propia).

Así, este autor destaca en el carácter improvisatorio del *performance* la característica central del mismo, asociada directamente al posicionamiento creativo y estratégico de los individuos que lo practican en los contextos específicos donde participan.

6. Esta última perspectiva del *performance* es la propuesta por el estudioso del *performance* como expresión artística, Richard Schechner (1977).

7. Aunque puede advertirse cierta cercanía entre los conceptos de ambos autores, es necesario clarificar que, en la generalidad del desarrollo de esta obra, se trabajará con la definición de “performatividad” propuesta anteriormente por Schieffelin, y no en la reconocida definición de Judith Butler: “la performatividad debe entenderse, no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (2002, p.18).

Hasta aquí se ha revisado la primera perspectiva de *performance* en las ciencias sociales, la propuesta por Erving Goffman (1959) y la escuela del interaccionismo simbólico, se refiere a *performance* como “presentación del sí mismo en la vida diaria”, así como dos perspectivas derivadas de esta, la de Turner y la de Schieffelin.

La segunda perspectiva en ciencias sociales sobre *performance* es la propuesta por Bauman (1975) desarrollada dentro la antropología lingüística y el estudio del arte verbal. Entiende *performance* como el desempeño de competencia expresiva o virtuosismo por parte de uno o más actores frente a una audiencia, esto es, como una forma de realización estética dentro de un amplio contexto social.

Partiendo también de los aportes de Goffman, Bauman desarrolla una serie de conceptos clave para el análisis del arte verbal como *performance*, de entre los cuales destacan tres: *enmarcamiento*, *competencia* y *cualidad emergente*. Por *enmarcamiento* Bauman entiende el hecho de que todo *performance* se lleve a cabo dentro de marcos contextuales que lo sitúan y determinan. Como lo señala Turino, aludiendo a los teóricos que con anterioridad han introducido dicho concepto: “[los] marcos conceptual y físico, son dispositivos metacomunicativos que definen cómo la acción social que tiene lugar dentro de ellos debe ser interpretada” (Abrahams, 1977, 1986; Bauman, 1975; Bateson, 1972; Goffman, 1974; en Turino, 1993, p.219).

Este proceso de enmarcamiento es una construcción subjetiva que, en la mayoría de los casos, y en la intención de los actores participantes, se pretende que sea intersubjetiva. Hay de por medio un conocimiento —explícito o implícito, consciente o inconsciente—, de indicadores objetivos —iconos, índices: objetos, movimientos—, que a través de la puesta en práctica y en la interpretación de los mismos se logra establecer la comunicación o la “construcción de la acción social”.⁸

8. En este sentido, me interesa señalar que no solo estos aspectos de estudio son importantes en tanto proceso de comunicación, sino en tanto proceso de, en palabras de Schieffelin, “creación de presencia”: “*Performance* también es algo que está relacionado directamente implicado con aquello que, los antropólogos siempre han hallado difícil de caracterizar teóricamente: la creación de presencia. Los *performances*, ya sean rituales o dramáticos, crean y hacen presentes realidades vividas capaces de seducir, entretener o aterrorizar. Y a través de estas presencias, estos alternan humores, relaciones sociales, disposiciones corporales y estados de la mente” (1998, p.194; traducción propia).

En relación directa al enmarcamiento, tiene lugar la *cualidad emergente*, es decir, la característica creativa y cambiante de cada *performance*, surgida a partir de la necesidad por parte de los participantes, sobre todo del performante, de adecuarse a la circunstancia única que significa cada *performance*. El despliegue de habilidades del performante viene a ser la *competencia*, por medio de la cual este actor demuestra ante el público u otros performantes su capacidad de dominio y control del *performance* en tanto situación comunicativa (Bauman, 1975).

Así como Bauman presentó estos tres conceptos en su trabajo de 1975, posteriormente, en colaboración con Charles L. Briggs (1990), desarrolló nuevos conceptos para analizar la construcción estratégica de las prácticas verbales. Estos nuevos conceptos fueron *descontextualización*, *recontextualización* y *entextualización*, sobre los que puede señalarse que básicamente consisten en el manejo estratégico por parte de los performantes de la capacidad de extraer fragmentos de discursos o textos de su marco original para introducirlos de forma creativa en nuevos discursos o *performances*, esto orientado siempre por motivaciones de conveniencia política:

[Entextualización] es el proceso de hacer el discurso extraíble, de hacer una trama de la producción lingüística en una unidad de un texto —que puede ser sacado de su establecimiento de interacción. Un texto, entonces, desde este punto de vista, es el discurso que se presta a ser descontextualizado. Entextualización puede también incorporar aspectos de contexto, de manera que el texto resultante lleva elementos de su historia de uso dentro de sí mismo (Bauman & Briggs, 1990, p.73; traducción propia).

Para cerrar el presente recuento de interpretaciones más o menos afines en torno al *performance*, expondré una definición que en mi consideración logra integrar las diversas perspectivas señaladas, y que por lo mismo servirá a los fines de la presente investigación. Se trata de la definición propuesta por Deborah Kapchan, en la cual se destaca desde el carácter formal de esta práctica, hasta el carácter político de la misma, ofreciendo de este modo una mayor particularización y complejidad del concepto en cuestión:

Los *performances* son prácticas estéticas —pautas de comportamiento, formas de hablar, formas de comportamiento corporal—, cuyas repeti-

ciones sitúan a los actores en el tiempo y el espacio, estructurando las identidades individuales y de grupo [...] los géneros del performance desempeñan un papel esencial (y a menudo esencializante) en la mediación y la creación de comunidades sociales, ya sea organizando en torno a sí los valores del nacionalismo, la etnicidad, o el género [...] Los performances, como tales, están caracterizados por un grado de reflexividad superior al habitual, ya sea llamando la atención sobre las reglas de su actuación (*enactment*) (lo metapragmático) o sobre lo que se habla del evento de performance (metadiscurso) (1995, p.479; traducción propia).

Los estudios del *performance* ofrecen claves para analizar las prácticas sociales, en tanto formas a través de las cuales la vida social se desarrolla. Conceptos como drama social, reflexividad y performatividad pueden ser tomados como puntos de partida para el análisis sobre lo que los individuos hacen y sobre el sentido que otorgan a sus acciones. Al mismo tiempo, conceptos como enmarcamiento, competencia, cualidad emergente y entextualización ayudan a analizar y comprender más específicamente las formas en las cuales los sujetos participan en su mundo social, situándose estratégicamente.

PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE *PERFORMANCE* MUSICAL

En el tratamiento analítico del *performance* musical, Thomas Turino (2009) ha desarrollado una tipología que responde al interés de clarificar las diferentes “políticas de participación” que intervienen en las prácticas musicales. Propone cuatro modalidades de *performance*. En primer lugar, el llamado *performance participatorio*, el cual es un tipo especial de práctica artística en la cual no hay distinciones entre artista y audiencia; estos son “participantes y potenciales participantes desempeñando diferentes roles” (2009, p.27; traducción propia al igual que en las demás referencias a esta obra). Podemos pensar por ejemplo en muchos rituales. En segundo lugar y en contraste al tipo anterior, el *performance presentacional*, “se refiere a situaciones donde un grupo de personas, los artistas, preparan y proveen de música a otro grupo, la audiencia, la cual no participa en la realización de la música o de la danza” (2009, p.27); por ejemplo, la teatralización o la folklorización de prácticas culturales construidas a partir de rituales. En tercer lugar, el llamado *performance de alta fidelidad* se refiere a la realización de grabaciones que

son destinadas a servir como índices o iconos de *performances* en vivo. Y, por último, el *performance* de *estudio de arte* que implica tanto la creación como la manipulación de sonidos en un estudio o en una computadora para crear un objeto de arte grabado (una “escultura de sonido”), “que no intenta representar un *performance* en tiempo real” (p.27). Al explicar estos diferentes tipos de *performance*, y “a causa de que estos marcos requieren cambiar en la propia concepción sobre qué se entiende por ‘música’”, Turino se refiere a estos como campos y advierte que “no se refieren a géneros musicales o categorías de estilo tales como jazz, rock, o clásico, aunque cuestiones de estilo podrán venir implicadas”. Más bien, señala, “los cuatro campos de práctica y conceptualización a menudo atraviesan transversalmente nuestras categorías admitidas de género y siempre el trabajo de artistas solistas y bandas” (2009, p.27). Y aclara cómo en su perspectiva:

El enfoque propuesto está centrado en los tipos de actividad, roles artísticos, valores, logros, y la gente involucrada en instancias específicas del hacer música y danza. Sin embargo, los objetivos, valores, prácticas y estilos de los actores dentro de un campo dado están determinados por su concepción de las ideologías y los contextos de recepción y de unos propósitos de la música dentro de ese campo. Por lo tanto, la forma de preparación y ejecución de la música o el baile en los eventos de participación puede variar en un número de maneras predecibles desde la preparación de la presentación y el *performance* (2009, p.27).

En tanto propuesta tipológica dicho modelo de análisis del *performance* musical, comparte con los modelos de análisis de *performance* social propuestos por Turner y Schieffelin el interés por ordenar y tipificar la diversa gama de *performances* que tienen lugar en la vida social. Sin duda, considero la propuesta de Turino como pertinente para el análisis de las prácticas musicales, en tanto permite reconocer principios generales de interacción, lo cual abona a la comprensión social de los fenómenos estudiados.

Sin embargo, para realizar como tal el análisis de las prácticas musicales, en correlación directa con la dimensión social de su producción, quizá el modelo más acabado es el propuesto por Regula Qureshi (1987) que a continuación describo. La autora propone seguir tres pasos básicos para lograr un adecuado análisis del *performance* musical dentro de un entorno social:

1. Analizar el idioma sonoro como sistema de reglas autocontenido.
2. Identificar el contexto del *performance*: la situación total en la cual el sonido es producido y así entender estas dinámicas sociales y culturales.
3. Relacionar el contexto del *performance* a la música en una forma en la cual se pueda identificar la “entrada” contextual dentro del sonido musical.⁹

En referencia a ello, señala que es necesario considerar además el modelo como herramienta para: primero, entender el sistema de reglas del sistema sonoro musical, usando la elicitación sistemática de los músicos en la base de los conceptos musicológicos indígenas, adaptados al marco de referencia musicológico occidental; además, analizar el contexto del *performance*, en términos de concepto y conducta, estructura y proceso, usando teoría y métodos antropológicos de elicitación y observación (1987, p.62). Para lograr con éxito este tipo de investigación, Qureshi manifiesta que, en la conformación de su modelo analítico, se debe partir de tres afirmaciones básicas y una cuarta agregada. La afirmación 1 establece que el análisis debe enfocarse en lo que puede ser palpable, lo observable; el complejo de sonido que produce el músico y su contexto observable, la situación de *performance* en la cual él hace música. La afirmación 2 señala que el dominio conceptual es analíticamente distinto del dominio de la conducta, con una relación dialéctica entre ambos (una norma no es *per se* una práctica). La afirmación 3 establece que la música tiene también una dimensión conceptual y conductual y que el acceder a esta, subrayando un lenguaje musical, puede ser usado para analizar esta conducta desempeñada en el *performance*. Es decir que la teoría musical “nativa” proporciona acceso directo para apropiar parámetros musicales para el análisis.

9. De manera cercana a lo propuesto por Qureshi, la perspectiva del semiólogo Iuri Lotman, destaca como un elemento fundamental dentro del proceso de significación del texto artístico, aquello que está fuera de este, es decir lo extratextual: “El texto es un componente de la obra, pero no es toda ella. El efecto artístico surge de la confrontación del texto ‘con un conjunto complejo de representaciones vitales e ideológico-estéticas’. Ahora bien, esta parte extratextual o conjunto de relaciones externas es un componente de la obra de arte tan efectivo como el texto mismo. Se trata además de un componente necesario. Necesidad quiere decir aquí que no se puede descifrar la significación de una obra abstractando el texto de todo un conjunto de relaciones extratextuales (en el caso de un texto poético: la lengua en que está escrito; el lenguaje específico en un momento dado; el género poético; el código o lenguaje poético de una generación, etcétera). Así pues, el concepto de texto no es absoluto y se halla en relación ‘con toda una serie de estructuras histórico-culturales’ determinadas social y nacionalmente e incluso por razones “psicológico-antropológicas” (Sánchez, 1996, pp. 41-42).

De este modo, con base en estas tres afirmaciones, Qureshi señala que puede delinearse una aproximación analítica que incluya tanto las dimensiones del contexto como de la música, proporcionando cada una el nivel conceptual de la estructura y asimismo el nivel del proceso donde la estructura es realizada conductualmente. Finalmente, en su modelo expone una cuarta afirmación a tomar en cuenta, indicando que el término “Proceso” significa “hacer operacional la estructura”. Esto constituye la realización conductual de los conceptos. Destaca que el proceso, no importando qué tan complejo sea, cultural o socialmente, siempre se origina en la acción humana individual, la cual a su vez se basa en una estrategia o motivación individual y depende del punto de ventaja individual en la situación. Desde esta perspectiva, el proceso de un *performance* musical resulta del entre-juego de tal acción por dos clases de participantes: aquellos que “operacionalizan” la música, y aquellos que “operacionalizan” el contexto, esto es, performantes y público. Así, concluye la autora, la clave para entender el sonido musical en este proceso de *performance* es analizarlo desde el performante, ya que desde la acción de este es que toma la forma de producción sonora, y es a través de sus percepciones que las acciones de la audiencia afectan a la música.

Después de plantear las anteriores líneas argumentativas, Qureshi propone el diseño de matrices de observación del *performance* musical con el objetivo de lograr determinar la correlación entre variables musicales y variables sociales. La autora valora como logrados y significativos los resultados de las investigaciones del *performance* realizadas a partir de su modelo de análisis, y propone la adecuación del mismo a otros casos. Empleando el registro en video de ocasiones musicales,¹⁰ en las cuales se graba tanto a performantes como público, logra identificar los momentos en los cuales la conducta de los primeros hace reaccionar a los segundos, y destaca las características específicas de cada momento en relación tanto de las condiciones musicales como de los significados sociales que les son asociados.

10. Según la etnomusicóloga Marcia Herndon, ocasión musical es “una expresión encapsulada de las formas cognitivas y los valores compartidos de una sociedad, que incluye no solo la música en sí, sino también la totalidad de comportamientos asociados y conceptos subyacentes a la misma. Usualmente es un evento con nombre, comienzo y final, diversos grados de organización de la actividad, audiencia, actuaciones (*performances*) y emplazamiento” (1971, p.340; traducción propia).

Recapitulando sobre lo expuesto en los apartados de este capítulo, las perspectivas clásicas que han estudiado al espacio en su dimensión lineal, geométrica y estática, han sido pertinentes para analizar ciertos aspectos de la realidad social y cultural. Sin embargo, en la realidad actual, la dinámica y complejidad de los procesos sociales relacionados con el desarrollo de nuevas formas de interacción mediatizadas por la tecnología y situadas en procesos de globalización, ha generado cambios que modifican las formas de ocupación, concepción y, por lo mismo, de estudio de los espacios y las prácticas. Donde antes podía comprenderse como dominante una región cultural o de mercado, hoy en día se traslapan varias regiones, multiplicando las variables y los efectos de su interacción; donde antes había un claro núcleo y circuitos de dominación social y espacial, hoy se sobreponen circuitos y núcleos, y más allá de que importen los espacios dominados, hoy importa también el dominio de los espacios de los flujos (medios masivos y la Internet). Así, las concepciones lineales y unicausales han dejado de explicar los procesos de la realidad actual, dando lugar a que nuevas perspectivas, multicausales y dinámicas, desarrollen nuevas formas de análisis del espacio, concibiéndolo ya no solo como lineal ni físico sino como dinámico y social.

Dentro de estas perspectivas, los movimientos y acciones que se realizan en el espacio, están directamente relacionadas con las maneras en que este se produce socialmente. En este sentido es posible entender la importancia de las prácticas musicales y su relación al espacio, en tanto tienen que ver con las maneras mediante las cuales la música predispone y coacciona a los individuos, tanto ejecutantes como escuchas, para ocupar, vivir y experimentar los espacios de maneras específicas a través de efectos simbólicos y materiales, generando al mismo tiempo, particulares formas de interacción social.

Integrar la dimensión social y la dimensión musical a partir de la referencia y estudio de los espacios en los cuales las prácticas musicales y sociales tienen lugar, en tanto marcos de interacción, ha sido la estrategia conceptual de esta investigación.

Entramado metodológico: aplicación de la teoría al diseño de investigación

SOBRE EL DISEÑO METODOLÓGICO

El diseño metodológico de esta investigación se realizó integrando básicamente dos disciplinas: la antropología social y la etnomusicología. El modelo antropológico de análisis de cultura regional propuesto por Lomnitz-Adler (1995), complementado con las concepciones de espacio social de Lefebvre (1991 [1975]), fueron una parte de los lineamientos conceptuales que inspiraron este trabajo. El enfoque etnomusicológico de Thomas Turino sobre tipificación de *performances* musicales (2009), y el modelo etnográfico de análisis de *performance* musical propuesto por Qureshi (1987), fueron las dos propuestas analíticas relacionadas a *performance* musical que consideré más apropiadas para abordar con claridad el problema de la música y las relaciones sociales.

De manera paralela al trabajo etnográfico de análisis de *performance* musical, recuperé los aportes dentro del campo de la antropología lingüística realizados por Bauman en su trabajo fundacional sobre *performance* verbal (1975), así como su trabajo en colaboración con Briggs (1990), sobre los procesos de *entextualización*. Realicé así, en algunos apartados del trabajo, el análisis de discursos y metadiscursos de diferentes actores sociales participantes activos de la realidad social y musical wixárika. A través del estudio de sus posicionamientos, objetivos, valores, prácticas y estrategias, busqué explicar sus prácticas y su papel en la conformación de la realidad social y cultural wixárika ligada a la música, en particular para configurar diferentes regiones de producción musical, que implican tanto espacios como actores diferenciados.

EL ESPACIO Y LAS DIVERSAS PRÁCTICAS MUSICALES

De entre el variado rango de enfoques posibles sobre el espacio, desde el enfoque de este trabajo, me he centrado en dos dimensiones. Por una parte, en las diversas formas de representación del espacio en su específico carácter social, y por otra en las diversas prácticas espaciales, que a su vez son intrínsecamente sociales y en mi particular interés, musicales (*performances*) que tienen lugar en los diversos espacios de la vida de los wixáritaari. Prácticas como cantar, tocar, bailar o escuchar música; evocar nombres de lugares, narrar en cantos y canciones sucesos míticos e históricos alrededor de los paisajes; realizar desplazamientos enmarcados en ocasiones musicales en procesiones y peregrinaciones en patios, caminos, casas, templos y entre lugares sagrados, fueron seleccionadas por mí como ocasiones privilegiadas para el análisis y la interpretación.

Como punto de partida para el análisis de la región base de este estudio, los planteamientos de Lomnitz (1995) expuestos en el capítulo anterior sirvieron como claves epistémicas para aplicarlos al caso de estudio: la región cultural de la que parte el análisis, en tanto que abarca el núcleo cultural y asentamiento de las comunidades estudiadas, corresponde al Gran Nayar —que abarca la zona de colindancia de los estados de Jalisco, Zacatecas, Durango y Nayarit, donde viven cuatro pueblos indígenas: wixáritaari, nayarite (coras), o'dam (tepehuanos) y mexicanos. Dicha región comprende la sierra del Nayar y extiende sus relaciones extensiones casi hasta centros urbanos como Tepic, Mezquital, Huejuquilla o Tequila (al poniente, al norte, al oriente y al sur, respectivamente).

A su vez, dentro de esta región cultural existe una *cultura regional*, conformada tanto por dos grandes grupos culturales como por tres clases sociales. Los dos grandes grupos culturales son los no indígenas —mestizos rancheros o urbanos—, y los indígenas de los diferentes grupos residentes en la región, pero centralmente los wixáritaari, y las clases son la clase alta, conformada por la burguesía terrateniente y ganadera, la media, integrada por profesionistas y comerciantes, y la clase baja —integrada por campesinos, jornaleros y artesanos.

Al interior de los dos principales grupos culturales se pueden encontrar a su vez, subdivisiones. Dentro del grupo indígena es posible reconocer tres subgrupos de identidad wixáritaari: el conformado por los wixáritaari

tradicionalistas, liderados por los ancianos con conocimiento tradicional llamados *kawiteerutsiixi*; el subgrupo emergente de los jóvenes *wixártiaari* interesados por poseer simultáneamente a su identidad tradicional, una identidad cosmopolita, y el subgrupo de los *wixáritaari* protestantes (evangélicos).

Tomando en cuenta que para Lomnitz una *cultura íntima* es la cultura de una clase social en un determinado espacio regional, entre las clases antes mencionadas, estas se dividen, en el caso de las comunidades estudiadas (*wixáritaari* de Taateikíe y Tuapurie) en: una escasa burguesía rural ganadera-comercial; una clase media *wixáritaari* integrada por profesionistas al servicio del estado, comerciantes de abarrotes, artistas y músicos reconocidos, y la clase baja, integrada por los comuneros, dedicados al campo y a la artesanía.

Como fracciones de clases o *culturas íntimas* de la clase burguesa rural ganadera, encuentro: a los no indígenas, terratenientes y ganaderos residentes principalmente en las cabeceras municipales —pero también en las ciudades regionales; la *cultura íntima* de los mestizos comerciantes y funcionarios gubernamentales, y, por último, la *cultura íntima* de la clase baja, integrada por ejidatarios y población en general de las cabeceras municipales, poblados y ranchos de la región.

Aunque los *kawiteerutsiixi* ya no pueden considerarse una clase (o clase dominante) al estar subordinados al poder dominante mestizo desde la colonia dentro de la figura del cabildo (de ahí el término local *kawitu*), hoy en día siguen siendo líderes morales y religiosos del grupo cultural *Wixárika*. Los *kawiteerutsiixi* realizan prácticas que pueden ser interpretadas como subalternas o contra hegemónicas, que pretenden recuperar el control sobre el territorio que ellos consideran sagrado, realizando apropiaciones espaciales de legitimación, como son las ceremonias tanto dentro como fuera de los núcleos donde se concentra el poder mestizo. Ejemplos significativos de estas prácticas son, por una parte, las velaciones de las varas llevadas a cabo anualmente en 'Uwénita, ya que se realiza justo en *Xaipitsikie*, lugar donde se encuentra una de las principales mojoneras del territorio de la comunidad de San Andrés Cohamiata y por otra los rituales de protección de los lugares sagrados como en el caso de *Wirikuta* (cfr. Liffman, 2012) (véase el capítulo 7).

Existen pues, matices importantes a destacar, como el hecho de que haya comerciantes o artistas ricos que, si bien han desarrollado una *cultura íntima*

burguesa relacionada con socios mestizos en vez de una economía de autoabasto —como la de la mayoría de la población de las localidades serranas—, al mismo tiempo apoyan las ceremonias tradicionales (“El Venado Azul”, p.ej.), lo cual implica la existencia de una articulación entre *culturas íntimas*, *grupos de identidad* y sus *ideologías localistas* debido a una especialización cada vez más compleja (local, translocal, *hipermediática*) de la producción estética y económica.

En esta *región cultural*, donde habitan estos grupos y clases, se establecen formas específicas de comunicación y negociación, conocida en términos de Lomnitz como *cultura de relaciones sociales*, que podemos nombrar en este caso, del Gran Nayar. Estas formas de interacción no son estáticas sino que cambian constantemente:

Las culturas regionales están cambiando continuamente por el hecho de crearse con base en poblaciones culturalmente diversas que el poder de una clase dominante fuerza a interactuar entre sí. En cada momento, al correr del tiempo, podemos observar la coexistencia de culturas íntimas residuales, dominantes y emergentes, así como de las correspondientes ideologías localistas. La cultura de relaciones sociales cambia a través de todas estas transformaciones (Lomnitz, 1995, p.57).

Ejemplo de lo anterior es que en el espacio del *tukipa* la práctica del canto sagrado es dominante, y emergente la de los grupos regionales o mariachis, mientras que en la urbes lejanas del territorio agrario la música regional es dominante, en tanto que la música tradicional de *xaweeri* y *kanari* puede considerarse residual —y solo recientemente emergente en algunos casos—, como en el caso del video de la pieza Cumbia Cusinela en la versión de El Venado Azul (véase el capítulo 9), o en la película *Hecho en México* (Bridgeman, 2012).

Una evidencia de estas transformaciones la podemos encontrar en el caso de la apropiación y resignificación de los instrumentos musicales *xaweeri* y *kanari*, que los wixáritaari de las diferentes comunidades adoptaron de los españoles por el proceso de mistificación (Barthes, 1971 [1952]). Existen suficientes relatos míticos que tratan el tema del origen indígena, tanto de estos instrumentos como de sus constructores y ejecutantes (véase el capítulo 5). Es de importancia subrayar que por la evidencia de al menos una parte del repertorio —música de Wirikuta y su variación en canciones no sagradas

de temática cotidiana (De la Mora, 2005; Ramírez de la Cruz, 2003)— estos instrumentos que se adoptaron y resignificaron lo fueron no para tocar y replicar la música de los dominadores —es decir, la música occidental— sino para tocar tanto la música propia de su cultura —la música de cuatro y cinco notas— directamente relacionada con el canto de *mara'aakame*, como repertorios ligados a las ceremonias de la cabecera y a los sacrificios de reses, misma que por su carácter meramente instrumental se emparenta un poco más con la música colonial de tipo instrumental conocida como minuete (cfr. Jáuregui, 2006).

Asumidas las reflexiones de lo planteado por Lefebvre y Lomnitz, puede decirse que el modelo de este último opera sobre una región, la cual es un espacio social producido a través de *prácticas espaciales*, en las que se aluden, enuncian y conceptualizan *representaciones del espacio*, logrando así vivir el espacio regional y sus lugares, como *espacios de representación*.

LAS PRÁCTICAS MUSICALES, LO SOCIAL Y LO ESPACIAL

Luego de reflexionar sobre los fenómenos observados en campo, su relevancia y la pertinencia de su estudio, consideré valioso revisar e incorporar algunos elementos del modelo de Regula Qureshi (1987) para mi presente investigación, tanto por su rigor analítico como por su estructuración y la posibilidad de sistematización que ofrece. Sin embargo, la adecuación de dicho modelo a una sociedad como la wixárika —que, aunque no carece de un sistema teórico, este, rara vez, se expone de manera integrada y sintética como una teoría o poética— implicó una significativa labor etnográfica de integración de datos dispersos —tanto preexistentes en bibliografía previa como integrados en trabajo de campo—, con los cuales contrasté la experiencia etnográfica (véase los capítulos 4, 5 y 6).

La matriz general de análisis que se expone en la tabla 3.1, inspirada en el modelo analítico del *performance* propuesto por Qureshi, me ayudó a comprender la intención del diseño general de la investigación. Si bien este esquema no trata del análisis de *performances* como tales sino del tipo de *performances* a ser estudiados a partir de los diferentes contextos y géneros musicales, fue útil porque me permitió entender el entrecruzamiento entre música y sociedad, en este caso, representado por el espacio en sus diferentes escalas: la que va

TABLA 3.1 MATRIZ GENERAL DE ANÁLISIS QUE TRIANGULA LA DIMENSIÓN SOCIAL CON LA DIMENSIÓN MUSICAL A TRAVÉS DE LA DIMENSIÓN ESPACIAL

Realidad social y musical wixáritaari	Contexto espacial regional	Local: Territorio agrario Territorio sagrado	Local: Territorio agrario Territorio sagrado	Translocal: Territorio sagrado Territorios nacional internacional y Espacio mediático e hipermediático
	2) Contextos dinámicos socio-culturales que rodean al evento	- Sistema de cargos del <i>tukipa</i> y del territorio sagrado <i>Kiekari</i> Peregrinación a Wirikuta	- Sistema de cargos de la cabecera y de la comunidad agraria - Cultura de relaciones sociales del Gran Nayar	- Cultura de relaciones sociales del Gran Nayar - Estructura social del estado-nación
Contexto musical	1) Sistema sonoro autocontenido - elementos y reglas	3) Espacios de <i>performance</i> (cruce social - musical)	↓	↓
Canto de <i>mara'aakame</i>	<i>Tunuiya</i> - Canto de curación - Canto funerario - Canto de cacería - Cantos del maíz <i>waawi'üirimari</i> Canto "de chisme"	→	Espacios en el <i>tukipa</i>: - <i>Takwa</i> (patio) - <i>Xirikite</i> (adoratorios) - <i>Tuki</i> (templo de centro ceremonial) - Lugares de la ruta a Wirikuta - Otros lugares sagrados	Espacios en la Cabecera: - <i>Kumunira</i> - Plaza - Patio del <i>teyupani</i>
Música tradicional (de <i>xaweeri</i> y <i>kanari</i>)	- Repertorio de Wirikuta (<i>Niawari</i>) - Repertorio de los santos - Repertorio para los <i>Wainaruri</i> - Repertorio no sagrado (corridos de amores y aventuras)	→	Espacios en el <i>tukipa</i>: - <i>Takwa</i> (patio) - <i>Xirikite</i> (adoratorios) - <i>Tuki</i> (templo de centro ceremonial) - Lugares de la ruta a Wirikuta - Otros lugares sagrados	Espacios en la Cabecera: - <i>Katsariana</i> - <i>Kumunira</i> - Plaza - <i>Teyupani</i> - Casas de los santos - Plaza - Calles - Casas particulares
Música regional	- Minuetes - Canciones - Corridos - Polkas - Sones - Cumbias	→	Espacios en el <i>tukipa</i>: - <i>Takwa</i> (patio) - <i>Xiriki</i> (adoratorio)	Espacios en la Cabecera: - <i>Katsariana</i> - <i>Kumunira</i> - <i>Teyupani</i> - Casas de los santos - Plaza - Calles - Casas particulares
				Espacios translocales: - Lugares sagrados - Pueblos aledaños - Ciudades aledaños - Ciudades en el extranjero - Espacios mediático e hipermediático - Foros culturales - Internet
				Espacios translocales: - Lugares sagrados - Pueblos aledaños - Ciudades aledaños - Ciudades en el extranjero - Espacios mediático e hipermediático - Foros culturales - Internet
				Espacios translocales: - Pueblos aledaños - Ciudades aledaños - Ciudades en el extranjero - Espacios mediático e hipermediático - Plaza pública - Calles - Restaurantes - Foros culturales - Foros de televisión - Salones de baile - Internet

Fuente: elaboración personal a partir del modelo de análisis del *performance* propuesto por Qureshi (1987).

del espacio local al translocal e *hipermediático*, por una parte, y la relativa a los espacios de interacción o espacios para el *performance*, por la otra.

LOS ESPACIOS DE *PERFORMANCE* COMO ELEMENTOS PARA LA INTERACCIÓN CULTURAL

En razón de que en la presente investigación abordo las prácticas de músicos que se mueven a través de diferentes espacios y por tanto se representan de varias formas según las cambiantes condiciones contextuales de producción estética, el modelo multiescalar planteado por Charles L. Briggs (1996) para el análisis de prácticas metadiscursivas de actores sociales, en torno al manejo estratégico de la identidad y la tradición de los indígenas Warao de Venezuela, sirvió como fundamento para la realización del análisis de las prácticas, discursos y metadiscursos de diferentes actores, en diferentes espacios, y representó para este trabajo una perspectiva teórica relevante, al ofrecer claves comprensivas sobre las dinámicas de la música wixárika en y por los diferentes espacios en que tiene lugar.

Al interpretar tanto las representaciones del espacio, las prácticas espaciales y los espacios mismos en que tienen lugar los múltiples tipos de *performances* de los tres tipos de música estudiada, procedí a proponer un esquema de diferenciación regional, que pone en juego a todos los elementos mencionados. Este esquema destaca el papel de los actores sociales clave (músicos y productores musicales, así como escuchas) en la disputa y negociación de la hegemonía en los diferentes espacios, algunas veces actuando de manera simultánea en más de uno de estos (véase el tercer apartado de este libro).

ÍNDICE REFLEXIVO DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN MUSICAL WIXÁRIKA: MODELO ESPACIAL DE PRODUCCIÓN MUSICAL

Determinar quién puede recontextualizar el discurso cuándo, dónde y cómo, implica complejas negociaciones que producen diferencias en las estrategias, las ideologías y los alineamientos de poder; mientras que, al mismo tiempo [implica complejas negociaciones en] las partes relativas al uso compartido de intereses en los recursos de comunicación.

BRIGGS (1993, p.953; TRADUCCIÓN PROPIA).

¿Quiénes producen, distribuyen y consumen las diferentes músicas wixárikaari? ¿Dónde, cómo, por qué y para qué? Estas preguntas conducen a una serie de reflexiones que he buscado ordenar en una serie de respuestas en el siguiente apartado. Al responderlas, intento explicar de qué manera importan la música y las prácticas musicales dentro de la vida social wixárika, así como también determinar de qué manera tiene lugar y qué implicaciones genera la “distinción y comparación de actores diferenciados”, al modo que lo hace Briggs (1992, 1993, 1996).

Retomando lo especificado por Turino con relación a su modelo analítico de los diferentes tipos de *performance*, o campos, al enfatizar la importancia de los actores sociales en cada uno de estos, subraya que:

El enfoque aquí está en los tipos de actividad, roles artísticos, valores, objetivos, y gente involucrada en instancias específicas del hacer música y danza. Sin embargo, los objetivos, valores, prácticas y estilos de los actores dentro de un campo dado están conformados por sus concepciones de *las ideologías y los contextos de recepción* y de los propósitos de la música dentro de ese campo. Por lo tanto, la forma de preparación y ejecución de la música o el baile en los eventos de participación puede variar en un número de maneras predecibles desde la preparación de la presentación y el performance (Turino, 2009, p.27; traducción propia; las cursivas están marcadas en del original).

Paso a responder la primera pregunta planteada: ¿quiénes son, pues, los actores clave en la producción y distribución de los tres principales tipos de música wixárika, y cuáles son los alcances e implicaciones de sus acciones?

Centralmente, estamos hablando de músicos y productores musicales, y sin duda no son pocos los productores musicales que trabajan alrededor de la música wixárika y menos aún son pocos los músicos de los tres géneros; sin embargo, a partir del acceso a la documentación de discursos y prácticas metadiscursivas, he decidido analizar, a manera de ejemplos paradigmáticos, a tres actores clave diferenciados, para reflexionar sobre sus posicionamientos alrededor de las distintas prácticas musicales: cuáles son sus objetivos, sus valores, prácticas y estrategias, no sin dejar de mencionar a otros actores relevantes que también intervienen.

Estos tres actores son: un etnomusicólogo, que al mismo tiempo es promotor de música tradicional; un músico tradicional que es *mara'aakame* cantador y un músico regional, al mismo tiempo que músico tradicional.

Comienzo por el primer actor, en este caso yo mismo, Rodrigo de la Mora. Como etnomusicólogo y promotor de la música tradicional, he sido un actor social que transita de un núcleo base urbano, la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México, específicamente mi entorno de vida, el hogar y clase social (clase media), y “la academia” (Universidad de Guadalajara, CIESAS, PACMYC-Conaculta), hacia otro núcleo: las comunidades indígenas de la sierra y sus *tukite*. La relación que he establecido con la comunidad, por más que esté afianzada en lazos de amistad y reciprocidad, siempre entrañará hasta cierto punto un carácter ambiguo entre polos tales como cercanía y distancia, intimidad y reserva, vs. exteriorización analítica.

En realidad mi posicionamiento, de acuerdo a la intención explicitada en el discurso (y aparentemente en mi práctica), mi propósito sería, a pesar de ser un individuo externo a la comunidad, participar en esta, “sirviendo” con mi trabajo de registro, análisis y divulgación; considero que he antepuesto al interés de la difusión externa de los productos que he realizado (discos compactos de audio), el interés por la difusión interna en las comunidades wixáritaari (esto se muestra en la redacción de los textos internos de los discos [De la Mora, 2005, 2010b], así como en los hechos, cuando los productos en su mayoría se han distribuido en las comunidades de la sierra). Así pues, he pretendido estar más del lado “interno” de la tradición, aunque no he dejado de estar “en medio” en los dos lados, en los dos mundos, en función de los dos grandes tipos de público que, en realidad, a su vez se subdividen en: público *teiwari* (puede estar compuesto por *new agers*, folcloristas, antropólogos, turistas, ya sean nacionales, extranjeros, rurales, urbanos) y público wixárika diverso (jóvenes, viejos, profesores, *mara'aakáte*, migrantes).

La forma cultural en que he participado en esta mediación, realizando grabaciones *in situ* de música tradicional, ha sido considerada por mí como la “más auténtica”, aunque reconozco que quizá haya otra que sin duda lo sea aún más: el canto sagrado. Esta última práctica y objeto cultural, he considerado impertinente registrarla para difusión y al hacer esta consideración, he realizado una actividad de selección y restricción de la música que he difundido: a partir de un determinado marco de interpretación, conforme a ciertos criterios y valores, propios o compartidos con otros etnomusicólogos

y aficionados a las músicas indígenas y quizá correlacionados con mi percepción de los criterios y el gusto de las personas en las propias comunidades, es decir con lo que he entendido como “sentido común local”.¹

A diferencia de dos de los actores que tienen sus núcleos principales muy cerca de las sus fuentes de tradición, es decir en el conocimiento y prácticas, adquirido y ejercidas en sus respectivos *tukipa*, como son Rafael Carrillo Pizano y José López Robles, yo, Rodrigo de la Mora, como productor (y académico), me ubico a gran distancia de la tradición, en tanto que no participo de esta sino como observador / participante ocasional y como estudioso, difusor y preservador de algunas de sus formas de expresión. Por otro lado, sin duda, me encuentro más cerca de la tradición que, por ejemplo, Manuel Contreras (importante productor de discos de música regional), pero este último se encuentra más cerca de otro núcleo, el de la producción y distribución de la música popular mexicana.

El segundo actor clave es Rafael Carrillo Pizano, músico de *xaweeri*, *mara'aakame* cantador e informante en investigaciones académicas sobre lengua y cultura wixárika. Xuturi Temai, en su nombre nativo, es un *xawereru* (músico de *xaweeri*), *mara'aakame* cantador, originario de Las Pitayas y radicado en Topolobampo, ranchería perteneciente a la agencia y *tukipa* de Temuríkita, Las Guayabas, en Taateikíe, San Andrés Cohamiata, Mezquitic, Jalisco. En su participación social en la vida comunitaria ha tenido múltiples cargos como jicarero, en diferentes *tukite*, llegando en fechas recientes a uno de los más altos, el de *'irikwekame* de Temuríkita en el ciclo (2002–2007); también ha tenido cargos en el gobierno tradicional, incluyendo el cargo más alto, siendo *tatuwani* (gobernador) en el año 2004. Ha viajado varias veces a

1. En contraste con el principal difusor de la “música regional”, el empresario tapatío Manuel Contreras, es significativa la intención de De la Mora de introyectar la “música tradicional” en la circulación regional wixárika; es decir, en las localidades (mientras que Contreras va hacia “afuera”). Manuel Contreras es un productor de música grupera y por extensión música regional wixárika, radicado en Guadalajara, Jalisco, propietario de la compañía disquera Fonorama y de la editora EDIMCE, que desde los años noventa del siglo XX se ha dedicado a promover a gran cantidad de grupos de música popular mexicana de diversos géneros y, entre estos, a variados grupos de música regional wixárika. Es posible afirmar que la actuación de este actor va desde el nodo urbano en su carácter mercantil, al dominar con significativa competencia el ámbito y los circuitos de la música popular, a nivel regional (aunque en comparación con los promotores de las grandes disqueras, “se queda corto” (ver el caso de la “Cumbia Cusiñla” en el capítulo 9). Este actor, a la fecha, no ha contemplado el otro público, el “cultural”. En contraste con De la Mora, es significativa su intención de introyectar la música *teiwari* en los ámbitos y circuitos *teiwarixi*: las tiendas de discos de la región mestiza que rodea a la sierra, así como en disqueras de las urbes nacionales, mientras que De la Mora pretende ir hacia “dentro” de la comunidad.

Europa y a Estados Unidos. En 2003 permaneció tres meses en Italia, viajó por distintas ciudades de Europa y en Roma saludó personalmente al Papa Juan Pablo II, lo cual, según algunos de sus allegados, quizá “le ha traído suerte”. Ha trabajado como colaborador en el Departamento de Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara, y en las investigaciones etnográficas de Arturo Gutiérrez (2003) y Mariana Fresán (2002); las letras de algunas de sus canciones aparecen en la antología recopilada por Julio Xitakame Ramírez de la Cruz (2004). Su música aparece en al menos cuatro discos compactos: *Xaweeri kanari niawari Wixárika* (2005), *Taateikietari waxaweri waniawari: canciones de xaweeri y kanari de Taateikíe* (2010b), antologías grabadas por Rodrigo de la Mora con el auspicio del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) Jalisco en los años 2004 y 2008. También ha grabado dos discos compactos en dueto con Guadalupe Hernández (*kanari*), el primero *Donde se aprende la música* y producido por Juan Guerra (2009) y el segundo titulado *Tsamainuri: La Venada de la Madre Tierra: La Canción Amorosa Tradicional de Taateikíe*, producido por Alejandro Spinetti con financiamiento del programa PACMYC-Jalisco del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) (Carrillo Pizano & Hernández Carrillo, 2010).

Rafael Carrillo Pizano proyecta la acción mediatizada de su discurso musical partiendo de su núcleo central, la comunidad de Las Guayabas, Temuríkita y el *tukipa* de Kuyunuaneme, hacia dos tipos de núcleos secundarios:

- Los propios de la tradición, es decir los lugares sagrados, en el cual el público estaría conformado por las deidades, en tanto entidades receptoras de sus mensajes musicales,
- A las urbes y centros culturales propias del circuito nacional e internacional, integradas un público que puede denominarse “cultural”, es decir, un público especializado e interesado por acercarse al conocimiento más o menos detallado de las formas rituales y el conocimiento local de la tradición wixárika.

Aunque, según expresa en comunicación personal, no le desagradaría en dado caso migrar al público *popular* como él ha dicho en reiteradas ocasiones: “quisiera salir cantando en Radio Gallito”. Esta es una famosa estación de música popular mexicana, ubicada en la ciudad de Guadalajara y que es escuchada, sobre todo, en las poblaciones rurales de la región.

En varias ocasiones en las que trabajamos traduciendo fragmentos de canciones y cantos, teniendo a la mano libros de etnografía wixárika en los que aparecen fotografías de *mara'aakáte*, Rafael me clarificaba que casi ningún *mara'aakame* accede a revelar parte de su conocimiento y que en variadas ocasiones otros cantadores le habían advertido que no era conveniente hacer explícito lo que sabe. Sin embargo, me indicó que él no encuentra problemático comunicar su conocimiento, por el contrario, considera importante que este no desaparezca y que los indígenas más jóvenes puedan acceder al mismo. En una ocasión me advirtió que sabía que el hecho de comunicar conocimiento sagrado tiene implicaciones espirituales, por lo que no debe desligarse de la práctica misma de la ritualidad, por lo que realizaba periódicamente sacrificios de animales para protegerse y proteger su trabajo, incluso me comentó que sacralizó una de las computadoras del Departamento de Lenguas Indígenas, marcándola con una minúscula gota de sangre de un animal ofrecido en sacrificio.

Como tercer actor clave se tiene a José Xitakame López Robles “El Venado Azul”. Músico regional con reconocimiento local, nacional, internacional e *hipermediático*. El Venado Azul alterna y jerarquiza su movilidad desde diferentes núcleos: aunque parte del *tukipa* de Keuruwitia (según su discurso y su práctica —recurre periódicamente a las ceremonias—), ejerce más bien su práctica mediatizadora desde núcleos urbanos como son Tepic y Guadalajara; en este caso, no en circuitos de gente especialista de la “tradición genuina” (público *cultural*) sino en circuitos de personas más bien interesadas en la vinculación de la identidad nacional a la identidad indígena, o dicho de manera más simple, en un público que se interesa en “lo curioso, *sui generis*”, es decir el público “cultural”, circula en los medios de comunicación, en los salones y foros de bailes de música norteña y grupera. Aquí hay que mencionar un dato clave e importante: en una entrevista reciente, El Venado Azul me hizo saber su deseo de “migrar” de espacio de representación y de público, justamente al ámbito “cultural”, pues se dice aburrido y cansado del ámbito grupero y comercial (López, 2014).

Curiosamente, José López, a pesar de llevar más de una década trabajando con o para una disquera, en lugar de seguir la lógica natural de un grupo de música popular que “asciende” hacia el éxito, firmando más y más contratos y ampliando sus circuitos de mercado, ha tendido a independizarse de los productores, con los que solo graba, pero con quienes no establece

contratos para manejo de imagen ni contrataciones para eventos. Su caso contrasta claramente con el de Huichol Musical, agrupación wixárika de música regional que, como parece indicar, desde su proyección y su difusión es manejada prácticamente en todo tiempo y forma por su productor y la compañía a la que representa.

En general puedo señalar que los actores antes mencionados ofrecen evidencias de contar con una conciencia de la diferencia entre géneros musicales y la directa relación de este aspecto con una menos clara —pero no por ello inexistente— conciencia de la pluralidad de públicos y espacios de circulación de los diferentes géneros de la música wixárika. Dentro de los marcos de referencia e interpretación de cada uno de los actores mencionados existen también, y de manera clave en todo este fenómeno, algunas restricciones, reservas o criterios éticos en cuanto a las posibilidades de difundir o restringir la circulación de ciertos temas, formas y lugares relacionados con aspectos particulares de cada uno de los tipos de música.

UNA PROPUESTA DE TIPOLOGÍA DE LOS PÚBLICOS DE LAS MÚSICAS WIXÁRITAARI

Recuperando las preguntas iniciales ¿quiénes producen, distribuyen y consumen las diferentes músicas wixáritaari? ¿dónde, cómo, por qué y para qué?, hasta aquí he intentado responder con la presentación de los casos concretos de tres actores sociales, a manera de ejemplificación de quiénes producen y distribuyen las diferentes músicas wixáritaari. Con todo lo expuesto, considero que no ha quedado claro quiénes consumen estas músicas, dónde, por qué y para qué. Con la intención de aproximarme a la respuesta a esta pregunta, presento una tipología sobre los diferentes tipos de público wixárika y no wixárika, construida a partir de las referencias expuestas por los propios músicos en entrevistas y conversaciones informales, así como por mi observación en campo. Si bien, la siguiente tipología puede ser criticable y pudiera admitir mayor diversidad de tipos, la presento con la intención de clarificar una perspectiva general de hacia quién dirigen sus mensajes musicales los wixáritaari y, de la misma manera, cómo y por quiénes son recibidos.

En primer lugar, al reflexionar sobre el público wixárika de la música wixárika, la clasificación de géneros de la canción wixárika propuesta por Ramírez de la Cruz (2003, p.96) sobre los destinatarios de la canción, ayuda

en gran medida a comprender que al menos en una parte significativa, el público receptor de ciertas canciones pueden ser niños (*niawari tiri wahet-siememe*), divinidades y seres queridos; *niawari Tateeteíma tiwamanarika / tiwa'uitiarika*.

Al referirse a una parte del público receptor del repertorio del canto sagrado y de la música tradicional de carácter sagrado, Ramón Mata Torres señala:

La música es parte esencial de todas las ceremonias: una ceremonia sin música sería sumamente aburrida. La música excita, hace fluir la imaginación, alegra, une al espíritu de los dioses. Es una obsesión persistente, es una súplica constante y confiada, es un llamado que no pueden resistir ni los mismos dioses. A los dioses les gusta la música y ponen el oído atento (1980a, p.85).

Otra parte del público del canto sagrado y de la música tradicional es la propia comunidad, los familiares, los participantes en el centro ceremonial que esperan en las ceremonias las explicaciones del *mara'aakame* sobre las revelaciones divinas (ver capítulo 4), así como también esperan de los músicos tradicionales la presentación de las nuevas composiciones traídas de Wirikuta (ver los capítulos 5 y 8).

Por otra parte, hay que destacar que los propios músicos regionales son conscientes de las características e intereses de su público. Por ejemplo, El Venado Azul reconoce que su música es más gustada por los adultos y por los niños que por los jóvenes, y en contraparte, los Amos de la Sierra reconocen que su música es preferida por los jóvenes. A su vez, según lo comunican en sus entrevistas, distinguen muy claramente el contexto de la ocasión musical y el entorno socioeconómico de quienes los contratan para cobrar más o menos (ver capítulo 6).

Respecto del público no wixárika de las diferentes músicas wixáritaari, ligado a las clasificaciones identitarias propuestas por diferentes antropólogos (Weigand, 1992; Lemaistre, 1997, 2003; Neurath, 2005; Guízar, 2005) y a partir de mis propias observaciones, tanto de públicos en eventos como de consumidores de discos y videos, distingo básicamente tres diferentes grupos de recepción: los indígenas vecinos, coras, tepehuanos y mexicanos; los mestizos rurales y que viven en las regiones aledañas a la sierra, y los mestizos y extranjeros que viven en los grandes centros urbanos del país y

el extranjero. Los primeros suelen contratar a los grupos regionales en las fiestas de la sierra, escuchan su música en la radio local y compran sus grabaciones; los no indígenas vecinos de los wixáritaari de la sierra (mestizos rurales predominantemente), consumen la música regional al mismo tiempo que la música popular mexicana, asisten a bailes regionales y contratan a los grupos regionales cuando van a los pueblos a buscar trabajo como músicos ambulantes.

Por último, los no indígenas (mestizos urbanos y los extranjeros) consumen o se interesan tanto por la música regional como por la música tradicional y, aunque es más bien raro que se presente como un producto de consumo, cuando se presta el mismo, se interesan por el canto sagrado. Este último tipo de público está estrechamente ligado al turismo y, por lo mismo, consume a su vez otros productos de los wixáritaari, como la artesanía en estambre, bordado y chaquira. Aunque se podría problematizar y desglosar más esta tipología, para los fines del presente apartado considero que lo aquí expuesto es suficiente. Es necesario subrayar que la presente tipología no debe considerarse cerrada ni absoluta sino, más bien, como una guía que ayude a la comprensión del fenómeno complejo de la recepción de la música wixárika.

ENTRE TERRACERÍAS Y PANTALLAS: EL TRABAJO DE CAMPO

Al realizar el trabajo de campo procuré siempre tener en cuenta lo que, según Pierre Bourdieu (1994), refieren las estructuras objetivas de la realidad, entendiendo por estas, diferentes aspectos tales como el contexto histórico, el ámbito material o físico, el orden económico, social, político y religioso, en sus particularidades, y por otro lado los procesos de internalización de dichas estructuras en los sujetos. En otras palabras, a partir de la contextualización, busqué transitar hacia la profundización del conocimiento de los sujetos en sus prácticas y en sus discursos, sin dejar de observar y reconocer, por otra parte, mi papel como investigador en el trabajo realizado.

Los escenarios donde trabajé fueron diversos, en correspondencia a las diferentes prácticas musicales a observar, tanto en el contexto sagrado, como en el cotidiano: canto sagrado, música de *xaweeri* y *kanari*, música de *maria-chi* y otras manifestaciones o prácticas musicales tales como la reproducción musical a través de aparatos electrónicos (radios, grabadoras, teléfonos ce-

lulares, altavoces comunitarios, sonidos de autos, etcétera). Pretendí completar la observación de las principales ceremonias de un ciclo anual en dos comunidades diferentes, Taateikí y Tuapurie, si bien no para llegar hasta el fondo del análisis de las diferencias entre ambas comunidades, sí para obtener una perspectiva de contraste al estudiar las variaciones en el énfasis con que son realizadas las diferentes prácticas musicales en su contexto social y cultural. En un sentido paralelo, busqué estudiar las situaciones de movilidad sociomusical, en los casos en que la música y los músicos se desplazan de su comunidad de origen a otros espacios, por motivos laborales o religiosos.

De acuerdo a las preguntas de investigación, realicé el trabajo de campo principalmente en periodos de tiempo correspondientes a fechas ceremoniales, sean estas de carácter sagrado o civil. Como uno de los intereses centrales de la investigación, pretendí establecer un seguimiento integral de los ciclos ceremoniales, tratando de completar las fechas del ciclo anual en su totalidad en dos de las principales comunidades del territorio wixárika: en la región occidental, Taateikí, San Andrés Cohamiata, tanto en su cabecera que lleva el mismo nombre, como en la localidad Temuríkita, Las Guayabas, y en la región oriental, la comunidad de Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatlán, en las localidades de Keuruwitia, Nueva Colonia y la cabecera, Tuapurie. Además de la investigación en dichas comunidades, realicé trabajo de campo en la ciudad de Guadalajara, al ser esta uno de los puntos fundamentales en el flujo migratorio de los habitantes de la sierra y en la cual han establecido su residencia —permanente o transitoria— algunos músicos importantes. Tanto en las comunidades de la sierra como en la ciudad, logré realizar con éxito la documentación en audio o video tanto de ocasiones de representaciones musicales como de entrevistas a personas que colaboran con la investigación, ya sean músicos o escuchas, jóvenes o ancianos. Las ocasiones musicales documentadas fueron tanto ceremonias de carácter sagrado llevadas a cabo en las localidades de la sierra, como eventos cívicos y de entretenimiento, tanto en la sierra como en la ciudad de Guadalajara.

Entre los obstáculos en campo, encontré problemas de animosidad o rivalidad entre algunos habitantes de la comunidad con los colaboradores clave para la investigación. En general, este fenómeno puede presentarse sin llegar a propiciar problemas de mayor calado. Sin embargo, en otro caso, por ejemplo, en circunstancias donde el alcohol estaba de por medio —como son las fiestas civiles o religiosas—, era muy factible que el problema se presentase.

Buscando evitar lo anterior, intenté desarrollar desde un principio una estrategia particular, consistente en tratar de diluir, al menos en lo aparente, el vínculo con el nexo clave en la comunidad y desarrollar nuevos vínculos con otras personas —siempre y cuando no fueran los enemigos del primero—, buscando con ello restar importancia al vínculo principal y, por tanto, restando importancia a los “posibles beneficios” derivados de nuestra interacción.

LA ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN

En función de la diversidad de aspectos abordados en la investigación, las estrategias de escogidas para desarrollar el trabajo fueron también diversas: hice uso tanto de la entrevista semiestructurada como de la observación participante —específicamente el modelo de análisis del *performance* musical. Asimismo, retomé aspectos de la historia de vida, de la etnografía multisituada y el estudio de caso.

La herramienta de investigación cualitativa de la entrevista semiestructurada fue uno de mis principales recursos para la profundización en el conocimiento y la experiencia de los sujetos de la realidad social estudiada. Realicé entrevistas principalmente a especialistas de la música de cada uno de los tres géneros estudiados: entrevisté a *mara'aakáte* practicantes de canto sagrado, a músicos de *xaweeri* y *kanari*, y a ejecutantes de música regional, así como algunos miembros de la comunidad, no músicos, pero sí escuchas y participantes activos en ocasiones musicales de cada uno de los diferentes géneros. En relación con lo mencionado con anterioridad, sobre la conformación de las regiones de interacción cultural a través de las prácticas musicales y de lo planteado por Briggs (1996), consideré fundamental para el trabajo el establecer una relación más profunda con al menos dos interlocutores clave, relativos a cada ámbito particular de estudio; en específico, establecí un diálogo constante con el músico tradicional y *mara'aakame* Rafael Carrillo Pizano, y logré entrevistas extensas y profundas con José López Robles, reconocido músico regional a la vez que músico tradicional.

En cuanto a las entrevistas realizadas a los diferentes colaboradores, los focos de interés se centraron en los siguientes aspectos: la práctica de la música (quién toca, cuándo, dónde, para quién y de qué modo); la importancia de los valores culturales, estéticos, simbólicos y sociales (identitarios,

generacionales, de género, de estatus y de poder) presentes en las prácticas musicales; el cambio cultural, en relación con los géneros musicales; la aparente pugna entre tradición y modernidad y las relaciones sociales entre el grupo étnico y otros grupos, sobre todo los no indígenas.

En lo relativo al ejercicio de observación participante como recurso de investigación, me centré en la cuidadosa observación y participación en diferentes ocasiones musicales: más allá de lo que en un primer momento llegué a considerar, en cuanto a que por cada uno de los tres tipos de música estudiada habría un esquema fijo y preestablecido de *performance*, en la experiencia de campo pude reconocer que por cada tipo de música se abría un amplio abanico de esquemas de *performances* particulares, correspondiendo estos a los diferentes contextos y espacios en los que tenían lugar las ocasiones musicales observadas. Estas múltiples observaciones participantes, las realicé procurando poner en práctica los criterios propuestos a partir de la integración de diferentes consideraciones teórico-metodológicas. En un primer tratamiento, realicé una clasificación tipológica de los diferentes *performances* estudiados, partiendo de tres distintos (y en algunos casos similares) enfoques analíticos ya mencionados: el de Turner (2002 [1985]), el de Schieffelin (1998) y especialmente el de Turino (2009) (expuestos en el capítulo anterior).

En un segundo momento, puse en práctica el modelo de análisis del *performance* planteado por Qureshi (1987), diseñado para destacar la interrelación entre práctica musical con práctica social. Según esta autora, su modelo trata de evidenciar cómo es que la inclusión de la dimensión contextual es indispensable para lograr un entendimiento completo del sonido musical, y cómo los significados extramusicales inherentes al sonido musical dan a la música el poder de afectar el contexto.

Logré observar y registrar en notas de campo gran parte de las ocasiones de estudio, y en otras más pude también realizar documentación en audio y video, al menos en las dos ocasiones musicales correspondientes a cada ámbito de estudio: es decir ocho registros. Registré ceremonias donde intervino el canto del *mara'aakame*, por un lado y por otro el *xaweeri* y el *kanari*; celebraciones donde intervino la ejecución de la música regional, y otras prácticas donde intervinieron los aparatos de reproducción musical de manera significativa (implicando la participación de un grupo considerable de personas). Específicamente, en la comunidad de San Andrés Cohamiata,

Taateikíe, registré las ceremonias de Patsixa, Cambio de Varas (enero de 2007 y 2009), Weíya, Semana Santa (abril de 2007 y 2009), Hikuri Neixa (mayo de 2007), Tatei Neixa (octubre de 2007) y, muy especialmente, el proceso ritual de peregrinación a Wirikuta realizado por los *xukuri'ikate* de Las Guayabas, Temuríkita (febrero de 2007). En Tuapurie, registré Patsixa, Cambio de Varas (enero de 2009) en la cabecera del mismo nombre, y específicamente en Keuruwitia registré Hikuri Neixa (2008), Namawita Neixa (2008) y Tatei Neixa (2008); así como también ceremonias civiles, como festivales escolares de fin de ciclo —un baile escolar en San Andrés (2007) y una graduación de primaria en Nueva Colonia (2008).

En el contexto urbano, en la ciudad de Guadalajara, registré diversas presentaciones artísticas de grupos tanto tradicionales como regionales en teatros, festivales y medios de comunicación —por ejemplo, la participación de músicos de *xaweeri* y *kanari* en las presentaciones de los discos que produjo (2006 y 2010b), o la participación, de El Venado Azul en el *Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional* (agosto 2008), entre otras, durante los años de 2006 a 2009.

Aunque en estricto sentido no era la intención en este trabajo realizar como tal una historia de vida, en cierta forma recuperé algunos elementos de esta metodología para estudiar la trayectoria de los principales sujetos involucrados. Busqué establecer relación con al menos dos personas que presentaran de manera significativa la interrelación con mínimo dos de las prácticas musicales en estudio; es decir, un *mara'aakame* que también fuera ejecutante de *xaweeri* o *kanari*, o un *xawereru* que fuera también músico del género regional. Afortunadamente logré establecer con los sujetos buscados una comunicación que me permitió descubrir en sus narrativas tanto sus motivaciones como los significados relativos a sus prácticas relacionadas de manera relevante con la música y su carácter social en el trascurso de su experiencia vital.

Pretendí trabajar desde una perspectiva dialógica, explicando el interés y los objetivos perseguidos en la investigación, tanto con las autoridades locales como con las personas que se trabajó, escuchando y compartiendo perspectivas. Desde un principio procuré invitar a la discusión, la observación y el análisis de lo conseguido en campo a los colaboradores que mostraron interés, además de compartir con ellos algunas de las interpretaciones, tratando de recuperar del diálogo elementos que enriquecieran el proceso de

análisis e interpretación de discursos y metadiscursos de diferentes actores sociales, en particular, en el interés de configurar diferentes regiones de producción musical, que implican tanto espacios como actores.

De manera complementaria a las estrategias antes mencionadas, el trabajo de investigación realizado no se ciñó al modelo clásico de la etnografía, consistente en una estancia prolongada en un lugar “otro” ajeno a mi propia cotidianidad (Clifford, 1995; Marcus, 2001). En vez de centrarse en un solo lugar, la dimensión espacial se dividió en dos principales sitios en la sierra: Taateikíe y Tuapurie; otros lugares como son los caminos y los parajes propios de Wirikuta; el amplio espacio urbano de la ciudad de Guadalajara; así como otro “lugar”, que puede ser controversial llamarlo así, como es el espacio virtual o *hipermediático* de la Internet. Especialmente en el capítulo 8, al estudiar el caso de la “Cumbia Cusinela”, abordé este nuevo espacio de interacción social que es el espacio virtual, en el que las nociones clásicas de lugar se resignifican.

Realicé también el análisis de dos estudios de caso. El primero consistente en la observación y documentación etnográfica, así como el análisis de la ceremonia de Cambio de Varas en San Andrés Cohamiata (véase capítulo 7). Realizado en la localidad focal, consideré importante enfocarme en esta ceremonia, al identificar que es justamente un evento en el cual participan activamente los tres tipos de música estudiados y que, por otra parte, se relaciona directamente con la organización social de la comunidad estudiada. El segundo estudio de caso lo realicé sobre el proceso de composición y difusión de la canción “Cumbia Cusinela”, propia del repertorio de la música regional wixárika, que de manera inédita logró difundirse desde el espacio local hasta el *hipermediático* tanto por músicos wixáritaari como por mestizos, en los espacios, local, nacional, mediático e *hipermediático* (véase el capítulo 9).

El proceso de triangulación consistió en un proceso de ir y venir entre la bibliografía etnográfica existente, la teoría antropológica y sus ejes básicos, los modelos metodológicos empleados, la información recabada a partir de los mismos, el punto de vista de los colaboradores de la comunidad y mi punto de vista como investigador. Es importante destacar que en varias ocasiones conté con el apoyo de mis colaboradores de la comunidad, quienes, en visita por la ciudad, accedieron a darme su apoyo para el cotejo de datos y la clarificación de dudas relativas al trabajo de campo, enriqueciendo y

FIGURA 3.1 CONTRATANTES “ARRASTRANDO” UN GRUPO REGIONAL DURANTE EL FINAL DE LA FIESTA DE CAMBIO DE VARAS EN SAN ANDRÉS COHAMIATA, MEZQUITIC, JALISCO



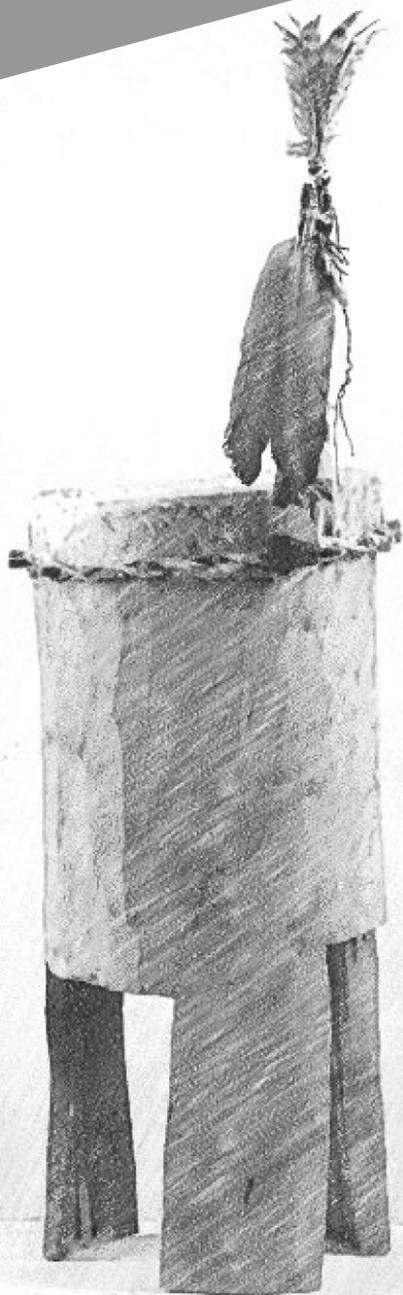
Fotografía: Rodrigo de la Mora, 2009

complementando desde una perspectiva cercana al dialogismo, el trabajo de análisis y redacción.

En el diseño de la investigación integré básicamente dos disciplinas: la antropología social y la etnomusicología. En correspondencia a las diferentes prácticas musicales a observar, tanto en el contexto sagrado como en el cotidiano, los fenómenos con que trabajé fueron diversos: canto sagrado, música de *xaweeri* y *kanari*, música de mariachi y otras manifestaciones o prácticas musicales tales como la reproducción musical a través de aparatos electrónicos. Pretendí completar la observación de las principales ceremonias de un ciclo anual en dos comunidades diferentes, Taateikíe y Tuapurie, si bien no para llegar hasta el fondo del análisis de las diferencias entre ambas

comunidades, sí para obtener una perspectiva de contraste al estudiar las variaciones en el énfasis con que son realizadas las diferentes prácticas musicales en su contexto social y cultural. En otro sentido, busqué estudiar las situaciones de movilidad sociomusical, en los casos en que la música y los músicos se desplazan de su comunidad de origen a otros espacios. En función de la diversidad de aspectos anteriormente mencionados, la estrategia de investigación diseñada para desarrollar el trabajo contempló la implementación de diversas herramientas en diferentes entornos.

***II. Géneros musicales wixáritaari,
contextos y espacios para el performance***



Jalar vida: canto sagrado y relaciones sociales

Durante el calendario ritual wixárika la práctica del canto chamánico o canto sagrado es una expresión ritual que tiene diversas manifestaciones, dependiendo de la ceremonia en la que intervenga, y es realizado por el *mara'aakame* cantador, el cual también, dependiendo del contexto, recibirá un nombre diferente debido a la función ceremonial que cumpla. El canto es fundamental en prácticamente todas las ceremonias del *tukipa* y las principales de la cabecera, y es llevado a cabo por el sacerdote o chamán como solista, la mayoría de las veces acompañado en un segundo plano y en carácter responsorial, por los llamados *kwínepiwaaméte* (“segunderos”), aprendices de *mara'aakame* o personas de la comunidad involucradas con el ritual en que tiene lugar el canto.

Los objetivos que guían este capítulo son: presentar una revisión de los antecedentes, orientaciones y alcances de los diferentes trabajos existentes sobre el canto de *mara'aakame*; exponer las características de esta práctica musical, como son sus conceptos clave y los aspectos literario, musical y performativo; reconocer la participación del *mara'aakame* como actor central en la vida social, y explicar cuáles son las funciones, ocasiones y espacios en que tiene lugar esta práctica. En suma, pretendo mostrar de qué manera la práctica del canto sagrado es clave para entender la lógica y el sentido de la vida social de los wixáritaari en las comunidades de la sierra.

ANTECEDENTES ETNOGRÁFICOS SOBRE EL CANTO DE MARA'AAKAME

Desde finales del siglo XIX y hasta el presente, es posible encontrar una serie de trabajos que han abordado el tema del canto sagrado de *mara'aakame* con distintos objetivos y niveles de profundidad. A continuación, menciono los principales estudios sobre el tema, escritos por etnólogos, antropólogos, lingüistas y etnomusicólogos, y destaco brevemente sus intereses y alcances.

El primero de estos trabajos es el realizado por Carl Lumholtz (1981 [1904]), quien, dentro de la detallada descripción de la vida cultural y simbólica de los huicholes, destacó el carácter marcadamente musical de estos indígenas, refiriendo que “de hecho no he oído nunca en una tribu primitiva canto mejor que el de los huicholes” (p.9). Un aporte fundamental al estudio de la música de los huicholes fue la descripción de instrumentos y ceremonias en las que interviene el canto sagrado. Paralelamente, este autor documentó a través de dibujos y fotografías, además de realizar las primeras grabaciones en cilindro de cera, cantos y música instrumental, que posteriormente dio lugar a la transcripción tanto musical como lingüística de algunos cantos.¹

Continuando con la labor de Lumholtz, pero profundizando significativamente en el tema del canto sagrado, el etnólogo alemán Konrad Theodor Preuss realizó una prologada estancia en las comunidades huicholas entre los años 1906 y 1907 (1998 [1906–1932]), durante la cual recopiló decenas de cantos y narraciones míticas que tradujo, sistematizó y analizó en sus significados. En su trabajo describe diversas ceremonias y el papel que en estas juega el canto chamánico (1998, pp. 159, 174, 181, 190). Al igual que Lumholtz, realizó también grabaciones en cilindro de cera. Estas grabaciones, que se encuentran en el archivo fonográfico del Museo de Etnología de Berlín, en años recientes han sido publicadas (Preuss, 2013) y han sido analizadas por la lingüista y antropóloga Elsa Ziehm (Jáuregui & Neurath, 1998; Alcocer, 2005).

Años después, durante las décadas de los años setenta y ochenta del siglo XX, Mata Torres logró plasmar una visión de conjunto de la realidad cotidiana de los huicholes en sus diferentes comunidades. De entre sus múltiples publicaciones sobre aspectos varios de la cultura huichola, destaca el texto *El pensamiento huichol a través de su canto* (1974), que en un momento dado fue una de las fuentes más significativas para acercarse al conocimiento del canto sagrado. A pesar de que el autor no presenta en dicho libro la versión original del texto huichol, limitándose a la presentación de traducción de diversos cantos, realizada en colaboración con un traductor wixárika, Titsiekame, José Moreno —, la obra permite comprender los principios básicos de los significados y prácticas relativas al canto dentro de la cultura wixárika.

1. En 2005, poco después del centenario de su creación, fueron publicadas en México estas grabaciones, en una edición coordinada y prologada por Xilonen Luna (2005).

Otro trabajo de esa época es el realizado por Marina Anguiano y Peter Furst, *La Endoculturación de los huicholes* (1978), quienes en particular realizaron la descripción de una fiesta de Tatei Neixa, de las madres o de los primeros frutos, ceremonia en la cual destaca el papel del canto y la danza, el uso ritual del tambor *tepu*, y la participación de los niños, a los que a través de la música se inicia en el conocimiento de la vida ritual. Mientras que la obra logra documentar aspectos del ritual en cuestión, presenta también la limitación de carecer del texto en la lengua original.

Juan Negrín, en sus trabajos de descripción e interpretación de distintos aspectos de la cultura huichola, hace algunas referencias a la música, al hablar tanto de la función de los cantos “huahui”² [*sic: waawi*] (1977, p.15), así como de los instrumentos y expone algunos de los significados asociados a la música. En su explicación general sobre el canto, Negrín (1985) señala dos aspectos clave para partir en el estudio de esta práctica: el primero, referente al contenido de la mayoría de los cantos y la vinculación de los mismos con las rutas de los ancestros por los lugares sagrados, y el segundo, el enfatizar el carácter casi hermético del contenido del canto, debido a la complejidad simbólica y metafórica de su lenguaje.

En la década de los noventa, Denis Lemaistre (1997) realizó una investigación para obtener el grado de doctor en Etnología. Su interés es el canto sagrado de la *mara'aakame* cantador y para ello realizó trabajo de campo en la comunidad de San Andrés Cohamiata, Taateikíe, y abordó de manera amplia y profunda los diversos aspectos relacionados con el canto: tanto funciones sociales como significados simbólicos. Incluye en su texto transcripciones literales (en wixárika, con traducción al francés) de prácticamente todos los tipos de canto existentes en el ciclo ceremonial de Taateikíe, además de un glosario de 228 conceptos relativos a la simbología, al espacio y a la práctica del canto.³ Posteriormente, Lemaistre reelaboró esta investigación y la publicó como libro (2003). Sin duda la investigación de este autor se puede considerar el trabajo más completo en cuanto al canto sagrado huichol se

2. Si bien Negrín emplea el término *waawi* para referirse al canto sagrado de manera general, más adelante mostraré como esta palabra designa un tipo o característica específica del canto sagrado.
3. Gran parte de los conceptos de este glosario, en traducción propia, se integraron a *Simbología, cosmovisión y ceremonial wixárika: diccionario temático* editado por Raúl Aceves (2010).

refiere, pero no solo en relación al canto sino en cuanto a los significados de la cosmología wixárika.

A finales de los noventa, el etnólogo Johannes Neurath, en su trabajo titulado *Las fiestas de la casa grande* (2002) —reelaboración de su trabajo doctoral sobre los sistemas de organización social dentro de la comunidad Las Latas, Keuruwitia, en Santa Catarina—, aborda una descripción general y detallada de las ceremonias de *xiriki*, *tukipa* y cabecera en Santa Catarina, y aunque no trata de la música en particular, sí realiza en diferentes apartados descripciones claras de los elementos fundamentales de las principales ceremonias ciclo ritual en el *xiriki*, el *tukipa* y la cabecera, sin dejar de lado el papel de los músicos y el cantador. Aporta elementos significativos para el estudio de la misma, al describir procesos relacionados con el canto del *mara'aakame* (cfr. 2002, pp. 168–170; 178–187). Aunque Neurath reconoce como una limitación de su trabajo el no haber abordado el estudio de los textos de los cantos sagrados (2002, p.45), sí realiza la descripción general de aspectos relativos al *performance* del canto: describe algunos elementos importantes del *performance* de este, como la ubicación del cantador en el espacio ceremonial.

En la investigación titulada *Wixarika xaweri yeikiyari. Un estudio de la canción huichola* (2003), Ramírez de la Cruz realiza aportaciones al conocimiento de la canción, como género textual y musical no estudiado a detalle con anterioridad. Su enfoque se centra en los aspectos contextuales, temáticos, y semánticos de la canción. Un aporte relevante es la clasificación que establece respecto a los diversos tipos de canción, relacionados tanto con las funciones sociales como con las edades de los ejecutantes. Asimismo, en la obra *Wixarika xaweri piyari. Antología de canciones huicholas* (2004), realiza una importante aportación al transcribir, traducir y analizar el contenido literario de múltiples ejemplos de canciones de diferentes comunidades, incluidas las de orden religioso.

En una línea de investigación cercana a la de Lemaistre, Mario Salvador Águila (2001) aborda en su tesis de maestría la oralidad–ritual del canto, y destaca el carácter de transmisión del canto dentro de la cultura, como elemento de cohesión cultural. Aunque su trabajo parece haber quedado a medio camino, su aportación central es la crítica a los modelos de estudio del canto del *mara'aakame*, centrados en el aspecto semántico del mismo y la propuesta de retomar la importancia del aspecto formal del canto en su carácter de

ejercicio propio de la oralidad. Para Águila, lo que resalta como significativo no es tanto que el *mara'aakame* tenga el conocimiento del canto sino el que tenga la habilidad de cantarlo y, a partir de la misma, lograr transmitir sentido.

Arturo Chamorro, en *La cultura expresiva Wixárika* (2007), aborda diferentes temáticas de la cultura y la música wixárika. Dedicó un capítulo al análisis comparativo de los aspectos musicales y contextuales del canto wixárika con cantos de otros grupos indígenas, como son apache, navajo, pueblo, pima, pápago y cora, y logra establecer paralelismos y diferenciaciones significativas entre las culturas indígenas estudiadas.

El trabajo más reciente es el desarrollado por Regina Lira como tesis doctoral. A partir de un enfoque antropológico que destaca la importancia de las relaciones rituales, se enfoca en una ceremonia celebrada en un *xiriki* familiar de la comunidad de Keuruwitia. Estudia tanto las interacciones entre participantes, la fabricación y manipulación de objetos y el canto ritual, así como la manera en que estos se articulan. Su análisis pone en juego la relación entre humanos y no humanos, así como sus procesos de transformación, partiendo de la complejidad de las prácticas de los wixáritaari para actuar y pensar dichas relaciones (Lira, 2014).

Como ha sido posible apreciar, los diferentes trabajos se han centrado, desde diferentes perspectivas, en varios aspectos de un mismo y complejo fenómeno. Puede afirmarse que los aportes de cada uno han sido significativos, sin embargo, con excepción del trabajo de Lemaistre, pocos han llegado más allá de lo que hace 100 años logró Preuss. La preocupación de la mayoría de estos estudios se ha centrado en los significados del contenido literario; es decir, “mítico” del canto para comprender la cultura, lo cual es sin duda importante, pero, desde mi punto de vista, aún quedaría por profundizar la documentación del papel de esta práctica musical en tanto *performance*, en tanto proceso de creación y en tanto herramienta de memoria cultural.

EL CANTADOR, SUS TIPOS Y FUNCIONES

El término *mara'aakame* es empleado por los antropólogos como sinónimo de chamán, sacerdote, sabio, médico, curandero, brujo o hechicero. Las funciones del *mara'aakame* son múltiples: integra diversos desempeños en una sola personalidad, como orar, curar, adivinar, dar consejo y proteger contra hechicerías (Mata, 1974, p.2). Pero, antes que nada, el *mara'aakame* debe ser

considerado un interlocutor entre los humanos y las deidades, ya que ha obtenido “el don de ver”, a partir del cumplimiento del costumbre y de un ciclo de cinco años de ayunos, sacrificios y peregrinaciones a los lugares sagrados, principalmente Wirikuta. Las formas de comunicación con las deidades se realizan ya sea a través del sueño o del canto. A partir de estas formas de comunicación se derivan diferentes especialidades que son o no excluyentes, dependiendo del caso: existen *mara'aakáte* que sueñan, que cantan, que curan, que hechizan (Fajardo, 2007, p.180). Ninguna de estas particularidades es excluyente de las otras, ya que son comunes los casos en que se presentan simultáneamente. A continuación, expongo las categorías locales sobre los tipos de *mara'aakame*, para posteriormente enfatizar el caso del cantador.

Preuss señaló la existencia de *mara'aakáte* que no cantan y solo curan (1998 [1907], p.181). En trabajo de campo y a partir de la colaboración de Rafael Carrillo Pizano, pude documentar la clasificación local de cuatro tipos de *mara'aakame* que curan, pero no cantan:

1. *'awiexuki*, que es aquel que no canta y solo cura.
2. *wapaxuki*, aquel que cura tan solo en la mañana y que tiene la capacidad de soñar.
3. *tikaxuki*, el que a medio día sueña y diagnostica.
4. *xikitame*, el que cura en la tarde o en la mañana, pero no sabe cantar.

También documenté que existen *mara'aakáte* que solo cantan y que no tienen la capacidad de curar, pero que sí tienen la capacidad de preguntar a las deidades y saber, por ejemplo, dónde encontrar el venado en la cacería. Se les llama *muwieri kwikame*, nombre también dado a quienes poseen de nacimiento el don de ser *mara'aakame*.

Kwikame es la palabra nativa que se refiere al concepto “cantador”, muy comúnmente escuchado en español, hablado por los propios wixáritaari, y claramente diferenciado de “cantante” —este último referido a la práctica estética de la música popular. Los cantadores, de acuerdo a su participación en las diferentes ceremonias, reciben diferentes nombres que a continuación presento.

En primer lugar, el cantador es llamado *tsaurixika*, cuando cumple con el cargo del mismo nombre en el centro ceremonial *tukipa*. Ahí se desempeña como el cantador principal por un periodo de cinco años. Este cargo solo

debe ser ocupado por un *mara'aakame* que, aparte de saber cantar, posea también la capacidad de curar —ya sea de día o de noche. Metafóricamente, en el lenguaje simbólico del canto sagrado *tsaurixika* puede referirse al fuego, como primer chamán (en los tiempos mitológicos) y a “hogar de los mensajes”, Úxaimuta (Lemaistre, 1997, p.484).⁴ Se relaciona simbólicamente con el pájaro llamado *tsita* o *tikaipu* —posiblemente el canario.

Es importante señalar que, en Santa Bárbara, Nayarit, le llaman Weerika y en Tuapurie a este cantador le denominan como *tikarimahana* “cantador de las lluvias o de la oscuridad”, que actúa en la fiesta Namawita Neixa (Neurath, 2003, p.210). En la época de lluvias el “cantador de la media noche” ocupa el puesto del *irikwakame* [sic: *irikwekame*] como dirigente de los jicareros (Neurath, 2002, p.226). Es el cantador del templo que describe las actividades de los antepasados en el inframundo, y se identifica con el “pájaro que canta de noche”, el *tikaariwiikí* (Ramírez, 2003, p.108).

En segundo lugar, el *irikwekame* es el cantador dirigente de los jicareros y encargado del *tukipa*, principal guía durante la peregrinación a Wirikuta y en las cacerías de venado (Kindl, 2003, p.91). Es considerado representante de Tatewarí (Neurath, 2002, pp. 208, 226) y está encargado de cuidar las varas de mando, la vara mayor de los encargados del calihuey y las cornamentas de los venados cazados por los jicareros, así como el guardián de las cinco jícaras-efigie. Además, es el cantador del templo que describe las actividades de los ancestros relacionados con las ceremonias, y se identifica con el “pájaro que canta de día” el jilguero o *kuka'imiyari*, y con el *tikaipu* (Ramírez, 2003, p.108).

En tercer lugar, *tatari* o *tatatari*, es el cantador segundo, nombrado por un periodo de cinco años. Es un *mara'aakame* menos experimentado, particularmente encargado de cantar en las fiestas del ciclo cristiano, y de la parte diurna del canto de Hikuri Neixa, llamado Wimakwaxa. Al igual que el *tsaurixika* recibe otro nombre en Santa Bárbara. En esta comunidad el *tatari* es llamado *iteuri kwekame*. La expresión *tatari* se refiere al “tío abuelo, padrino”, término genérico que designa a los bastones de mando y a las respectivas autoridades; también se les llama *tisu*, en lengua común, o *kuruxite*, en lenguaje del canto (Lemaistre, 1997, p.473).

4. Todas las traducciones de Lemaistre (1997) son propias.

FORMACIÓN DEL MARA'AAKAME

Existen dos vías por las cuales una persona puede convertirse en *mara'aakame*: por nacimiento o por voluntad propia. En el primer caso están los niños que desde temprana edad manifiestan ante sus familiares capacidades especiales, mismas que tendrán que seguir desarrollando para convertirse en *mara'aakame* —incluso hasta llegar a ser *tsaurixika*. Este tipo de niño es llamado *muwieri kwikame*. Por otra parte, aquella persona que decide aprender a ser *mara'aakame* sin haber nacido con los atributos especiales, recibe el nombre de *waawi temai*. En ambos casos, para convertirse en *mara'aakame* principalmente se debe practicar la abstinencia sexual, la fidelidad a la pareja y la abstinencia de salir por periodos de cinco unidades temporales —días, semanas, meses o años—, dependiendo de la decisión personal. A la vez, se deben visitar por periodos continuos ciertos lugares sagrados, así como participar en la vida ceremonial del *xiriki* o *tukipa* al que se pertenece.

Aparte del carácter sobrenatural que implica la revelación del conocimiento por parte de las deidades, Horacia Fajardo destaca el papel de la memoria como una capacidad fundamental en el ejercicio de esta práctica, así como de la participación comunitaria del *mara'aakame* en formación:

Aunque muchas de las versiones hacen descansar el aprendizaje de los *mara'aakáte* en las comunicaciones con los antepasados que viven en los lugares donde se revelan (generalmente en lugares sagrados), en la práctica, además de la importancia que se da al conocimiento revelado son necesarios una buena memoria, tutelaje por uno o varios *mara'aakáte* y la participación continua en las ceremonias (2007, p.155).

Hay un tipo especial de *mara'aakame* llamado *yihuti* quien debe cumplir cinco ciclos de cinco años para poder completar su formación. Si al iniciar su preparación no se ha casado, deberá esperar 25 años para poder hacerlo. Si un aspirante a *mara'aakame* no cumple con las restricciones antes indicadas, podrá convertirse en *kakaixina*, nombre que recibe el *mara'aakame* que por no haber cumplido ya sea su compromiso, sus mandas, etcétera, se convierte en un *mara'aakame* con poder de hacer mal. Al cantador que perdió su fuerza se le llama *mara'aakame pireuyehiani*, “*mara'aakame* que pierde su suerte” y

entre otras causas se puede deber al hecho de que, sin tener la capacidad de hacerlo, dicho *mara'aakame* realizó la ceremonia de “despedida del alma” de un difunto, *miki*, el cual al partir “se llevó su suerte” (Carrillo Pizano, 2010).

Como se puede suponer, la formación no es tan sencilla, ya que reviste muchos otros procesos y circunstancias que hacen de la suya una actividad cargada de responsabilidades, no deseada por cualquiera. Para cumplir su función de cantador debe poseer el conocimiento sobre las historias sagradas, *kawitu* o mito y saber cómo, cuándo y dónde cantar, y hacerlo de manera adecuada.

EL CANTO SAGRADO: TRES CONCEPTOS CLAVE

El canto sagrado se caracteriza por ser una práctica cultural empleada para establecer comunicación ritual con las deidades. Esta comunicación se realiza en ocasiones rituales enmarcadas en lineamientos formales más o menos fijos, en los que el *mara'aakame*, al ejecutar el canto, personifica a Tamaátsi Kauyúmarie (Nuestro hermano mayor el Venado Azul), deidad que funge como intermediario o mensajero de los dioses, y quien, en el plano mítico, se desplaza velozmente de un lugar sagrado a otro, convocando a las demás deidades para que acudan a conocer el problema o la enfermedad relativo a la sesión de canto; a explicar por qué existe y a indicar qué se debe hacer para solucionar el problema, al cumplir con los deseos de una determinada deidad a la cual se le debe algo, ya sea una ofrenda que habrá de entregarse en un lugar sagrado o realizar el sacrificio de algún animal ante alguna deidad (cfr. Preuss, 1998 [1907], p.269).

Dentro de los conceptos clave alrededor de la práctica social y musical del canto, podemos destacar tres que considero fundamentales: *tunuiya*, *kawitu* y *waawi*. La expresión *tunuiya* significa “en medio de la noche” y, como la gran mayoría de cantos sagrados, se realiza por la noche, seguramente por lo mismo reciben esta expresión como nombre genérico. Una vez mencionado esto, viene a colación comentar que el único canto que se realiza de día es el que tiene lugar en la ceremonia de los primeros frutos, Tatei Neixa, y sobre el cual se expondrá más adelante.

Kawitu es el término genérico que designa una narración sagrada o mito, sobre el origen del mundo, que se mantiene en la memoria por tradición oral, particularmente a través de extensas recitaciones ceremoniales. Según han

documentado varios estudiosos, existen tres *kawitu*. El primero, del centro ceremonial o *tukipa*, y al que corresponde el mito del origen y creación del mundo. El segundo, del adoratorio familiar o *xiriki* y al que corresponde el mito del diluvio y del origen del maíz, de la diosa Nakawé y Watákame —primer cultivador. El tercero es el relativo al nacimiento de Cristo, Xaturi, y al origen del mundo mestizo: el ganado, del metal y del dinero (Negrín, 1977; Lemaistre, 1997; Luna, 2005; Neurath, 2002; Neurath & Gutiérrez, 2003). La relación de estas narraciones con el canto radica en que, en el plano del contenido, fragmentos de estos relatos son cantados en las diferentes ceremonias, aparecen de una a varias veces durante algunos de los cantos nocturnos, *tunuiya*.

Finalmente, *waawi*, un concepto particularmente difícil de precisar. Por un lado, algunos autores lo manejan como sinónimo de canto sagrado (Negrín, 1977, 1985). Por otro, de acuerdo a lo señalado por algunos cantadores entrevistados, se maneja más específicamente para referirse al tipo de canto empleado cuando se busca establecer contacto con las deidades. También se refiere este nombre al canto cuando es soñado o cuando, al momento de ejecutarlo, se le presenta una visión al cantador: “*Waawi* significa un venado pequeño, chiquito... pero también es espíritu, que se va a aparecer [durante el canto]” (Carrillo Pizano, 2010). De tal modo, considero que más precisamente *waawi* se puede definir como un tipo especial de canto que se escucha o imagina subjetivamente, en sentido analógico al de una “visión”, misma que aparece o tiene lugar como parte de un canto más amplio —ya sea nocturno o diurno—: “todos en general... todos sabían cómo son, cómo están, [en la] mente, [en la] sabiduría de ellos; están en la memoria, se sueñan, nomás, los dioses los dictan, así se oyen como en Wirikuta cuando comen peyote, se aparece la voz y usted lo escucha y lo sigue, el *matsiwa* (el pulso); no hay maestro, ahí solo aprenden” (Carrillo Pizano, 2010). Como lo señala Lemaistre, “El concepto *waawi'uxa* hace alusión al ‘mensaje del canto’, al ‘canto del peyote azul’” (del sabio Kauyúmarie) (1997, p.482).⁵ En mi interpretación, el carácter de indeterminación viene a corresponder con lo que, dentro de los modelos de análisis de *performance* verbal,

5. Existe un tipo muy especial de peyote, difícil de encontrar, ya que crece entre las peñas o en montículos rocosos en Wirikuta, el cual tiene la característica física de crecer de manera vertical y alargada. A este tipo de cactus se le llama *hikuri waawi* porque se dice que enseña a cantar o que trae buena suerte para los cantadores (Pinedo, 2008).

FIGURA 4.1 TSAURIXIKA DE TEMURÍKITA EN EL CICLO 2002-2007 DURANTE HIKURI NEIXA



Fotografía: Rodrigo de la Mora, mayo de 2007.

Bauman denomina *cualidad emergente* (Bauman, 1975). Es decir, ese elemento impredecible que vuelve única cada experiencia de *performance*, y en el caso del canto sagrado, es la característica particular del *waawi*, una de las expresiones, formas o tipo de canto, en la cual hay una mayor carga simbólica de carácter mágico o espiritual.

CANTO SAGRADO Y PERFORMANCE

En general, las ceremonias de canto sagrado son velaciones de frente al oriente, donde sale el sol, Tayeu, “Nuestro padre” y ante el fuego, “Nuestro abuelo” Tatewarí, con quien dialoga el cantador en el ritual, con secuencias de canto particularmente extensas, que se dividen en cinco grandes partes. El *mara'aakame* es acompañado por segunderos, *kwíepiwaaméte* quienes responden a su canto repitiendo fragmentos del mismo o complementando con otras frases de canto a manera de estribillo. La velación comienza desde antes de la media noche hasta poco antes del amanecer, es decir aproximadamente unas seis horas de canto casi continuo, solo interrumpidas por descansos de 15 o 20 minutos.

PARTES DE LA SESIÓN DE CANTO

He podido reconocer la existencia de seis partes básicas de la sesión de canto sagrado y cuatro acciones básicas en el ritual:

- La primera parte del canto, llamada 1) *Matieri kwikari*, se caracteriza por que, en esta, “se habla” por primera vez con la voz de las deidades. El cantador, al tiempo que mueve hacia los puntos principales sagrados su *muwieri*, recorre de manera virtual y simbólica todos los alrededores, los lugares sagrados, cantando y llamando, tratando de atraer al Venado azul.
- La segunda parte o segundo canto, es la llamada 2) *'utariaka kwikari*, en la cual, a través del canto del *mara'aakame*, ya aparece la voz de Kauyúmarie.
- Luego sigue el tercer canto, 3) *Haireka kwikari* Watákame, cuya voz corresponde a Watákame (el primer cultivador, coamilero). Durante esta parte del canto tiene lugar la primera de las cuatro acciones que menciono, y es la llamada *miyatuiriemi*, que consiste en la entrega o presentación ritual de objetos al *mara'aakame*: ya sea que se trate de una pluma, un cirio, o un *xaweeri*, etcétera.
- Posteriormente, inicia el cuarto canto, 4) *Nauriaka kwikari*: Tanaanama *wianiawarie* que se traduce como “la palabra de los dioses”.
- El quinto canto, y penúltimo, 5) *'auxuwirieaka kwikari yutsitsixi*, corresponde a la palabra de todas las deidades reunidas, se alude al cenit, *Weerika yepa*.
- Finalmente tiene lugar el sexto y último canto, el canto de las varas, del Venado azul, *Maxayuawi*, 6) *'ataxewirieka wakwikari kuruxite maxayuawi*, el cual tiene lugar al momento del amanecer, después del sacrificio.

Aparte de esta secuencia y dando continuidad a la primera acción mencionada durante el tercer canto, hay otras tres acciones importantes: la acción llamada *muwa taxatuani*, *watamurukwitianie*, *watawena* y que corresponde a la explicación de lo que las deidades solicitan para la solución de la enfermedad; otra acción es la llamada *'iteuriki watawena*, que es la explicación del *mara'aakame* a los participantes sobre todo lo ocurrido en el canto, y es una especie de glosa o traducción de la comunicación con las deidades y tiene lugar en la parte final de la sesión en la que los participantes encienden una vela.

Posteriormente, tiene lugar el momento de agradecimiento y despedida, el cual es llamado *'uxipítarika*: cuando termina el cantador, reza, y se levanta. Los asistentes a la ceremonia le piden que “ya desacanse”, al tiempo que le abrazan y saludan, le ofrecen agua o cerveza y le entregan una pluma o una flecha. En ese momento es cuando en algunas ocasiones tiene lugar el llanto del *mará'aakame*. Sobre esta última acción, una de las pocas alusiones etnográficas al llanto ritual es la realizada por Otto Klinebreg:

Como entre nosotros, las lágrimas significan tristeza o dolor, pero también existe bastante llanto ceremonial que es totalmente convencional. Por ejemplo, durante el canto de toda la noche en las fiestas, hay una interrupción que hace el hombre que ofrece la fiesta. Llega ante el shaman con su esposa e hijos, le da las gracias por sus cantos, le desea bienestar y expresa la esperanza de que todos volverán a reunirse otra vez en la fiesta del año siguiente. Durante esta arenga la multitud llora bastante. Esto parece ser un llanto sumamente convencional, que no expresa ninguna emoción particular (1972, p.51).

En el trabajo de campo sobre el significado del llanto ritual, he obtenido diferentes respuestas, como las que señalan que quienes lloran es porque “no tienen fuerte el corazón”, o porque son conscientes del sufrimiento que les ha tocado vivir al esforzarse en un trabajo ritual como el que realizan, hasta una en la que se explica que las lágrimas del llanto son ofrecidas a las deidades en afán de ser retribuidas en forma de vida, simbolizada en las gotas de rocío, *kípuri*: “Cuando se llora [en la ceremonia] las lágrimas las recibe el dios; cuando las recibe el dios, él te da otras vidas, te da más poder, te da más vidas: *'aitsi, kípuri*: así estos son intercambios para que se adquiera más poder” (Carrillo, 2013; en De la Mora, 2016b, p.322).

ACTORES IMAGINARIOS DEL CANTO⁶

Al analizar el canto sagrado en su carácter de *performance* comunicativo, y en la reflexión sobre la naturaleza de los destinatarios o receptores del

6. Retomo de Lemaistre el concepto de “actores imaginarios” para referirme a las deidades en el canto sagrado (1997, pp. 122-166).

mensaje enviado en el *performance* del canto sagrado, en este caso puede señalarse que no se trata solamente de un público “humano” sino también, en primera instancia, un público receptor de carácter divino: son las deidades las receptoras y en un plano mítico y ritual, las entidades interlocutoras de los cantadores.

A través de su canto, del movimiento del *muwieri* y de la presentación de objetos sagrados a los diferentes puntos cardinales, el *mara'aakame* convoca en primer lugar a Tamaátsi Kauyúmarie y posteriormente a los demás dioses. “Los invita a venir de sus respectivas moradas, de los cinco rumbos y de los lugares sagrados del paisaje para que participen en la fiesta. Se les han preparado lugares especiales para que se sienten: sobre el costal que está frente al cantador, así como en las diferentes jícaras que se han colocado sobre el altar, en donde cada deidad tiene su asiento asignado” (Neurath, 2002, p.182).

Después de considerar estas acciones y elementos, es posible señalar que en este sentido la práctica del canto corresponde a un *performance* de tipo *participatorio* (Turino, 2009), con la singularidad de que busca la interacción entre humanos y deidades, las cuales son las receptoras de los mensajes y sacrificios.

Al emplear el concepto “actores imaginarios” del canto, Lemaistre se refiere a las entidades míticas que participan en las acciones descritas en los cantos. Es importante señalar que estos actores imaginarios son nombrados por términos de parentesco (nuestra bisabuela, nuestro abuelo, nuestro padre, nuestro hermano mayor, nuestras madres) y representan a las fuerzas cósmicas esenciales, que por lo mismo son peligrosas, ya que su energía debe ser manipulada por el *mara'aakame* para restablecer el equilibrio necesario para curar a alguien o para el fortalecimiento de la cohesión social.

En este punto, surge una cuestión que se relaciona a la que puede ser leída como voluntad o agencia de las deidades. Sea como sea que esto ocurra — indagar sobre esto implicaría quizá una profunda investigación dentro de la antropología de la memoria (Severi, 1996)—, las deidades, a través de los cantadores hacen saber su voluntad. Entonces, ¿hasta qué punto puede hablarse de agencia de las deidades? Eduardo Viveiros de Castro ha desarrollado un modelo antropológico que parte justamente de este aspecto:

Decir entonces que los animales y espíritus son gente equivale a decir que son personas; es atribuir a los no-humanos las capacidades de intencionalidad y de acción consciente [agency] gracias a las cuales pueden ocupar la posición enunciativa del sujeto. Tales capacidades están cosificadas en el alma o espíritu que esos no-humanos están dotados. Es sujeto quien tiene alma, y tiene alma quien es capaz de un punto de vista (Viveiros de Castro, 1992b; Taylor, 1993^a, 1996; en Viveiros de Castro, 2004, p.51).

Aunque sería muy interesante discutir y profundizar en dicho modelo para aplicarlo al problema de estudio, en este caso solo me quedaré con el reconocimiento de que, de una u otra manera, la agencia de las deidades está presente a través de la participación de los cantadores y las autoridades tradicionales en tanto intermediarios con las deidades: “la intermediación también es importante en términos de sincretismo [...] porque los chamanes tradicionales y las autoridades comunales actúan como intermediarios con los antepasados” (Liffman, 2002; traducción propia).

¿Qué correlación existiría entre esta agencia “simbólica” o “alegórica” y la agencia “fáctica”, que en nuestra interpretación y cercano a lo propuesto por Briggs (1992), opera simultáneamente desde la poética y la política, a partir de las motivaciones, conscientes o inconscientes de los *mara'aakáte*? Aunque en este sentido se pueda empatar la reflexión con el carácter estético, en el sentido de *performance* teatral, puede afirmarse que este criterio es marcadamente secundario e incluso ajeno a la eficacia del cantador.

Al dar claves para entender este proceso comunicativo, Neurath expone sobre algunas de las estrategias seguidas por los *mara'aakáte* para lograr descifrar los mensajes de las deidades en el canto:

El *mara'akame* siempre conversa consigo mismo, aunque también escuchamos diálogos con otros participantes. En teoría todos los elementos divinizados del universo se pueden comunicar por medio de la voz del cantador. Las deidades también hablan por medio de fenómenos como los reflejos que se ven en el espejo *nierika*, la fogata ritual y las plumas de los *muwierite*, el crujir de la leña, la música de *xaweri* y *kanari*, así como el sonido de las campanitas de las varas emplumadas (Neurath, 2002, p.182).

Así pues, las deidades manifiestan su capacidad de agencia a través de los mensajes de Kauyúmarie, y de las visiones o revelaciones que los *mara'aakáte* obtienen durante el canto o los sueños.

ASPECTO FORMAL DEL CANTO: EL LENGUAJE

Sobre el lenguaje en el canto sagrado, destaca el hecho de que no cualquier hablante de la lengua huichola pueda comprender su significado, es decir que esta expresión cultural se encuentra en un lenguaje casi cifrado, debido al vocabulario empleado, pero sobre todo al complejo nivel simbólico de los textos. Mata Torres (1974, p.3), al respecto había ya señalado que: “El lenguaje usado por los maraakames [*sic: mara'aakáte*] en sus cantos, es un lenguaje culto, elevado. En él aparecen términos, giros, expresiones, imágenes o nombres de lugares que a veces no son comprensibles para la mayoría”. A su vez, Negrín expresó que “las palabras del *huahui* [*sic: waawi*] son esotéricas para la mayoría de los mismos huicholes, porque se usan muchas metáforas que no son acostumbradas en el lenguaje cotidiano” (1977, p.15).

No será sino hasta principios del siglo XXI que Iturrioz, Ramírez y Pacheco (2004, pp. 223–253), clarificaron que este tipo de lenguaje verbal empleado en el canto sagrado recibe el nombre de *teixatsika*, a diferencia del usado en las narraciones, *'ixatsika* y a diferencia del usado en la vida cotidiana, llamado *xatsika* (Iturrioz, Ramírez & Pacheco, 2004, pp. 227–230; Ramírez, 2003, p.94). Por ejemplo, al sol, las personas le llaman *tau*, mientras que, en el canto, en el lenguaje de las deidades (*teixatsika*) se llama Weerika, es decir águila real. Así mismo, a la lumbre, las personas le llaman *tai*, mientras que en el canto es nombrado Tatewarí, o 'uxainuri, las personas le llaman al Cerro Quemado, R'eunari (“donde se cayó el mundo”), mientras que las deidades le llaman Paritekia (“a donde apunta la vela”), y Maxa'uweri (“donde está tepetate”); el lugar sagrado de Chapala es llamado por las personas Xapawiiyemeta, mientras que por las deidades, Nuitsikita (“ahí quedó el mero punto sagrado”), Mikixure (“del lado colorado donde aparecieron los animales”).

ASPECTO FORMAL DEL CANTO: FORMA MUSICAL

Sobre la forma musical del canto, se pueden encontrar algunas apreciaciones y descripciones, más o menos pertinentes, más o menos atinadas, en diversos textos etnográficos. Por ejemplo, Mata Torres señala:

El canto del maraakame [*sic: mara'aakame*] se parece al canto gregoriano. Tiene distintos tonos: agudos, bajos, moderados, lentos, rápidos. Tüsiekame [*sic: Tisiekame*] me dijo que en el canto para despedir el alma de Pedro Montellano, el sacerdote había empleado siete tonos diferentes (1974, p.3).

Por su parte, José Antonio Guzmán afirma que musicalmente el canto wixárika:

Adquiere la forma *parlato*, que es entre recitado y hablado. Se estructura a base de *obstinatos* vocales, usando a veces de un cuarto de tono, escalas de tres y cuatro sonidos, que se repiten siguiendo un patrón rítmico acompañados por algún instrumento o toque percusivo (Vizcaíno et al., 1989, p.15).

Sobre el aspecto formal-musical de estos cantos, según la comunicación de mis colaboradores, la parte musical se configura básicamente por unos cinco tipos de melodía, que no son del todo rígidos y que es posible mezclar libremente en la mayoría de los cantos. Estos patrones melódicos se emplean para realizar el acto de cantar, adaptándolos al diferente tipo de contenido semántico del canto. He distinguido que los cambios de melodía en una sesión de canto, son realizados aproximadamente cada 20 minutos.

Otro aspecto de importancia es la intensidad sonora del canto. Mientras que Neurath señala que “el *mara'aakame* tampoco suele cambiar el tono de la voz cuando una deidad le contesta a la otra” (2002, p.184), mis colaboradores indican, en un sentido paralelo al mencionado por Neurath, que un elemento característico en la diferenciación de una secuencia melódica a otra, en una misma sesión de canto, es la variación de la intensidad sonora, ya que hay deidades a las cuales “hay que cantarles fuerte” y otras a las cuales “hay que cantarles bajito”: a Watákame es a la deidad a la cual se le habla más fuerte; se le habla “regular” o más bajito a Xamainuri, que es el patrón del venado cuando se va a la cacería, y se le habla “muy, muy bajito” a la milpa, Waxiemu-

ta. Por último, a Nakawé, se le puede hablar en cualquier tono, ya sea “abajo u arriba” (Carrillo Pizano, 2010).

VARIACIÓN E IMPROVISACIÓN EN EL CANTO

El tema de la estructura y la variación, tanto formal como de contenido, es un tema importante en el estudio del canto sagrado, ya que se relaciona con las formas o modelos de trasmisión y mantenimiento de la memoria social del pueblo Wixárika (Ramírez, 2003, p.103). Los estudiosos de esta práctica musical han tratado de encontrar constantes para explicar cómo es que el canto opera, si es que lo hace a través de la repetición estructurada y fija o si lo hace a través de la recombinación más o menos libre de elementos. Al respecto, Mata Torres destaca la importancia de la creatividad en esta, y señala que: “El canto no es un relato aprendido de memoria. Se improvisa en cada ocasión basándose en la idea de lo que la fiesta o ceremonia tratan. Un buen cantador es aquel que cuenta con mejores recursos: conocimiento de los ritos, habilidad para improvisar, sensibilidad, fluidez, imaginación viva y creadora” (1974, p.2).

Particularmente sobre el contenido de los cantos, se puede establecer que lo invariable será la puesta en juego de sucesos míticos y la participación de seres sobrenaturales, en este caso deidades, animales u objetos con capacidades humanas, pero no hay un estricto apego a una sola versión de los mitos:

Como lo señaló el propio Preuss, no hay dos shamanes huicholes que coincidan completamente sobre cuál es la versión correcta de un mito o un cántico, así como es probable que cuatro shamanes, aun provenientes de la misma región, den cuatro variantes distintas del mismo canto religioso. Sin embargo, los temas básicos, el núcleo esencial, están firmemente encajados (Anguiano & Furst, 1987 [1978], p.27).

En cuanto al aspecto formal de los cantos, Lemaistre (1997, p.12) da cuenta también de la flexibilidad y creatividad que se pone en juego cada vez que un *mara'aakame* canta:

A menudo, los *marakate* [sic: *mara'aakáte*] dicen conocer diez o quince canciones (estas cifras representan el número de las diferentes fiestas).

Sin embargo, dentro de este esquema, existe una gran diversidad: los mitos contados varían de un cantador a otro, incluso, considerando al mismo cantador, de un año a otro. Estos son alargados o acortados siguiendo la intención del cantador y el destinatario del canto (por ejemplo, en el caso de un canto terapéutico).

Partiendo de las anteriores reflexiones sobre la relativa libertad creativa o recombinatoria en el canto, es posible afirmar dos cosas sobre la *competencia* del cantador, es decir su habilidad comunicativa (Bauman, 1975). Por un lado, desde una perspectiva social, dicha competencia es verificada tanto por los segunderos, por los miembros de la comunidad presentes, por otros *mará'aakáte* y desde una perspectiva no convencional para la antropología clásica, por las deidades mismas —o actores no humanos o imaginarios, como los llama Lemaistre—, en relación directa con el éxito o la “eficacia” del ritual, al ser escuchado y respondido por los dioses. Por ejemplo, en entrevista, Lemaistre me explicó que, durante una cacería ritual, el primer día un *mará'aakame* cantó unos mitos muy bonitos y completos, pero no tuvo la capacidad de acertar en predecir por dónde se encontraría al venado; al día siguiente, otro cantador, sin presentar cantos estéticamente destacables, logró predecir el lugar de aparición del venado y este fue cazado (Lemaistre, 2012).

Otro aspecto, quizá de menor importancia pero que merece ser mencionado, se relaciona con la competencia del cantador, pero en un plano más bien formal o estético. Se trata de la calificación que hacen los participantes en las ceremonias, sobre la “calidad” del canto. En la interpretación de algunas personas, la intensidad sonora del canto dice mucho sobre la fuerza vital del *mará'aakame*. El conocimiento evidenciado en el canto —como la referencia a determinadas acciones o pasajes de los mitos— es considerado otro aspecto que revela competencia y de eficacia. Reiterando lo que antes se expuso, en último caso, la real eficacia del canto no está ni en la intensidad, la entonación o la calidad literaria o musical del mito cantado sino en la certeza de las respuestas obtenidas por el cantador a los problemas o situaciones a resolver.

CANTO SAGRADO Y ESPACIO

En el interés de destacar el aspecto social de la práctica performativa del canto, es posible señalar que la configuración espacial de la ocasión musical es

un aspecto relevante a destacar en los tres sentidos complementarios del modelo de espacio social de Lefebvre (1991 [1975]): encontramos que el canto puede analizarse en tanto *práctica espacial* que tiene lugar en *espacios de representación* y en el cual se aluden *representaciones del espacio*. De manera que primero expondré en torno a lo que el cantador hace corporalmente en el espacio; posteriormente haré referencia a lo que el cantador dice o piensa sobre el espacio y finalmente me referiré a los diferentes espacios en que las prácticas del canto tienen lugar: patios ceremoniales, parajes naturales y sitios sagrados en distintos puntos del territorio.

PRÁCTICAS ESPACIALES EN EL CANTO

Toda práctica ritual y musical del canto sagrado está relacionada directamente con la orientación geográfica de los participantes con respecto a los puntos cardinales; es decir, los cuatro sitios sagrados principales, aparte del cielo y el centro, la tierra. Ha sido documentado en múltiples ocasiones la importancia de la posición del cantador, que se coloca ante el fuego ceremonial y de frente al oriente (Lumholtz, 1981 [1904], p.272; Preuss, 1998 [1907], p.268; Mata Torres, 1974; Lemaistre, 1997; Neurath, 2002; Chamorro, 2007).

Aparte, existen secuencias ceremoniales en las cuales el cantador se desplaza por el espacio ceremonial: mientras canta y mueve el *muwieri*, es decir, realiza la acción de bendecir, *meiyari*;⁷ o cuando coloca objetos en el altar, por ejemplo durante la secuencia de salida a la peregrinación a Wirikuta, en la que canta dentro y fuera del *tuki*, al tiempo de pasar el *muwieri* por la cabeza y partes del cuerpo de los peregrinos, así como por los lugares del espacio ceremonial.

Durante el canto, tienen lugar varios movimientos que el *mara'aakame kwikame* realiza con el *muwieri*. El movimiento llamado *wataxatiani muwieri*, así como el llamado *wataxatiani waiteiri*, consisten respectivamente en realizar la presentación del *muwieri* y del cirio a cada punto cardinal —lugares de residencia de las deidades—, a la fogata —o al coamil, según sea el caso— y a

7. “Con la palabra *meiyarika* se traduce el término “santiguar o hacer la señal de la cruz”, aunque el movimiento del *muwieri* no se parece en nada a esta señal. [...] Aparte del gesto llamado *meiyari*, la bendición o consagración se lleva a cabo también mediante el rociado de agua bendita traída de los ojos de agua sagrados (*akaharitarika* ‘echar por encima agua’)” (Iturrioz & Carrillo, 2007, p.30).

ambos lados: *yutserieta* —lugar de Tseriekame—, derecha; *yu'utata*, —lugar de 'Útutawita—, izquierda del cantador, y se realiza en cinco veces durante la sesión de canto, con la intención de lograr que hasta esos sitios se escuche su canto. El movimiento, que consiste en depositar el *muwieri* sobre el *'itari*, recibe el nombre de *mekanuitati yani* y lo hacen también cinco veces durante el canto (Carrillo Pizano, 2010).

Esta colocación de los objetos rituales sobre el *'itari* tiene una lógica y una intención. Responde a la orientación partiendo de la referencia del punto donde saldrá el sol, y tiene la función de ofrecer a las deidades estos objetos para su propia satisfacción: galletas, chocolate, cigarros, un espejo, velas, y agua traída desde los cuatro puntos cardinales, incluido el centro, ya que traen también agua de Teekata de un manantial cercano llamado Maxakwa-xímuyewe.

Geist (2005, p.60) documentó una observación sobre un movimiento realizado por un *mara'aakame* que considero especialmente significativo: “Un *mara'akame* [*sic: mara'aakame*] (cantador-sacerdote) encabeza una ceremonia que se está realizando frente al equipal de las varas. Mueve su *muwieri* [*sic: muwieri*] hacia los lugares donde los santos están acostados y parece jalar las bendiciones hacia sí para volcarlas sobre los dos niños de la familia”. Al establecer un vínculo entre el espacio de la curación con los puntos sagrados del espacio donde residen las deidades, la acción descrita correlaciona el desplazamiento por el espacio con la enunciación misma del espacio —aunque específicamente no describe que el *mara'aakame* canta, he observado esta misma práctica mientras en efecto canta—, integrando a partir de esta práctica la vida social de sí mismo y las personas que lo acompañan al entorno físico y sagrado en el que cohabitan junto a las deidades.

REPRESENTACIONES DEL ESPACIO EN EL CANTO

Por otra parte, en el aspecto de la enunciación, la alusión a espacios y movimiento por los mismos, la corporalidad y el movimiento en el *performance*, está presente en la gran mayoría de los cantos y en gran parte de cada uno de estos. Como Negrín lo señala:

Lo que se destaca es que en varios de los cantos son enumeradas las etapas de las peregrinaciones de los dioses, de la orilla del mar, al oeste, hasta la orilla del mundo en las cimas de Huiricuta [sic: Wirikuta], al este. Cada etapa marca aspectos del desarrollo de la cultura huichola y de la consolidación de la tierra por los Antepasados; cada etapa es un hito en las peregrinaciones que el huichol debe hacer a Huiricuta [sic: Wirikuta], y en el canto estos hitos son ocasiones para que los segunderos del cantador repitan su refrán, mientras él recupera su aliento (1977, p.15).

El ejemplo clave en este caso se encuentra en el importante concepto espacial *turánita*, que se refiere al lugar donde está la fogata, al sitio donde se encuentra el cantador. Este es un concepto de sumo interés, ya que es, en sí mismo, un modelo de espacialidad ambulatoria ligada al centro: el sol. Orientación en el sentido literal de la palabra.

Presento un fragmento de un canto de *mara'aakame* llevado a cabo en 'Uwénita, cerro del equipal durante la ceremonia de Cambio de Varas, con la intención de destacar los elementos centrales del texto literario del canto: la alusión constante tanto de personajes míticos con agencia, deidades, animales, plantas y objetos sagrados, así como la relación directa de estos personajes con muy diversos lugares del territorio sagrado, desde el propio espacio donde se lleva a cabo la ceremonia hasta lugares distantes geográficamente en los que residen las deidades o donde ocurrieron episodios en los tiempos ancestrales:

<i>maxauxa xekamanati</i>	pintura de venado que está tendido
'Uwénita xewuakuwereti	'Uwénita, que está naciendo allí
'Uwénita xewuakuwereti	[en] 'Uwénita, están ahí todos, alrededor
Weexikia xewuakuwereti	[en] Weexikia, están ahí todos, alrededor
Xeniutaineni	que estaban diciendo a ustedes
<i>metsuriku xeniutaineni</i>	lo que dicen ustedes deidades
'uwa xewukumaneti	aquí están reunidos
<i>Nepixe'enieni</i>	los voy a escuchar
<i>Weerikia xemuyayura</i>	Weexikia está crecido
<i>Páaritsika xemuyayura</i>	Páaritsika está crecido
'Uwénita xemuyaiyura	'Uwénita está crecido

<i>xeukatserieka</i>	aquí a la derecha está
<i>'uxaimuta</i>	donde está la fogata,
<i>xemuyewere</i>	que estén allí tendidos
<i>maxa 'uxa xeniutaineni</i>	dibujo venado que está diciendo ⁸

La intención de presentar la transcripción y la traducción de este texto —muy lejos de pretender agotar el análisis del género textual *teixatsika* (cfr. Iturrioz, Ramírez & Pacheco, 2004, pp. 228–229)—, es para ejemplificar tanto el carácter espacial del canto, como el carácter social del mismo, en el cual se establecen relaciones de comunicación entre deidades: el narrador, Kauyúmarie, trata de convencer a otras importantes deidades para que se reúnan, permanezcan y participen en el ritual; para que acudan al lugar de la ceremonia, 'Uwénita, en el que tendrá lugar una de las acciones más importantes, la liberación de las varas (*nemixetawena*), es decir, el momento en que son desatadas. Puede pensarse por analogía, que las varas, como los rayos del sol, al momento del amanecer, se separarán dirigiéndose a diferentes destinos.

El carácter espacial es, pues, importante en el fragmento presentado, dado que se nombran alrededor de 15 lugares, partiendo desde el punto donde tiene lugar la misma ceremonia, 'Uwénita, “lugar del equipal”, en el que está la fogata, 'Úxaimuta, “donde están las plumas tendidas”. Se nombran lugares correspondientes a los diferentes puntos cardinales, por ejemplo, lugares asociados al cenit: Haixuripa, “Lugar de las nubes coloradas”; Haiyiwipa, “El lugar de la nube oscura”; Rehaimuta “el lugar de la nube”. Lugares asociados al nadir o inframundo: Mukuyiwi yutsutia, “donde está el trozo oscuro, donde viven los muertos”. A los dos costados del cantador: Mukuyuwawi, “la derecha, donde vive el Venado Azul”; Nuitsikita, “lugar de la izquierda, lugar del venado oscuro, Maxayiwi”. También se alude al lugar del sur, Xapawiiyeme, “lugar del chalate de la lluvia”, y de manera significativa, se alude a los lugares del oriente, puntos sagrados por excelencia, donde tiene lugar el nacimiento del sol: 'awateki, “el punto del mirador”; Paritekia, “Cerro Quemado”. Entre estos sitios mencionados, llama la atención también la presencia de lugares que se relacionan con el mundo mestizo, como LeuXurerá, “La Soledad”, sitio

8. En el Anexo se presenta un fragmento más amplio de este canto sagrado de la velación de las varas, transcrito al wixárika y traducido al español. El canto se puede escuchar en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=V9bsAZRw_5c

cercano a Tenzompa, antiguo territorio wixárika en el que existió una *tukipa* asociado a Páaritsika y que hoy en día, a pesar de estar completamente en ruinas, aún se considera sagrado por los habitantes de Taateikíe. Asimismo, se alude, al cerro del Tepeyac —a cientos de kilómetros de distancia—, en tanto lugar donde se apareció la Virgen de Guadalupe, deidad asociada por los huicholes tanto al águila, Weerika, como al sol en tanto deidad, Tayau. Llama la atención por una parte que se mencione el nombre derivado del castellano para La Soledad y, por otro, que un punto sagrado de la religión católica sea considerado también parte de la geografía sagrada wixárika.

Por otra parte, en el canto varias deidades principales son apeladas: Tse-riakame, Maxakwaxí, Tunuwaame, así como Nĩ'aríwaame: la diosa de lluvia. Es además significativo que constantemente se empleen verbos que enfatizan el proceso de comunicación: *niutaineni*, “está diciendo”; *nepixe'enieni*, “los voy a escuchar”; *xekiaweni*, “están contestando”; *yaxeneutaine*, “lo que dicen”. También se hace constante mención de objetos sagrados, que manifiestan tener capacidades de agencia: Weerika kuruxite *xeku'eniwa*, “Ustedes que escuchan a las varas del sol”.

A través de esta breve muestra de canto sagrado, es posible aproximarse a la comprensión de la importancia de dicha práctica en la configuración de los modelos de comprensión del mundo de esta cultura, la cual, como también hace evidente el ejemplo, está ligada en toda forma a la naturaleza, en la que encuentra tanto sentido para explicar el mundo concebido como una integración entre la materia y el espíritu.

ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN EN EL CANTO

En el interés por comprender la naturaleza del canto sagrado, no se puede eludir la relación de esta práctica con la dimensión temporal como es el ciclo ritual, ni con la dimensión espacial, en particular los lugares donde tiene lugar esta práctica. A continuación, presento una exposición de los diferentes espacios en que se realizan los cantos de *mara'aakame*. Comienzo con los cantos de *tukipa*, para continuar con los cantos de las ceremonias de la cabecera y terminar con la exposición de prácticas de canto sagrado fuera de la localidad.⁹

9. Recupero de Lemaistre algunos elementos de su clasificación espacial (1997, pp. 197-199).

Ceremonias de xiriki donde interviene el canto

Cantos curativos

Kwiniya tunuiyari (Preuss, 1998), es el nombre del canto nocturno realizado para salvar la vida. Es un canto para curar enfermos o para pedir ayuda. Estos cantos, según documenta Xilonen Luna, también son llamados “de investigación” (2005, p.14). Según la comunicación de algunos *mara'aakáte* colaboradores, es necesario señalar que, contrario a lo que pudiera pensarse a primera instancia, en el texto del canto nunca tiene lugar la mención explícita del problema ni de los nombres de las personas involucradas en el mismo, sino que tanto la presentación del problema como las respuestas a este, el cantador las realiza mentalmente; es decir, piensa, imagina o ensueña en relación al tema. Durante el canto o posteriormente, también por “revelación imaginativa” o “visualización”, el cantador obtendrá la respuesta al problema planteado. Esto implica que, mientras canta, el *mara'aakame* visualiza en imágenes mentales tanto las causas como las posibles respuestas de solución a dicho problema, y como se puede suponer, estas visiones o revelaciones son consideradas en toda forma sagradas ya que son en sí mismas mensajes de las deidades.¹⁰

El carácter de secuencia que se presenta de un canto a otro, evidencia que más allá de una preconcepción parcial de la práctica ritual como una ocasión aislada, esta no se agota en un solo evento sino que este es solo parte de un amplio proceso que se extiende y correlaciona con otros eventos. Por ejemplo, se inicia una curación con la petición al *mara'aakame*, el cual hará una visita de consulta en la que platicará y revisará al paciente; luego ayunará y soñará o cantará, obteniendo de este modo “visiones” que interpretará como respuesta a las solicitudes que ha hecho ante los dioses para la resolución del problema; luego volverá a ver al paciente y le pedirá que cumpla con ciertas prescripciones que en su interpretación los dioses están pidiendo: cumplir con ciertas prácticas tales como conseguir o construir objetos ce-

10. El proceso de generación de imágenes a través del canto *mara'aakame* y la manera en que las mismas se configuran e interpretan en tanto de respuestas a la enfermedad o aquello que se consulta a través de la acción ritual, es un fenómeno que considero de sumo interés, pero que rebasa el alcance de la presente investigación. Los trabajos en antropología de la memoria de Carlo Severi (1996) ofrecen claves significativas hacia la comprensión de este fenómeno.

remoniales y llevar ofrendas a lugares sagrados. Al paso de un tiempo, el cantador volverá a ayunar, revisar y soñar o cantar, para de esta manera obtener nuevas visiones que serán interpretadas como las respuestas de los dioses a la solución del problema; si son positivas, el paciente sanará, si no, no habrá nada más por hacer.

Cantos funerarios

Otro tipo de canto es el que tiene que ver con los rituales funerarios, como es el llamado *miki kwewiya*, canto de novenario. Esta ceremonia funeraria tiene lugar cuando se cumplen cinco días del fallecimiento y los principales participantes, los familiares, tienen que prepararse: se manchan la cara y las muñecas con ceniza de *tuxú* (salvia) —en términos locales, se “borran”—, y tienen que limpiar donde vivía el fallecido. El canto se lleva a cabo solo un día y durante el mismo se ofrece un toro o un borrego en sacrificio, y con la sangre tiñen una vela que luego encienden, en representación del alma.

Por una parte, Preuss menciona la participación de Kauyúmarie en este tipo de cantos (*cf.* 1998 [1908], p.286), mientras que Lemaistre señala que la forma del canto funerario es quizá una de las únicas en las cuales la figura de Kauyúmarie no participa como actor principal (*cf.* Lemaistre, 1997, pp. 216–233).

Mata Torres (1974, pp. 4–19) presenta una descripción del proceso de la fiesta para “despedir el alma” de un difunto, así como la traducción de un canto funerario. Aunque por carecer de la transcripción del canto en lengua wixárika, no puede considerarse una fuente primaria, en el texto de la traducción se logra ilustrar sobre el procedimiento y los elementos rituales y simbólicos que son realizados en este tipo de ceremonias. Weigand hace una breve mención a estos cantos, al señalar que

A través del cantor /curandero, el espíritu puede hacer demandas a los sobrevivientes. Los rituales funerales, llamados /hutaimari/, están acompañados de la recitación de textos fijos pero individualizados. Fikes (1988) ha recolectado tres textos de estos. Benítez (1968) publicó fragmentos de varios (1992, p.228).

Ceremonias del *tukipa* donde interviene el canto

Los cantos del centro ceremonial *tukipa* se dividen en dos grandes tipos, los relativos a la temporada de secas, *tuukari*, y los relativos a la temporada de lluvias, *tikaari*.

Cantos de la temporada seca *tuukari*

Para comenzar la exposición con los cantos de la temporada de secas, expondré sobre los cantos que tienen lugar en el ciclo de la peregrinación a Wirikuta, en el cual existen, hasta donde he podido documentar, cinco cantos diferentes:

En primer lugar, mencionaré el canto de la salida de los peyoteros (sin nombre específico). Se trata de un *tunuiya* que, como lo dice su nombre, ocurre de noche y al amanecer antes de la salida a la peregrinación y tiene lugar —al menos principalmente— dentro del *tuki* y es realizado simultáneamente tanto por el *tsaurixika*, como por el *'irikwekame*. Ambos cantadores portan tres objetos cada uno: el *muwieri*, un *'iteiri* (cirio) y un lazo con el cual, al tiempo de cantar, miden simbólicamente a los peregrinos, es decir, al tiempo de realizar el canto, con un lazo cada uno de los *mara'aakáte* toma las medidas corporales, a lo largo y a lo ancho del cuerpo de las personas que participarán en la peregrinación; posteriormente, con otro lazo, antes de entrar ritualmente a Wirikuta, lazarán a cada uno de los peregrinos para hacerles confesar sus pecados, mismos que simbólicamente convertirán en nudos que irán amarrando en otro lazo más pequeño y que posteriormente quemarán para de este modo poder ingresar sin culpas al lugar de los dioses. En esta ceremonia y durante el canto, entre otras acciones, tiene lugar la acción ritual en la cual los próximos peregrinos se quitan un huarache o zapato, que ponen en el piso del *tuki* y que representan el registro de los participantes ante las deidades, encomendándose para lograr un buen viaje de ida y vuelta.

Otro canto es el de la ceremonia Teaxa o Makwixa, es decir del regreso de los peregrinos, que cuando portan el cactus sagrado recolectado dejan de llamarse jicareros, *xukuri'ikate*, “portadores o levantadores de jícara”, para denominarse *hikuritaaméte*, peyoteros “personas-hikuri”. El canto de esta ocasión recibe el mismo nombre que la ceremonia: Makwixa. Según un

colaborador de Tuapurie, en este canto aparecen fragmentos del tipo *waawi*, pero solamente al principio del canto (Cosío, 2008).

Finalmente, otro tipo de cantos son los correspondientes a la ceremonia que cierra el ciclo de secas, la ceremonia de Hikuri Neixa, en la cual “se traen las lluvias” desde Wirikuta, simbólicamente representadas, entre otras formas, por la espuma que aparece al batir la bebida de *hikuri* molido, así como por el polvo que se levantan en las constantes danzas: son varios los cantos que tienen lugar en esta ceremonia y reciben los siguientes nombres: en el primer día, tiene lugar el *hikuri kwikaiyari*, “canto de hikuri”, el cual en su composición presenta varios fragmentos de canto del tipo *waawi*: “al principio salen hasta cinco *waawi*. La mayoría de *waawi* salen en el canto de día” (Cosío, 2008). Por otra parte, en la noche del primer día tiene lugar el canto nocturno llamado *mawari tunuiyari* (Carrillo Pizano, 2010). En el segundo día de la ceremonia, el canto se llama *Xarikixa tunuiyari*.¹¹ Por otra parte en estos cantos aparecen también fragmentos del *kawitu* o relato mítico (historia sagrada) que narra las hazañas de Watákame, el primer cultivador. Por último, *'eiwatsixa* es el último canto, tipo *tunuiya*, de Hikuri Neixa, después de este se termina la ceremonia (Carrillo Pizano, 2010).

Cantos de la temporada de lluvias: *tikaari*

Continúo con la presentación de estos cantos, que no son otros que los cantos relativos al ciclo del maíz.

Durante la ceremonia de bendición del maíz —para la siembra—, ceremonia llamada *Namawita Neixa*, tiene(n) lugar el (los) canto(s) llamados *niiwari wame* “canto de siembra”, llevado a cabo por el *tsaurixika*.¹²

Por otra parte, en *Tatei Neixa* o la ceremonia de los primeros frutos, aproximadamente cuatro meses más tarde de la ceremonia antes mencionada, y por lo general en el mes de octubre, tienen lugar dos cantos. El primero llamado *Tatei kwikariyari*, que es un canto con el rasgo particular de no tener *waawi* (Cosío, 2008), pero en cambio, sí presentar fragmentos del *kawitu* que

11. Por lo que logré documentar, en Taateikíe, San Andrés Cohamiata, este último es el de *Xarikixa*, Ceremonia del tostado del maíz, ya que todo parece indicar que lo que son ceremonias separadas en Keuruwitia, Santa Catarina, en Taateikíe se realizan de manera contigua ambas ceremonias.

12. Aún faltaría clarificar si este canto es solo de *Namawita* (en Tuapurie) o de *Xaxikiya* (en Tatekie), o se emplea también en las ceremonias del coamil en los ranchos.

narra cómo nació el maíz. El segundo canto, llamado *Wimakwaxa*, se realiza de día y es exclusivo de esta ceremonia, el cual narra la procesión a *Wirikuta* de ida y de regreso, llevada a cabo en el lapso del amanecer al atardecer. Este canto se acompaña del tambor *tepu* y las sonajas *kaitsa*, y participan durante ciclos de cinco años, niños pertenecientes ya sea al *xiriki* o al *tukipa* donde tenga lugar la ceremonia. Diversos autores han documentado esta ceremonia (Furst & Anguiano, 1978; Lemaistre, 1997; Anguiano, 2006; Lira, 2012; Gutiérrez del Ángel, 2011).

El *tepu*, es quizá el instrumento *wixárika* más antiguo. Se trata de un tambor vertical unimembranófono, construido a partir de un tronco ahuecado y tres pies recortados en el propio tronco, con parche de cuero de venado sujetado por clavijas. Este tambor corresponde a lo que en la tradición mexicana es un *huéhuetl*: sin embargo, los huicholes se refieren al mismo como *tepu*, al parecer en correspondencia a la palabra mexicana que se refiere al idiófono de madera y lengüetas llamado *teponaxtle*.¹³ La ejecución del *tepu* tiene lugar exclusivamente en las ceremonias relativas al maíz: tanto la ceremonia de la siembra, *Namawita Neixa*, como de la cosecha, llamada fiesta de los Primeros frutos o de Nuestra Madre, *Tatei Neixa*. Simbólicamente, este tambor se asocia a la deidad *Tatuutsí Maxakwaxí*, bisabuelo cola de venado (De la Mora, 2005, p.67).

En cuanto a la ejecución del *tepu*, durante mi trabajo de campo, particularmente en una fiesta del tambor o *Tatei Neixa* en *Keuruwitia* en octubre de 2008, pasé un rato al interior del *tuki* mientras que los participantes hombres ejecutaban el *tepu*, en un constante y casi invariable ritmo binario. Contra lo aparentemente inocuo o simple de la ejecución, pude apreciar que estos ejecutantes efectuaban una gran gama de matices en la ejecución del instrumento: marcaban el toque del tambor con un carácter individual, e imprimían un sentido personalizado a la acentuación, lo cual refleja la forma en que se “enuncia” la competencia cultural, el saber y manifestar que se sabe, en este caso tocar, en el sentido correcto. Al tocar el único tambor, y al proponer así el ritmo a todo el espacio acústico de la ceremonia, al mismo tiempo estaban conduciendo el sentido y carácter emocional de la ceremonia. Acústicamen-

13. Una de las comunidades más grandes de la Sierra Huichola se conoce con el nombre compuesto San Sebastián Teponahuastlán, la parte en náhuatl significa “lugar donde abunda el teponaxtle” (Iturriz et al., 2004, p.12).

te, ciertos efectos producidos por la resonancia de los armónicos cuando ejecutaban el tambor ciertas personas, me permitió apreciar cómo, más allá de la simple apariencia de seguir y marcar un ritmo, al ejecutar el tambor se enuncia sutilmente un sentido, un carácter anímico, del cual el ejecutante tiene que ser al menos medianamente consciente, así como del efecto total producido en la ejecución al percibir los sonidos agudos y los armónicos (producidos justamente al tocar los sonidos suaves y agudos del tambor). El pulso cambia de una persona a otra, y con ello el sentido y el estado de ánimo de la ceremonia: algunos aceleraban el tempo, otros lo disminuían, unos acentúan enfáticamente y otros no lo hacían.

Por otra parte, la *kaitsa*, llamada en español sonaja, es un idiófono de sacudimiento, construido a partir de un cuastecomate,¹⁴ un mango de madera de otate y pequeñas piedras, que dentro del cuastecomate producen el sonido. Es empleada también en las mismas ceremonias que el *tepu*, y es ejecutada por el *mara'aakame* o los niños que participan en la ceremonia de Tatei Neixa o de los primeros frutos.

La ceremonia de Tatei Neixa es un correlato del proceso ritual que abarca la salida de los jicareros hacia Wirikuta, todo su trayecto y tránsito por los lugares sagrados hasta la ceremonia de Hikuri Neixa. En Tatei Neixa, en tanto rito de paso, se dan diferentes procesos de socialización de los niños al concluir cada uno de los cinco años, y los cinco años mismos. Con ayuda de su familia, principalmente la madre, cada niño participante ha confeccionado sus ofrendas, ha asistido a la peregrinación y ha entregado las ofrendas, ha cumplido con el compromiso de volver cada año, por un periodo de cinco, ha soportado con disciplina el tiempo del ritual, para al final, encontrarse en condición de ser presentado y aceptado por las deidades. Socialmente, ha pasado a formar parte del grupo, y de este modo, se puede diferenciar de aquellos que “no han cumplido”. Está ya preparado para continuar un largo proceso de conocimiento que a su vez implica tanto responsabilidad como reconocimiento en tanto estatus dentro de su grupo social.

Otros dos cantos relativos al cultivo del maíz en el coamil son *'utaimarixa*, es el nombre que recibe el canto para sembrar el coamil, y, por otra parte, *'uxipíerixa*, canto de cosecha. De manera paralela a la realización de este

14. Especie de calabaza de corteza dura.

canto, a veces se realiza sacrificio de toro, borrego, chivo o gallo; otras veces solo sacrifican con pescado.

El canto “de chisme” o *waawi’iir-mari*, es por su parte un canto muy especial, que tiene lugar en diversas ceremonias, ya sean del *tukipa* o de la cabecera, en las que interviene el grupo de jicareros. Entre estos últimos, Páaritsika es un cargo que se responsabiliza de una gran cantidad de aspectos relativos a la organización del proceso ritual: se encarga de cuidar que la lumbre no se apague, de conseguir lo necesario para el campamento de los peregrinos (leña, agua, comida). Asimismo, cuida de los enfermos o de los que se han empeyotado. Es el que cuida la retaguardia de la fila de peyoteros y el que se encarga de cerrar las puertas simbólicas. En las ceremonias en que hay canto de *mará’aakame* —ya sean del *tukipa* o de la cabecera, como la Semana Santa—, el Páaritsika canta al mismo tiempo que el cantador. Sin embargo, como los señala Pedro Carrillo Montoya en entrevista (2010), la versión de su canto se caracteriza por invertir el sentido del canto: en sus palabras lo que dice está “al revés”, se trata “del chisme del canto (*waawi’iir-mari*): en vez de Tatewarí, digo el tecolote”, etcétera.

Ceremonias de la cabecera donde interviene el canto

Dentro de las ceremonias de la cabecera o del ciclo cristiano, llama la atención la existencia de tres ocasiones en las cuales se reúne un gran número de cantadores, tanto fuera de la cabecera en lugares sagrados como en el edificio llamado *kumunira* y el *takwa* de las cabeceras comunitarias. Podemos mencionar los siguientes cantos:

- La ceremonia Patsixa (Cambio de Varas) (Mata, 1970, 1980; Geist, 1997, 2005; Iturrioz & Carrillo, 2007), además de una ceremonia ocasional que se realiza en las cuevas de Teupa antes del inicio de las lluvias (Lemaistre, 2009).
- El de la fiesta de Naxi Wiyari, “lluvia de cenizas” o Pachitas, durante el mes de febrero, que recibe el nombre de *yutsi niukieya*: canto de Cristo. Este canto, que tiene lugar en la fiesta, se realiza “para pedir tener ganado, pedir algo: tener buena cosecha, animales, familia, tener suerte para la cacería, y salud” (Carrillo Pizano, 2009).

- El canto de Semana Santa, *Weíya* (Semana Santa) (Iturrioz & Carrillo, 2007), llamado *watikari*, *tikaari niukiyari*, el cual trata sobre el mito de Cristo, la cacería y del coamil. En el canto, “primero llaman al Cristo, y entonces, los que regresan de la cacería, ahí donde está el coamil, ahí se le dice *wetúaripa*, donde está el *nierika*, donde vamos a sembrar: son tres partes, se tienen que cantar en la Semana Santa” (Carrillo Pizano, 2009). Según expone Lemaistre: “El canto de Semana Santa nombra muy precisamente cuáles ‘jicareros’ deben sacrificar un animal y en qué lugar” (1997, p.77).

LOS CANTADORES EN EL ESPACIO TRANSLOCAL

Existen ocasiones en las que los *mara'aakáte* cantan fuera del espacio local, como son los lugares clave dentro de territorio sagrado o *Kiekari*: la cacería, la peregrinación o los viajes para llevar ofrendas. Los casos más importantes de canto sagrado translocal son, en primer lugar, la ceremonia de velación de las varas en *Patsixa* (Cambio de Varas) (Mata, 1970, 1980; Geist, 1997, 2005; Iturrioz & Carrillo, 2007); en segundo lugar, el canto de ofrenda y velación del *hikuri*, donde también hay música de *xaweeri* y *kanari*, y tiene lugar en *Bernalejo* o *Kauyúmarie*, montículo sagrado en el desierto de *Wirikuta*. La relación de este canto *tunuiya* y la composición de canciones sagradas de *xaweeri* y *kanari* tiene un estrecho lazo —Lemaistre llama a estos cantos “Del peyote” (1997, p.197) y los clasifica como diferentes a cualquier otro tipo de cantos, caracterizados especialmente por llevarse a cabo fuera de los espacios de la comunidad—. En tercer lugar, dentro del proceso ritual posterior a la peregrinación a *Wirikuta*, se realiza la cacería de venado, *Weíya*, proceso fundamental en el complemento al ciclo de la peregrinación a *Wirikuta*; idealmente en esta cacería sagrada los jicareros deberán conseguir al menos una pareja de venados, macho y hembra. Como parte elemental de la cacería, tiene lugar la práctica de un tipo específico de canto llamado *kakiyari*, cuya función particular es la de lograr saber en qué lugar de la zona donde se realiza la cacería, se encontrará el o los venados a cazar. Se dice que existen cantadores que tienen un don especial para saber dónde hay venado. Por último, una ceremonia ocasional que se realiza en las cuevas de *Teupa* antes del inicio de las lluvias (Lemaistre, 2009).

Por otra parte, existen casos de *mara'aakáte* que han abierto su campo de acción más allá de las localidades wixáritaari e indígenas vecinos —tepehuanos y coras— quienes históricamente los reconocen y buscan como prestigiados curanderos (cfr. Lumholtz, 1981 [1904], p.21). Por motivos relacionados a creencias de temas sagrados, y a través de sus propios nexos, o por intermediación de otros actores, como pueden ser promotores turísticos, empresarios, practicantes *new age*, periodistas, productores musicales e incluso antropólogos, en cualquiera de las comunidades de la sierra ha habido y cada día hay más *mara'aakáte* que interactúan con habitantes de las ciudades, ya sea para realizar curaciones y limpiezas, para impartir charlas o para participar en eventos de diferente índole. Al menos para algunas personas en las comunidades de la sierra, en algún sentido, el éxito o prestigio de un cantador comienza a medirse en su capacidad de curar personas fuera de las localidades,¹⁵ aunque por contraste, subrayan como referencia al *kawiteeru* principal de Taateikíe, que presumiblemente, no cura mestizos y “no ha traicionado su cultura”.

Un ejemplo interesante en cuanto a la translocalización de la práctica del canto, es el del *mara'aakame* Pedro de Haro, de Ocota de la Sierra, quien un sentido meramente ritual y respondiendo a revelaciones oníricas, a principios del siglo XXI realizó al menos tres viajes para llevar ofrendas a Teotihuacán.

Otro caso interesante es el del *mara'aakame* Eusebio López Carrillo, originario de San José, en San Andrés Cohamiata, que gozó de mucho prestigio dentro y fuera de la comunidad y quien colaboró, sobre todo en la década de los ochenta, con antropólogos y periodistas, los cuales publicaron sus testimonios personales y fotografías en al menos tres libros.¹⁶

15. En una charla informal en Tuapurie, en 2008, una persona me comentaba que los *mara'aakáte* que se van a curar a “los poblanos”, se traen al regreso de cinco a 100 mil pesos. Durin (2009) ha documentado la presencia de *mara'aakáte* en la ciudad de Monterrey.

16. El interés, la seriedad y el alcance de estos libros difiere diametralmente, sin duda alguna, lo cual es en sí mismo interesante para el análisis antropológico. El libro del periodista Víctor Blanco Labra (1991) es más que nada un relato informal y anecdótico de la experiencia personal de algunos viajes, centrado más en sus percepciones como entrevistador que en el *mara'aakame* entrevistado y los miembros de su comunidad. En contraste, el libro de Vizcaíno et al. (1989), aunque breve en la extensión de sus textos, da voz al entrevistado y logra presentar un par de mitos, así como el relato de vida del *mara'aakame* relativo a su proceso de formación. Por último, el libro de Lemaistre (2003) realiza una detallada documentación sobre la práctica del canto sagrado, mostrando prácticamente todos los casos en que el canto está presente en la vida de los wixáritaari, así como mostrando fragmentos de historia de vida del *mara'aakame* en cuestión además de las de otros *mara'aakáte*.

Con respecto a las grabaciones de canto sagrado que circulan en el mercado discográfico y también el en espacio virtual de la Internet, destaca una de las pocas que se ha publicado sobre el canto sagrado y más particularmente, en voz de una mujer *mara'aakame*. Se trata de la grabación de Guadalupe de la Cruz Ríos, Ushama (1915–1999), realizada en Nayarit por los canadienses Paul Morin y Edmundo Faubert, y que apareció en un disco titulado *Ushama: cantos ceremoniales de Sierra Madre*, que reúne cantos sagrados de tepehuanos, coras, tarahumaras y huicholes.

Por otra parte, con mucho mayor difusión, existe la grabación datada en 1995 del músico wixárika originario de Santa Catarina, Sauleme de la Cruz Santiago, quien realizó una grabación acompañado de su familia, titulada *Música y canto ceremonial huichol: Mother Eagle kaili Huichol Music*, que recupera tanto cantos de la fiesta del tambor como piezas de la peregrinación a Wirikuta, publicados en la disquera Grabaciones Lejos del Paraíso y en una edición posterior en la disquera No-CD Records. Este fonograma, grabado con una excelente calidad —pero con la asepsia de un estudio de grabación—, llama la atención porque es quizá el primer disco de música tradicional wixárika editado con un perfil comercial eminentemente, como incluso la traducción de su título al inglés lo hace patente.

RELACIONES SOCIALES Y CANTO SAGRADO

En su trabajo de investigación sobre el canto chamánico entre los huicholes, Lemaistre encuentra que la dimensión social de canto se enmarca en tres sentidos principales:

- La función ritual: presentar la acción cumplida. Prever y generar las próximas ceremonias, sacrificios y ofrendas en el ciclo presente a renovar.
- La función ideológica y política: vincular todos los niveles de la integración social (familia, jicareros, comunidad). Anunciar más o menos “veladamente” las nuevas reparticiones del poder, las obligaciones rituales y sacrificiales al seno del grupo de los “jicareros”.
- La función cognitiva: pensar las relaciones de este mundo (*ena* [sic: 'ena], “aquí”) y del “otro mundo (*muva*, [muwa] “el abajo”); descubrir y mostrar los “estados de conciencia no ordinarios”; pensar las contradicciones que atraviesan el tejido social y su expresión unitaria: la “Costumbre”, en wixá-

rika: yeiyari, “el ser”, “el camino”, o el *nuivari* [sic: *nuiwari*] “nacimiento” (1997, p.21).

Aunada a esta perspectiva, la dimensión social en el canto pudiera determinarse también por la solución de un problema, de salud o social; la designación de un cargo, por lo general el cantador tiene una relación de parentesco con las personas con las que interactúa en el canto, esto se da en mayor medida al tratarse de ceremonias de *xiriki*, en menor medida al tratarse de ceremonias de *tukipa*, y aun en menor medida al tratarse de ceremonias de la cabecera.

Al hablar sobre el aspecto de dimensión social, como es el estatus, relacionado directamente al prestigio del cantador, puede subrayarse este como un tema relevante y que debe tomarse en cuenta. En este sentido, interesa enfatizar que el hecho de cantar, de saber hacerlo, y hacerlo, cumplir con la difícil condición de poseer y practicar el don de ser cantador, es lo que otorga el prestigio. Es curioso pues, que el hecho de cantar sea en sí una práctica central —como se ha expuesto, hay casos de *mara'aakáte* que no son cantadores, pero “saben soñar”. Vemos pues cómo lo que pudiéramos denominar “musical” en el sentido convencional de Occidente, no encaja, en el caso *wixárika*, al menos en el sentido funcional. Son contextos y sentidos, marcos de interpretación diferentes. Pero no se puede negar, por otro lado, la naturaleza en sí misma, estética, artística, integral —forma y contenido— del canto dentro de la realidad cultural *wixárika*. En trabajo de campo tuve la oportunidad de escuchar calificativos sobre el carácter formal, específicamente en relación a la intensidad del canto de *mara'aakame*: se descalifica a aquellos cantadores a los que “casi no se les oye”; así mismo, se habla del declive en la competencia de un cantador cuando “ya casi no oye a las deidades”.¹⁷

Más que en el mencionado aspecto formal, hablar de competencia en el sentido expuesto por Bauman (1975), es posible hablar de la eficacia como curandero o intermediario con las deidades, donde radica el reconocimiento social, ante las personas para las que está trabajando, ante la sociedad en general, ante otros *mara'aakáte*. Un cantador prestigiado es aquel que, por ejemplo,

17. Esto último puede relacionarse con lo afirmado por los colaboradores entrevistados en cuanto al influjo vital representado por el nivel de intensidad sonora en la ejecución del cuerno 'awa, como se presenta en la introducción a la segunda parte.

sabe soñar y expresar dónde debe cazarse el venado (cfr. Vizcaíno et al., 1989, p.35), o así mismo, poder determinar el origen y la solución de una enfermedad, materializado esto en algunos casos en la capacidad de “agarrar las flechas” o “sacar cuarzos” u otros objetos de los cuerpos (maíces, espinas de maguey, animales y hasta tornillos), de la persona a la cual se cura.

Esta misma eficacia del canto tiene que ver con el *performance*, en relación al éxito particular de una ocasión (o la suma de ocasiones) relativas al canto —ya que los procesos de curación u obtención de un bien, no solo se verifican en una ocasión de canto sino en múltiples ocasiones, todas en secuencia, implicando de por medio el cumplimiento de otros aspectos, generalmente mandas o sacrificios. Al retomar lo señalado por Schieffelin sobre lo que pasa cuando un *performance* fracasa: “La carga del éxito o falla en un *performance* cultural es usualmente puesta en los actores centrales, pero la localización real de este problema (y del significado de los términos ‘actor’, ‘espectador’, ‘participante’) es la relación entre los performantes centrales y otros en la situación” (Schieffelin, 1998, p.198; traducción propia).

Durante el trabajo de campo hubo un par de ocasiones en las cuales fue posible presenciar que, por conflictos del momento entre los participantes en el ritual o por el estado de ánimo del *mara'aakáte*, este decidió ausentarse de su sitio y no cantar o no continuar el canto en la ceremonia. Este hecho puede leerse, dependiendo el caso, como una acción de protesta o como consecuencia de otra situación. Así ocurrió en la Ceremonia de Cambio de Varas 2009, en Tuapurie, en la cual, una persona relacionada con el comisario involucrado en el proceso irregular de la construcción del proyecto de una carretera, ofreció un toro en sacrificio. Sin embargo, las autoridades tradicionales salientes, encabezadas por el gobernador que reprobaba las acciones a favor de la carretera, no asistieron a la ceremonia que estaba a punto de llevarse a cabo en el atrio del *teyupani*. Por este hecho, el cantador encargado de sacralizar la entrega de la res, molesto, abandonó el sitio sin realizar el canto, convirtiendo el episodio en una afrenta al honor de quien sacrificó el toro (Notas de campo, enero 2009). En otra ocasión, en la fiesta de Hikuri Neixa del año 2007 de las Guayabas Temuríkita, el cantador, en más de una ocasión se molestó con los demás jicareros y decidió dejar de cantar durante la mitad del segundo día de la ceremonia; el *tatatari* tomó su lugar hasta que el primero decidió regresar (Notas de campo, 2007).

Finalmente, expongo una interpretación sobre el carácter social de esta práctica: puede decirse que este radica tanto del contenido del canto como de la exégesis del mismo realizada metacomunicativamente por el propio cantador, en la relación que establece con hechos concretos de la vida social, como lo son, entre otros, el mantenimiento de las estructuras sociales —por ejemplo, la designación de un cargo—, o en el plano cosmológico, la recuperación del orden vital. Esto último, relacionado con la solución de un problema en específico: de salud, familiar, territorial, laboral, etc. En términos de Turner (1988 [1969]), la ocasión musical del canto corresponde a los pasos del proceso ritual, al conformarse por las fases de ruptura y conciliación que permite la *communitas*¹⁸ entre los individuos y su sociedad, así como en relación a sus dioses.

En este capítulo he presentado una recapitulación sobre los antecedentes, orientaciones y alcances de los diferentes trabajos existentes sobre el canto de *mara'aakame*, logrando distinguir las orientaciones antropológicas de las etnomusicológicas, y resaltando la importancia que la práctica ha tenido para la comprensión de cultura wixárika. También he expuesto las principales características de esta práctica musical, como son los conceptos *kwikari*, *tunuiya*, *kawitu* y *waawi*; los diferentes tipos de cantador y los diferentes tipos de canto, además de los aspectos literario, musical y performativo de esta práctica. Por último, he explicado cuales son las funciones, ocasiones y espacios en que tiene lugar esta práctica.

Es importante puntualizar que, usando el ejemplo más evidente, los rituales son elementales para la constante re-creación de la cultura wixárika. Las prácticas musicales dentro de estos, a partir de su carácter estético son, a su

18. Para Turner, *communitas* “es un dato de la experiencia de cualquier persona, como tiene una cualidad existencial, sucede en el aquí y ahora, y comporta un carácter único, espontáneo, inmediato, concreto, transitorio, liberador, transformador y generador. Es un momento de confrontación directa, inmediata y total entre identidades humanas, el encuentro entre individuos concretos e idiosincráticos que se absorben en un fluir a la vez que conservan sus diferencias individuales [...] tiene un carácter inclusivo y expansivo, tiende hacia la apertura y lo universal y apunta transitoriamente hacia la humanidad como un todo, una comunidad homogénea, no estructurada y libre [...] Es el modo de la posibilidad: el inmenso potencial del desarrollo humano que aún no se ha objetivado en la estructura [...] Es intrínsecamente dinámica, nunca totalmente realizada, la fuente y el origen de todas las estructuras, un proceso del cual se segrega la estructura. Al mismo tiempo, cuestiona críticamente los roles estructurales y sugiere nuevas posibilidades” (Geist, 2005, pp. 131-132).

vez, fundamentales: el canto es el vehículo mnemotécnico por excelencia del conocimiento, del saber mitológico (Severi, 1996). Los mitos son depósito de modelos de comprensión del mundo, así como de los valores y modelos éticos de la cultura, esto es, la cosmogonía inscrita en los pasajes míticos narrados en el canto. Las formas de relación social entre los personajes míticos —que pueden interpretarse en el sentido de fábulas—, cumplen la función de modelar —por imitación, por oposición— los esquemas de pensamiento y las formas de comportamiento del grupo social que los practica. De acuerdo con Lemaistre, queda claro que:

Por lo tanto solo una sociedad donde el chamán no es solo curandero sino también guía espiritual y hábil político, y donde complementariamente, la red social engendra toda una serie de dependencias, de dones, de contradones y de sacrificios, puede producir ese tipo de canto que, en consecuencia, para las presentaciones y sacrificios que él mismo va a solicitar —recordando los actos de los ancestros— tiende a reproducir la cohesión social y cultural. Tenemos, así pues, una primera respuesta, muy simple, al sentido del canto: se canta para que la sociedad continúe existiendo (1997, p.20).

La espacialidad del canto, tanto en el aspecto performativo —la colocación de los actores en el *espacio representacional*—, como en la enunciación y gestualidad ligada a espacios representacionales distantes (el acto de “jalar vida”), las danzas que realizan los *xukuri'ikate* (jicareros), son necesarias para ordenar el mundo tanto en el plano mitológico como en el social.

Esperar el mensaje: música tradicional y relaciones sociales

Después de describir los elementos formales y contextuales que permiten comprender la práctica cultural del canto sagrado, es posible exponer una descripción de las características y elementos contextuales del género musical wixárika conocido como música tradicional, y que corresponde a la música interpretada tanto con los instrumentos cordófonos *xaweeri* (pequeño violín de manufactura local) y *kanari*, (pequeña guitarra o guitarrillo). Musicalmente, este segundo género, a pesar de ejecutarse en parte con instrumentos de origen europeo introducidos por los españoles en el siglo XVIII —adaptados y resignificados localmente—, en la mayoría de los casos presenta características formales afines al primer género mencionado, el canto del *mara'aakame*, en el que las melodías se componen de cuatro o cinco notas.

CARACTERÍSTICAS DEL XAWERI Y EL KANARI

Organológicamente, el *xaweeri*¹ se clasifica como un cordófono de frotación, de cuatro órdenes sencillas y se ejecuta con un arco, llamado *tuupí* (ver figura 5.1). Está construido con madera, principalmente con la que lleva el nombre de *kariúxa*, o cedro rojo.² Un componente organológico de este instrumento

1. Dentro del trabajo de campo realizado, constaté una precisión lingüística en cuanto a la pronunciación de la palabra *xaweeri*, que marca una diferencia más entre dos regiones: en Tutsipa, Wautia y Tuapurie, se pronuncia como tal, con el sonido /w/ muy claro; sin embargo, en Taateikíe, la pronunciación de la palabra no es /w/ sino /v/ lo cual es más cercano al origen de la palabra rabel, rabelito.
2. Sus medidas aproximadas oscilan entre los 45 y 50 cm. de largo total; la cabeza, 7 cm; el cuello, 12 cm; el cordal, 7 cm; el diapasón, 18 cm y la caja, 28 cm. El ancho de la caja presenta aproximadamente 13 cm y en la cintura 12 cm, mientras que el grueso de la misma es de 5 cm. El puente mide aproximadamente 3 cm de alto por 3 cm de ancho, con un grosor de 3 mm; es llamado *puritu*, burrito. Las clavijas miden 7 cm de largo y están elaboradas a navaja; se les llama *naka*, orejas. Para fijarlas cuando no hacen presión, es usual el empleo de la saliva. Las cuerdas empleadas son de acero las dos primeras y la cuarta, pero la tercera es de otro material que puede ser crin de caballo torcida o nylon.

es el *kwitsi* o gusano barrenador, que cumple la función del alma,³ al tensionar la tapa armónica contra el interior del cuerpo y conducir las vibraciones a la caja de resonancia. Esta pieza es movable y por lo general lleva atada un pequeño lazo para evitar que se pierda. Cada vez que se usa el instrumento se coloca el puente y se afina, y cada vez que se deja de usar, se retira el puente. El arco, *tuupí*, está hecho de madera de otate o de cualquier otra madera y para la confección de las cerdas se emplean crines de caballo y recientemente *nylon*. El *tuupí* carece de mecanismo para fijar la tensión de las crines, por lo que, para tensionarlas, se introduce el pulgar entre la madera y las cerdas. Para lograr la fricción requerida entre las cerdas y las cuerdas, se aplica la resina de copal, llamada *'ikwa* (cfr. De la Mora, 2005, p.108).

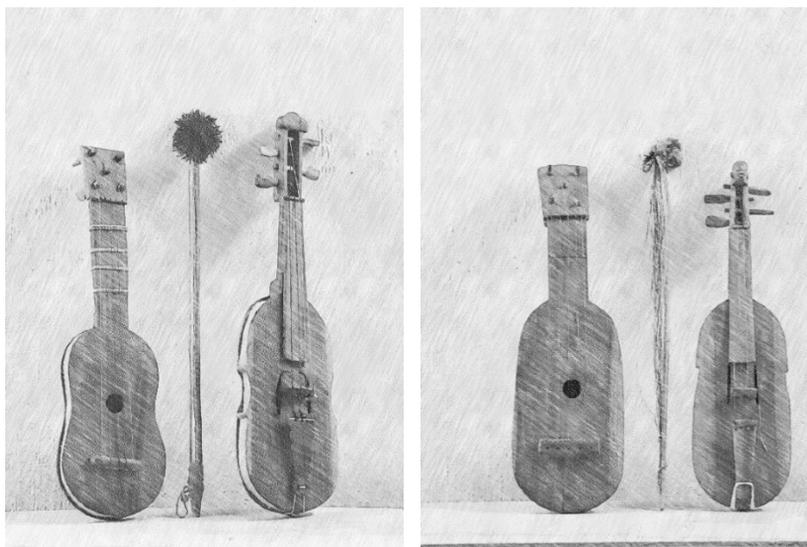
Al igual que el *kanari*,⁴ dependiendo de la región existen dos tipos de construcción de *xaweeri*, ya sea “escarbado” o “ensamblado”. El “escarbado” se emparenta directamente con los rabeles europeos, mientras que el “ensamblado” en cierta medida se emparenta con los violines. Existen diferencias entre los modelos que van desde rústicos rabeles hasta delicados “violines”.

El *kanari*, por su parte, es una pequeña guitarra o guitarrillo, cordófono de rasgueo de cinco cuerdas. Su longitud oscila alrededor de los 50 cm y la forma de su construcción varía de región, ya sea la versión ensamblada semejante a la guitarra española, con caja acinturada y cuatro o cinco trastes de ixtle (una delgada cuerda de fibra vegetal), o la construida a través de la técnica del escarbado, que presenta una caja en forma de pera y carece de trastes. Ambas versiones cuentan con brazo, cabeza y clavijero tallado en una sola pieza; tienen puente, ceja y clavijas labrados en madera (véase la figura 5.1). Las cuerdas de este instrumento eran originalmente de tripa o pelo de caballo trenzado, pero en la actualmente son de *nylon* o acero. En cuanto a la afinación, existen variantes en las que se combinan intervalos de cuarta y

3. Pequeña barra cilíndrica de madera dispuesta perpendicularmente entre la *tapa* y el fondo del instrumento.

4. En cuanto a las referencias relativas al repertorio europeo asimilado durante el periodo colonial, hay una que en especial es significativa para el tema de estudio y es la que alude a los llamados “sones de canario”: “Al igual que las folías o las zarabandas, las piezas de canarios pertenecen a un género musical para la danza del mismo nombre que, si bien se cultivó en los ambientes populares de Europa o América, al igual que la zarabanda, fue adoptada rápidamente por las clases aristócratas. Las piezas de canarios europeas se ejecutan en tiempo de 3 / 8 o sesquiáltera de 6 / 8, 3 / 4, como los canarios de Gaspar Sans. Este género fue traído por los Jesuitas y ha sido apropiado por muchos grupos indígenas del noroeste con otra lógica musical” (Olmos, 2003, p.56). Es especial esta referencia porque un instrumento propio de este tipo de danzas es el llamado canario, pequeña guitarra, que, como lo indica su nombre, en el territorio wixárika fue asimilado bajo el nombre de *kanari*.

FIGURA 5.1 PAREJAS DE *KANARI* Y *XAWEERI* DE LA REGIÓN ORIENTAL, TUAPURIE (IZQ.), Y DE LA REGIÓN OCCIDENTAL, TAATEIKÍE (DER.)



Fotografías: Rodrigo de la Mora.

quinta, y para la ejecución se empelan motivos melódicos realizados en las cuerdas agudas, mientras que las tres cuerdas superiores son ejecutadas al aire (Contreras, 2002, p.1008; De la Mora, 2005, pp. 110–111).

La indagación por el origen y el significado etimológico de las palabras con que se designan a los instrumentos cordófonos está presente desde los primeros trabajos etnográficos sobre los wixáritaari: tanto Lumholtz como Preuss abordaron este aspecto, pero sobre todo fue Diguét quien investigó y configuró su interpretación sobre estas palabras: “la guitarra se dice kanari; esta palabra viene de kana: frente, y ri: cosa o semejante, lo que alude a la forma plana de la guitarra; el violín se dice jahueri (jahue: nombre de un árbol, ri: cosa) porque los primeros violines indios fueron ejecutados con madera de jahue (*bombax Ceiba*), que es muy flexible” (1992 [1907], p.179). Si bien pueden parecer lógicas las explicaciones de Diguét, no ha sido sino hasta tiempos recientes, que Iturrioz, lingüista dedicado a la elaboración de la gramática huichola, ha presentado explicaciones más fidedignas sobre el origen de estas palabras, apoyado en el análisis etimológico sobre la reconstrucción de los préstamos lingüísticos de vocablos españoles a la lengua wixárika:

Son varios los instrumentos que aprendieron a utilizarse incluso a fabricar desde la colonia [...] entre los musicales destacan el *xaweeri* y el *kanari*. Algunos instrumentos y las palabras con que se designan han sido asimilados a la cultura huichola y a la estructura gramatical y semántica de la lengua. *Xaweeri* viene de *rabel* (“instrumento musical pastoril, pequeño, de hechura como la del laúd y compuesto de tres cuerdas solas, que se tocan con arco y tienen un sonido muy agudo”, DRAE) y *kanari* de *canario* instrumento con el que se acompañan danzas canarias. No son muy antiguos,⁵ ya que de lo contrario tendríamos **xaperi*, pero tampoco muy recientes, ya que en tal caso tendríamos **kanariyu*, como *paniyu*, *meriya* (Iturrioz et al., 2004, p.34).

ZAPATEADO HUICHOL

A la acción dancística consistente en golpear rítmicamente el suelo o en la tarima⁶ con toda la planta del pie, algunos etnógrafos la han denominado “zapateado huichol” (Jáuregui, 2003). Este tipo de zapateado en el suelo es una práctica musical de gran importancia, dentro de los rituales, ya que, entre otras interpretaciones, se dice que el significado de esta danza se relaciona a la intención de despertar a la tierra para que reciba la lluvia (Nava, 1998). Según describe Gutiérrez en referencia a las danzas de Hikuri Neixa en Taateikíe: “Las formas de danzas son equiparadas con bailes de lluvia, ya que golpear con los pies en la tierra, dicen los peregrinos, es como cuando la lluvia cae, y cuanto más fuerte se le pegue al suelo más rápido llega el agua. Por eso danzan sobre las tarimas, generando un estridente ruido equiparable a truenos” (2002a, p.267). No hay restricción en cuanto al ejercicio de esta práctica, como señala Pascual Pinedo: “El zapateado, ese sí todos lo podemos bailar,

5. Podemos entonces, interpretar que una palabra huichola antigua tomada del español provendría del siglo XVII, y una muy reciente del siglo XX; una palabra intermedia entre estas provendría entonces del siglo XIX. Los periodos de colonización en la región comenzaron aproximadamente a mediados del siglo XVIII.
6. Furst y Nahmad (1972) exponen: “En el gran tuki o templo de San Andrés Cohamiata el autor vio un viejo tambor de pie, un corte grande, cuadrado, con el interior vaciado al estilo de una canoa. En este tambor de pie los hombres bailan durante algunas de las ceremonias para ‘hacer señales a aquellos de abajo’, según un informante” (p.47). Mata Torres señala: “en el centro de todos los tukis o templos huicholes, hay una tarima gruesa, orientada de Norte a Sur, que sirve para bailar en las fiestas. Nadie está obligado a bailar, pero muchos lo hacen para estar contentos o simplemente quitarse el frío. Se suben a la tarima, y cogiéndose con una mano por la cintura y con la otra sobre el hombro del compañero, bailan formando un bloque y llevando el ritmo con los pies” (p.86).

en cualquier momento, aunque esté tocando [*xaweeri* o *kanari*], en todas las ceremonias, en cualquier momento; aunque esté cantando el *mara'aakame*" (De la Mora, 2005, p.67). En el plano sonoro, esta práctica se caracteriza por la producción de sonidos graves que contrastan marcadamente con los agudos sonidos producidos a través de los cordófonos.

ANTECEDENTES ETNOGRÁFICOS SOBRE LA MÚSICA TRADICIONAL WIXÁRIKA

La documentación etnográfica sobre los instrumentos de la música tradicional es diversa, aunque no abundante. A continuación, presento un breve recuento, en el que destaco los temas descritos y los tipos de enfoque al tema realizados por parte de los etnógrafos a lo largo de más de un siglo.

A principios de los años treinta, Robert Zingg (1982 [1938]), además de trabajar como Lumholtz y Preuss en la recopilación de la etnografía ritual y los mitos, realizó registros sobre las prácticas musicales los huicholes, tanto sagradas como cotidianas, además de efectuar grabaciones en película y fotografías donde se aprecia la práctica musical. Pueden destacarse en particular los registros sobre la participación de *xawereru* y *kanareru* en la fiesta del toro (1998, pp. 51, 56, 286, 289), las imágenes de *xawereru* (1998, pp. 338-339), las de conjunto de arpa y violín de mestizo (1998, pp. 153, 338), y las imágenes de ceremonias donde interviene el tambor (2008, pp. 156-157; 339-340). En cuanto a la organología, registró algunos términos nativos dados a las partes de los instrumentos. En el libro que recopila la *Mitología de los Huicholes* (2008), aparece el mito de "Santo Cristo y los julios" (judíos), que detalla el papel de Cristo como inigualable *xawereru* (2008, pp. 226-228).

En los años cuarenta, la investigadora Hernietta Yurchenco (1993), pionera de la etnomusicología en México, realizó grabaciones y descripciones generales sobre el contexto de realización de esta música. En su texto expone algunas características generales de la música de *xaweeri* y *kanari*, por ejemplo, al subrayar el carácter rítmico de la música del *xaweeri*, y señala el ejercicio de la ornamentación en la ejecución cuerdas en este instrumento, aspecto de interés que trabajos más especializados deberán analizar.

Durante la segunda mitad del siglo XX, varios etnógrafos registraron el papel de estos cordófonos en la vida de los wixáritaari. Robert Stevenson analizó los cantos recogidos por Lumholtz "en el extremo noroccidental de

Jalisco”, en su texto *La música en el territorio Azteca e Inca*, realizando las que pueden ser consideradas las primeras observaciones orientadas a caracterizar la forma musical wixárika. Años más tarde, el periodista Fernando Benítez (1968), en su amplio trabajo sobre los huicholes, presenta traducciones de canciones tradicionales de Wirikuta (1968, pp. 133–134) de San José como *xawereru* (pp. 339–340), así como transcripciones de narraciones orales que aluden a mitos y creencias relacionadas a la música, específicamente al papel del *kieri*, respetada planta y entidad espiritual sagrada, en tanto facilitadora del don de la música de *xaweeri* (pp. 284, 285, 551). Presenta, además de una fotografía donde plasma el carácter sagrado de la práctica musical, la imagen del *xawereru* que realiza diseños con la pintura de la planta *'uxa* en su instrumento al regresar de la peregrinación a Wirikuta (1968, p.243).

Miguel Palafox, en *Los huicholes a través de sus danzas* (1974), presenta descripciones verbales y gráficas de las danzas, así como la traducción de cantos. Mata Torres, en varias de sus obras, destaca la importancia de la música tradicional y su sentido en la vida cotidiana y las ceremonias. Mientras que Anguiano y Furst (1978) realizaron la descripción de una fiesta de Tatei Neixa, de las madres o de los primeros frutos, en la cual destacan el papel del canto y la danza, traduciendo además fragmentos de considerable extensión sobre el canto del *mara'aakame*. Y, finalmente, Juan Negrín (1977, 1985), en sus trabajos de descripción e interpretación de distintos aspectos de la cultura huichola —en especial del arte visual—, clarifica la diferencia entre el arte sagrado y el arte comercial, a la par de que hace algunas referencias a la música, al hablar tanto de la función de los cantos *huahui* [*sic: waawi*], como de los instrumentos y expone algunos de los significados asociados a la música.

Guillermo Contreras (1986) en su trabajo etnomusicológico centrado en la organología, a principios de los años ochenta presentó una primera documentación en la que describe los diferentes tipos de procedimientos constructivos tanto de *xaweeri* como del *kanari*: el “escarbado” y el “ensamblado”.

A partir de los años noventa y hasta el presente, el antropólogo Jesús Jáuregui ha publicado diversos trabajos en torno a la música wixárika y en especial del tema del mariachi huichol. En ellos aborda el tema de los orígenes, difusión y procesos de cambio de este conjunto instrumental (1992, 2003). Asimismo, ha coordinado trabajos académicos en torno a fuentes bibliográficas sobre la música y la cultura wixárika y mariachera (1993, 2003, 2006, 2007). En particular destaca su trabajo respecto a la música, su simbología y

los contextos rituales, donde aborda el complejo instrumental integrado por *xaweeri*, *kanari* y zapateado, estableciendo esta trilogía de elementos como una unidad y donde, por otro lado, toca específicamente el tema de la planta sagrada *kieri*, en relación a los efectos mágicos relacionados a la adquisición de capacidades para la ejecución del *xaweeri* o del violín mariachero (2003, pp. 341-385).

En la investigación titulada *La canción huichola: aspectos formales, semánticos y culturales* (2003), Ramírez realiza aportaciones fundamentales para el conocimiento de la canción, género no estudiado a detalle con anterioridad. Su enfoque se centra en los aspectos contextuales, temáticos y semánticos. Una de sus mayores aportaciones consiste en la tipología que propone para la clasificación de los diversos tipos de canción, que se relacionan con las funciones sociales y edades de los ejecutantes. Por su parte, Luna (2004, 2005) estudia específicamente el contexto de la peregrinación sagrada a Wirikuta, donde recupera el papel fundamental tanto de los cantos de *mara'aakame* como del *xaweeri* y el *kanari*. Incluye en su trabajo transcripciones de texto de siete cantos de *mara'aakame*, como transcripciones musicales de 11 piezas de *xaweeri* y *kanari*, además de presentar grabaciones. De la Mora (2005) analiza los estilos de ejecución de *xaweeri* y *kanari* en cuatro comunidades wixáritaari de Jalisco, llegando a la conclusión de la división entre dos regiones, la occidental y la oriental, tanto en lo ornamental como en lo simbólico. Ingrid Geist (2005), al abordar las principales fiestas del ciclo ritual de Taateikíe, describe las características y los significados asociados a los instrumentos y a las prácticas que se realizan con estos, enfatizando la importancia del ritmo como elemento de sentido en los rituales de Hikuri Neixa y Tatei Neixa. Finalmente, Chamorro (2007) analiza distintos aspectos de la cultura expresiva musical huichola, centrándose en las características ornamentales de la ejecución del *xaweeri* y el *kanari*, así como en los espacios ceremoniales de la Semana Santa en tres comunidades, logrando destacar la importancia de la música en desplazamientos, la ocupación de los espacios.

Con el objetivo de describir y comprender de manera integral y sistemática los significados de las danzas agrícolas, y más específicamente en *Las danzas del Padre sol* (2010), Gutiérrez integra y analiza de manera comparativa los ciclos ceremoniales de las tres principales comunidades wixáritaari con cabecera en Jalisco. Reconoce la interrelación entre mitos, ciclos rituales,

relaciones de parentesco y espacios ceremoniales como claves comprensivas. Basado en una estrategia metodológica de corte estructuralista, a lo largo del libro describe mitos y rituales, y representa gráficamente, a través de tablas y diagramas, las secuencias y desplazamientos coreográficos de las danzas dentro del *takwa*, y diversos espacios, llevadas a cabo por los jicareros en sus diferentes cargos; destaca el papel de la música y el canto dentro de los rituales, refiere al vínculo de las prácticas musicales y dancísticas en relación directa con las dimensiones espaciales.

La suma de los diversos trabajos etnológicos que mencionan la música ofrece un importante número de referencias al hecho musical, que permiten tomar una idea general sobre el uso de la música, sus ocasiones, sus significados. Por otra parte, los estudios etnomusicológicos han aportado elementos etnográficos además de descripciones y análisis de carácter musical.

Como afirmaciones generales sobre estos trabajos es posible señalar que existe un predominio de los estudios que consideran de manera significativa al menos algún aspecto de música dentro del ámbito de la antropología: de los estudios mencionados, la mayoría son de antropólogos, etnólogos, lingüistas o estudiosos no músicos, contra una minoría de trabajos realizados desde la orientación musicológica o etnomusicológica. Lo anterior nos habla de que, para los antropólogos, la música es un elemento de considerable significación en el estudio de la cultura wixárika, esto derivado de la importancia del carácter religioso de esta cultura y de la importancia de la música con respecto al carácter ritual.

LA MÚSICA TRADICIONAL EN SUS TIPOS Y FUNCIONES

La música de *xaweeri* y *kanari* de un modo u otro fue introducida por los misioneros y colonizadores de la región (Bugarín, 1993; Yáñez, 2002), para posteriormente ser aprendida y aprehendida por los wixáritaari por su propio interés, para luego adaptarla a las formas expresivas dominantes en su cultura; por un lado, la forma musical del canto sagrado —y los otros géneros nativos de la canción, en los cuales predomina la forma melódica tetra y pentatónica, en oposición a la música europea, de siete notas— y, por otro lado, el sistema mítico, en el cual insertaron a estos instrumentos como creaciones de sus propias deidades. Es decir, a través de las evidencias de la sobrevivencia

de patrones musicales anteriores a la colonia, y la apropiación y adaptación de instrumentos europeos a la práctica local, puede entenderse, al menos en cierta forma, cómo es que se configuraron las relaciones de dominación: por proceso de mistificación se adoptaron formas y se resignificaron contenidos.

La música tradicional se ejecuta tanto en rituales relacionados con el ciclo de lluvias (Namawita Neixa, fiesta de la lluvia, y Tatei Neixa, fiesta de los primeros frutos) y el ciclo de secas (peregrinación a Wirikuta y Hikuri Neixa, fiesta del peyote), así como en las ceremonias del ciclo cristiano o de la cabecera: Weíya (Semana Santa), Naxiwiyari (Pachitas o Carnaval), 12 de diciembre, y Patsixa (Cambio de Varas). En estos ceremoniales, una práctica fundamental que se produce paralelamente a la música es la danza o el llamado “zapateado huichol” (Jáuregui, 2003), el cual es efectuado tanto por los propios músicos, las personas que tienen cargo, *xukuri'ikate* (jicaderos), como por las personas que asisten en general a la ceremonia. En el caso de la música de los rituales del ciclo cristiano, esta se ejecuta de manera meramente instrumental, mientras que en la música correspondiente a la peregrinación a Wirikuta, lugar sagrado del oriente en el desierto de San Luis Potosí, se ejecuta con canto, en piezas de significativo valor poético y simbólico, describiendo interacción entre las deidades y las personas, *teiteri*, principalmente a través de metáforas alusivas a las flores, *tuutú*, al canto y al Venado *maxa*.⁷ El proceso de composición de estas piezas está revestido de un carácter ritual, al corresponder exclusivamente al contexto de la peregrinación a Wirikuta; solo en ciertos lugares sagrados y después de ciertas ceremonias estas piezas pueden ser compuestas, dictadas por el Viento, Tamaátsi 'eka teiwari, tanto literaria como musicalmente (en los siguientes apartados se abundará sobre este tema).

Se presenta finalmente una variante a este tipo de repertorio, en el cual la estructura musical de las piezas se respeta, pero la letra de las mismas cambia, narrando aventuras amorosas e incluso picarescas. Preuss, a principios del siglo XX, en observación etnográfica, logró diferenciar dos tipos de danza, asociado cada uno a diferentes tipos de música, entre estas, la música de carácter cotidiano:

7. Para profundizar en el tema de las letras de la música de Wirikuta, véase Luna (2004) y Ramírez de la Cruz (2005).

A menudo al final de las ceremonias, todos los participantes bailan juntos, sosteniendo cada uno sus instrumentos ceremoniales en las manos. Sin embargo, las canciones amorosas (quince de las cuales he registrado), además, las canciones pueden ser tocadas en muchas ocasiones a cualquier hora del día (Preuss, 1998 [1907], p.175).

En cuanto a este último tipo de música con canto, es importante señalar que se encuentra en un proceso de suplantación por la música de mariachi, en tanto que se tocaba principalmente al finalizar las ceremonias sagradas; hoy en día esta función la cumple casi en su totalidad la música llamada regional.

MÚSICA TRADICIONAL Y ESPACIO DE *PERFORMANCE*

Hablar de música tradicional y espacio es referirse tanto al papel de la ejecución musical en relación con los lugares particulares donde ocurre (*prácticas espaciales*), como reconocer en la música la importancia las referencias a lugares nombrados (*representaciones del espacio*) y, finalmente, es hacer referencia a los lugares mismos donde la música es ejecutada (*espacios de representación*). Desplazarse tocando música, danzar ceremonialmente, bailar de manera festiva, cantar el nombre de los lugares, velar instrumentos, entregar ofrendas para adquirir el don de la música, acudir a los lugares donde residen las deidades, viajar para dar a conocer una forma de expresión artística, son todos procesos que relacionan música y espacio y sobre los cuales expondré a continuación.

PRÁCTICAS ESPACIALES EN LA MÚSICA TRADICIONAL

En casi todas las ceremonias de los centros ceremoniales, la música tradicional tiene un papel relevante y en algunos casos fundamental: idealmente una ceremonia de sacrificio de toro va acompañada de música tradicional, mientras que la ceremonia de Hikuri Neixa es indisoluble de la música de estos cordófonos, ya que es la que da pie a la danza.

La música tradicional también suele ser empleada para acompañar desplazamientos por el espacio, ya sea con un propósito ceremonial o cotidiano: los

músicos ejecutan el *xaweri* y el *kanari* para sacralizar el espacio por donde la fila de jicareros transita, danzando o caminando, en los rituales asociados a la peregrinación a Wirikuta o por donde los cargueros hacen procesión durante Cambio de Varas; también los músicos pueden tocar mientras caminan simplemente para disfrutar un trayecto. Sobre este tipo de práctica, hace cien años, Preuss señalaba:

Algunos huicholes nunca se separan de sus violines, instrumentos que ellos mismos fabrican, tal como nunca se separan de sus arcos y sus flechas. A veces, cuando venían a visitarme a San Isidro, desde muy lejos podía percibir el sonido de los violines, ya que ni siquiera dejan de tocarlos cuando caminan (1998 [1907], p.175).

REPRESENTACIONES DEL ESPACIO EN LA MÚSICA TRADICIONAL

Un aspecto que pone en juego la interrelación entre música y espacio, es el relativo a los rituales asociados a la adquisición o el mantenimiento del don de la música. Son diversos los lugares a los que se acude para este fin, como pueden ser Teupa, Tatewaríta (el templo de Tatewarí, en Teekata). De entre todos los sitios, destacan los asociados a las plantas sagradas *hikuri* y *kieri*.

Entre los lugares relativos al *hikuri* se encuentran algunos puntos específicos de Wirikuta, en los cuales se depositan ofrendas especiales, como las que muestra la fotografía de Antonio Vizcaíno (1989, p.130) y el video de Scott Robinson (1976). En cuanto a los sitios relativos al *kieri*, se encuentran como principales, las cuevas sagradas en 'Ututawita o peña Bernalejo, en Durango; el adoratorio de San Miguel Huaixtita, llamado Kierimanawe, y un sitio cercano a Keuruwitia, o en Nayarit, el lugar llamado Picachos. En cuanto a sitios de referente católico, se encuentran principalmente, los santuarios de San José, en la localidad del mismo nombre, Tsakutse, en Taateikíe, y El Nazareno, imagen de Cristo de Huaynamota (cfr. Jáuregui, 2003, pp. 360-372).

En tanto que gran parte del repertorio es compuesto en el proceso de peregrinación y al relatar en su contenido recurrentemente aspectos relacionados a los lugares la música tradicional, es posible afirmar que la misma está revestida particularmente de un carácter móvil. En el capítulo 8 describo con mayor detalle cómo es que se establece la relación entre representaciones del espacio y música tradicional, al analizar un amplio número de letras

del repertorio de esta música en dos comunidades, reconociendo cómo la práctica de nombrar lugares es una constante.

ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN DE LA MÚSICA TRADICIONAL

Los espacios donde principalmente tiene lugar la música tradicional son aquellos relacionados con el ciclo estacional, es decir los relativos a los centros ceremoniales y a los lugares de la peregrinación. Así, a continuación, describiré de manera abreviada las ocasiones en las que la música tradicional tiene lugar en o alrededor del *tukipa*.

Música tradicional en las ceremonias de *tukipa*

Por una parte, la música tradicional, específicamente del repertorio de Wirikuta, es para los *hikuritaaméte*, peyoteros, un elemento fundamental, ya que acompaña una de sus principales prácticas, como es bailar durante periodos que se extienden por horas. Las principales ceremonias en las cuales hay danza acompañada por *xaweeri* y *kanari* son Hikuri Neixa y Namawita Neixa, así como al final de Tatei Neixa.

Páariyatsieayeyari o peregrinación a Wirikuta

Con respecto a la música tradicional, la peregrinación a Wirikuta es sin duda el ritual que cobra mayor relevancia. Se relaciona con el proceso de composición de carácter sagrado de la música de *xaweeri* y *kanari*, durante el viaje a Wirikuta para dejar ofrendas y recolectar el cactus sagrado *hikuri*. Según afirman los propios participantes en la peregrinación, en este trayecto se obtienen las melodías, dictadas por la deidad llamada Tamaátsi 'Ekáteiwari, Nuestro Hermano mayor el viento vecino. Gutiérrez, en su descripción de dicha peregrinación al desierto acompañando a los jicareros de San Andrés Cohamiata, señala en lo relativo a la generación de estas nuevas piezas que:

Los *xawererutsixi* perciben alucinaciones acústicas, la “música de Wirikuta”, e inventan una letra *ad hoc*, al ritmo de la cual el grupo de peyoteros baila el zapateado huichol [...] Eeká [*sic*: 'eka], el viento, lleva listones de colores, con los que renovará las varas, además de la concha marina, que

hace sonar constantemente [...] Tocaban los cuernos awá [sic: 'awate] y emprenden el descenso [del cerro Re'unari] (Gutiérrez, 2002a, p.89).

Según me lo han comunicado, dicha música que escuchan del viento, se percibe tanto en frases verbales como en melodías, que los músicos se encargan de traducir en música con los instrumentos o la voz (De la Mora, 2005). De tal modo que este proceso de composición está revestido de revelaciones e interpretaciones con un sentido sagrado: difiriendo de la caracterización de estas piezas realizada por Gutiérrez, en mi interpretación, más allá de ser simples alucinaciones musicales las que se suscitan y que pudieran interpretarse como carentes de sentido, por el contrario, estas piezas dotan de coherencia y sacralidad a la experiencia ritual.

La composición de dichas piezas se realiza de manera individual o colectiva: cada persona puede escuchar una frase, textual o musical que retiene en su memoria, para posteriormente comunicarla al grupo, y de este modo en conjunto terminar de darle forma a la nueva canción. En cuanto al carácter colectivo de la composición, Pascual Pinedo señala que

En la trayectoria [a Wirikuta] la van soñando, la van acomodando que salga bien la pieza, se va llegando el momento cuando la van a inaugurar, el baile y la música; partir de allí puede tocar, a partir de allí se inaugura; no van a llegar tocando esas piezas, tiene su tiempo, bueno allá igual, lo van a presentar, a la llegada también va a haber una inauguración, de todos los cambios, y algunas prácticas, cambian de nombre... Ya no se van a llamar igual, pero cuando se termina la ceremonia ya vuelven tal como se llamaban (Pinedo, 2005).

En el sentido antes expuesto, la revelación también puede darse de manera individual:

Depende la ocasión. Yo esta trayectoria, yo compuse como seis canciones. Es que, en el transcurso de la marcha, o cuando andas en la cacería caminando, se le viene uno en la mente, pasa algo como un aire, cantando, y si eres bueno para grabar, te acoplas y de ahí lo grabas, y lo compones, lo ordenas y lo cantas. No porque a uno se le ocurre, no. Sino que conforme vayas viendo, conforme vayas observando, o soñando (Pinedo, 2005).

El registro de dicha música, una vez “escuchada”, es solo propio de la memoria del músico, por lo que algunas piezas del repertorio se olvidan en el trayecto de regreso al centro ceremonial. Desde hace años se incorporan grabadoras de casete para registrar para ellos mismos el nuevo repertorio y más recientemente aplicaciones de grabación incluidas en los teléfonos celulares.

Como he mencionado en dicho viaje se deben obtener al menos cinco piezas, aunque según las informaciones, en ocasiones regresan con más de 20 piezas.

Música tradicional en Hikuri Neixa

Al dar cierre a la temporada de secas y abrir la correspondiente a las lluvias, la ceremonia de Hikuri Neixa opera como uno de los eventos más importantes del ciclo ritual del *tukipa*. En más de una ocasión en que he presenciado esta fiesta me ha tocado la sorprendente coincidencia de que, justo al inicio de la danza, comience a llover; de la misma manera, Gutiérrez (2002, p.266) señala que, al segundo día de la fiesta, en cinco ocasiones ha llovido y Geist (2005, p.169) señala que no es raro que sobrevenga un aguacero durante o al finalizar la fiesta. Dentro de la literatura etnográfica es posible encontrar valiosas documentaciones de esta ceremonia (cfr. Nava, 1998, pp. 9–21; Neurath, 2002, pp. 241–265; Gutiérrez, 2002, pp. 256–270; Luna, 2004, pp. 65–71; Geist, 2005, pp. 148–171) en las que se hace patente el papel fundamental de la música tradicional y de la danza como prácticas rituales paralelas al canto de *mara'aakame*, llamado específicamente en esta fiesta *hikuri kwikaiyari* (ver capítulo 4).

Los actores principales de las danzas son los *hikuritaaméte*, peyoteros, y sus esposas o viceversa. Una descripción general, que da una idea muy clara de lo llevado a cabo en esta fiesta, es la presentada por José Antonio Nava, sobre la ceremonia del *tukipa* de Xawepa (Pochotita, Tuapurie):

La gran danza del *Hikuri Neirra* [sic: Neixa] contiene cinco partes que a su vez se bailan cinco veces, en dirección contraria al movimiento aparente del sol. Describen círculos en torno al *marakame* [sic: *mara'aakame*] y al fuego, que pronto se convierten en elipses. Se danza hacia las cinco direcciones del mundo, en la quinta los danzantes avanzan hacia el fuego, cuya posición representa el centro del cosmos. Dos hombres, que llevan

las plumas de urraca en la cabeza, dirigen las danzas con las insignias del maíz y la fecundidad, empuñan colas de venado, que lancean al aire con movimientos que recuerdan la cacería ritual. Los participantes llevan al hombro bastones emplumados y morrales. La entrega en la danza es prueba de regocijo y agradecimiento. El *marakame* [sic: *mara'aakame*] cantador permanece invisible, bajo las densas nubes de polvo que levantan los danzantes. Sus pasos golpean la tierra haciéndola sonar para que despierte y pueda recibir la lluvia (Nava, 1998, pp. 20–21)

De acuerdo con mis observaciones en campo, en distintos momentos de la ceremonia, las danzas de Hikuri Neixa se distinguen al menos en dos tipos: la correspondiente al repertorio “de Wirikuta”, que sigue la música ejecutada con los instrumentos de cuerda *xaweeri* y *kanari* y que se estructura en compás ternario, y, por otra parte, la danza propia del centro ceremonial, que carece melodía y se estructura en compás binario. Ambos tipos de danza se dividen en cinco periodos, que en suma pueden durar lapsos de hasta cuatro horas continuas. En estas coreografías participan, en primer lugar, los jicareros y sus parejas, y en segundo lugar los miembros de la comunidad que intervienen en el ritual.

En mis propias observaciones (2005, 2008), logré distinguir que existe una división social de los participantes y cada uno de estos realiza, en algunos momentos de la ceremonia, y de manera simultánea, diferentes pasos de danza. En Keuruwitia logré reconocer cuatro tipos de participantes en la danza: en primer lugar los *hikuritaaméte*, es decir los peyoteros y sus parejas; un segundo grupo de peyoteros que representan a las deidades principales, y que no participan en todo momento de la coreografía de los demás peyoteros, sino que permanecen en un pequeño círculo al centro del *takwa*; un tercer grupo que es llamado “el de los locales”, y que está conformado básicamente por todos los niños asistentes a la ceremonia, y por último, un cuarto grupo, conformado por todos los demás asistentes a la ceremonia, que si bien no danzan dentro del *takwa*, deben danzar de pie en el sitio desde el cual contemplan la ceremonia.

En las danzas, algunos de los peyoteros emplean una parafernalia especial, por ejemplo, las *wamuwieri*, que son las plumas que se ponen en parte posterior de la cabeza los danzantes llamados *tekwamana*, cumplen un papel fundamental ya que son los danzantes guías del principal grupo de danzan-

tes en la ceremonia de Hikuri Neixa. A estos participantes les siguen los *hai tixewemete* (Cosío, 2008), seguidos por los *'imatireme*, “los que van atrás” (Carrillo Pizano, 2010). A manera de ilustración, presento la siguiente descripción de la ceremonia observada en Hikuri Neixa, Keuruwitia, Tuapurie:

El primer día, inicia la danza. Pero la primera coreografía realizada no cuenta dentro de las cinco que tienen que hacer. Danzan a lo largo del día tres veces y en la noche dos veces. A la media noche, suenan cohetes que en medio de la cañada resuenan en el silencio, entre los sonidos de la gente danzando con las plantas de los pies contra la tierra y agitando sus cascabeles. A parte de los sonidos rítmicos de los pies contra el suelo, los cuernos de toro, *'awate* y gritos carnalescos se escuchan en medio de las danzas.

En la madrugada del segundo día, tiene lugar “lo mero bueno”, la parte más intensa de la ceremonia: se trata de la quinta danza “de enredo”, que comienza cerca de a las 4:00 am. Terminan pues las cinco danzas de enredo con la danza de “los locales”, donde se da la inversión simbólica y los locales les reclaman a los jicareros todo lo que decían al revés los jicareros. También en este segundo día, por la tarde dan inicio de las danzas “de desenredo”; son solo tres no cinco. En el *takwa* acomodaron los cerca de treinta equipales con respaldo, *'uweni* para los jicareros y cerca de ocho para los locales. A pesar de que llueve intensamente con granizo, cerca de 20 minutos, siguen danzando los jicareros, y comienzan a finalizar el ciclo de la danza en turno, al beber el agua de *hikuri* —que está llena ahora de agua de lluvia y granizo también—; las mujeres son las últimas en beber de las jícaras (*'aikutsi*). Por la mañana, de las 9:00 hrs. a las 12:00 hrs. el *mara'aakame* cantador pasa con cada uno de los jicareros. A las 13:00 hrs. encienden el fuego para quemar las plumas y despintarse (la gente lleva sus velas y pomos de sangre). A las 16:00 hrs. inician danza cambiando el sitio de los cantadores y danzan “de desenredo”.

Temprano, el tercer día a las siete de la mañana suena el altavoz del centro ceremonial, invitando a la danza, diciendo que todavía no se acaba la fiesta; la voz dice: “¡habían dicho que a las seis y ya son las siete...!” después de horas continuas de danza, el agotamiento físico se ha acumulado y la gente duerme. Solo hasta las diez comienzan a reunirse de nuevo. Por

la tarde, cerca de las 16:30, llueve de nuevo, pero solo un poco. Tuestan los esquites, de lado derecho del *tuki*. Terminó la danza definitivamente, con el lavamiento de los topiles. Seguidamente inició la carrera hacia la loma del poniente que queda justo enfrente de la entrada principal del *tukipa*. O sea, junto a los *xirikite* principales y enfrente del *tuki*. Los corredores ofrecen bolas de masa de amaranto con miel (*xiete*) a los espectadores, quienes a su vez tienen que retribuirles con algo de dinero, como alguien me sugirió: “de cinco pesos en adelante” (Trabajo de campo, junio de 2008).

A nivel comunitario la ceremonia, es pues una ocasión en la cual tiene lugar diferentes formas de la participación, tanto de aquellos que tienen cargo como de los miembros en general. La fecha es esperada como un momento clave para interacción social durante el ciclo anual.

En relación a esta ceremonia y su importancia en la vida de las localidades, puedo mencionar un episodio que tuve la oportunidad de presenciar y registrar. Se trata de una coreografía de la danza de Hikuri Neixa en Nueva Colonia, llevada a cabo durante el acto de ceremonia de fin de cursos de la escuela primaria. Considero relevante este hecho, pues dentro de las actividades ordinarias en la educación oficial en México, el folklore es un elemento siempre presente, sin embargo, para mí fue una sorpresa encontrar la coreografía sagrada en un marco distinto al ceremonial. Sobre esto, el coordinador de la coreografía, un reputado *mara'aakame* de Keuruwitia, antes de iniciar la danza hizo una aclaración al público asistente sobre el hecho de que el registro en video que yo haría, no respondía a otros fines más que los del reconocimiento y la preservación de estas prácticas:

El acto de cierre de la primaria, los bailables, por cada grado, se presentó un número, como la danza de los machetes, como el jarabe tapatío, como un vals (por parte de los de sexto, que bailaron el vals “Las hojas muertas” [...]) Entre la muestra de los bailables, tuvo lugar La danza tradicional de la ceremonia de Hikuri Neixa, encabezada por el músico tradicional más reconocido de la zona Valeriano Carrillo, originario de Santa Cruz, residente en Keuruwitia y padre de familia. Al inicio de la danza, Valeriano habló un par de minutos en huichol... luego, con los de sexto grado, hicieron un recorrido circular tanto de ida como de regreso por la cancha de la

FIGURA 5.2 COREOGRAFÍA DE LA DANZA DE HIKURI NEIXA EN TEMURÍKITA, LAS GUAYABAS, JUNIO DE 2007



Fotografía: Rodrigo de la Mora

escuela, que era el lugar donde se llevaba a cabo el evento... mientras los niños realizaban la danza, los padres de familia y el demás público lanzaba comentarios jocosos, en tono de ánimo a la participación en la danza, como los que son comunes escuchar en la ceremonia del peyote (Trabajo de campo, Nueva Colonia, julio de 2008).

La principal ceremonia del *tukipa*, Hikuri Neixa, es un rito de paso, en el que se dan diferentes procesos de socialización, tanto de los jicareros —que no son otra cosa que representación de los dioses mismos, participantes principales— como de la comunidad que los recibe. Al concluir cada uno de los cinco ciclos anuales, y durante los mismos, destaca la interacción entre los habitantes de la comunidad y los jicareros, quienes parten y regresan, luego de actualizar en el plano ritual el proceso de creación del mundo. A través de las danzas, que tienen lugar en el espacio ceremonial conformado por el gran templo, *tuki*, el patio ritual *takwa* y los *xirikite*, de Kauyúmarie y de Tauyau, esta interacción opera, en acciones que ponen en juego la práctica de reciprocidad entre los dioses y los humanos.

Música tradicional en Tatei Neixa

Dentro de la ceremonia de Tatei Neixa, la participación de la música tradicional tiene lugar en un solo momento, en la parte final de la fiesta, específicamente al acabar la representación del viaje de los niños a Wirikuta. Representado en la coreografía ceremonial, hay un momento en el cual tiene lugar la participación del grupo de jicareros, en el cual realizan una breve coreografía de danza similar a las de Hikuri Neixa, en la que hace sonar los *awate* (trompetas de cuerno de toro) (Neurath, 2002, pp. 283-292; Gutiérrez, 2002, pp. 146-153; Luna, 2004, pp. 71-76). En el año 2007 presencié esta ceremonia en Temuríkita, Taateikíe. En el siguiente párrafo describo un breve pasaje de la misma:

Durante el segundo día, desde media noche, y hasta entrada la madrugada sonó intermitentemente el tambor y el canto dentro del calihuey (quizá con intervalos de danza sobre la tarima). Ya como a las 7:00 am no sonaba el tambor y en las fogatas se cocían elotes que después se ofrecerían a todos los presentes en pares y luego de pasarlos sobre la cabeza del donado en un giro por parte del donante. Los participantes en el ritual eran los jicareros quienes salieron y entraron varias veces al calihuey, encabezados por los ejecutantes de *xaweeri* y *kanari* y el *'irikwekame*, haciendo la danza de Hikuri Neixa, portando primero los elotes adornados con flores, presentándolos a los puntos cardinales y trazando el complejo círculo de idas y regresos alrededor del centro del patio. Después hicieron un recorrido bastante parecido, pero ahora sin los adornos, los elotes solos, como parte todavía de la planta del elote. Después de esta danza, los *kawiteerutsiixi* dieron en parejas una vuelta al *takwa* seguidos por una especie de *tsikwaki* que portaba y tocaba el *tepu* horizontalmente, al parecer en sentido de broma. Esa fue la última vez que sonó el *tepu*. Después de todo esto siguieron algunas reuniones en círculo alrededor del centro del patio, donde se colocaron a manera de ofrenda los elotes cocidos que más tarde fueron repartidos después de hacer las correspondientes oraciones (Trabajo de campo, octubre de 2007).

Como lo hace patente la anterior descripción, la participación de la música tradicional es mínima en contraste con la del canto sagrado y la ejecución del

tepu; sin embargo, el *xaweeri* y el *kanari* remarcan la conexión entre el ritual de Hikuri Neixa y el de Tatei Neixa. Una posible interpretación de carácter social de esta participación es que, a manera de una práctica educativa, muestra a los niños cómo cumpliendo la peregrinación las deidades (representadas por los jicareros) acuden al *tukipa*, trayendo las lluvias y permitiendo así el cultivo del maíz. Asimismo, los jicareros, en su carácter de iniciados, son un modelo de comportamiento para los niños.

Música tradicional en las ceremonias de la cabecera

A continuación, describo la participación de la música tradicional en dos ceremonias de la cabecera, reconociendo que este tipo de música también participa en ceremonias como Naxiwiwari, o Cambio de mayordomos. Es importante señalar que a diferencia de gran parte del repertorio de la música tradicional que se compone y ejecuta en las ceremonias del *tukipa*, que se caracterizan por poseer letra, la música tradicional de las ceremonias de la cabecera es siempre instrumental.

Música tradicional en Patsixa

En Patsixa o Cambio de Varas existe música especial de *xaweeri* y *kanari* que cumple con la función de acompañar a los danzantes, *wainaruri*, aparte de las caminatas alrededor del centro ceremonial y de las ceremonias de sacrificio de toro. Por otra parte, se presenta también música de *xaweeri* y *kanari* durante las velaciones en los fuegos de los diferentes *tukite*, aunque esta participación no tenga la misma relevancia que la de los músicos tradicionales que acompañan a los *wainaruri* (Anguiano, 1974; Mata Torres, 1980; Tescari, 1987; Gutiérrez, 2002) —en el capítulo 7 expongo con mayor detalle la participación de la música tradicional en esta ceremonia.

Música tradicional en weíya (Semana Santa)

Durante la celebración de la Semana Santa en San Andrés Cohamiata (2007, 2009), la música tradicional tiene dos funciones principales. En primer lugar, la de acompañar las velaciones del jueves y del viernes, en la que los tres *mara'aakáte* principales y el grupo de segunderos, cantan hasta el amanecer

al interior de la casa de la comunidad, edificio llamado localmente *kumunira*. El repertorio ejecutado por los músicos tradicionales es meramente instrumental. Los músicos de cordófonos interpretan, en tandas de cinco, las diferentes piezas musicales relativas a la Virgen, llamada Tanaana, las relativas a San José, llamado Tsakutse, y las relativas a Cristo, Tatata Xaturi, todas estas sin canto.

De manera paralela, si se trata de un periodo en el cual los jicareros de uno o varios centros ceremoniales ya regresaron de la peregrinación a Wirikuta, los músicos tradicionales que participan en el o los grupos de peyotereros, acompañarán al cantador de su *tukipa*. Mientras que los cantadores principales y músicos tradicionales velan al interior de la casa de la comunidad, y mientras los judíos custodian el *teyupani*, los grupos de peyotereros de los diferentes *tukite* realizan también velaciones en cada caso, alrededor de una fogata por cada *tukipa*, que es presidida por los respectivos cantadores llamados *tatari* junto a sus correspondientes *kwínepiwaaméte*, segunderos. Así pues, los peyotereros en turno realizan cinco veces procesiones, en las que circulan desde el fuego de su *tukipa* hasta los principales puntos del espacio ceremonial, en una coreografía en la que van, a veces caminando, a veces danzando, en una fila encabezada por los músicos de *xaweeri* y *kanari* (De la Mora, 2005).

Música tradicional en espacio translocal e hipermediático

La participación de duetos de *xaweeri* y *kanari* en espacios externos a las comunidades de la sierra, como son eventos culturales, foros indígenas, festivos, estaciones de radio, televisión y la Internet, se ha venido dando de manera regular al menos desde mediados del siglo XX, aunque no con demasiada frecuencia. Esta participación se da básicamente de dos formas: en la ejecución de tipo ambulante, como músicos callejeros, y la ejecución formal, no ritual sino artística, en eventos de tipo cultural o folclórico, teniendo lugar ambos tipos de presentación tanto en la región cercana a la sierra, o en ciudades más o menos próximas, hasta en la capital, la Ciudad de México, así como en ciudades del extranjero. Del primer tipo de participación hay poca documentación, como es la referencia que hace Ramón Rubín en su novela *La bruma lo vuelve azul* (1984 [1954], p.37): “Y su ocupación en los pueblos de

los mexicanos se resume a tocar el violín, a cantar al son de ese instrumento sus empalagosas canciones monorrítmicas y a danzar pesada y machaconamente para merecer una gratificación tan poco solicitada que no encajaría en la definición de limosna”, o una imagen recuperada recientemente por José de Jesús Torres (2009).

En cuanto al segundo tipo de participación, muchos de los ejecutantes de *xaweri* de edad madura que gozan de prestigio en sus comunidades, son invitados frecuentemente para presentarse en foros o festivales culturales de distinto alcance, desde municipal hasta internacional, ya que algunos han viajado varias veces a Estados Unidos o Europa. Al mismo tiempo, han grabado discos compactos, principalmente del repertorio “de Wirikuta”, aunque también con algunas piezas instrumentales de ceremonias, y solo escasamente, con repertorio cotidiano, de amor o aventuras (De la Mora, 2009, pp. 151-156).

Es interesante destacar que los músicos en este tipo de grabaciones, tienen presente la importancia de explicitar el sentido de las grabaciones, su difusión y posible comercialización, como lo hace patente el siguiente texto, que sirve como introducción al disco:

Once de abril 2009 [...] Estamos grabando una música tradicional que nosotros hemos conservado en la región wixárika, al norte de Jalisco, donde hemos estado los huicholes. O sea, estamos grabando para que se conserve nuestra música, nuestras tradiciones, para que hoy nuevos jóvenes sigan aprendiendo, sigan conservando, la música y la tradición que nosotros hemos conservado en nuestras comunidades.⁸

Es decir que existe una clara conciencia para los músicos de los alcances y proyección de sus prácticas, tanto enfocadas al público de la propia comunidad Wixárika como al público extranjero, nacional e internacional, demostrado por el hecho de que los mensajes tanto escritos como orales son emitidos tanto en lengua wixárika como en español y en algunos casos también en inglés, como el disco compacto de Pablo Carrillo, *Xaweri Iyarieya* (2010).

8. Palabras introductorias al disco Donde se aprende la música, del Grupo Kukatavie (1´22”). El video se puede ver en https://www.youtube.com/watch?v=TP8oGZB_ow4

Grabaciones de *xaweeri* y *kanari*

Las grabaciones formales de música de *xaweeri* y *kanari*, destinadas ya sea a la difusión o a la comercialización, no suelen ser comunes. A través de ediciones de instituciones culturales o comerciales, son contados los discos de esta música y se cuentan apenas en una docena, aunque en las últimas décadas, en particular a partir del apoyo del programa PACMYC de Culturas populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, se ha incrementado el número de producciones. En el estado de Jalisco, del año 2004 a la fecha se han apoyado al menos cuatro producciones fonográficas. Otros discos, producidos por disqueras independientes, nacionales o internacionales, se han mantenido en el mercado desde hace años, ahora en formatos digitales, como el caso de *Música ceremonial huichol*, distribuido por NO-CD Records. Estas producciones han tenido como destinatario principal al público no exclusivamente indígena. En varios casos, al presentarse la edición impresa en inglés, queda claro que los productores han pensado en la circulación internacional de su producto.

El manejo estratégico de la identidad étnica, tanto por parte de los músicos, pero sobre todo de los productores, es un proceso clave a observar en las dinámicas alrededor de estas producciones. Motivados ya sea por el interés de la conservación y difusión de la cultura, o por concretar la venta de un producto artístico, han decidido “empaquetar” la expresión musical, con mayor o menor grado de cuidado; es decir, presentando los créditos correspondientes y ofreciendo información para la comprensión de las letras y el contexto en que esta música tiene su origen. Ejemplos de la difusión de esta música por parte de instituciones de gobierno son el casete *La música en el Nayar* (1997), producido y publicado por la Radiodifusora XEJMN, La voz de los cuatro pueblos del Instituto Nacional Indigenista, que además de música wixárika presenta una muestra de música de los diferentes grupos indígenas de la región. Otros ejemplos son el disco producido por José María Castro Simental, con auspicio de la Universidad Autónoma de Nayarit, y los discos recopilatorios grabados y producidos por Rodrigo de la Mora (2008, 2010) publicados con el apoyo del programa PACMYC.

Entre los músicos wixáritaari que han realizado grabaciones en años recientes, pueden mencionarse a los *xawererutsixi* José Bautista, Rafael Carrillo Pizano, Pablo Carrillo y José Luis Ramírez, de Taateikíe, con sus respectivos

FIGURA 5.3 RAFAEL CARRILLO PIZANO, XAWERERU. SEMANA SANTA EN TAATEIKÍE



Fotografía: Rodrigo de la Mora, abril de 2007.

acompañantes en el *kanari*. De Tuapurie: Marcelino Ávila de Keuruwitia (dos discos) y Daniel Medina de la Rosa. Asimismo, varios de ellos han participado en producciones audiovisuales, documentales, que en un par de casos han cobrado relevancia internacional, como José Luis Ramírez en el documental *Huicholes, los últimos guardianes del peyote* (Vilchez, 2014) o José Bautista, en *Hecho en México* (Bridgeman, 2012) y *Flores en el desierto* (Álvarez, 2009).

Nuevas creaciones en las que participa la música de *xaweeri* y *kanari*

Por otra parte, existen diversas producciones musicales realizadas por músicos y creadores no indígenas, que retoman fragmentos o piezas completas de música tradicional para generar nuevas creaciones, ya sea realizando fusión de géneros o interviniendo y modificando las piezas originales en algunos de sus elementos más significativos: cantos, ritmos, melodías y efectos como los *glissandos*.

En la parte final del siglo XX, el compositor mexicano de música ambiental, electrónica y *new age* Jorge Reyes incorporó, en varios de sus discos, elementos sonoros de la cultura wixárika, ya sea directamente o modificados. En el disco *El costumbre* (1993) incluye voces en lengua wixarika como fondo de la pieza; en el crédito del disco menciona a “los huicholes”, al emplear sus voces como parte de la pieza “narrando sueños”. De la misma forma, en otras de sus piezas emplea el recurso del sonido de *xaweeri* y *kanari*, estilizado y modificado a través de sintetizadores, en la pieza “Viaje al sitio de los violines en flor”, del disco *Bajo el sol jaguar*. Finalmente, en la pieza “Curandera”, del disco *Earth Island*, integra sonidos que remiten claramente al zapateado huichol.

Otro ejemplo es el proyecto llevado a cabo por el compositor y ejecutante de música electrónica, Murcof, quien realizó y produjo diversas piezas bajo el título Wixarika Project, consistente en una fusión de la música de *xaweri* y los cantos de *mara´akame* de José Luis Ramírez, originario de Taateikíe; musicalizados con sintetizadores, percusiones, trompeta y sonidos incidentales.

Recientemente, fue publicado el disco *Concert of the Sixth Sun* (2013), obra en que el mundialmente conocido compositor de música minimalista y bandas sonora, Philip Glass, fusiona su música de piano con la música de *xaweeri* y *kanari* ejecutada por el *xawereru* de Tuapurie, Daniel Medina de la Rosa, y el *kakaneru* Roberto Carrillo Cocío. Años más tarde, el propio Medina grabó un disco en el sello de Glass (Medina, 2015), y en colaboración realizaron varios conciertos, entre otros lugares en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México y en la Universidad Claustro de Sor Juana. Luego de su presentación en la Ciudad de México, el concierto del músico y los músicos wixaritari, fue reseñado por la prensa de la siguiente forma:

Valido del poder de la música, el compositor Philip Glass puso de cabeza el curso de la historia de la humanidad: postró la cultura dominante, la gran tradición musical europea, y miró y trató de igual a igual a músicos indígenas mexicanos, la cultura dominada. Ellos expresaron la riqueza de contenido de la cultura wixárika, en una sesión de alta intensidad anoche en el Claustro de Sor Juana (CSJ). No fue un concierto. Se trató de un ritual (Espinosa, 2017).

Estas prácticas pueden reconocerse claramente como dinámicas emergentes, efectos de los procesos de modernización y globalización, los cuales, como ha señalado Neurath (2002), no han sido ajenos a los wixaritari, aunque es necesario subrayar que en las últimas décadas notoriamente se han dinamizado.

RELACIONES SOCIALES Y MÚSICA TRADICIONAL

En cuanto a la música tradicional del repertorio de Wirikuta, generada por los *xukuri'ikate* puede afirmarse su sentido social en varias perspectivas. En primer lugar, en el carácter relacional que implica el proceso de creación-composición de las piezas de Wirikuta, ya sea en sentido individual o colectivo (Luna, 2004; De la Mora, 2005). En segundo lugar, el carácter relacional de la música en tanto comunicación liminal entre las deidades —desde el plano sagrado—, con los iniciados —peregrinos en Wirikuta— específicamente a través del *xawereru*; a su vez de los iniciados para con la comunidad del *xiriki*, el *tukipa*, o la cabecera comunitaria. La forma musical (patrones rítmicos y melódicos) y la forma literaria (patrones métricos) son vehículos para la transmisión de contenido: el mensaje de las canciones del tipo *niawari*, que son siempre alusivas a un conjunto determinado de valores y símbolos, y siempre creativas al recombinar elementos míticos a situaciones o hechos singulares, relativos al ritual de la peregrinación y a su vez a los procesos vivenciales de quienes participan en ellos, muy particularmente de los jicareros.

En cuanto a la música que acompaña los sacrificios en las ceremonias (tanto del centro ceremonial como de la cabecera), esta implica un sentido de relación social en tanto que cubre o reviste los momentos vacíos del espacio y tiempo del ritual en tanto es un ornamento que se envía como mensaje para los dioses, para que estos reciban con gusto las ofrendas y el sacrificio, y así, concedan los bienes solicitados. Es también un estímulo constante a la disposición ritual de los participantes: cada que se reinicia la música, estos recuerdan el sentido de su estar en el ritual, es decir funciona como un elemento que refuerza el enmarcamiento de la acción ritual.

Los músicos que participan en la creación de este tipo de música son de formación autodidacta, en muchos casos han aprendido de sus padres o familiares, pero en otros no. Algunos músicos relatan cómo sus padres les facilitaron los instrumentos a temprana edad, pero otros señalan cómo

ellos mismos fueron construyendo sus instrumentos con materiales que tenían a su alcance.

A diferencia de la música regional, que goza del interés de la mayoría de la población y sobre todo de los jóvenes, la música tradicional casi nunca se enseña en las escuelas, aunque he podido documentar una ceremonia de graduación de primaria en la que un músico tradicional de prestigio ha participado enseñando la música y la danza de Hikuri Neixa. Otros casos de los cuales existe registro sobre la enseñanza de la música tradicional son la escuela secundaria Tatutsi Maxakwaxi en San Miguel Huaixtita (Salvador & Corona, 2002) y el programa ECOS de educación musical impulsado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco (Warden, 2015).

A nivel local e intracomunitario, la práctica de la música tradicional, en particular la que tiene un origen sagrado, es permitida y aceptada por la comunidad una vez que se hayan cumplido los compromisos ceremoniales, es decir, si una pieza fue compuesta en el trayecto a Wirikuta, una vez que se presenta en las ceremonias del *tukipa*, y terminado el ciclo ceremonial, puede tocarse y difundirse sin ningún problema. De hecho, era común la difusión local de grabaciones caseras realizadas con grabadoras reporteras de cinta. Actualmente esto se realiza con las aplicaciones de grabación integradas en los teléfonos celulares.

En otro contexto, el de las industrias culturales, la producción, reproducción y difusión de esta música paulatinamente va cobrando importancia, al producirse profesionalmente con mayor frecuencia, tanto para ser distribuida en discos compactos, circulación en la Internet o en materiales audiovisuales (documentales, videos *on-line*) además de eventos culturales o turísticos, en espacios distantes de las comunidades de la sierra, en las grandes ciudades del país o en el extranjero.

En este capítulo he presentado un recuento de los estudios sobre música tradicional en la etnografía antropológica y etnomusicológica; una recopilación de datos alusivos al tipo de música estudiado, logrando distinguir ciertas constantes, asociadas tanto al contexto prehispánico como al colonial, asociadas dichas constantes a su vez a diferentes regiones y he distinguido

en dichos relatos referencias a las diferentes formas de relación social. En el desarrollo del capítulo también he descrito diversas funciones que esta música cumple en distintas ceremonias, marcando el inicio, los momentos clave y la finalización de la mayoría de las ceremonias de los centros ceremoniales *tukite*, y de la cabecera, conduciendo las procesiones en ciertas secuencias rituales, acompañando las danzas que son consideradas “un trabajo”, y cuando es cantada, narrando tanto episodios míticos como aventuras, relaciones sentimentales e ironizaciones sobre de la vida. A su vez, he mencionado dos tipos de presentación de esta música en espacios trans-locales, y por último he presentado algunas reflexiones sobre el carácter social de las diferentes prácticas asociadas a esta música: la música tradicional importa de manera significativa para la vida social de los wixáritaari al desempeñar un papel fundamental en la interacción dentro de ciertos marcos de interpretación entre los miembros del grupo, ya sea tanto en la dimensión ritual como cotidiana.

Mandar música: el género regional wixárika

El género denominado por los propios wixáritaari como “música regional”, corresponde a la formación musical también conocida como mariachi tradicional (Jáuregui, 2003, 2007), o con la terminología local, “conjunto o grupo regional” o “de *teiwari*”, es decir, vecino, mestizo. Su dotación instrumental está compuesta generalmente por violín, vihuela y contrabajo, aunque también se presenta en ocasiones con un segundo violín o una guitarra sexta o en duetos de guitarra y requinto. El repertorio de este género está integrado por la polca, la ranchera, el corrido, la cumbia y ocasionalmente el son, así como en el ámbito sagrado, los minuets (Jáuregui, 2006). En cuanto al repertorio, Jáuregui señala que:

Los sones y los jarabes prácticamente han perdido vigencia. En la actualidad, el gusto de la gente gira en torno al mariachi moderno, al “género ranchero norteño”, la música de “banda sinaloense” y —el de los jóvenes a los conjuntos electrónicos y el “estilo tropical”. En la región serrana de Nayarit —en donde conviven indígenas (coras, huicholes, tepehuanes, mexicaneros) y mestizos—, el mariachi tradicional sigue siendo el conjunto musical por excelencia. Ha logrado adecuar su repertorio a las presiones de la moda: en las tocadás seculares, combina sones (que ya no se bailan en tarima, pero se continúan zapateando) con versiones peculiares de las canciones “rancheras” que difunde la radio (las cuales se bailan con un estilo “deslizado” / “caminado”) y de... icumbias! (a las que se asocia un estilo dancístico “brincado”). Se trata de verdaderas adaptaciones, según sus propios criterios, a la instrumentación y patrones característicos (2007, pp. 245-246).

Solo en pocas ocasiones —aproximadamente dos de cada diez canciones grabadas en discos de estudio—, los propios wixáritaari componen piezas, muchas veces adecuando a melodías existentes, letras tanto en español como

en wixárika. La temática de las canciones comprende temas diversos, desde los relativos a las relaciones amorosas, la dominación de género —letras de temática machista—, y la vida cotidiana, hasta el poder contrahegemónico, particularmente en el caso de los corridos, ya sea al tratar el tema de la reivindicación étnica y territorial o de la participación dentro del mundo de narcotráfico.

En el espacio intracomunitario, las ocasiones en que tiene lugar esta música son por una parte de carácter cotidiano, fiestas familiares y, muy comúnmente, simples borracheras, y por otra, de carácter ritual, ya sean estos sagrados o cívicos: eventos escolares, ceremonias sagradas de origen colonial como Semana Santa, Cambio de Varas, y santos patronos, así como ocasionalmente, ceremonias funerarias (Ramírez, 2003; Lira, 2012). En el espacio regional, tiene lugar en relación a bailes, eventos culturales, giras regionales, nacionales e internacionales.

ORÍGENES, AUGE Y TRASFORMACIONES DE LA MÚSICA REGIONAL

A partir de la migración laboral, temporal o permanente, la presencia de misioneros católicos y recientemente evangélicos, así como la injerencia de programas gubernamentales de desarrollo, la compenetración de los wixáritaari con el mundo no indígena es patente en diversos aspectos de su vida social: el hecho de que gran parte de la población habla el español como segunda lengua; que en la forma de vestir, más allá del ámbito ceremonial, suela utilizarse la vestimenta no indígena, y en el caso del consumo cultural, que existan marcadas preferencias por la escucha de la radio, la compra de películas y discos de música popular mexicana, principalmente de los géneros *ranchero*, *banda* y *norteño*.

Jáuregui (1992) ha documentado una temprana presencia de este tipo de música entre los huicholes, que remite hasta finales del siglo XIX, y desde los años treinta y cuarenta del siglo XX se hallan evidencias de la existencia de las agrupaciones musicales huicholas de música mestiza, reconocidas como “*mariachis*”, “*conjuntos o grupos regionales*”, tal y como lo muestran los trabajos etnográficos de Robert Zingg de principios de los años treinta del siglo XX (Zingg, 1982 [1938]; 1998). Sin embargo, como también lo señala Jáuregui, los músicos de la sierra reconocen la “relativamente reciente difusión generalizada del *mariachi* entre los huicholes”

(2003, pp. 355-356). Un trabajo de documentación que permite comprender el desarrollo e inicio del auge de estas formaciones musicales es el realizado por el profesor Mata Torres durante las décadas setenta a noventa del siglo XX: en sus trabajos da cuenta tanto de las prácticas musicales en el territorio wixárika como de las letras de las canciones, en particular de los corridos tocados en las fiestas (1993). El autor, en entrevista señala que la influencia de la música de *teiwari*, tiene que ver a su vez con la constante presencia de músicos tepehuanos en las fiestas de las cabeceras wixáritaari, en tanto que, aparte de su música, llevaban a vender su aguardiente —llamado *tepe*, hoy y prácticamente inexistente en las fiestas (Mata, 2009).

Por otra parte, a partir de los años ochenta del siglo pasado y hasta el presente, la documentación sobre estas agrupaciones ha sido continuada por Jesús Jáuregui, quien ha dado seguimiento a diferentes aspectos del fenómeno, tales como: el estudio de la genealogía de una familia de mariacheros huicholes (1992, 1993); la importancia de la transmisión oral de la práctica musical (1993); la creencia local en los mitos en relación a la obtención de los dones de la música (2003); el carácter sagrado de la música mariachera al ser empleada para formular plegarias —sesiones de minuetes dedicadas a santos y deidades (2006)—; el origen histórico y el carácter de resistencia cultural del mariachi tradicional (2007). A su vez, Jáuregui (comunicación personal, 2009) señala que la migración temporal a localidades coras por parte de wixáritaari ha servido como modo de aprendizaje de la música de mariachi. Hoy en día, músicos no indígenas de edad madura recuerdan que este tipo de música comenzó a cobrar importancia y a difundirse en la sierra, como lo ilustra la siguiente cita de una entrevista realizada por Jáuregui:

Más antes los huicholes nomás nos veían. Ai [sic] estaban oyendo y no se despegaban. Salíamos a tocarles a los borrachos y aquella manada de huicholes nos seguía. Ahora ya tienen grabadoras. Cuando llegamos nosotros, ellos luego luego con su grabadora. Las graban y luego oyen la pieza y se ponen a estudiarla y ai [sic] unos con otros van tocando. Y ai [sic] se ha ido el mariachi como una planta que va caminando (Marcial Jiménez, entrevista de 1990). Hay mucho músico indígena, llega presentado con su traje original. Los huicholes prefieren a sus propios músicos. También [sic] hay mucho [normalista] indígena y a esos maestros les gusta la música

entre ellos. Ésa es la base que orita [sic] tiene el indígena (Antonio Reza, entrevista de 1992) (Jáuregui, 2007, p.262).

Por otra parte, músicos también de edad madura en las localidades wixáritaari, reconocen a su vez que el auge y afianzamiento de esta música tuvo lugar a partir de los años ochenta del siglo XX:

[Ellos empezaron], los que vivían en Tenzompa [...]. Y Luego [en otra localidad que se llama] Soledad. Ese amigo ahí vivía, junto. Ellos empezaron. Y el otro vive [en Santa Lucía] que se llama Serapio. Y ellos primero llegaban ahí [a San Andrés]. Son tres, cuatro [los] grupos [que] llegaban allí. No, pues ahí tocaban diario. Día y noche, día y noche [...] Santos Vela, y luego Mauricio Vela, y otro, Serapio y [...] ya después, como por ahí de cómo 87 [...] 86 se empezaron [De entre los huicholes de San Andrés] primero se empezaron [el] que se llama Mario; Ignacio, luego Gregorio y eran los que vivían en las Guayeguas [sic] [...] y los que tocaban la primera vez, esos 'orita ya no son músicos... todos se dejaron, ninguno [siguió]... y ya después como del 85, 86 salían otros de San Miguel, algunos, ya no conozco... de Santa Catarina, de todas partes, como de 85, de 86, salían, ahí donde quiera ya empezaron (Carrillo Pizano, 2007).

Tratando de distinguir el posible momento de inicio del auge de la música regional wixárika, entre otros factores como la mencionada incursión de los grupos no indígenas en las localidades indígenas durante las fiestas, así como la migración laboral temporal, es necesario destacar, por ejemplo, el papel educativo de las misiones franciscanas de Santa Clara, cerca de San Andrés Cohamiata. Tal y como lo señala Mata Torres (1993, p.256), alrededor de los años setenta, en este espacio educativo se comenzó a instruir a los alumnos en la práctica de esta música, lo cual, al paso de los años provocó que, paulatinamente, los músicos wixáritaari fueran desplazando a los músicos fuereños que, venidos de pueblos aledaños a la sierra, buscaban el interés y el pago de los participantes en las principales fiestas de las cabeceras comunitarias. Hoy en día, aunque es posible encontrar algunos grupos musicales integrados por no indígenas, la gran mayoría son de

jóvenes wixáritaari que, desde temprana edad, durante las fiestas se dedican de manera semiprofesional¹ al oficio de la música.²

Actualmente puede hablarse de la existencia fluctuante de decenas de agrupaciones, de las cuales medio centenar ya han realizado al menos una producción discográfica profesional, esto es, una grabación en estudio, con edición gráfica y presentaciones en foros externos a sus propias comunidades. Grupos como Conjunto Tateikie, Grupo Encinos, Los Hermanos Carrillo, de San Andrés Cohamiata; El Venado Azul, Los Teopa, Enero 97, Huichol Musical, Hiripa, de Santa Catarina Cuexcomatlán; Lobo Negro, Conjunto Regional, Weerika Yuawi —hoy Chuyinho Sierra y Los Hijos del Sol—, Zamurawy, y Los Amos de la Sierra, de San Sebastián Teponahuatlán; Los Artesanos y Tatei Hamaara, de Nayarit, son algunos de los nombres más populares. Como lo señala Jáuregui:

En la actualidad el mariachi se encuentra en todas las rancherías y comunidades de los huicholes. Por todos lados se ve a los muchachos huicholes estudiando su instrumento, siguiendo las piezas que escuchan en los radios o repasando los casetes que han grabado en sus aparatos (2003, pp. 355-356).

La primera generación de grupos regionales después de la mediatización

En el interés de reconstruir la aparición de las primeras producciones fonográficas de orden comercial de esta música, a través del diálogo con músicos partícipes de estos procesos, he obtenido información que señala que a finales de la década de los años noventa del siglo XX se llevaron a cabo las primeras producciones de archivos fonográficos destinados a la venta. Según relata José López, él con su grupo El Venado Azul, fue quien grabó por

1. Utilizo el término *semi-profesional* en tanto que estos músicos no se dedican de tiempo completo a este oficio, como sí lo hacen muchos otros de los grupos que han grabado discos en estudio, y que en este trabajo y con fines analíticos, denomino *profesionales*.
2. En esta discusión nos referimos particularmente a grupos del tipo mariachi tradicional; en otras formaciones musicales, tales como las bandas de alientos, es aún escasa la participación de músicos wixáritaari, aunque en trabajo de campo en Mezquitic, obtuve información sobre la participación de al menos un joven wixáritaari en la agrupación llamada Banda Cristera.

primera vez, en julio de 1997, en un estudio profesional. En la ciudad de San Luis Potosí, en los estudios de Discos Imagen grabó el disco *Cuarrru mautorra* (sic: Kuaxu Meutuxa). Estos discos fueron y siguen siendo producidos a partir de un patrón que corresponde al de los discos de música popular mexicana y que entre sus características principales destaca la diversidad de su contenido, en el que algunas piezas son bailables, otras cantables y de temática amorosa (canciones rancheras) y otras más relativas a anécdotas o hazañas, como en el caso de los corridos.

Posteriormente a El Venado Azul, otros grupos como el conjunto Enero 97, el Grupo Huichol Los Teupa, el Conjunto Taateikíe y el Grupo Encinos (originarios de Santa Catarina los dos primeros y de San Andrés los segundos), también realizaron grabaciones en estudio y maquilaron casetes y posteriormente discos compactos de audio. Otros grupos reconocidos por el público y que cuentan con grabaciones de varios discos compactos son Lobo Negro, Hiripa, Amanecer Huichol (hoy Huichol Musical), de Santa Catarina; WeerikaYuawi (Águlia Real Azul) —hoy Chuyinho Sierra y los Hijos del Sol—, Zamurawy, de San Sebastián Teponahuatlán; Los Hermanos Carrillo (actualmente Carrillos Musical), de San Andrés; Conjunto Regional, Los Artesanos y Tatei Aramara, de Nayarit, por nombrar algunos.

En la segunda década del siglo XXI, de esta primera generación de agrupaciones, solo algunas, como el Venado Azul, Los Teopa (hoy Los González) y el Grupo Encinos, siguen en actividad; sin embargo, constantemente surgen nuevas agrupaciones, muchas veces a partir de la reconfiguración de los grupos precedentes que se han desintegrado. Nubes de la Sierra, Abrazo Musical Huichol, Herencia Huichol, Renovado Huichol, Viento Huichol y Pasión Huichol son algunos de los grupos actuales con más actividad, tanto en bailes como en publicaciones en redes sociales y sitios de la Internet.

Dentro de todas estas nuevas agrupaciones, destaca por su amplia difusión y reconocimiento, el grupo Huichol Musical, original de Nueva Colonia y formado a partir del grupo Amanecer Huichol. Se trata de la primera agrupación incorporada completa y formalmente al circuito profesional y comercial de la música popular mexicana: la compañía que produjo su primer disco, Latinpower, promociona su participación en amplios circuitos de consumo musical en que predominan grupos de banda y norteña. El reconocimiento obtenido de este grupo en su primera fase (Nuevo Amanecer Huichol), tuvo lugar al hacer una versión de la pieza “La carta” del grupo de estilo du-

ranguense llamado Trono de México. Posteriormente, a partir de la estrategia de mercado de la compañía, en relación a la difusión en Estados Unidos de la composición de José López titulada “Cumbia Cusinela”. Esta agrupación ha experimentado diversas reconfiguraciones en cuanto a sus integrantes, lo cual ha dado lugar a la aparición de otros grupos como Renovado Huichol y Herencia Huichol y a la incorporación de integrantes de otros grupos, como, por ejemplo, ex miembros de Nubes de la Sierra y de los Amos de la Sierra.³

Por otra parte, nuevas generaciones de músicos están integrando nuevos grupos que destacan por la corta edad de sus integrantes, como es el caso de Pasión Huichol, integrado por jóvenes de entre de quince años y veinte años.

El estilo sierrero

Una variante importante dentro del ámbito de la música regional, ha tenido lugar desde la primera década del siglo XXI, y es la denominada “música nueva” o estilo sierrero. Se trata de una derivación de la música norteña que se caracteriza tanto por el empleo de instrumentos eléctricos y electroacústicos, como por la adaptación a ritmos bailables en tempo rápido, de baladas, rancheras y corridos, géneros de la actual música popular mexicana, relacionados con las manifestaciones de moda como han sido el estilo duranguense o el más reciente estilo norteño-banda.

Esta tendencia es reconocible en la práctica actual de los grupos que en su nombre suelen incluir la particular condición geográfica y cultural, al autodenominarse “sierreros” o “de la sierra”. Ejemplos de esta práctica son Los Amos de la Sierra, R5 sierrero, JB Sierrero o Chuyinho Sierra, Sensibles de la Sierra, entre otros. En las comunidades wixárika el estilo sierrero es adaptado principalmente por grupos musicales de integrantes jóvenes, que en muchos casos iniciaron tocando música regional. Uno de los grupos que

3. Para profundizar sobre este grupo, consultar el trabajo de Nolan Warden (2015). En su tesis doctoral en etnomusicología, Warden (2015) se guía por el interés por reconocer los procesos de mercantilización de la identidad a partir de la música entre los wixárika. En su trabajo realiza una revisión documental que incluye archivos históricos, en particular destaca su trabajo realizado alrededor del de Lumholtz. Por otra parte, y de manera destacable, realiza un trabajo etnográfico profundización en torno a la dinámica de los grupos de música regional, desde la indagación por los primeros registros en audio de este tipo de música —llevados a cabo por la radio del INI en los años noventa del siglo XX—, hasta la dimensión reflexiva de los propios músicos en torno a la comercialización de su identidad. Aborda también los procesos de producción (los estudios de grabación), la importancia de Nueva Colonia como centro primordial en que se forman músicos regionales y la relación que tienen ello con el culto a Santo Domingo.

iniciaron la práctica de esta música a mediados de la década de los noventa fue Weerika Yuawi, Águila Real Azul, agrupación fundada por Jesús Carrillo, originario de San Sebastián Teponahuatlán, y residente en Guadalajara.

Años más tarde, el grupo Los Amos de la Sierra reintrodujo esta música, que estuvo en activo entre 2007 y 2011, y cuyos integrantes han participado en otros proyectos, como Huichol Musical y R5 Sierreño. Los Amos de la Sierra, algunas veces han integrado la tuba a sus presentaciones, acercándose por ello a la tendencia musical en auge conocida como norteño-banda. Por otra parte, el grupo JB Sierreño, se caracteriza por emplear el acordeón. Los grupos sierreños, aparte de la caracterización instrumental, de ejecución instrumental y estilística, se caracterizan por el tipo de vestimenta, que incluye tejana, botas y otras prendas del entorno norteño.

Un caso singular dentro de este subgénero es el de Justin Biber Sierreño, un joven residente en la ciudad de Tepic, quien en 2014 hizo público en la Internet un video amateur en el que, acompañado de una guitarra acústica, canta una versión de la canción “Beibe” del famoso cantante *pop* Justin Biber. A partir de ello, el joven se autonombró “Justin Biber Sierreño” y a través de la Internet recibió cientos de comentarios, en su mayoría burlescos, a pesar de los cuales continuó haciendo publicaciones de videos. En su biografía en la red de Internet Facebook, refiere sobre sí mismo:

Justin Sierreño MX nacio el 1 de julio del año 1997 de padres indígenas en un hermoso pueblo llamado meza del tirador soy músico del estado de nayarit y empece a subir videos en youtube y me hice famoso por mis cover y si dios permite voy a grabar una rola que se llama que caro estoy pagando de los plebes del rancho de ariel camacho para la gente que me apoya de otros países mi nombre original es jesus garcia sanches y espero les aya claro esta in formacion de mi (<https://www.facebook.com/pg/justinsier1/about/>).

El interés de este último caso, radica en que la naturaleza de este fenómeno de la música wixárika se ha llevado a cabo prácticamente de manera íntegra en el entorno *hipermediático* de la Internet por parte de un músico aficionado, pero que dentro de las dinámicas ligadas a la cibercultura actual ha logrado convertirse, en un primer momento, en una figura con cierta fama dentro de

las redes sociales de la Internet, y posteriormente, con el apoyo de productores musicales, en un artista profesional de la música gruperá.

SOBRE LOS GRUPOS REGIONALES: SU DINÁMICA Y SUS PRÁCTICAS

Con la intención de clarificar y ordenar la diversidad de tipos de grupos en cuanto a sus características de profesionalización y alcance de proyección ya sea local, mediática o *hipermediática*, propongo una tipología integrada por dos categorías básicas: los grupos profesionales o consolidados y los grupos semiprofesionales.

La clasificación de los grupos profesionales puede dividirse, a su vez, en dos subcategorías: los “grupos con grabación” y los grupos “sin grabación”. Los grupos con grabación también pueden dividirse entre los que tienen productor y compañía disquera y los que no los tienen. Por su parte, los grupos semiprofesionales se caracterizan por estar conformados por músicos que no tienen un proyecto consolidado, así como por no tener grabaciones. Una forma común de grupo semiprofesional es el que se da con motivo de ocasiones cotidianas, como puede ser una fiesta o evento especial, en la que por gusto o por necesidad laboral, se reúnen músicos e integran una formación que en la terminología local se denomina “grupo parchado” (Cosío, 2008).

La formación de los músicos regionales es por principio autodidacta, casi siempre en el entorno familiar y, en menor medida, parte del proceso de enseñanza escolar. En ambos casos, la formación de los músicos implica la práctica constante y la ejecución y aprendizaje junto a otros compañeros. Una vez que los jóvenes músicos (como suele ser común, que empiecen a la temprana edad de 10 o 12 años) han tenido mediano dominio de su instrumento, suelen formar una agrupación; en algunos casos, entre ellos se establece un acuerdo sobre el nombre, y al mismo tiempo establecen una organización interna del grupo, a la manera de una pequeña institución en la cual uno de ellos toma el cargo de “presidente”, otro de “secretario” y otro más el “tesorero”.⁴ Por

4. En varios de los casos investigados en campo, la organización interna de los grupos regionales refleja la forma de organización civil agraria del comisariado de bienes comunales, presente en las comunidades wixárika desde mediados del siglo XX. En esta forma de organización, las tres figuras principales encontradas en los grupos —en la mayoría de los casos integrados por tres individuos—, son el comisario, el secretario y el tesorero. Dentro de los grupos, aparece la figura del presidente o jefe, el secretario y el tesorero, o encargado del dinero. Por otro lado, algunos grupos aluden a que entre ellos no hay jerarquías ni distinciones (Cosío, 2008; Carrillo & López, 2009).

otro lado, en el aspecto religioso, se da el caso de grupos que acuden con un *mara'aakame* para que intermedie por ellos con los santos o deidades, y de este modo logren tener buena suerte en su trabajo.

Los grupos musicales se conforman a partir de lazos sociales preexistentes, como lo demuestra el hecho de que los conjuntos estén compuestos ya sea por miembros de una misma familia, por ejemplo, Los Hermanos Carrillo —hoy Carrillos Musical, de Taateikí—, o Los Amos de la Sierra; por compañeros de escuela (Conjunto Tateikie) o por vecinos de residencia. En otros casos, y como he mencionado, los grupos se conforman por exmiembros de diferentes grupos. La participación de la mujer dentro de los grupos tiene que ver con la pertenencia de esta a la familia de alguno de los músicos, ya sea esposa, hermana o hija (Carrillo, 2007). El primer caso destacado de la participación de una mujer dentro de un grupo, es el de la primera esposa de José Xitakame López Robles, El Venado Azul, quien, por varios años, tocó el contrabajo y cantó en esta agrupación (Jáuregui, 2003).

Entre los principales intereses y motivaciones de los músicos regionales se encuentran el deseo estético de disfrutar su propia ejecución, la necesidad de desempeñarse en el oficio de la música como una forma de ganarse el sustento y la búsqueda de reconocimiento social, tanto local como externo, que, en su expresión más ideal, implicaría el convertirse en figuras de la música popular mexicana, como notablemente lo han conseguido agrupaciones como El Venado Azul o Huichol Musical.

Los grupos ya formados que se estabilizan y se llegan a consolidar con objetivos claros de proyección comercial y que podemos nombrar *profesionales*, comienzan a buscar a su público, en primera instancia en su localidad, tocando en fiestas y parrandas, ceremonias y otros eventos, tales como actos académicos y culturales en las escuelas, o bailes de graduación. Muchos de estos grupos, sobre todo cuando ya se han consolidado, no permanecen solo en su localidad de residencia sino que se desplazan en busca de oportunidades de trabajo, en ocasiones migrando temporalmente, desde días hasta meses, a localidades cercanas (otras comunidades de la sierra, o de los pueblos indígenas vecinos, coras y tepehuanos), pueblos de la región (Huejuquilla, Mezquitic y Colotlán, en Jalisco; Tlaltenango, Valparaíso y Fresnillo, en Zacatecas; Jesús María y Ruiz en Nayarit), y ciudades más o menos alejadas (Tepic, Puerto Vallarta, Guadalajara, San Luis Potosí, Monterrey o Ciudad de México). En estos recorridos, los grupos se guían por los calendarios fes-

tivos de los pueblos, en los cuales las ferias que se realizan en los diferentes lugares visitados, representan ocasiones privilegiadas para ser contratados.

Existen también casos de grupos regionales que han realizado viajes fuera de las regiones aledañas a la sierra, inscribiéndose así en los circuitos de promoción de la música popular mexicana, llegando incluso a Estados Unidos, Canadá, Suramérica o Europa. Es el caso de los grupos más exitosos, El Venado Azul o Huichol Musical, que han realizado incluso giras musicales con la formalidad y protocolos propios de la industria musical.

Como lo señalan los propios músicos, desde mediados de los años noventa del siglo XX, los grupos regionales comenzaron a grabar profesionalmente, primero cintas de audio y posteriormente discos compactos, en un proceso abierto de difusión de esta música proyectado de lo local a lo regional. Algunos buscaron a un productor y otros fueron buscados por productores. En realidad, menos de la mitad de los grupos que podemos reconocer como “consolidados” son los que han firmado contratos con productores y compañías disqueras. Puede destacarse el caso de la compañía tapatía —hoy desaparecida— Fonorama, en tanto que fue la empresa que grabó y produjo con mayor constancia y formalidad, discos de grupos wixárikaari. A partir del año 2006, comenzó a cobrar importancia un proceso de difusión masiva de esta música, que se extendió a nivel nacional y posteriormente internacional e *hipermediático*, específicamente con el caso de la exitosa “Cumbia Cusinela” (véase el capítulo 8).

El tiempo de vida de estas asociaciones musicales puede variar de unos meses a varios años.⁵ Luego de formarse y existir por un periodo de tiempo, si no se renuevan, suelen desintegrarse. Según las referencias recabadas en campo, los motivos por los que tiene lugar la desintegración, están relacionados con malentendidos, rivalidades o desacuerdos relativos a la falta de compromiso y responsabilidad de algunos miembros, o a la forma de administrar y repartir el del dinero. Al respecto, Albino Carrillo, señala:

A veces no salimos en prácticas en compañeros: el otro se enfada, el otro no tiene paciencia, el otro sí tiene paciencia, o a veces que, por cuestiones

5. La desintegración del famoso Conjunto Tateikie, tuvo lugar a raíz de un crimen pasional, por parte del violonista y líder de esta agrupación.

familiares, uno ya no nos atiende a como debe ser, y se van, y los demás quieren tocar y el otro se va, no quieren juntarse... eso fue lo que me fue sucediendo a mí, el trayecto de grupo musical... “vengo tal día” y se tardaba más, y uno se desespera, y a veces hay contratos, “y este no llega”, es lo que piensa uno, y es malísimo eso: tenemos que estar siempre juntos para poder actuar en un lugar (2008).

En otras circunstancias, con propósitos de renovación o a partir de una reestructuración, los grupos cambian de nombre. Son variados los casos de grupos que vuelven una y otra vez a fundarse y en algunos casos a cambiar de denominación. Quizá el más representativo es el grupo de Santa Catarina, Amanecer Huichol, que de este nombre pasó a Nuevo Amanecer Huichol para terminar —con éxito sin precedentes— en Huichol Musical. Otro caso es el del solista de San Sebastián, Ceferino Carrillo, que comenzó su carrera como El Bronco de Jalisco, pero que por reclamos de derechos sobre dicho nombre —ocupado por una ya desaparecida y famosa agrupación de música popular mexicana—, tuvo que cambiar a Zamurawy. Un caso más es el del Grupo de San Sebastián Weerika Yuawi, Águila Real Azul, que después de varios años y al separarse sus integrantes, cambió de nombre a Chuyinho Sierra y su gente, y posteriormente a Chuyinhno Sierra y Los Hijos del Sol. Otros grupos más, han hecho ajustes al etnónimo común “huichol” por “wixárika”, como el caso de Viento Huichol (wixárika) o de Abrazo Musical (wixárika).

Es significativo que la gran mayoría de los grupos esté conformada por jóvenes varones entre los 15 y los 30 años aproximadamente. Son muy pocos los grupos en los cuales participan personas de edad madura (40 a 60 años) y contados aquellos en que participan mujeres. Existen muchas referencias sobre músicos que iniciaron a tocar en la formación regional y que hoy en día han abandonado por completo esta práctica. Por ejemplo: José Bautista, *xawereru* de San José, residente en San Andrés Cohamiata y altamente reconocido dentro y fuera de su localidad; José Luis Ramírez, actualmente famoso *xawereru* residente en La Laguna, o Mauricio Montellano, comunero de San Andrés Cohamiata. En Keuruwitia, Santa Catarina, Pascual Pinedo, constructor de instrumentos tradicionales y *kananeru*; Lino Cosío, *mara'aakame* y comunero, o Xaureme Jesús Candelario Cosío, profesor y activista comunitario.

Todo parece indicar que los músicos regionales, profesionales o semi-profesionales, al llegar a cierta edad pierden la motivación o el impulso que

tuvieron en un principio para dedicarse a este oficio. Seguramente esto está relacionado a las exigencias de este tipo de trabajo, que implica un significativo grado de dedicación y esfuerzo, por ejemplo, al tener que aguantar en algunos casos varios días seguidos de ejecución, así como lidiar con contratantes borrachos. Así puede entenderse que, al menos en cierta medida, esta práctica sea retomada con entusiasmo por los más jóvenes.

LA MÚSICA REGIONAL, EN VOZ DE SUS ACTORES

En este apartado realizo una aproximación hacia las narrativas de los propios actores de la música regional wixárika, con el interés de reconocer a través de las mismas, los valores estéticos y simbólicos que reconocen en sus prácticas. Alrededor del *performance* musical regional, los músicos revelan un grado significativo de conciencia sobre lo que ellos mismos hacen, como una forma de expresión y como práctica que genera identidad, tanto individual como social.

Ante la pregunta ¿qué es lo que hace que la música regional wixárika sea diferente a otros tipos de música?, diferentes músicos entrevistados señalaron centralmente tres elementos: la forma de pronunciar las letras al cantar —no tanto la lengua, dado que la mayor parte del repertorio es cantado en español y en menor parte en wixárika⁶—; la forma de ejecutar los instrumentos (“competencia”) y la forma de vestirse para ejecutar la música (un elemento de performatividad).⁷ A continuación presento de manera detallada las explicaciones a dichas características en la voz de sus propios actores.

Sobre la caracterización del estilo, a la pregunta sobre cómo se podría definir el estilo wixárika, “¿En qué crees que esté el chiste de que se escuche un grupo y uno pueda decir ‘es huichol’?” en primer lugar y aludiendo a la voz en el canto, específicamente a la manera de pronunciar la letra, Jesús Carrillo, del grupo Weerika Yuawi, de San Sebastián, argumentó:

6. En una estimación a partir del análisis de un total aproximado de 500 canciones del género regional wixárika, puedo afirmar que ocho de cada diez canciones grabadas están en español y solo dos en wixárika.
7. Al abordar el tema de la aculturación de los wixáritaari migrantes a las ciudades, Weigand expuso: “También se conserva el vestido tradicional, aunque se empiezan a hacer evidentes ciertas diferencias en la forma de vestir de los indios profesionales urbanos y de su contraparte en las montañas. El vestido del indio profesional se está volviendo más elaborado, casi barroco, y las combinaciones de diseño tradicionales se están reinterpretando y combinando. Sin embargo, los indios que viven y trabajan en los apretados barrios bajos de las ciudades no usan la vestimenta tradicional” (1992, p.170).

Tiene que ver el acento, la voz. Nos distinguimos nosotros por la voz, por la voz y la forma que tocan, allí es donde tú dices: “son indígenas wixas”. Porque si es otra etnia, de pronto también checas que son indígenas, pero de otra región, pero cuando se trata de wixas, de volada se escucha el canto y la tocada; la voz de volada se identifica, allí tiene que ver, por el tono que cantan, pues así como medio wixa, acá, como que le da así; pero tiene su estilo, varia el estilo de cada grupo... pero es el acento y la tocada [...] es la voz, ahora sí más que nada, tiene que ver el acento, la voz, como wixárika, porque si canta un *teiwari*, va a cantar muy diferente, entonces es el mismo estilo, el mismo acento que nosotros manejamos como wixárika... es la voz, la letra, como nosotros hablamos en nuestra lengua; aunque hables en español, es el mismo sonido que nosotros estamos manejando... entonces, si por ahí está cantando, aunque no me doy cuenta yo, de volada escucho que es wixa, porque voy a entender la voz y el tono que está manejando, y el violín y todo eso (Carrillo García, 2008).

Sobre el mismo tema, José López Robles, *El Venado Azul*, de Santa Catarina, particulariza cómo, a partir de la recomendación de un productor no indígena, resignificó el valor de la pronunciación con “carácter indígena”:

Yo iba a estudiar poquito, pero un amigo mestizo me dijo: “¿sabes qué? no te van a valorar porque vas a poder hablar muy bien en español, porque vas a cantar [y van a decir:] ¡ése no es huichol! ¡ése no es indígena! ¡canta bien y tiene a bien, así como... lo pronuncia bien...! No lo vamos a ayudar.” Entonces me dijo: “así [como pronuncias] está bien, o sea, algunos lo pueden escuchar como botana... hasta se pueden reír de ti, pero no porque se burlen de ti, sino porque [hay] algo que ellos mismos no entendieron” [...] Me sirvió no estudiar, porque si hablara bien, no tuviera tanto apoyo con el público, porque ya ves que, si un gringo viene de allá, o un gabacho viene de allá pa’ acá que no puede hablar, si habla poquito y le entiendes, le tomas más atención: “¿a ver qué está diciendo?”; porque, si habla bien, “no pues ya”, ya de volada le dices, pero si no sabe hablar como que le pones más atención cada vez. Eso es lo que yo hago, porque hay grupos que hacen bien la cantada, siempre la hacen bien...yo antes era más peor (López, 2008).

Así, es posible señalar que en la interpretación de los dos entrevistados, dentro de los elementos característicos de la música regional, destaca el tipo específico de pronunciación del castellano, en tanto es considerada un recurso de distinción musical pero también cultural: la “mala” pronunciación o la pronunciación estilizada del castellano, se emplea como un valor de diferenciación étnica y de autenticidad.

Otro valor asociado a la estética de la música regional es el de la competencia de los ejecutantes, las características particulares de la ejecución de los instrumentos, la ornamentación y el virtuosismo. Jesús Carrillo reconoce que la “originalidad absoluta” no es posible, pues los estilos se desarrollan a partir de la imitación y variación de formas preexistentes:

Lo que pasa es que entre grupos como que se copian la forma de *darle*, como dicen, el arqueo y además el adorno [...] el estilo acá entre grupos casi no varía mucho porque manejan el mismo estilo del adorno del violín o del tololoche, o sea es el mismo el *tiraje*,⁸ porque cuando sale un grupo nuevo es el mismo, la forma de tocar... porque ya lo aprendió con el otro, o el violín es el mismo adorno, le cambian un poquito pero es el mismito. Se da cuenta uno que es el mismo, un poquito variado, pero es el mismo, y el tololoche igual y si es la vihuela, igual también, es el mismo rasgueo, todo eso, y ahí se da cuenta uno [...] Porque, ¿cómo te vas a dar cuenta de que tú vas a sacar tu estilo, así cien por ciento? No se puede, porque de alguna manera tienes que fijarte de alguien que lo está haciendo de esta forma... y tú lo vas a hacer diferente pero es un poco el estilo de ése, y así es, nada más esa diferencia se puede checar allí, que el estilo se puede llevar un poquito diferente, el estilo, de los grupos pues... [...] Cuando le cambian, en cada grupo se identifican, con la forma de adornar, aunque es parecido, que lo hacen más rápido un poquito, o más rápido, así se identifican entre grupos, y así se identifican que tocan rápido y fuerte... o canta fuerte nada más, así es (Carrillo García, 2008).

Es patente, pues, la conciencia del estilo como elemento de diferenciación entre grupos y ejecutantes. Un ejemplo particular de lo anterior, específi-

8. Expresión nativa que se refiere a la forma de pulsar la cuerda, a manera de *pizzicato*.

camente en cuanto a la manera de tocar el violín en la música regional, es lo expuesto por José López Robles, al narrar un episodio de encuentro con músicos de mariachi moderno, quienes cuestionaron su técnica de ejecución del violín:

Una vez fui allá en México, en Morelos, estuvo un mariachi que creo que se llama Azteca, no pues allí ellos ya terminaron [de tocar] y entonces [al verme] ya se estaban riendo pues [decían]: “no va a poder”, porque yo no toco como mariachi, ya ves que tienen su posición acá y luego acá, el vareo de acá y acá, no pues le levantan todo y le estiran, y yo toco así como sea, es que yo aprendí música huichol, se toca así [...] es que es diferente pues; desde por ahí viene, a veces la gente ven las posiciones de cómo te paras, de cómo tocas, o sea como yo te digo: eso es para mí lo de menos: lo que yo hago es... [ademán de entrega] otra cosa. A mí, las posiciones... [negación con la cabeza y sonrisa] ¡No! [ademán de desinterés], los profesionistas lo hacen, pero ¿de qué sirve que tengas buenas posiciones, que estés bien peinado, o que cantes bien, si no *proyectas*? (López, 2008).

Así como José reconoce que la técnica de ejecución empleada por los mariacheros y la de él no es la misma, y quizá ni siquiera comparable, al mismo tiempo indica que los efectos logrados a través de esta técnica no son tampoco comparables, es decir, relaciona directamente el sentido de su práctica, su estilo propio y de origen wixárika, con la eficacia y particularidad de eso que él genera y que en su consideración no es música sino “otra cosa”.

En cuanto a la ejecución del contrabajo o tololoche con la técnica del *chicoteo* o *chapaleo*, El Venado Azul comenta que él fue quien le indicó a su entonces compañera y que fuera una vez ejecutante de ese instrumento, que tocara de esa manera especial: “En [la pieza] ‘El Remolino’ ella la toca, la toca y la *chapalea*, de ahí empezó, porque yo le decía: ‘pues hazle así, hazle así’, entonces eso nadie lo utilizaba. A cada compañero que le meto... le digo ‘hazle así’” (López, 2008).

Existe también el reconocimiento de la importancia del consumo y retroalimentación de modelos musicales, tanto externos (música popular mexicana, música grupera) como de modelos propios (producciones discográficas de grupos wixáritaari), en la conformación de los estilos, así como de la paula-

tina transformación del género regional. A las preguntas sobre cómo es que se crea el estilo, cómo es que llega la música a la sierra y cómo se empiezan a enterar de que hay nuevos discos y nuevas formas musicales, Jesús Carrillo respondió:

Pues mucha gente sale fuera; más que nada los que salen afuera, son los que trabajan y por ejemplo, algunos les gusta ir para Fresnillo, a Tlaltenango, así, para Nayarit algunos, casi casi donde se la lleva nuestra raza pues, donde hay más chamba, que digamos, entonces la gente se da cuenta que hay una nueva grabación, o por ejemplo los discos que existen ya, hay algunos que mandan sus discos a la radio, la radio que existe en las cuatro comunidades, en Jesús María... algunos lo mandan allá, y se dan cuenta de que ya existe una grabación de tal grupo o de un nuevo grupo que así toca, entonces ya mucha gente anda viendo si hay disco, quién lo vende, o todo eso, y los mismos grupos a lo mejor a veces van allá y se promocionan allí y dicen, “en tal parte, allí lo pueden comprar”, entonces, mucha gente, los que apenas quieren formar su grupo, compran sus discos de diferentes, de duranguenses, pues ya, y allí se dan cuenta de hacer su propio estilo que digamos y de esa manera poco a poquito van haciendo su estilo, más que nada, de esa forma, pero de que sí compran discos, de que sí oyen, tiene que ver mucho, esa es la forma de poder hacer un estilo propio (Carrillo García, 2008).

Así pues, es posible advertir en las anteriores descripciones sobre el estilo instrumental, un considerable nivel de conciencia sobre la forma de hacer su propia música, tomando como referencia tanto los propios códigos culturales y musicales como los de los otros.

Paralelamente a la importancia que los músicos otorgan a las características particulares de lo musical (canto y ejecución instrumental), fue posible reconocer que, en sus narrativas, la preocupación por la vestimenta como elemento de presentación del grupo hacia el público, es un elemento de gran relevancia. En los siguientes apartados expondré cómo este aspecto es empleado como un recurso de construcción de la identidad y por lo tanto del posicionamiento estratégico en la vida social.

ESTRATEGIAS DE PRESENTACIÓN, PÚBLICOS Y CONTEXTOS EN LA MÚSICA REGIONAL WIXÁRIKA

Los grupos de música regional ejercen diferentes estrategias de configuración musical y performativa, ligadas directamente a la construcción o reconstrucción de su identidad tanto individual como social y en relación directa a los diferentes contextos culturales en los que desempeñan su práctica. Con el interés de comprender la dinámica de los grupos de música regional, presento una tipología, en tanto clave heurística y vía de entrada al estudio de la música regional, y que por lo mismo no debe entenderse como un modelo rígido o absoluto, ya que es posible encontrar casos de grupos que hacen uso simultáneo o diferenciado en el tiempo de una o más de estas estrategias. Otra acotación pertinente es que la oposición entre estándar e innovadores es realizada desde la propia perspectiva wixáritaari —aunque no con sus categorías locales—, ya que los últimos, los innovadores desde una perspectiva no indígena, podrían ser calificados simplemente como imitadores de los músicos gruperos no indígenas. A continuación, y para comprender en qué consisten tales estrategias, presento tres casos de grupos de música regional wixárika en los que, desde una perspectiva sincrónica, es decir en el momento de su análisis —y no de manera sincrónica o histórica—, el empleo de una u otra estrategias es predominante.⁹

Distingo así, la estrategia seguida por los grupos que “ha naturalizado” prácticas culturales y musicales de los no indígenas, logrando estandarizar una forma de ser músico y hacer música. Los grupos que emplean de manera predominante esta estrategia pueden reconocerse como simplemente músicos regionales convencionales (en mi trabajo de 2011, versión previa de la presente investigación, denomino esta estrategia *estándar*). A su vez, distingo otra estrategia caracterizada por el uso de elementos de la identidad étnica con un énfasis hacia la tradición, es decir, esencializante; a esta estrategia la

9. Warden, en su trabajo de 2015, hace un comentario crítico a una versión anterior de esta propuesta presentada en mi trabajo de 2011. A dicha crítica concedo razón, en cuanto a que, en mi texto, más que enfatizar y dejar claro que las estrategias de presentación operan justamente como tales, en paralelo a la presentación de las mismas, generé y ejemplifiqué tipos de grupos ligados a dichas estrategias, lo cual pudiera dar a entender que las estrategias son empleadas por grupos de manera fija, limitando la diversidad de combinaciones. Tomando en cuenta lo señalado, en esta versión matizo y clarifico que la determinación de tipos de estrategias no debe confundirse y simplificarse para determinar tipos fijos de grupos: en la realidad y con el paso del tiempo, un mismo grupo puede transitar de una estrategia a otra o combinarlas.

llamo *neotradicionalista*. Una tercera, es la estrategia caracterizada por la incorporación elementos nuevos del entorno cultural y musical moderno, como son los instrumentos eléctricos y electroacústicos, así como la vestimenta occidental —dejando intencionalmente en un segundo plano la preocupación por la presentación de elementos identitarios tradicionales—; a esta estrategia la denomino *innovadora* y que corresponde al llamado estilo sierrero.

Estrategia convencional o estándar en la música regional: su empleo por Los Nuevos de la Sierra

La primera estrategia, que se puede considerar como la que practica la mayoría de los grupos, es aquella que ha apropiado y estilizado las prácticas culturales y musicales de los vecinos mestizos, logrando establecer patrones propios de ser músico y hacer música regional. En lo relativo al repertorio, estos grupos cantan tanto en castellano como en wixárika, pero no hacen énfasis en el uso y composición de piezas en esta última lengua. En la forma de cantar y ejecutar los instrumentos se caracterizan por el empleo de instrumentos acústicos —que, por tanto, se prestan a ser portables para su ejecución— y que corresponden a la dotación de un tipo de mariachi tradicional (violín, vihuela y contrabajo). Otra de las características particulares de este tipo de grupos está ligada a un aspecto no musical en estricto sentido, pero sí performativo, como es la vestimenta. En estos grupos no existe un cuidado ni una preocupación estricta por vestir de una u otra forma, simplemente lo hacen como es usual en la realidad de la vida cotidiana en las localidades de la sierra: usando sin distinción tanto prendas de la vestimenta occidental como de la vestimenta tradicional. Sin embargo, el uso de la tejana es característico en estos grupos, pues al mismo tiempo, su utilización es muy común en la población en general.

Como ejemplo del uso de esta estrategia, expongo el caso de Los Nuevos de la Sierra, un grupo integrado por tres músicos originarios y residentes en Temuríkita, Las Guayabas, San Andrés Cohamiata, quienes ejecutan violín, vihuela y contrabajo, la formación instrumental más común de los conjuntos musicales regionales. Esta agrupación es reconocida en dicha localidad como uno de los dos o tres grupos principales, por lo que se les contrata constantemente en fiestas y borracheras.

Sobre su conformación, Los Nuevos de la Sierra exponen cómo esta se dio principalmente a partir de un lazo de parentesco:

Le dije a mi papá: “oiga, por favor, mientras que están [en el rancho] mis carnales, ¿por qué no hacemos un grupo y compramos instrumentos?”. Entonces, pues él luego luego compró un contrabajo, no nuevo, usado, pero era contrabajo, y entonces yo luego luego agarré el contrabajo, mi papá la guitarra y ya después, compramos la vihuela. Entonces ya de ahí nos juntamos los tres y de ahí empezamos a tocar los tres; enseñé también a mi carnal. Y ya después se murió mi papá y entonces ya de ahí, nosotros le seguimos, yo con mi carnal, y platicamos “¿por qué no nos juntamos un grupo, así completo y salimos en las fiestas? y así la vamos a hacer”, le dije, entonces pues él me dijo que sí; fuimos a trabajar lejos, por ahí, en Puerto Vallarta, en Tepic (Carrillo & López, 2009).

En el caso de los grupos que emplean de manera predominante la estrategia *estándar* de música regional, la migración temporal con fines laborales es una práctica común. Al respecto, los miembros de Los Nuevos de la Sierra afirmaron que los principales lugares a los cuales suelen migrar para trabajar como músicos, son, en el estado de Nayarit, las poblaciones de Jesús María, Ruiz, Tepic, la Presa de Aguamilpa, Colorado de la Mora, Amatlán de Cañas, Teposoacán, la Barranca de lo Oro, entre otros lugares. Y precisando sobre la manera en la que deciden las fechas más adecuadas para acudir a los pueblos, señalaron:

Pues preguntando, porque algunos grupos ya saben dónde hay fiesta. Algunos también nos invitan, y algunos mestizos nos dicen: “oigan, ¿a dónde van? Acá hay fiesta, si quieren vayan para allá”, nos dicen la fecha y nosotros vamos anotando para estar más seguros (Carrillo & López, 2009).

En cuanto al manejo del dinero, los miembros de este grupo explicaron la forma en la que se determina el cobro de la música ejecutada: es por pieza musical o bien por la hora de música. Llaman “hora de reloj” al tipo de contratación que se mide de esta manera y que no se determina por un número establecido de piezas. Por otra parte, llaman “hora de música” a un grupo de cinco o seis piezas. También pueden tocar “por pieza”, es decir, tan solo por

una pieza musical. Asimismo, señalan que establecen diferencias en cuanto al monto de “hora de reloj” como de la “hora de música o “pieza”, depende del entorno y la situación específica, ya que no es lo mismo si se trata de un contexto rural o urbano, y si el alcance económico es más o menos limitado. A la pregunta específica sobre la diferencia de cobro entre San Andrés Coahamiatá y Puerto Vallarta, respondieron:

¡Cobramos más caro allá! 'Orita como que vemos que no hay mucho dinero [en San Andrés] —sí hay, pero no tan fácil se puede conseguir—, entonces aquí nomás nosotros cobramos a 20 pesos la pieza, y entonces por allá, si salimos, estamos cobrando la pieza a 30, 40 o 50 pesos [“La hora de reloj”] aquí [la] estamos cobrando [a] 500, 600 pesos, pero allá, así, hora de reloj, así nomás una hora, pues mil pesos (Carrillo & López, 2009).¹⁰

Por otra parte, el dinero es en muchas ocasiones el motivo por el cual los grupos entran en conflicto y terminan por separarse. Al respecto, Albino Carrillo, músico semiprofesional de las Guayabas, afirmó:

Yo pienso que casi se pelean por el dinero. Si van a tocar en un lado, en una localidad, si le pagan ahí [y] si a alguien le toca más dinero [o] si uno de los que tocan agarra más dinero, entonces se enojan (Carrillo, 2007).

Así pues, a través de esta primera estrategia, las prácticas culturales y musicales de los no indígenas son apropiadas con naturalidad: una dotación instrumental, un repertorio predominantemente en castellano, un estilo de ejecución de carácter acústico, así como una manera de vestir, aunque ninguno de estos tres aspectos se presenta con un rigor *a priori* sino que simplemente ocurre con espontaneidad.

10. Según describe Mata Torres (1970, p.64), en 1969 —hace cerca de 40 años— una pieza de música regional costaba tres pesos y 20 pesos una hora de música, la cual constaba de cinco canciones.

FIGURA 6.1 MUESTRA DE UN GRUPO REGIONAL “TIPO”, CON LOS ELEMENTOS INSTRUMENTALES Y DE INDUMENTARIA QUE REFLEJAN LA REALIDAD COTIDIANA Y ACTUAL DE LOS WIXÁRITAARI



Fotografía: Rodrigo de la Mora, 2007.

Estrategia neotradicionalista en la música regional wixárika: su empleo en el caso de El Venado Azul

En segundo lugar, distingo otra estrategia caracterizada por el uso de elementos de la identidad étnica y que nombro *neotradicionalista*. La particularidad central de esta estrategia radica en el interés por enfatizar la diferenciación étnica, principalmente frente a la identidad de los no indígenas, pero también de otros grupos indígenas como los coras o los tepehuanos. A través de la estilización del canto —pronunciando de manera imprecisa el español—, de la ejecución ocasional de repertorio e instrumentos tradicionales y, particularmente, del uso de la vestimenta tradicional, los grupos que emplean esta estrategia buscan posicionarse ante el público local de la sierra, pero, sobre todo, ante el público de las poblaciones aledañas a esta como de las ciudades distantes y el extranjero. Estos grupos también se caracterizan por recuperar y valorar aspectos de la vida tradicional, además de privilegiar el uso de la lengua wixárika, aunque sean realmente pocos los discos en los cuales la mayoría de las canciones estén compuestas en esta lengua.

El grupo que mejor ejemplifica el empleo de esta estrategia es El Venado Azul. Originario de la localidad de Nueva Colonia, en la comunidad de Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatlán, Mezquitic, Jalisco, es la agrupación musical wixárika con mayor trayectoria y proyección tanto al interior de las comunidades wixáritaari como hacia la sociedad mexicana y del extranjero, además de en el ámbito de la Internet. Cuenta con una carrera de más de diez años y una docena de discos publicados por la hoy extinta compañía mexicana Fonorama, filial de Fonovisa. En la primera década del siglo XXI, lo promocionó la compañía mexicana Primetime Entertainment, con sede en Monterrey, Nuevo León, con la cual ha relanzado al mercado norteamericano su penúltimo disco *Viejo pero no espoleado* (2008).

Desde la perspectiva de los músicos y productores de este grupo, como elementos que han propiciado el éxito de la agrupación están la recuperación de la tradición y la identidad. En palabras de Manuel Ávila, quien un día fue su manager:

La idea es enaltecer la cultura huichol, que las nuevas generaciones no se avergüencen de sus antepasados y al contrario enaltecer la cultura de la comunidad Huichol en nuestro país. Que el Venado Azul se convierta en el estandarte de los Huicholes (Last.fm, s.f.).

El uso del tipo de sombrero, de huaraches, de vestimenta tradicional —traje de manta bordado con diseños alusivos a la mitología—, es reconocido como un elemento que permite distinguir esta estrategia de presentación. Ante la pregunta de por qué se da entre los grupos regionales el uso de la tejana —sombrero reconocido como propio de los vecinos rancheros, de “los de allá”—, frente al uso del *xupureu*, sombrero de sollate, reconocido como tradicional y propio de los wixáritaari, José López Robles respondió:

Pues, eso es, el sombrero lo utiliza uno porque es huichol. Aunque eres huichol, pero a veces pues nomás porque no te gusta, te gusta el sombrero de allá [la tejana] y pues te lo pones. O por ligero, pero la combinación está mal ahí. La combinación no está bien, pues, ahí. [Un grupo debe de presentarse] sin o con sombrero, pero que sea de sombrero huichol. Eso sí combina todavía. O con huaraches “de tres palabras” ... yo trabajo con [estos, pero] ayer no me los puse [los Huaraches] “de tres agujeros” (López, 2008).

Es importante señalar es que la estrategia de presentación neotradicionalista, empleada por grupos como El Venado Azul, no consiste simplemente en retomar elementos de la tradición sino en reutilizarlos y transformarlos. Tal es el caso del diseño de los bordados del traje del grupo mencionado:

Pues claro [la vestimenta es fundamental]. Esto siempre ya lo ve la gente, como que este traje es “de artista” [...] Nosotros también [usamos] el bordado, es “de artista”, ya ves, cuando vas a Las Latas, pues la gente se viste [con trajes bordados], se ven bien bonitos, pues porque se ponen el traje... nomás que también yo he cambiado de traje, ahorita ya vas a ver algunos grupos huicholes que ya no van a traer lo que es rojo, lo que es rosita... ya no. Se le va cambiando, porque ven mi traje, que se ve bien: algo diferente, nuevo. O sea, yo estoy cambiando muchas cosas (López, 2008).

En el sentido de esto último que menciona el entrevistado, en efecto, otros grupos han reproducido esta estrategia y han conseguido, en particular la agrupación Huichol Musical, éxito sin precedentes (tanto sobre el caso de El Venado Azul como de Huichol Musical, se abundará en el capítulo 9).

Estrategia *innovadora* en la música regional wixárika: su empleo por Los Amos de la Sierra

Por último, expondré sobre la estrategia que se caracteriza por la incorporación de elementos nuevos del mundo no indígena, particularmente de la música popular mexicana (norteña, especialmente), como lo son la dotación instrumental (instrumentos eléctricos y electroacústicos), el repertorio, el estilo de ejecución, la amplificación sonora y la vestimenta vaquera o norteña, dejando intencionalmente en un segundo plano la visibilización de la identidad étnica.

Como ejemplo de esta estrategia, por medio de la cual los grupos regionales se insertan en la realidad actual tanto en las propias comunidades de la sierra como en los pueblos y ciudades donde se asientan como migrantes o residentes, expondré el caso de dos de las principales agrupaciones que, partiendo de los antecedentes de la estrategia musical *estándar*, han modificado elementos musicales y performativos con la intención de encontrar nuevos cauces de expresión. Estos grupos son Weerika Yuawi y Los Amos de

la Sierra. En clara articulación con el universo de las prácticas musicales de corte popular mexicano, ambas agrupaciones se caracterizan principalmente por utilizar instrumentos musicales electroacústicos, así como por acercarse a géneros de la música popular mexicana, en particular: una derivación de conjunto norteño llamado estilo *Sierreño* y elementos bailables del estilo conocido como *Duranguense*.

Como se mostrará a continuación, a partir de los fragmentos de entrevista y descripciones de procesos sociales y culturales en los cuales participan, los grupos que emplean primordialmente la estrategia de *innovación* se manifiestan en sus discursos y sus prácticas, ligados a los ideales de la modernidad, en particular por su apropiación de la tecnología. Por otro lado, manifiestan en la práctica una articulación estratégica que alterna simultáneamente diferentes perfiles de identidad: moderna, mestiza, urbana y cosmopolita.

El grupo Weerika Yuawi, integrado por músicos originarios de San Sebastián Teponahuatlán, radicados en Guadalajara, utiliza la vestimenta tradicional, pero siguiendo una tendencia incluso previa al auge de los grupos regionales, como es la de los duetos de guitarra que han optado por incorporar el requinto electroacústico y, en algunas ocasiones, el bajo eléctrico en lugar del tololoche. Con respecto a la música que ejecutan, Jesús Carrillo, fundador de este grupo, señala que lo que hace particular a su agrupación, frente a los otros grupos wixáritaari, es sobre todo el tipo de instrumentos, ya que el estilo de ejecución es muy similar al de grupos norteños. Sobre este aspecto, Jesús Carrillo de Weerika Yuawi —posteriormente Chuyinho Sierra—, señala:

Ya ahora, por ejemplo, nosotros como manejamos guitarra [electroacústica], dos guitarras y el tololoche. [El de] nosotros, es muy parecido al estilo, porque no se trata del violín ni de vihuela... pero siempre, de todos modos, la voz está ahí, y la forma de rasgueo; hay pues, duetos de requinto y todo eso... no hay mucha diferencia, porque cuando, uno se enseñó a tocar la guitarra, el requinto por ejemplo, es porque ya había otro dueto que tocaba el requinto, entonces nosotros nos dimos cuenta que así se tocaba, que así se apachurraba las cuerdas y el rasgueo y el estilo un poquito se parece, puede ser, al de Miguel y Miguel, o puede ser [el de] Los Nietos, Los Cuates, el estilo que tocan ellos, más o menos, porque tú no puedes sacar un estilo diferente (Carrillo García, 2007).

Sin embargo, a diferencia de Weerika Yuawi, los integrantes de Los Amos de la Sierra, muy jóvenes músicos originarios de San Miguel Huaixtita y residentes en Colotán, hablan de ellos mismos como los creadores de “el estilo diferente”, refiriéndose por una parte a las características de su música —instrumentación y repertorio— como, por otra, a la manera de vestirse. A la pregunta sobre la caracterización de dicho estilo, respondieron:

José —[Dijimos] “Vamos saliéndonos de la rutina, vamos generando algo diferente, vamos usando instrumentos más, o sea más” ... ¿Cómo se puede decir? Más nuevos, de alguna forma, y dijimos: “vamos a hacer un estilo, acá propio”, y fue lo que hicimos [...] De todas formas pues nuestro origen nosotros ahí lo tenemos.

Jaco —Pues hemos cambiado el violín por un requinto, y ya, un requinto electroacústico, todos los instrumentos de hecho son electroacústicos, y pues eso es lo que nos da algo diferente, a lo que la gente está acostumbrada a escuchar, ya tratándose de la música de la sierra, ya estamos evolucionándola un poco digamos, y pues ahí andamos.

José —Así es, le digo, luego con canciones ya que van dedicadas más que nada a todos los chavos, ya ves que ahora de la sierra ya están saliendo chavos, ya, que les gusta otro estilo de música, como ahora que salió el Duranguense, haz de cuenta que nuestra música es igual de movidota, se baila igual, pero en un estilo completamente diferente, es lo que caracteriza al grupo, algo muy diferente (De la Cruz & De la Cruz, 2008).

Es evidente que los integrantes de Los Amos de la Sierra enfatizan, en primer lugar, el tema de los instrumentos, un aspecto formal-material y tecnológico asociado a la modernidad. Por otra parte, enfatizan el carácter de la música, calificándola como específicamenteailable y destinada a los jóvenes, en especial a aquellos que “les gusta otro tipo de música”, diferenciando con esta expresión, las características de su público del de la música regional común o la música ranchera mestiza, escuchada principalmente por las personas mayores.

De igual importancia que la música, la forma de vestir destaca como otro elemento fundamental en la construcción de su estilo:

José —Luego ya, por lo visto, usamos trajes acá para... [se refieren a trajes de “conjunto grupero”] [...] A veces usamos otro tipo de vestuario, por ejemplo, nos ponemos un pantalón, o sea un calzón, llamamos nosotros, bordado, y usamos una playera de resaque, como no sé si haya visto nuestro material, por ahí está [...] Como en el disco, a veces usamos ese, a veces usamos más acá... a veces salimos de sombrero, o sea, depende del evento, verdad. Como ahora, pues dijimos, vamos así [...] A veces salimos, así como somos; 'ora, por lo visto, ya cambiamos nuestro *look*, antes andábamos todos greñudos y toda la cosa (De la Cruz & De la Cruz, 2008).

En cuanto a la adscripción de su música a algún género preexistente, Los Amos de la Sierra reconocen mayor cercanía a la música del Pasito Duranguense que a la propia música regional wixárika:

R —Y en este caso, por ejemplo, ustedes ¿creen que pudieran entrar más fácil, digamos, al público del movimiento Duranguense que los demás grupos de la sierra? ¿Ustedes consideran que están más cercanos a este movimiento que, digamos, al regional wixárika? O ¿cómo lo verían?

José —Tal vez sí. Tal vez, sí, como te decía, nuestro estilo es acá muyailable, o sea, diferentes pasos. Yo pienso que sí, nos comparamos más con el Duranguense que con el regional de la sierra; bueno, pues es un estilo, único. Nosotros y mucha gente también lo ha dicho, es un estilo que se compara más con el Duranguense (De la Cruz & De la Cruz, 2008).

En la conformación de los grupos que implementan de manera destacada la estrategia de la innovación, es posible reconocer que comparten la característica de haber residido, al menos de manera temporal, en centros urbanos externos a la sierra: los miembros de Weerika Yuawi, Águila Real Azul —al menos uno de ellos— radica en la ciudad de Guadalajara, mientras que Los Amos de la Sierra radican en Colotlán.

En realidad, a partir de la reciente tendencia a emplear sonorización electroacústica en los bailes en las localidades de la sierra —primera década del siglo XXI—, tiende a diluirse la diferencia entre los grupos que emplean las estrategias *estándar* e *innovadora*. En este tipo de eventos, al utilizar los recursos de la amplificación, principalmente el micrófono, ambos tipos de

grupos establecen una práctica homóloga. Quizá la diferencia más bien estribe en que los grupos que emplean la estrategia *innovadora*, por la naturaleza electroacústica de sus instrumentos, no tengan la misma capacidad —técnica— de participar, como los grupos estándar, de la ejecución en los espacios abiertos de manera ambulatoria, como son las ocasiones en que suelen ser contratados los grupos durante las fiestas en la sierra.

Es posible señalar otra diferencia significativa entre los grupos que utilizan la estrategia *innovadora* con los que emplean la estrategia *estándar*. Mientras que estos últimos participan activamente en las ceremonias de la localidad —en primera instancia como ofrendantes de música para los santos y las deidades, y en segundo lugar como amenizadores que se ganan ingreso por sus ejecuciones—, los grupos de la estrategia *innovadora* —al menos en lo observado en campo— no participan de las ceremonias, salvo en las de carácter cívico, como son las graduaciones escolares —tanto en el acto cívico como en los bailes nocturnos.

DISPUTA ENTRE SENTIDOS DE COMPETENCIA EN LA MÚSICA REGIONAL

Recuperando el enfoque analítico de Bauman (1975) sobre la competencia en el *performance* verbal, es decir, el despliegue de habilidades del performante, por medio de las cuales este demuestra ante el público u otros performantes su capacidad de dominio y control del *performance* en tanto situación comunicativa, es posible distinguir la existencia de dos sentidos de competencia diametralmente opuestos entre las dos principales estrategias emergentes de los grupos musicales regionales. Por un lado, el sentido de competencia de los grupos que ponen en práctica la estrategia neotradicionalista —ejemplificados en este análisis por El Venado Azul— y, por otro lado, el sentido de competencia ligado a la estrategia de la innovación —ejemplificado por Los Amos de la Sierra.

El Venado Azul centra su competencia en demostrar autenticidad wixárika. Es decir, poseer y explicitar conocimiento sobre las fuentes de la tradición a partir de la experiencia de varios años en el cargo sagrado del *tukipa*; demostrada, entre otras cosas, a través de su propio nombre artístico, el dominio y uso de la lengua wixárika, del uso de la indumentaria y parafer-

nalia tradicional —aunque esto implique su recontextualización y relativa desacralización— y, en menor medida, al mostrar las habilidades y el talento musical. En contraparte, el sentido de la competencia de los grupos que ponen en práctica la estrategia innovadora, ejemplificados por Los Amos de la Sierra, estos enfatizan la demostración de su talento —y capacidad de compartir los códigos culturales de los vecinos no indígenas—, a través del dominio excepcional de los instrumentos musicales, de vestir a la moda del entorno urbano y el cantar con una perfecta pronunciación del castellano: en general, por manifestar un dominio del *performance* público de la música popular mexicana, dejando claramente en un segundo plano, la preocupación por el reconocimiento de la identidad wixárika como esencia.

Mientras El Venado Azul busca afirmarse dentro y fuera de la sociedad wixárika, a partir de la demostración de su conocimiento detallado y experiencia “iniciática” del ser indígena, Los Amos de la Sierra intentan destacar ante su propia cultura y la cultura mestiza, a través del despliegue de sus habilidades musicales: buscan demostrar que —contrariamente a lo pretendido por los demás grupos—, no es necesario hacer un uso enfático del recurso de la identidad indígena esencializada para obtener un reconocimiento especial sino que basta con empeñarse en el desarrollo y exposición de las habilidades “universales” del ser humano, en particular la música. Lo señalado anteriormente no quiere decir, por otra parte, que, en último sentido, El Venado Azul no reconozca la importancia de la competencia musical ni que Los Amos de la Sierra se obstinen en ocultar su identidad indígena, simplemente ponen en práctica, en contextos disímiles y ante públicos diferenciados, variadas estrategias de presentación.

Luego de estos ejemplos que podrían reconocerse como posiciones extremas, existe un amplio número de casos en que los grupos ponen en juego el uso simultáneo de estas estrategias. Por ejemplo, en las portadas del grupo Los Teopa es posible apreciar cómo los integrantes aparecen con traje wixárika y tres de ellos sin sombrero, mientras que solo uno aparece con xupureru, el sombrero tradicional. Este caso es el mismo de Huichol Musical en su primera época. En otros casos, grupos como Weerika Yuawi o Los Parientes, aparecen en fotografías portando trajes tradicionales e instrumentos eléctricos.

LOS PÚBLICOS DE LA MÚSICA REGIONAL

Sobre el público de la música regional y a partir de los contextos de su ubicación, puede reconocerse una diferenciación en al menos cuatro tipos: en primer lugar, los jóvenes *wixáritaari*, ya sea de las comunidades de la sierra o de las ciudades donde hay comunidades migrantes; en segundo lugar, las personas de edad media y madura *wixáritaari*, tanto de la sierra como las ciudades; en tercer lugar, los *teiwarixi*, o “mestizos” de las regiones aledañas al territorio *wixárika* —a partir de 1996, con el éxito de la pieza “Cuarru mautorra” de El Venado Azul—, y finalmente, en cuarto lugar, y solo en épocas recientes, el gran público, principalmente conformado por mexicanos de zonas urbanas y mexicanos residentes en Estados Unidos —a partir del éxito de la “Cumbia Cusinela”, tanto en versión de El Venado Azul como de Huichol Musical (ver el capítulo 9).

A partir de lo que los propios músicos informan, los públicos a los cuales se han dirigido las estrategias musicales antes mencionadas, son los siguientes: la música regional convencional, es preferida por las personas mayores; la llamada *música nueva* o de estilo sierrero, es preferida por los jóvenes tanto de la sierra como de las ciudades, y la música realizada bajo la estrategia que llamo neotradicionalista es preferida por los niños, los mayores y de manera significativa por los *teiwarixi*, es decir los no indígenas ya sea residentes en regiones aledañas al territorio *wixáritaari*, el espacio nacional y transnacional o en Estados Unidos, así como el espacio *hipermediático*.

En correspondencia con los diferentes contextos y marcos de interpretación a los que pertenecen, cada uno de estos públicos tiene expectativas diferentes de la música. Asimismo, como también se ha expuesto, los contextos de ejecución y recepción de la música están a su vez diferenciados. A continuación, expongo sobre dicho aspecto.

Públicos y contextos en la música regional *wixárika*

A partir del auge de la música regional *wixárika* en la primera década del siglo XXI, es posible hablar de una diversidad de públicos, contextos, usos y sentidos asociados a la práctica de esta música. En tanto que las expectativas de los públicos difieren en cuanto al repertorio y las formas de proyección

y presentación de los músicos, los propios músicos regionales reconocen la diversidad de protocolos de interacción.

Al interior de las comunidades de la sierra, las ocasiones en que tiene lugar la ejecución en vivo y la reproducción grabada de la misma, forman parte de la vida cotidiana: se busca que la música torne alegre al estado de ánimo y acompañe las actividades domésticas, las reuniones entre familiares y amigos, y muy comúnmente que ambiente las borracheras. Por otra parte, en las múltiples ocasiones rituales que tienen lugar en el calendario de las comunidades wixárika, la música regional opera como elemento clave en ceremonias de orden cívico o sagrado, como en el caso de las ceremonias relativas al poder local y a las autoridades tradicionales (Patsixa o Cambio de Varas) o de las ceremonias religiosas de Semana Santa (Weíya) y de los santos patronos. También esta música se privilegia para actos relacionados a actividades escolares o muchas veces en ceremonias funerarias (Ramírez, 2003; Lira, 2012; De la Mora, 2011).

Fuera de las comunidades de la sierra, la música regional se ejecuta en varios formatos: por parte de grupos semiprofesionales, de manera acústica y en interacción cara a cara, en plazas y calles de los pueblos y ciudades aledañas a la sierra, y por parte de grupos profesionales, de forma amplificada en teatros y foros culturales, así como en bailes publicitados a nivel regional, en los que alternan con bandas y otros grupos de música popular mexicana.

A su vez, de manera creciente, en espacios mediáticos como la radio y la televisión, pero particularmente la Internet. Esta se ha convertido en un recurso clave para que los grupos musicales generen páginas y canales en Facebook o YouTube para publicar sus composiciones en audio y video, para ofrecer información relacionada a su quehacer musical a través de notas y fotografías de sus presentaciones y producciones discográficas, todo ello como base para propiciar interacción y reconocimiento con sus seguidores. La circulación de grabaciones en audio o video, fotografías y comentarios en torno a la música regional se ha vuelto cada vez más frecuente, extendiendo de manera significativa el interés de un público cada vez más amplio (De la Mora, 2009, 2011).

PERFORMANCES DE LA MÚSICA REGIONAL

Algo que sorprende al estudiar la música wixárika, y en especial la música regional, es la diversidad de contextos y tipos de *performances* relativos a la misma. Retomando el modelo de tipificación del *performance* propuesto por Turino y expuesto en el capítulo 3, es posible clasificar entre *performances* presentacionales, participatorios, y de estudio de grabación, los cuales a su vez se diversifican a partir de la diferencia de contextos y espacios.

En el siguiente apartado, a partir de los registros y observaciones de cada uno de estos en notas de campo, desarrollo el análisis y descripción de los diferentes tipos de espacios y *performances* relativos a la música regional, así como de las formas de relación social que se pueden reconocer alrededor de esta música.

MÚSICA REGIONAL Y ESPACIO¹¹

En cuanto al alcance de espacios de interacción con el público, de estos dos tipos de grupos, todos tienen en primera instancia un alcance local, algunos un alcance translocal con la particularidad de presentarse de forma interpersonal, es decir en eventos en vivo. Aunque pudiera haber excepciones, solo los grupos profesionales con grabación, productor y disquera son los que logran un alcance mediático e *hipermediático*.

Se pudiera reconocer que en la medida de que el grupo esté orientado a un desempeño más intencionadamente profesional —en el sentido de que sus miembros se dediquen más a esta práctica que a otra—, estos suelen migrar más lejos. Los grupos semiprofesionales, formados para tocar ocasionalmente, permanecen más bien en sus localidades de origen. En cambio, los grupos consolidados realizan migraciones temporales a poblaciones cercanas a su lugar de residencia e incluso medianamente alejadas.

En cuanto a la diversidad de alcances espaciales de los grupos, se puede considerar por un lado la mayor o menor distancia geográfica de los lugares o la naturaleza del espacio en que tienen lugar las prácticas musicales (lo

11. Una versión preliminar de los subapartados contenidos en este capítulo, apareció publicada previamente con el título: “Los espacios performativos de la música regional wixarika”. Véase: De la Mora Pérez Arce (2014).

local: ranchos, localidades y cabeceras comunitarias; lo translocal: pueblos y ciudades aledañas al territorio agrario, o lejanas en el interior del país o en el extranjero; los medios de comunicación y el ámbito *hipermediático* de la Internet) y, por otra parte, los espacios específicos en los que tiene lugar un determinado tipo de evento: música en lugares públicos como plazas, calles, o ferias y música en eventos privados como bailes o conciertos.

En el ámbito local: fiestas y ceremonias

A continuación, presento un recuento de los diferentes tipos de *performance* llevados a cabo en distintos contextos y espacios dentro del ámbito local. Es importante destacar que, en la mayoría de las ocasiones musicales expuestas, los grupos participantes ponen en juego la estrategia convencional o *estándar*.

La música regional en las ceremonias religiosas

Algunas de las fiestas de la cabecera se caracterizan por la significativa participación de la música regional, que tiene el carácter sagrado cuando es ejecutada para los santos y deidades (principalmente con el repertorio de minuetes o piezas instrumentales), para tomar el de social cuando es ejecutada para el disfrute de los participantes en las fiestas. Particularmente en la Semana Santa y en las fiestas patronales (San Andrés, Santa Catarina, etc.), los grupos acuden para ser contratados en alguna de estas modalidades: “por pieza”, “por hora”, “por hora de reloj” e incluso “por día”. En cualquiera de los casos siempre, antes de comenzar a trabajar, los músicos participan honrando a los santos, ya sea desde el amanecer de la Pascua, tocando para estos “Las mañanitas”, o en otros momentos de la fiesta, acudiendo ante los santos “para pedir permiso” y “obtener derecho” a tocar y ganar dinero, para lo cual les dedican a los santos una hora de música instrumental.

La música regional en las ceremonias cívicas

La ceremonia cívica más importante para todas las comunidades wixáritaari es Patsixa, o Cambio de Varas. Aunque tiene una parte de carácter eminentemente sagrado, es decir, relacionada directamente a los dioses y sus espa-

cios, otras secuencias ceremoniales tienen más bien un carácter social. En particular la ceremonia anual de Cambio de Varas en San Andrés Cohamiata, es reconocida como la fiesta más importante en la cual tiene lugar la música regional: una docena de grupos provenientes de diferentes localidades, tanto de San Andrés como de Santa Catarina y más raramente de San Sebastián, acuden en busca de trabajo, ya que en esta ceremonia tiene lugar un proceso de entrega de cargos, en el cual la persona que entrega tiene que ofrecer a su sustituto al menos lo mismo que a él le tocó recibir al tomar el cargo. Los dones consisten en una o varias cubetas de tejuino, fruta, tamales, galletas y refrescos, además de horas de música en vivo. El que entrega el cargo, le ofrece al que lo va a sustituir, por ejemplo, “una hora de música”, durante la cual, el que recibe puede solicitar a los músicos las piezas de su preferencia, mientras se encuentra sentado, en algún espacio abierto de la localidad, en una silla de plástico o en un banco *ipari*, en compañía de su familia y amigos (ver el capítulo 7).

Otro tipo importante de ceremonias cívicas en las localidades son las graduaciones de los diferentes centros escolares. En estos eventos de fin de cursos de todos los niveles educativos, desde el nivel preescolar hasta preparatoria, pasando por primaria y secundaria, se contrata a un grupo regional, o al menos se cuenta con números teatrales en los cuales los niños o jóvenes bailan e imitan a grupos regionales reconocidos, y por la noche, se lleva a cabo la realización de un “gran baile” con varios grupos, preferentemente aquellos que gocen de fama en el momento (más adelante se hará la descripción del mismo).

La música en la borrachera

Tanto en la vida cotidiana como al final de las fiestas en las localidades, centros ceremoniales o cabeceras comunitarias, es muy común la contratación de grupos para acompañar la bebida. Esta práctica es encabezada por una persona, por lo general hombre, quien es el que contrata, “el que manda la música”, y quien suele acompañarse de amigos. Este debe poseer una cantidad de dinero suficiente para pagar una hora o mucho más de música y al menos la bebida alcohólica necesaria para acompañar la audición. A continuación, presento una breve descripción de una ocasión de este tipo, también durante el Cambio de Varas en San Andrés Cohamiata:

Apenas conocí al secretario en turno, me invitó a la parte de atrás de su casa, es decir, el patio-corrал, donde en ese momento unos seis huicholes escuchaban a un mariachi, donde tocaba una muchacha el contrabajo. Tenían una torre de unos cinco cartones de cerveza Estrella y bebían. El que encabezaba la ocasión era un joven que me fue presentado como uno que andaba en el norte y que fue hasta Estados Unidos. Un joven de unos 25 años, que portaba botas vaqueras, tejana y una camiseta con la Virgen de Guadalupe. De los que estaban ahí, digamos unos cuatro se veían como si fueran sus amigos, por la manera de vestir. Había otros dos, corpulentos, más grandes de edad y mal encachados, que me fueron presentados como maestros. Y más retraídos, dos huicholes más viejos y con algo de ropa tradicional, que como que estaban más bien por la música y la cerveza nada más. Por su actitud, era más que evidente que el joven norteño se obstinaba en demostrar que él era el importante del momento, haciendo ademanes que manifestaban la amenaza con golpear al violinista, pues a su juicio no sabía tocar. También coqueteaba y casi acosaba a la contrabajista, la que simplemente respondía a esto volteando el rostro. Platicando con J; el norteño decía: “en mi vida hay dos caminos: regresar al norte o quedarme”. Al parecer era el motivo de la borrachera, algo que se debatía en su pensamiento y un posible sufrimiento, a la vez un gozo, de tener para dar y demostrar estatus y poder. Yo, acepté la cerveza que me ofrecieron desde un principio, pero no con mucho entusiasmo, ya que no me agrada exponerme en las borracheras. Pero una cerveza sí la acepté y sobre todo por la gran oportunidad de estar por segunda vez en una borrachera con mariachi (la del día anterior no fue borrachera como tal, aunque si bebíamos hasta el amanecer, claro) (Trabajo de campo, enero de 2007).

Retomando la descripción etnográfica anterior y algunas afirmaciones de músicos entrevistados, en relación a lo que describo en este apartado, el *performance* que rodea a la música regional, en el ámbito cotidiano, suele ser llamado “música para *pistear*”, y puede identificarse como un *performance* de tipo *presentacional*, sobre el que el puede hacerse una doble lectura: en primer lugar la de la ejecución de la música como tal, en la que los músicos son los performantes y el que contrata es el público; en segundo lugar, la del evento en sí dentro del contexto espacial y simbólico en el cual está inserto,

y donde quien contrata toma el lugar principal de performante, o líder del *performance*, al poseer el control del tiempo y el espacio del evento, tomado decisiones sobre el repertorio a ejecutar y el desplazamiento o permanencia de los músicos en el lugar ocupado;¹² los demás asistentes y personas ajenas, pero que rodean al evento, tienen el papel de receptores. Este último caso se ilustra claramente en la práctica que suele tener lugar en esta ocasión musical, consistente en realizar un desplazamiento a través del espacio, en una especie de procesión encabezada por el que paga la música, seguido de sus allegados y al final por los músicos, práctica que en otros contextos es conocida como “arrastrar el mariachi”.

Es de destacar que el que paga o manda la música con su comportamiento revela, de manera no consciente, su interés por manejar el tiempo y el espacio del evento. Esto gracias al poder que le otorga el dinero y al estatus al que accede, aunque sea transitoriamente, por el mismo. Se podría decir de otra manera que “la música para pistear” —así como todo lo que simboliza socialmente—, “es del mejor postor”, cosa que no ocurrirá en otras situaciones musicales, como es el caso del canto de *mara'aakame*, aunque ciertamente, una persona puede solicitar sus servicios y llegar un acuerdo de remuneración, pero a diferencia de la música regional esta relación está atravesada por otras cuestiones como el parentesco y las creencias religiosas. La pieza “Ya estoy de regreso” del Grupo Encinos, ejemplifica la asociación entre el *performance* musical, el poder y el estatus:

Alégrense mis amigos
Porque ya estoy de regreso
Póngale ya la cerveza
Pa' que comience el festejo
Y que nos toquen Encinos
Para ponernos contentos

12. Sergio Navarrete señala en este mismo sentido: “Incorporando la teoría del *performance* de Goffman (1959), propongo que el *performance* musical y la interacción social o actuación en la vida cotidiana (por ejemplo, la relación entre patrón y cliente) constituyen, en conjunto, el proceso de la producción musical. De acuerdo con esta proposición, la creación de significado en la música tiene lugar en ambos contextos” (2005, p.22).

Vámonos pa' la cantina
Sirvan pa' todos yo pago
Si alguien no me conoce
Porque estoy recién llegado
También le invito una copa,
No quiero ver amargados

De la misma manera, esta práctica musical da lugar una forma de ocupar el espacio, tanto físico como acústico, de un modo único, ya que el que contrata “tiene el derecho” de cruzar y detenerse donde le plazca, haciéndose seguir por los músicos. En un fragmento de la misma pieza se ilustra este aspecto relativo a la contratación, desplazamiento y la demostración del estatus del contratante:

Me gusta tomar cerveza
Y por un lado el mariachi
Pa' que retumbe en mi pueblo
Allá por la madrugada
pasear con mi consentida
Por sus calles empedradas¹³

Simultánea a la escucha de la música, el consumo de bebidas alcohólicas, principalmente la cerveza en lata (marca Modelo, indefectiblemente), es una práctica muy común, por no decir que generalizada. El mismo patrocinador de la música invita bebidas a sus acompañantes, teniendo consigo ya sea cervezas sueltas, “un seis”, “un veinticuatro” o varios “cartones”. A su vez, tal y como parece establecerlo un código tácito de reciprocidad festiva local, el que recibe la cerveza, debe de corresponder con otra al que se la ofreció. Aunque el intercambio no se consuma en el mismo momento, genera una situación en la que las cervezas van y vienen, y por lo general se van acumulando; al final de la ocasión, todas serán consumidas. Interpretando el papel de los actores del *performance*, es posible advertir que el que paga la música

13. La pieza completa “Ya estoy de regreso” del Grupo Encinos se puede escuchar en: <http://www.musicashuayanos.com/los-apus/ya-estoy-de-regreso-encinos-musical-vol-2>

tiene al menos dos intereses: el de degustar estéticamente de la música en primera instancia, pero también el demostrar socialmente ante la comunidad su poder económico; es decir, hace uso de la música para enfatizar su estatus.

La pieza “Un 12 *nenayetuitia*” (“Dame un doce”) del grupo Los Teopa, es otro ejemplo claro de la importancia de la música en la interacción social, en este caso asociada a la bebida:

<i>'eki tienda pemayewe</i>	Tú el de la tienda
<i>un doce nenayetuitia</i>	dame un doce
<i>ne'iwaáma mepuxuawe</i>	con mis hermanos
<i>tanaiti tepan'ieni.</i>	voy a brindar.
<i>Xika ri pe'an'ieni</i>	Una vez que brindemos
<i>kwikari neta'aita</i>	mandaré tocar canciones
<i>'aku tsileuyumeni</i>	a la esplendorosa mujer
<i>tanaiti tatsinake.</i>	que a todos gusta.
<i>Kari'aku pitiyiwe</i>	De veras que todo es posible,
<i>ta'iwama memutiniawa</i>	nuestros hermanos cantan
<i>taniukiki tsi xeikia</i>	en nuestra propia lengua
<i>takie mitiuyehane.</i>	por todo el territorio.
<i>'aixi kuta pi'ane</i>	Está perfecto,
<i>tanaiti te'enanaka</i>	todos escuchamos
<i>mexi waika texuawe</i>	ahora que estamos reunidos
<i>ta'iyari 'aixi'ane.</i>	nos sentimos a gusto. ¹⁴

En la pieza anterior se destaca de nuevo la asociación directa entre la ocasión musical y el consumo de bebidas embriagantes —en este caso en el espacio cotidiano de una tienda en la localidad—, la demostración de poder en cuanto a la capacidad de pagar por la música y la bebida, así como la capacidad de cortejar a la mujer. De manera significativa en esta pieza, se revela la interacción social con el grupo de pertenencia subrayando el carácter étnico.

Como se ha mostrado en los anteriores ejemplos, el hecho de pagar por una práctica musical en público, es una demostración de capacidad de agen-

14. Transcripción y traducción por Ramírez de la Cruz (2004, p.282). La pieza completa “Un 12 *nenayetuitia*” se puede escuchar en: <https://www.youtube.com/watch?v=atVPbc3TB1o>

FIGURA 6.2 MÚSICOS REGIONALES CONTRATADOS POR PERSONAS ASISTENTES A LA CEREMONIA DE CAMBIO DE VARAS, DURANTE LOS ÚLTIMOS DÍAS DE LA MISMA



Fotografía: Rodrigo de la Mora, 2009.

cia, ya sea capacidad de acumular y dispensar dinero por tener un trabajo redituable, o por poseer capacidad de movilidad espacial y social —al menos transitoria—, al migrar y obtener recursos económicos, y lograr así un intercambio de dinero por estatus.

Bailes en la localidad

Otro tipo de *performance* que tiene lugar alrededor de la música regional es el de los bailes. Estos suelen realizarse a nivel comunitario a partir de festejos tales como el día del santo patrono, las graduaciones escolares (desde de preescolar, primaria, secundaria hasta preparatoria), así como por otros motivos, como puede ser el recabar fondos para alguna causa específica.

El baile es un tipo de ocasión musical que se caracteriza por llevarse a cabo en espacios amplios. Suelen utilizarse como plataforma de baile las canchas de básquetbol, por su superficie plana de cemento. Los hombres sacan a bailar a las mujeres; las parejas bailan con destreza y velocidad, cuerpo a cuerpo, el hombre conduciendo el desplazamiento, dando rápidos giros, de lo cual

puede interpretarse que la práctica del baile busca por un lado disfrutar de la música y la cercanía con la pareja, pero por otro lado realizar una demostración de la destreza en las habilidades que se poseen para esta práctica; es decir, se trata también de una práctica de afirmación social. Es reconocida la más o menos reciente introducción de este tipo de práctica en la vida social y cultural wixárika, como lo señala la siguiente cita:

Antes nomás lo que se tocaba era la guitarra, como del noventa, digamos, apenas entraba la música de aquí de fuera, ahí se danzaba más la música tradicional, de *xaweeri* y *kanari*, más se disfrutaba todavía, pero una vez que entró la música de fuera, otros acá, siempre la gente bailando con la música tradicional y otros allá... es que esa música es para pistear, se usó para pistear. Todavía la gente tenía pena o vergüenza de estar bailando ahí, como frente a frente, porque siempre bailábamos de pareja, de lado pues, pero ahí del 95, 94, empezaron a bailar música en las escuelas (López, 2008).

En algunos bailes de música regional que tienen como finalidad recaudar fondos para algún fin, como la mejora de un inmueble o costear un viaje, se organiza el baile de manera tal en la que, para poder pasar a la pista, hay que pagar un boleto. En ocasiones hay jóvenes “bailadoras” que acceden a bailar una tanda de piezas si se ha pagado el boleto correspondiente.

La incorporación de nuevos repertorios —en la actualidad, sobre todo los cercanos a la llamada “onda duranguense”, movimiento de la música popular grupera— van aunados a la práctica de los tipos de baile que también en un origen han surgido acompañando a esa música. Un ejemplo de cómo esta nueva música va incorporándose al gusto de los jóvenes es la participación en un acto de fin de cursos de primaria en Nueva Colonia, en la que participó un grupo de imitadores de Los Amos de la Sierra. Se puede destacar en dicho ejemplo el uso de instrumentos eléctricos (de cartón) y el empleo de ropa “de *teiwari*”.

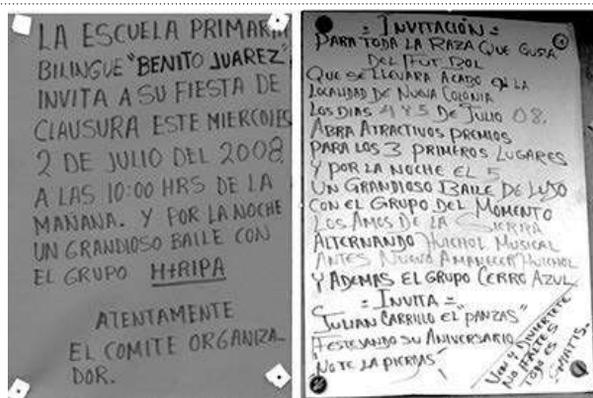
Este tipo de *performance* también puede considerarse como un *performance participativo*, a la vez que *presentacional*, que como el caso anterior puede entenderse como una práctica de doble dimensión: la dimensión musical, en la que los músicos tocan para los escuchas y los que bailan, y otra dimensión, que puede considerarse teatral, en la que los que bailan —si bien tácita o inconscientemente— están considerando al público que no baila

como espectador. En la siguiente narración de trabajo de campo presento la descripción de un baile de graduación, en el cual participó un grupo profesional, si bien de no amplio alcance mediático, sí muy reconocido en las localidades wixáritaari:

Por la noche, en las canchas de Nueva Colonia, el baile comenzó sin grupo y sin sonido, es decir, sin lo que estaba programado, debido a que seguramente por lo accidentado del camino a consecuencia de las lluvias, el grupo Hiripa y el equipo de amplificación se retrasaron. Sin embargo, la gente se dio cita en el lugar, en la cancha de básquetbol, muchos con sus camionetas y unas cuantas familias colocando sus puestos de venta de comida o bebida. Después llegó un grupo regional que se puso a tocar sin amplificación y así pudo comenzar el baile. No fue sino hasta la 1 am que llegó una camioneta con las bocinas y los integrantes de Hiripa, Cerro Azul. Una vez iniciada la presentación, el repertorio estuvo integrado por canciones del propio grupo, así como los éxitos de la música regional del momento: “Héroe de amor”, “La carta”, “Cusinela”, “Rock Unetsi”, y muchas, muchas veces, “La cumbia del camaleón”. El papel del vocalista como animador de la fiesta o como especie de locutor de radio se subraya, por ejemplo, en el hecho de que invita a que la gente mande saludos o dedique canciones. En el baile, algunas parejas mostraban más destreza que otras en los giros, algunos, prácticamente por el hombre, estaban prensados, muy apretados. Solo algunas piezas las bailan sueltos, por ejemplo, algunos sones, los cuales sí bailan con el paso zapateado. Se me ocurre que puede haber unas tres o cuatro formas de bailar. En cuanto a los hombres solos, tienen también una forma de bailar y que es golpeando con una pierna el piso, o levantándola suelta y doblada, al estilo vaquero. Pero hay también otro tipo de baile que parece un tanto de “hip-hop” que bailan los más jóvenes y que da la impresión de que sus piernas fueran de goma al rebotar contra el suelo... es un modo de bailar individual muy singular. Me pareció muy interesante que alguna pareja, exclamara en tono de broma: “¡Estilo huichol!”, imitando algunos de los pasos de la coreografía de Hikuri Neixa (Trabajo de campo, julio de 2008).

En los bailes de graduación, dependiendo del patrocinio de los padrinos o la cooperación de los padres de familia, se contrata para estos eventos a

FIGURA 6.3 CARTELES PUBLICITARIOS COLOCADOS EN LOS MUROS DE LAS CALLES DE NUEVA COLONIA, SANTA CATARINA CUEXCOMATILÁN, QUE PROMOCIONAN BAILES DE GRADUACIÓN EN LOS QUE PARTICIPARÁN GRUPOS DE MÚSICA REGIONAL WIXÁRIKA



Fotografías: Rodrigo de la Mora, 2008.

grupos profesionales, por lo general locales, aunque se da también el caso de la contratación de grupos profesionales con alcance mediático y que en el momento estén de moda. Sin duda, conseguir los servicios de grupos con prestigio, habla bien del padrino o de la organización de padres de familia; al igual que la demostración de destreza por parte de los músicos y bailarines, es claramente una oportunidad clave para lograr reconocimiento social.

Música regional en los espacios translocales: regiones cercanas y extensas

Como expuse en el capítulo 1, la compenetración de los wixáritaari con el mundo no indígena es patente en diferentes aspectos: la competencia en el manejo de lengua castellana, la forma de vestir del mundo no indígena, la participación activa en diversos programas de desarrollo propuestos (o más bien impuestos) por el gobierno, así en el caso del consumo cultural de productos como la radio, películas y discos de música principalmente grupera y norteña. En la historia local de la música regional, el papel de los vecinos mestizos es reconocido desde la misma manera de nombrar a estas prácticas musicales: “música de *teiwari*”. Los propios wixáritaari tienen conciencia del origen de esta música y tienen memoria de la presencia de grupos prove-

nientes de los pueblos aledaños a la sierra, como se mencionó en una cita al inicio de este capítulo. En los últimos años ha tenido lugar la inserción de los grupos regionales y sus composiciones e interpretaciones a los circuitos del mercado regional de la llamada música popular grupera, principalmente de dos formas: la comercialización de grabaciones formales y sobre todo informales e ilegales, “piratas”, y la participación en bailes en los pueblos que rodean a la sierra. Antes, durante y después de las fiestas principales en las cabeceras comunitarias, se instalan grandes puestos de comercio ambulante que ofrecen discos y películas de interés popular, propios de los contextos no indígenas urbanos y rurales: música ranchera, norteña, tropical, grupera; películas mexicanas con temática de narcotráfico o comedias. Entre este amplio repertorio de copias, por lo general precariamente editadas, casi siempre es posible hallar al menos cuatro o cinco ejemplares de discos de música regional wixárika, esto sobre todo dependiendo del grupo que esté de moda.

Música regional en los bailes de la región

Aparte del consumo de grabaciones, en el ámbito regional cercano y extenso, la música regional tiene lugar principalmente en bailes localizados en pueblos y ciudades cercanas, en los que participan grupos wixáritaari profesionales de alcance mediático, caracterizados por la interacción con la sociedad mestiza. Como ejemplo, están los carteles y murales de invitación encontrados en los pueblos como Mezquitic, Huejuquilla, Colotlán, Tlaltenango, Valparaíso, Fresnillo, Jerez, etc. Estos bailes tienen lugar con periodicidad variable, quizá bimestral. En algunas ocasiones se realizan paralelamente a eventos civiles, como pueden ser graduaciones o fiestas patronales. Este fenómeno revela un aspecto por demás interesante: un proceso de resignificación del indígena por parte de la sociedad no indígena, y viceversa quizá. El hecho de que grupos indígenas sean el centro de atención en una festividad popular en una sociedad no indígena, mestiza, con la cual existen antecedentes históricos de desavenencia y discriminación, no es algo que deba pasar desapercibido. Es evidente que se está dando un proceso de reconfiguración de los sentidos identitarios y estos bailes son muestras de nuevas formas de reconocimiento tendiente al establecimiento de relaciones interculturales.

FIGURA 6.4 MURALES PUBLICITARIOS DE BAILES REGIONALES A LAS AFUERAS DE MEZQUITIC Y TLALTENANGO. RESALTA LA PARTICIPACIÓN ALTERNADA ENTRE GRUPOS WIXÁRITAARI Y GRUPOS NO INDÍGENAS DEL GÉNERO BANDA



Fotografías: Rodrigo de la Mora, 2008.

Bailes en la ciudad: Los Amos de la Sierra en Guadalajara

Así como se ha descrito la reciente incursión de los grupos regionales en los bailes de regiones aledañas a la sierra, en las ciudades —núcleos cada vez más importantes de residencia temporal o definitiva de wixáritaari— tienen lugar eventos que reúnen a dichos habitantes con la población urbana en general.

Un ejemplo de lo anterior es el caso que se describe. En noviembre de 2008, tuvo lugar un baile en un salón de fiestas ubicado en Zapopan, Jalisco. Fue un evento organizado por la asociación de wixáritaari migrantes residentes en Guadalajara, con el fin de recabar fondos para esta asociación. Según me comentaron, este baile lo realizan anualmente. Para la ocasión se contrató al grupo wixárika que en el momento gozaba de mayor éxito, Los Amos de la Sierra, lo cual sin duda ayudó a que hubiera una asistencia de alrededor de cien personas, jóvenes y mayores, hombres y mujeres. Se vendió comida, pozole y cerveza, de la misma forma que se haría en un evento escolar en la sierra. En la pista, los asistentes bailaron casi todo el tiempo que duró el evento, es decir, mientras el grupo estuvo tocando, desde las 10:00 pm, aproximadamente, hasta pasadas las 12:00 pm. La mayoría de los participantes pertenecía a la comunidad wixárika radicada en el área metropolitana de Guadalajara, y solo habíamos dos o tres *teiwarixi*. Prácticamente todos los wixáritaari vestían con ropa *de teiwari*, solo unos cuantos, entre ellos uno de los jóvenes organizadores del evento y dos o tres personas de edad madura, vestían con el traje tradicional.

FIGURA 6.5 BOLETO DE INGRESO A UN BAILE EN QUE PARTICIPARON LOS AMOS DE LA SIERRA, EN ZAPOPAN, JALISCO



Fuente: Archivo de Rodrigo de la Mora

Más que las características de la ejecución instrumental, destacaban en este evento los comentarios de animación por parte del grupo musical: saludos, dedicatorias e invitaciones a bailar se intercalaron con la músicaailable ejecutada por el conjunto de jóvenes, que por cierto vestían al estilo de los grupos duranguenses, es decir, con chaqueta negra y pantalón blanco, sin mostrar ninguna alusión a la identidad wixárika, salvo a la mitad del concierto, cuando regresaron a escena portando uno de ellos un morral tradicional. Por otra parte, pude observar de algunas parejas asistentes en la acción de bailar, una notoria intención por demostrar el dominio de la técnica de baile. En particular, llamó mi atención el hecho de que, a pesar de tratarse de un evento que reivindicaba la pertenencia y necesidad de integración al grupo étnico, en este caso, no pude percibir —salvo en dos o tres personas que sí portaban su traje tradicional— una intención explícita por demostrar elementos de etnicidad, como pudiera ser la vestimenta, o la presencia significativa de repertorio en wixárika.

Eventos culturales o institucionales: El Venado Azul en el Séptimo Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional

A diferencia de la intención de animar y conducir la participación del público a través de *performance* verbal, en los eventos de corte cultural o institucional, destaca el que puede ser llamado *carácter reflexivo en el discurso verbal* por parte del artista, el cual, entre pieza y pieza, y en calidad de actor principal de la ocasión, comunica al público, a través del uso del micrófono, anécdotas y explicaciones sobre las piezas, en muchos casos haciendo referencia

a valores y elementos de la tradición. Un ejemplo de este tipo de interacción es el que pude documentar en una presentación de El Venado Azul dentro del Séptimo Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, en Guadalajara. El artista, explicó el significado de ciertas palabras de canciones en wixárika, habló de su trayectoria, agradeció la invitación a un evento de naturaleza cultural, y mencionó la importancia de promover su cultura. Este hecho contrasta especialmente con el tipo de *performance* descrito líneas arriba, en el cual, los aspectos relativos al mantenimiento y preocupación por la cultura wixárika, si bien no se ignoraron, no se manifestaron explícitamente.

En el ámbito translocal e hipermediático

En los últimos años el acceso a los medios masivos de comunicación y sobre todo a los medios electrónicos se ha incrementado de manera significativa, generando nuevas dinámicas de producción, circulación y consumo cultural. Este acceso ha facilitado el proceso de profesionalización de los grupos, en tanto que se ha vuelto más accesible el realizar grabaciones de calidad, así como el generar páginas en sitios en la Internet, lo cual permite a los grupos instituirse y formalizarse de manera similar a lo establecido por la industria de la música popular. El auge de las redes sociales de la Internet ha permitido que decenas de grupos generen sus propias “fan page”, mediante las cuales logran convocar a eventos y compartir fotografías y nuevas composiciones. Esto último está ligado directamente al proceso de transformación de los grupos de origen y alcance local, en grupos de importancia regional, al ser incorporados a los circuitos comerciales de grupos que tocan en bailes en los pueblos cercanos a la sierra.

En un principio —primera década del siglo XXI—, los grupos que tenían acceso a este tipo de espacios virtuales eran aquellos que contaban con grabaciones de estudio, productor y que habían firmado contratos con disqueras y compañías de promoción. Son tres los principales grupos que cumplen con estas características: dos *neotradicionales* y uno *innovador*: El Venado Azul, Huichol Musical y Los Amos de la Sierra. Un ejemplo significativo del alcance que han llegado a tener estos grupos es, por un lado, la nominación al premio Grammy de Huichol Musical, con la “Cumbia Cusinela”, y en relación directa con esto, una entrevista que le fue realizada en uno de los programas

más famosos de la televisión hispana de Estados Unidos, El Gordo y la Flaca, al autor original de la pieza, El Venado Azul. A la pregunta del conductor sobre el éxito de Huichol Musical con la “Cumbia Cusinela”, el cantante se limitó a afirmar que él era el compositor y el intérprete original de la pieza. Es interesante que, en este último caso, no solo se hiciera presente un grupo en televisión internacional, sino que se hizo patente un conflicto intelectual y económico ligado a la práctica musical wixárika.

Otro ejemplo clave del alcance translocal y transnacional de la música regional es el logrado por Huichol Musical y sus productores, al establecer fechas de conciertos en múltiples lugares de Estados Unidos y Europa como es posible apreciar en su página web.

EL USO DEL MICRÓFONO O DE LA EMERGENCIA DE UN NUEVO ACTOR EN EL *PERFORMANCE*

Un rasgo común presente en las dos estrategias polares mencionadas previamente, es decir entre los grupos que utilizan la estrategia *neotradicionalistas* y los que emplean la estrategia *innovadora*, es el desarrollo de una práctica que ha tenido lugar en tiempos recientes: la utilización de los micrófonos. Con el antecedente regional de la introducción en la sierra de la estación de radio XEJMN, La Voz de los Cuatro Pueblos,¹⁵ así como la implementación de tecnologías de electrificación de la sierra y el consecuente empleo de equipo de amplificación sonora en las ocasiones musicales del tipo baile, evento cultural o concierto, el empleo del micrófono ha venido a dar lugar a una práctica que antes del uso de la electricidad no existía: la de otorgar la conducción del evento al discurso verbal del cantante como animador de la fiesta. Esta práctica performativa de animación verbal, consiste en enviar saludos y dedicatorias a los participantes, mediante peticiones que se hacen llegar en recados escritos; además, el animador en turno invita a bailar, a participar, y en general puede decirse que tiene la función de conducir el estado anímico de los asistentes. Es interesante destacar en esta práctica un modo de manejar el *performance* verbal, del todo semejante a la del locutor de radio o al

15. Radiodifusora cuatrilingüe establecida en Jesús María, Nayarit, y fundada por el Instituto Nacional Indigenista —hoy Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas—, que trasmite a las comunidades residentes en la sierra en sus propias lenguas: wixáika, nayeeri, tepehuano y náhuatl (mexicanero).

conductor de televisión, particularmente de las estaciones y programas de música grupera. Un ejemplo que describe muy bien este uso son los saludos que dentro de la pieza titulada “Popurrí: No señor apache / Como la Luna / Muchacha triste” emplean Los Amos’s de la Sierra.¹⁶

Relaciones sociales y música regional

La música regional wixárika, como una práctica cultural caracterizada por un marcado carácter creativo —centrado en la variación—, ha sido considerada más de alguna vez como una estrategia de resistencia cultural ante el embate de la música comercial, particularmente grupera, que desde los años ochenta del siglo XX hasta la actualidad se ha convertido en un fenómeno masivo a raíz de la difusión en los medios de comunicación, radio, televisión y recientemente la Internet. Tal y como lo señala Jáuregui: “La permanencia de los mariachis tradicionales no sólo se debe al cariño y orgullo con que viven su herencia musical, sino también a la lealtad de su público. Todos ellos son, con su práctica, verdaderos baluartes contra la dominación modernizante” (2008, p.246).

Si bien, durante algunos años fue posible encontrar elementos para reafirmar de alguna manera esta tesis, hoy en día, es también posible detectar elementos que hablan de transformaciones significativas de esta “práctica de resistencia”. Estrechamente ligada al auge en la dinámica de comunicación con el mundo no indígena, y particularmente relacionado con la electrificación de la mayoría de los principales núcleos comunitarios, en años recientes ha sido posible observar en el ámbito musical prácticas tales como la amplificación de sonido y la incorporación de instrumentos electroacústicos, modificando de este modo las formas antiguas de ejecución, dando entrada de nuevos géneros y la transformación estilística de la ejecución de los géneros precedentes. Particularmente importante en la transformación de los *performances* es el “manejo del micrófono” que se ha ido convirtiendo en un recurso performativo fundamental en cierto tipo de eventos, en función de establecer contacto con el público, animar los bailes y conducir las actitudes y el comportamiento, tanto de los propios músicos como del público.

16. Se pueden escuchar en: <https://www.youtube.com/watch?v=9i8vyg3PgYA>

Sin embargo, hay que señalar que, dentro de los repertorios de los grupos regionales, en muchas ocasiones la música gruperá es incorporada, eso sí bajo un proceso de estilización local. Asimismo, es significativo el incremento de instrumentos eléctricos y equipos de amplificación sonora en fechas recientes, dando lugar al movimiento de la “música nueva” o sierreña, llevado a cabo por los músicos que denominó *innovadores*.

A través de las prácticas musicales se puede apreciar no solo un reflejo de las relaciones sociales y el manejo del poder en diferentes perspectivas (donar y recibir música implica una clara demostración de estatus, de la misma manera que contratarla y exhibir este hecho), también es posible percatarse de cómo las prácticas musicales generan significado social en sí mismas (un tipo específico de música implica una forma específica de interacción social; ejemplo: la manera de bailar y establecer contacto corporal). Esto, por una parte, en las alusiones conceptuales, por medio de la expresión del contenido de las piezas, específicamente en lo tocante a las temáticas de las letras (emociones, noción de clase, dominación, resistencia, control, violencia o género), pero sobre todo, como fui mostrando con las notas de campo expuestas, durante las prácticas sociales, en las cuales se involucra a los actores en la manifestación de su poder a través del manejo de los distintos aspectos de las ocasiones musicales.

En los sentidos de competencia mencionados se advierte la importancia del factor étnico, al ser proyectado, en un caso, hacia afuera de la comunidad wixárika el énfasis del ser indígena frente a los no indígenas —u otros indígenas—, y en otro caso, el énfasis en demostrar poseer igualdad de condiciones y capacidades que los no indígenas. En el primer caso, ser “otro” es visto y asumido como recurso estratégico, mientras que, en el segundo, como estigma.

Las dimensiones sociales en la música regional pueden ser reconocidas en diversas formas: por una parte, se puede señalar el carácter de dones en el intercambio en que se convierte la música en ciertos contextos, particularmente los locales: se trata como un elemento suntuario y de prestigio que se circunscribe a las relaciones de poder intracomunitario.

En otro nivel de relaciones, las intercomunitarias, la música también sirve como un objeto de intercambio, pero en este caso de formas simbólicas: las piezas musicales y los *performances* en estas se generan, son intercambiadas por dinero, pero sobre todo por reconocimiento social, es decir, lo

medular de la relación generada entre wixáritaari y no indígenas es un posicionamiento de los primeros en un estatus superior, una resignificación del grupo indígena, ante la sociedad dominante. Este reconocimiento consiste en una transición de la posición dominada, explotada y discriminada, a una posición valorada y reivindicada, por lo menos en ciertas circunstancias.

En el presente capítulo abordé el tema de la música regional wixárika, en diversas dimensiones: desde aspectos relativos como su origen y reciente auge, hasta las características de su definición en tanto estilo, particularmente relativas a la ejecución del canto, la ejecución instrumental y el carácter performativo de la vestimenta. Incluí también una tipología de estrategias de presentación empleadas por los grupos, así como un recuento de los diferentes contextos espaciales donde se ejecuta la música regional, mencionando principalmente tres grandes ámbitos: el local, el regional y el translocal. Finalmente ofrecí elementos para comprender los múltiples *performances* que en ellos se realizan, además de los tipos de públicos a quienes se dirigen.

Expuse algunas reflexiones sobre el carácter social de esta música, enfatizando la importancia del reconocimiento social, como aspecto central: los valores generados en las diferentes dimensiones y estrategias de esta práctica musical influyen en el grupo a que va dirigido, sin embargo, al mismo tiempo dichas estrategias, públicos y contextos generan entre sí un sistema global de relaciones intra e interétnicas; en términos de Lomnitz: elementos de una *cultura de relaciones sociales*.

III. La música wixárika en las regiones de interacción cultural



Lo local: elementos performativos de la música en la ceremonia de Patsixa, Cambio de Varas*

El lugar es un marco para las relaciones sociales, y se compenetra de los valores de dichas relaciones, ayudando así a crear los valores relacionales que configuran al sujeto.

LOMNITZ (1995, P:34)

¿Por qué enfatizar el papel de la música en la ceremonia de Patsixa o Cambio de Varas? De acuerdo a lo establecido en las etnografías preexistentes sobre la ceremonia de cambio de autoridades entre los wixáritaari (Mata, 1970, 1980; Anguiano, 1974; Lemaistre, 1997; Neurtah, 2002; Gutiérrez, 2002; Medina, 2009), así como lo documentado en campo, las prácticas musicales en esta ceremonia juegan un papel clave en la construcción de formas de interacción social específicas; es decir, que pueden realizarse de manera privilegiada a través de la música: la comunicación con las deidades, la sacralización del espacio de desplazamiento, la celebración y la demostración del estatus social.

Por otra parte, ¿por qué enfatizar el análisis del espacio en esta ceremonia? Puede afirmarse que si bien, para cualquier cultura las concepciones sobre el espacio y las prácticas en y sobre el mismo son inherentes a la vida social y cultural, en el caso de los wixáritaari, es posible evidenciar un énfasis conceptual, enunciativo, reflexivo y práctico relativo al espacio (concebido no como espacio físico sino como espacio social) en tanto dimensión fundamental en la configuración de la realidad misma: el concepto *yeyari*, quizá parcial o inconvenientemente traducido al español como “tradicción”

• Una versión preliminar de este capítulo se presentó bajo el título “Espacio y performance musical entre los wixáritaari (huicholes) del norte de Jalisco, México” a manera de ponencia en el XI Congreso de la SIBE (Sociedad de Etnomusicología), el 29 de octubre de 2010, en Lisboa, Portugal, y fue publicada en la obra *Musics and knowledge in Transit / Músicas e saberes em trânsito / Músicas y saberes en tránsito* (Edición digital). Lisboa: Colibri.

o “costumbre”, implica en sí mismo presencia y movimiento por el espacio: “estar en el camino” o “el camino del corazón”:

El término wixarika más cercano a “religión” es *yeiyari*. La paradoja aparente de fijar una reclamación a un *kie*, viajando a alguna otra parte más lejana, se halla contenida en las denotaciones múltiples de la raíz verbal *yeiya* en que se basa *yeiyari*: moverse, vivir, y, por consiguiente, estar en un lugar (Grimes et al.1981, p.128). Movimiento y ontología parecen entrettejidos en la lengua wixárika, donde la capacidad de movimiento es la base de la identidad con un lugar y del poder sobre él (Witherspoon 1977; en Liffman, 2012, p.102).

Por otro lado, la superlativa cantidad de lugares sagrados en configuración de la geografía sagrada, es otro indicador de la importancia del espacio en la cultura, evidenciado de manera correlativa en los constantes desplazamientos ceremoniales de peregrinaciones entre estos lugares sagrados durante todo el calendario ritual.

Los propósitos de este capítulo son: aportar elementos para responder preguntas tales como: ¿de qué manera la música ayuda a producir el espacio? ¿qué pasa con la música en los diferentes momentos de esta ceremonia? ¿cómo son y qué importancia y significado tienen los desplazamientos apoyados por la música? ¿cuáles son los alcances y limitaciones del estudio social de las prácticas musicales? ¿qué papeles juegan quienes participan en las diferentes secuencias de la ceremonia (dignatarios, *mara'aakáte*, sociedad wixárika, sociedad mestiza, deidades y animales)? y ¿qué temas culturales están en juego en la ceremonia: poder —sagrado, espiritual, civil, social, político—? En general, el objetivo es mostrar cómo el análisis del espacio en el *performance* musical entre los wixáritaari, sirve como elemento clave para comprender las diferentes formas de articulación social de los individuos de este grupo indígena entre sí mismos y con la cultura dominante.

PATSIXA O CAMBIO DE VARAS

Dentro del ciclo de las ceremonias de la cabecera —ciclo ceremonial articulado mas no dependiente del ciclo ceremonial agrario de los *tukite*—, la ceremonia de cambio de autoridades tradicionales, Patsixa o Paxikuti (Iturrioz

& Carrillo, 2007, pp. 22-24), conocida también en español como Cambio de Varas, tiene lugar los primeros diez días de cada año —aproximadamente del día 31 de diciembre al 9 de enero— en las diferentes cabeceras municipales y las cabeceras comunitarias wixáritaari. Esta ceremonia tiene una gran importancia en el nivel político local, ya que en la misma la autoridad se distribuye en cargos que tienen duración de un año. Sobre el significado etimológico del nombre de esta fiesta, Iturrioz y Carrillo establecen lo siguiente:

Esta ceremonia [es] llamada Patsixa, o también Paxikuti. El nombre 'iitsikame “portador de vara” alude al emblema de la dignidad oficial, el bastón de mando. Patsixa se deriva de pata “cambiar” con la terminación -xa propia de los términos que designan fiestas o épocas de año. Esta fiesta del Cambio de Varas, en que se celebra la renovación de las autoridades civiles, tiene lugar después del reconocimiento oficial de las nuevas autoridades en el Ayuntamiento de Mezquitic, ciudad colonial de la que sigue dependiendo la administración civil de los huicholes (2007, pp. 22-24).

Durante los diferentes momentos de esta ceremonia, que se caracteriza por su peculiar amplitud temporal y espacial, tienen lugar tanto una serie de secuencias de intercambios recíprocos de dones (alimentos, bebidas embriagantes y música) entre los participantes: los dignatarios que entregan el cargo, donan estos bienes a los nuevos dignatarios, así como procesiones por lugares sagrados y simbólicamente relevantes de la comunidad, a decir de Geist:

En la entrega del poder de las autoridades civiles, los intercambios recíprocos entre los funcionarios salientes y entrantes se inician desde el ayuntamiento de Mezquitic, donde tuvo lugar el acto formal por parte de la administración política nacional, y por todo el camino de regreso a la cabecera ceremonial de San Andrés Cohamiata. El intercambio impone un consumo obligado de cervezas y termina con el desplome de los funcionarios. Sin embargo, estos intercambios aparecen como un simple preludeo, comparados con los que siguen después en la entrega del poder en el espacio ritual de la comunidad. A partir de ese momento se realiza una sucesión de varias peregrinaciones, procesiones y / o desfiles acom-

pañados por intercambios de bebidas alcohólicas, especialmente, cerveza (1997, p.9).

En el particular interés de esta investigación, restaría complementar lo expuesto en el anterior párrafo, señalando que tanto los intercambios recíprocos como los desplazamientos de las procesiones, ocurren casi siempre enmarcados en *performances* musicales, dado que por una parte, la música tradicional de *xaweeri* y *kanari* acompaña la danza que abre las procesiones, así como por otra parte, la música regional es un don a intercambiar en sí mismo, y al final de la fiesta opera como un importante vehículo de interacción social y competencia por el estatus.

Existen algunas documentaciones etnográficas de esta ceremonia en distintas comunidades, como las realizadas por Lumholtz y por Zingg a principios del siglo XX. Particularmente sobre esta ceremonia en la comunidad de San Andrés Cohamiata, existen documentaciones etnográficas realizadas en diferentes momentos históricos, y se trata de las descripciones más precisas correspondientes a registros de finales del siglo XX. Estas son las de Mata Torres (1970, 1980), Anguiano (1974), Tescari (1987), Lemaistre (1997), Geist (1997, 2005), Gutiérrez (2002a, 2002b), Medina (2005), Iturrioz y Carrillo (2007) y Liffman (2012). Cada una de estas etnografías aborda tanto aspectos recurrentes y generales, como también algunos detalles particulares, que las demás no abarcan,¹ por lo que consideré justo integrar algunas de estas perspectivas a mi propia investigación, que en las páginas siguientes describiré.

Para tener una idea clara del proceso ceremonial de Patsixa, creo es importante subrayar que dicho proceso ritual implica, como lo señala Anguiano (1974, p.177), una secuenciación de al menos tres grandes fases, empezando por la ceremonia en que se designa a los nuevos dignatarios, llevada a cabo a principios de octubre, denominada Xaparaxiku o San Francisco, conocida también como “volteado de la mesa”;² continuando con la ceremonia de reconocimiento de la designación de los cargos ante el poder dominante a nivel regional (poder civil colonial-mestizo), y terminando con la ceremonia propiamente dicha de la transición del poder. Sobre esta

1. Cabe destacar el tema de las variaciones en los topónimos de los principales lugares de la ceremonia, que como en la propia realidad wixárika, pueden variar sin que esto implique mayor problema.

2. Ceremonia que tiene su antecedente en la fiesta del mismo nombre, que ocurre a principios de julio.

tercera ceremonia y parte final de la secuencia de fases, expondré un análisis e interpretación en las siguientes páginas.

LOS CARGOS DEL GOBIERNO TRADICIONAL

Aunque ya se ha mencionado (en el capítulo 2), es necesario recordar que entre los wixáritaari existen cuatro sistemas de cargos, dos tipos corresponden a los cargos religiosos, ya sean del centro ceremonial distrital *tukipa* o del adoratorio parental, *xiriki* —con duración de cinco años—, y a los cargos religiosos de la cabecera (mayordomías) —con duración de un año, salvo algunos casos, en los que duran cinco.

Los otros dos tipos de cargo corresponden por un lado a las llamadas autoridades agrarias y por otro a las llamadas autoridades tradicionales. Sobre estos últimos es sobre los que trata la ceremonia en estudio. Estos cargos tienen duración de un año, a diferencia de las llamadas autoridades agrarias, que tienen una duración de tres años. Estos cargos son, en orden jerárquico, el del *tatuwani* (tlatoni o gobernador), el gobernador segundo, el secretario del gobernador, el alcalde o juez, el *hariwatsini* (alguacil), el *tsarakeki* (sargento), el *kapitani* (capitán), los *tupírítsixi* (topiles, policías o mensajeros, que son asignados en parejas tanto al gobernador como al alcalde y al alguacil), así como las *tenantsitsiixi* (tenanches), mujeres encargadas de apoyar a los cargueros. También en esta ceremonia reciben cargo los delegados de las diferentes localidades, las autoridades interinas (Gutiérrez, 2002, p.156) y los responsables de nuevos cargos circunstanciales, como puede ser el de los vigilantes de lugares sagrados.

Según lo documenta María del Carmen Velázquez (1961, p.17) a finales del siglo XVIII en San Luis Colotlán: “En todos los pueblos había, además, gobernadores y alcaldes indios. Anualmente elegían tres sujetos los vecinos, uno para gobernador, otro para alcalde y otro para alguacil mayor y estos empleos se los confirmaba el Capitán Protector o su teniente (f. 91)”. Es de sumo interés cotejar dicha información con la realidad contemporánea, en la cual siguen existiendo los mismos cargos después de dos siglos. Aunada a la investidura colonial, han surgido una serie de asociaciones simbólicas locales, en las cuales las varas pertenecen o se relacionan con determinados relatos míticos, ciertas deidades y ciertos puntos cardinales, como se expone en la tabla 7.1.

TABLA 71 ASOCIACIONES ENTRE CARGOS, PUNTOS CARDINALES Y LUGARES SAGRADOS

Cargo	Alcalde	Gobernador (<i>tatuwani</i>)	Alguacil (<i>Hariwatsini</i>)
Asociación espacial	Izquierda (<i>mukunuitsi</i>)	Centro (<i>yuixiata</i>)	Derecha (<i>yutserieta</i>)
Lugar sagrado		Weerika yeapa (cenit)	'Útutawita
Deidad	Turamukame	Tanaana y Tatata Hainiweweme	Tseriakame
Centro ceremonial, Tukipa asociado a trasmisión del poder	San Miguel Huaixtita	San José (San Andrés, Las Guayabas)	Cohamiata

Fuente: elaboración propia a partir de la información brindada por Rafael Carrillo Pizano (Carrillo, 2010).

Las sucesiones a dichos cargos de la autoridad tradicional son paulatinamente decididas y anunciadas con meses de antelación a la ceremonia de sucesión, principalmente en fechas cercanas al mes de octubre, y particularmente en la ceremonia Xaparaxí tuukari, del volteado de la mesa. En esta ceremonia, llevada a cabo en octubre, los tres *kawiteerutsiixi* de cada uno de los nueve *tukite*, comparten sus sueños y luego de dialogar y establecer acuerdos, realizan la designación de las nuevas personas que asumirán los cargos en la autoridad tradicional.

En la interpretación de algunos antropólogos, la designación de los cargos de las autoridades por parte de los *kawiteerutsiixi*, tiene una carga política y estratégica. El canto sagrado, en una de las funciones señaladas por Le-maistre, “Anuncia más o menos ‘veladamente’ las nuevas reparticiones del poder, las obligaciones rituales y sacrificiales al seno del grupo de los *xukuri’ikate*, ‘jicareros’” (1997, p.21), y a decir de Neurath: “Como los dioses hablan por medio del cantador se puede decir que este controla una fuente de poder ‘sobrenatural’. Su posición de interlocutor le permite al *mara’aakame* contar con cierto margen para la ‘manipulación social’” (2002, p.185). Por su parte, Manzanares afirma:

Las alianzas entre *kawiterutsiri* [*sic: kawiteerutsixi*] de diferentes *tukipa* resultan en la elección de las autoridades civiles. Las revelaciones oníricas son la exégesis de la lucha de poder político y económico de las diferentes

localidades y grupos domésticos de la comunidad [...] Al ser líderes del grupo de los *xukurikate* [*xukuri'íkate*], los *kawiterutsiri* [*sic: kawiteerutsixi*] son poseedores del conocimiento religioso y mítico, de las historias familiares y de los hechos históricos. A nivel *tukipa*, los *kawiterutsiri* [*sic: kawiteerutsixi*] también son decisivos en la toma de decisiones y en la organización social. Son los genealogistas e historiadores del *tukipa* y de la comunidad (2003, p.200).

“LA VARA ES DIOS MISMO”

Aunque las varas de mando no son objetos de origen prehispánico sino colonial, como Aguirre Beltrán lo ha señalado (1953, p.43), en la consideración de los *wixáritaari* las varas no solo son instrumentos de representación del poder sino que, en sí mismas, *son* dioses, como lo refieren diferentes trabajos etnográficos:

Las varas, más que símbolos de la autoridad y del poder, son deidades que cuidan, gobiernan y dan poder a quienes las lleva consigo. Son dioses que van al frente, dioses que conducen, dioses que van delante mostrando el camino (Mata, 1972b, p.27).

En el mismo sentido, Giuliano Tescari señala:

“La vara es dios mismo; esas son los abuelos”; encarnando el pasado del pueblo, otorgan la autoridad para gobernar en el presente a esos hombres que, a través del rito, llevarán sus mismos nombres y actuarán a favor del bienestar del pueblo en el respeto de la tradición (Tescari, 1987, p.193).

Entre diferentes versiones del mito de creación de las varas, se puede admitir como principio general, la asociación simbólica de estos instrumentos al poder solar: se cree que los rayos del sol fueron entregados a los huicholes en forma de varas (Gutiérrez, 2002a, p.156). Los *wixáritaari* señalan que ha habido dos generaciones de varas, las de la primera generación, que simplemente aparecieron y de las cuales se desconoce el origen en concreto, y las de la segunda generación que fueron construidas por el personaje mítico-histórico

FIGURA 7.1 EL EQUIPAL DE LAS VARAS, LAS CORNAMENTAS DE VENADO, LA BANDERA, LA MÁQUINA DE ESCRIBIR Y LAS CAJAS DE LOS SANTOS. LOS LISTONES DE COLORES SON PROPIOS DE LAS VARAS



Fotografía: Rodrigo de la Mora, 2009.

local, llamado “Carrillo”:³ “las varas, no se sabe quién las hizo... dicen que las encontraron por ahí en una cueva. Son de un trozo grueso de [madera de] Brasil, lo tumbaron, y todas de ahí salieron... ese lugar donde aparecieron en un peñasco que se llama Taukíe (‘lugar del sol: Weerika —nombre en *teixat-sika*, las personas en el habla coloquial le llaman tau’), y luego abajo, en un arroyo, se llama Kúrupu nataka” (Carrillo Pizano, 2010). Mata Torres, por su parte, ofrece un fragmento de diálogo al respecto:

—Las varas —contestó— nadie las hizo. Cayeron del cielo en forma milagrosa y un mara’akame [*sic: mara’aakame*] las recibió antes de que cayeran al suelo. El dios las mandó. Nadie las hizo.

3. Muy posiblemente se trata del personaje histórico del tiempo de la Revolución, llamado Jesús Carrillo y que movilizó a los habitantes de San Andrés a insubordinarse ante el comisario local (Rojas, 1992, p.162).

- ¿Las varas son dios?
—Para huicholito son dios (Mata, 1972b, p.29).

A su vez, Lemaistre presenta una interpretación que asocia a las varas y sus características físicas (madera y listones). Asociaciones simbólicas relativas a las principales deidades, Tutsima, con cada una de las principales varas:

La “vara color de sangre” (*’itzu xure*) [*sic: ’itsi xure*] del gobernador se describe como el “corazón” de *Tutsi Tunuwaame*. *Tunuwaame niva* [*sic: niwa*]’iyari). Es lo mismo para *Tutsi Seriakame* [*sic: Tseriekame*] supone la incorporación de la vara de cintas azules de “alguacil” (“jefe de la policía”), para *Tutsi Tura Muka* con la vara negra del “alcalde” (“juez”) y para el “halcón cola roja”, *cuixü xure* [*sic: gavián de cola roja; kwixi xure*], compañero de los ancestros en el primer viaje a *Viricuta* [*sic: Wirikuta*] y donador de los primeros muvieris [*sic: muwierite*], que de ancestro se convierte en “padrino capitán”, *ne tatari capitán* (Lemaistre, 1997, p.158).

Reconsiderando la simbiosis local entre el origen colonial de estos objetos derivados del poder colonial y las historias míticas de su origen sagrado, estaríamos ante un caso claro de mistificación (Barthes, 1971 [1952]; Lomnitz, 1995) en el cual un objeto de un origen externo a la lógica local, es incorporado por un proceso de descontextualización y recontextualización estratégica (Bauman & Briggs, 1990). Lemaistre señala cómo los *tutsima*:

[en tanto] expresión del poder chamánico indígena, intentan anexarse las “varas” (*itzu*) [*sic: ’iitsi*], símbolos de la autoridad política de la dominación colonial del Virreinato español. Me refiero una vez más al mito del nacimiento “varas” como lo cuenta el canto de Xaparaxi tuukari y donde éstas son asimiladas a los *tutsima* fundadores de la cultura chamánica: el “otro” del poder colonial se incorpora al “sí” de la tradición indígena [...] Así, el mito intenta establecer una continuidad en la discontinuidad más o menos caótica de la historia enlazada por los símbolos (“simbólico: sentido contra otro sentido”) de estas entidades contradictorias que son el poder chamánico y el poder político del colonialismo (Lemaistre, 1997, p.158).

PATSIXA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI

A continuación, presento un relato de los principales hechos rituales en esta ceremonia en la comunidad de Taateikíe. El trabajo de campo se realizó del 3 al 7 de enero del año 2009. Previamente, en enero de 2007, también presencié esta ceremonia, pero solo en la fase correspondiente a la entrada a la cabecera. Según cuentan algunos ancianos, antiguamente —por lo menos hasta antes de 1972, fecha de la construcción de la carretera de terracería (Tescari, 1987)—, las autoridades salientes y entrantes realizaban un viaje de varios días (quizá cuatro o cinco) caminando hasta la cabecera municipal, Mezquitic, donde realizaban el “registro” de las nuevas autoridades y recibían la investidura como tales, de parte del presidente municipal.

Los días 31 de diciembre y 1 de enero, los dignatarios, tanto salientes como entrantes, se encuentran en la cabecera municipal, Mezquitic, a la que han viajado unas cuatro horas en automóvil, y ahí, en un acto solemne, reciben de parte del presidente municipal el nombramiento oficial para el cargo que ejercerán por un año. También en el ayuntamiento municipal se registrarán los nombramientos de los comisarios honoríficos de las diferentes localidades de la comunidad. El día 2 de enero lo dedican a trasladarse de Mezquitic a San Andrés por carretera. Una vez de regreso en la cabecera comunitaria, continúa la ceremonia en diferentes fases, que a continuación se describen.

Secuencia cronológica de la tercera fase de la ceremonia

Primer día

Toda persona que entrega un cargo debe preparar gran cantidad de tejuino, tamales, naranjas y plátanos, para repartirlos ante la persona que recibirá el cargo. Se supone que la cantidad de bienes entregada es la misma o acaso supera a lo que se recibió. Es decir, es una obligación moral de los *Taateikietari* participantes en el sistema de cargos, regresar al menos lo recibido y, si es posible, entregar un poco más. Este día se realizaron los preparativos por parte de los participantes, quienes en sus propias casas confeccionaron sus ofrendas, reunieron los dones a entregar, así como los animales a sacrificar y prepararon el tejuino que repartirán.

Después de mediodía se realiza una breve procesión integrada por las personas que dejan el cargo y las que están por tomar el nuevo cargo (“los nuevos”), desde un lugar apenas externo al pueblo, cercano al campo santo, al nororiente, un lugar al aire libre bajo un árbol. En esta ceremonia, se enciende una pequeña fogata y de las brasas de esta, varias mujeres en incensarios *putsi* con copal *’ikwa* sahúman a las personas que están revestidas de importancia por el evento: los que entregan el cargo y los que lo reciben. Al tiempo, las personas que están entregando el cargo ofrecen tequila en unas pequeñas copas con asa a los nuevos cargueros; luego, los *kawiteerutsiixi* y sus ayudantes entregan las varas de manera provisional y momentánea —quizá de manera alegórica o preparativa—, al gobernador y al gobernador segundo, quienes las toman y besan con solemnidad (al menos eso hizo el gobernador entrante). Después, las varas se vuelven a reunir sobre el *’uweni* equipal y son transportadas sobre este. Es en este momento suena en el aire un cohete y comienza la procesión, encabezada por los músicos de *xaweeri* y *kanari* y seguida por los *wainaruri*, grupo de ocho varones adornados con un tocado de plumas, quienes tocan una sonaja y hacen una coreografía lineal con giros, y marcando una especie gesto de caravana o reverencia ante las varas, consistente en agachar la cabeza y luego hacer un pequeño movimiento rápido como si con la pluma que lleva en la frente, quisiera lanzarle algo a las varas.

La primera parada de la procesión se realiza frente a la entrada al campo-santo. Los que cargan el equipal lo bajan, los *wainaruri* hacen sus coreografías, un cohetero lanza un cohete.⁴ Cerca del momento en que fue disparado el cohete, los que tocan los instrumentos comienzan a dar una vuelta, en sentido contrario a las manecillas del reloj, al equipal que está puesto en el suelo, en medio del camino, seguidos por los *wainaruri* y los demás participantes, que al terminar de dar la vuelta completa siguen avanzando en dirección al centro del pueblo.

La segunda parada la realizan antes de entrar a la calle que lleva a la plaza del pueblo. Vuelven a hacer el giro en procesión y continúan avanzando hasta antes de entrar a la plaza. Se detienen por tercera vez. Continúan y se detienen frente a la cruz de en medio de la plaza. Continúan y avanzan hasta estar

4. En esta parada pude observar a un ayudante de uno de los *kawiterutsixi* que “cuidaba” la procesión. Entró a llevar agua y tequila a un par de tumbas, las más antiguas de camposanto, una de ellas la del muy venerado personaje llamado “Carrillo”.

afuera de la casa de gobierno. Algunas personas salen de sus casas y se paran a observar la procesión. Luego van hacia el poste ubicado fuera de la casa de la comunidad *katsariana* y de la casa de gobierno, y guardan las varas en el pequeño *xiriki*, adoratorio de pequeñas dimensiones, que está justo al frente de la casa de gobierno, con la abertura hacia el poniente, conocido como Taateikíe o *'itsixirikieya*, uno de los dos puntos en el espacio de la plaza o *takwa* de mayor importancia en las ceremonias; otra pequeña casita, adoratorio o *xiriki* con entrada hacia el oriente, está alineado al mencionado, solo que al otro lado de la plaza; es el adoratorio de Takutsi Nakawé; otro punto de gran importancia es la cruz *kuxuri*, donde tienen lugar los sacrificios de las reses.

Segundo día: el recorrido de Taateikíe hacia *'tparimutimane* (o *'Uwénita*)

Durante el segundo día tiene lugar la procesión hacia *'tparimutimane*, “donde hay (piedras que tienen la forma de) equipales” (Iturrioz & Carrillo, 2007, p.22), también conocido como *'Uwénita*, lugar justo debajo de la peña conocida como *Xaipítsikie*, “Ranchería de las moscas” o “La mosca parada”, ubicado a aproximadamente cinco kilómetros del centro de la cabecera rumbo al oriente, y situado en la antigua vereda que conduce a la cabecera municipal, Mezquitic.

Antes de salir, tiene lugar la preparación de los participantes en sus respectivas casas. Se ocupan en alistar las ofrendas a llevar al cerro del equipal: velas y cirios con listones de colores, verde azul, blanco y rojo; jícara votivas decoradas con figuras de animales de cera; una escultura pequeña del Nazareno de Huaynamota, y el borrego que se disponían a sacrificar. Luego salen de sus respectivas casas (o campamentos, los que no tienen casa en la cabecera) y se dirigen hacia la plaza de Taateikíe, en la que más o menos cerca de la picota o palo de castigo, frente a la casa de las autoridades, amarran los toros que en los próximos amaneceres sacrificarán. Paulatinamente, las personas que van a ofrecer algún animal, llegan a clavar fuertemente una estaca de la cual atan a su animal, generalmente torete.

Antes de iniciar la salida rumbo al lugar del equipal, los *mara'aakáte* que cantarán y sacrificarán animal por la noche, realizan una bendición y un rezo frente a la mesa de las autoridades, encabezados por el *kawiteeru* mayor, en esta ocasión don Chón Carrillo. En un momento dado, se intercambian algunos de los cirios que cada uno lleva consigo (o más bien, cada uno da una vela a otro y otro y otro). Ponen algunos cirios en el *tepari* que está al pie de

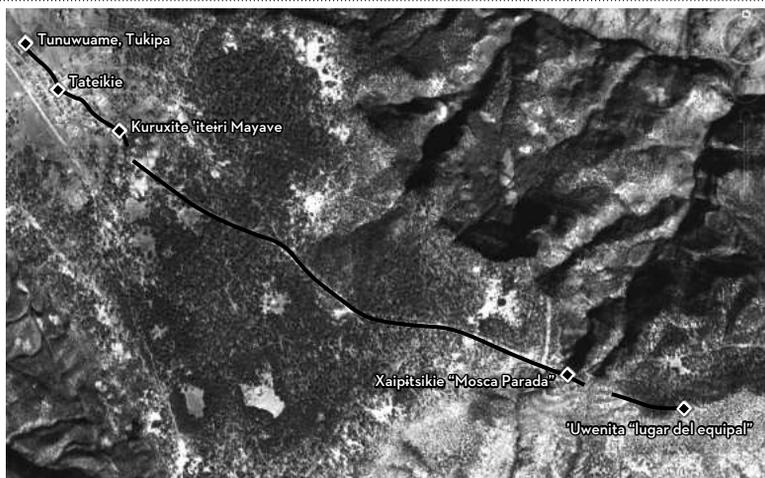
la mesa, y al terminar la oración, recuperan sus velas prestadas a los otros *mara'aakáte*, y toman sus pertenencias cada uno acompañado por su familia y acompañantes, para iniciar el recorrido (no en procesión, es decir, sin un orden claro) rumbo al lugar de la velación.

Según informan los colaboradores, anteriormente este recorrido se hacía luego del regreso hacia la cabecera comunitaria y, en un punto situado aproximadamente a cinco kilómetros de San Andrés, el contingente de autoridades provenientes desde Mezquitic era recibido por la población en general. Todo parece indicar que este recibimiento, que antes era a cinco kilómetros del pueblo, ahora se ha trasladado a una orilla de este, cerca del arroyo, ya que ahí espera la comunidad la llegada de los dignatarios salientes y entrantes.

Realizamos el camino de bajada, por unos 40 minutos. En el camino, la gente iba por la vereda en una inmensa fila, porque las veredas son estrechas, en este caso más allá de una significación sagrada de estatus o jerarquía, a diferencia de la ordenada procesión que harían al día siguiente. Casi llegando al paraje ceremonial, algunos de los que caminaban se detuvieron a cortar las flores blancas de un arbusto, llamadas *piriki*, para adherirse sus pequeños pétalos en el rostro, a manera de adorno ritual.

El terreno acababa de ser limpiado, para quitar la maleza y eliminar a los insectos, y como en este sitio abundan los alacranes, los topiles con antelación prendieron fuego. Algunos van a buscar la leña, otros encienden las fogatas en cuanto empieza a oscurecer. Poco a poco, va llegando toda la gente, incluso avanzada la noche siguen llegando algunos que vienen retrasados. Se encienden unas doce fogatas, entre particulares —familias— y de *tukite*, centros ceremoniales. En suma, se puede hablar de aproximadamente 200 personas. En este paraje, en realidad una estrecha loma semiplana de menos de cien metros de largo y ancho, y ubicada en medio de una ceja entre dos laderas, tiene lugar la velación de las varas. Estas, que han sido previamente depositadas y transportadas en un *'uweni* (equipal con respaldo), son colocadas sobre un altar cilíndrico de piedra, de aproximadamente un metro de diámetro por un metro de alto, en medio del cual hay una cruz. Tescari ofrece una descripción del lugar, así como una interpretación personal de los significados del mismo:

FIGURA 7.2 EL TUKIPA DE TUNUWAAME, LA CABECERA DE TAATEIKÍE, EL CAMINO DE 5 KM HACIA 'IPARIMUTIMANE Y ESTE ÚLTIMO LUGAR



Fuente: elaboración propia con base en Google Earth.

El Upártimutimáne [sic: 'Iparimutimane] (el lugar del banco) es propiamente un altar de piedras circular en el cual está puesta una gran cruz de madera y en cuyo centro hay un agujero lleno de ofrendas acumuladas durante mucho tiempo. “Es una sola piedra”; “una piedra así, de un pedazo nomás”, nos dicen los intérpretes, y esta incongruencia con su evidente composición de muchas piedras nos induce a ver en este altar y en el lugar que individualiza algo particularmente sagrado [...] El Upártimutimáne, aislado en la montaña y tan retirado del centro de la actual organización social y cultural de la comunidad, nos recuerda el lejano pasado de los wirráríka [sic: wixáríka], nómadas y cazadores, cuando la naturaleza era el único escenario de sus hazañas y de su vida cotidiana y la fogata constituía el corazón mismo de la vida organizada. Aquí, en este lugar que simboliza la antigüedad de su historia, se emprende la celebración de los itzú [sic: 'iitsi], en sí mismos aún más antiguos. En el contexto del patzírra [sic: patsixa] este es el *topos* más antiguo en el cual se renueva la potencia mística de las varas; de alguna manera en el Upártimutimáne se encuentra su origen, en términos de geografía mística (Tescari, 1987, pp. 192-193).

Alrededor de este altar circular, se instalan fogatas frente a los *mara'aakáte* de diferentes *tukite* que realizarán su canto durante toda la noche, para a media noche realizar el sacrificio de una docena de borregos. Los grupos se reunieron pues, alrededor de sus fuegos, con las personas participantes, principalmente aquellos que entregan un cargo, así como los que lo reciben.

Antes de la media noche se hizo una oración general inicial, alrededor del altar circular de piedras: prácticamente todas las personas, incluidas las que no estaban directamente frente al altar se pusieron de pie y recitaron los rezos. La descripción de Lemaistre de este mismo momento ilustra con claridad el aspecto sonoro del canto colectivo:

Los *xaurixite* [*sic: tsauxirite*] de las diferentes calihueys cantan en ensamble como lo harán más tarde para la semana santa. Se trata en efecto de sellar la unidad de toda la comunidad entera. Es entonces una impresionante polifonía de poderosas voces (algunas veces discordantes entre ellas) manchadas de recitativos cavernosos de los viejos *kawiteros* [*sic: kawiteerutsiixi*] que durante horas recuentan incansablemente los mitos del “ciclo crisitano”. He escuchado varias veces esta noche el nombre “Jesúscristo [*sic*] de Nazareth” (Lemaistre, 1997, p.311).

Pasada la media noche, el canto de los *mara'aakáte* comenzó, en las diferentes fogatas. Con diferencia de matices, intensidades, velocidades y formas melódicas —aunque hay que decir que presumiblemente todas con la misma escala musical—, cada *mara'aakame* empezó a cantar, cada uno a su tiempo, unos antes, otros después, unos en voz más alta, otros con tenue intensidad. También en algunos fuegos, al tiempo del canto del *mara'aakame*, puestos de música tradicional, es decir duetos de *xaweeri* y *kanari*, ejecutaban melodías del repertorio de Wirikuta, como en el caso del fuego de San José, donde tocó el *xaweeri* y cantó el reconocido músico y artesano José Bautista, llamado comúnmente Kwiniwari.

Algunos *mara'aakáte* eran acompañados en el canto por uno o dos segundos. Por ejemplo, en la fogata de las Temuríkita, las Guayabas —en que yo estuve la mayor parte del tiempo—, estuvo el *tatatari* Rafael y el *tsauririka* nuevo, el anciano Nicolás López, cantando. También en ese mismo fuego estuvo mi colaborador Rafael Carrillo Pizano, al que Rigoberto lo apoyaba como segundo. El canto y el sacrificio de cordero que realizó fue en el sen-

tido de un sacrificio de “reparación” (Lemaistre, 1997, p.312) y cumplimiento final de su mandato como gobernador en el año 2004.

maxauxa xekamanati pintura de venado que está tendido
'Uwénita xewuakuwereti 'Uwénita, que está naciendo allí

'Uwénita xewuakuwereti 'Uwénita, están ahí todos alrededor
Weexikia xewuakuwereti Weexikia, están ahí todos alrededor
Xeniutaineni que estaban diciendo a ustedes
metsuriku xeniutaineni lo que dicen ustedes deidades

'uwa xewukumaneti aquí que están reunidos
Nepixe'enieni los voy a escuchar

Weerikia xemuyayura Weexikia está crecido
Paritsika xemuyayura Paritsika está crecido
'Uwénita xemuyaiyura 'Uwénita está crecido

xeukatserieka aquí a la derecha está
'uxaimuta donde está la fogata,
xemuyewere que estén allí tendido
maxa 'uxa xeniutaineni. dibujo venado que está diciendo.⁵

Después, alrededor de las 3:00 am tuvo lugar el sacrificio de borregos —y algunos otros animales, como gallos o chivos. En grupos pequeños de personas provenientes de los diferentes círculos y por ende de diferentes *tukite*, fueron acudiendo al altar de las varas, enunciando oraciones y presentando y ofrendando agua, tequila, sangre de toro, y comida, para luego sacrificar sus animales. En medio de los cantos y el intenso frío de la noche, algo despertó la atención de todos los presentes: un chivo que iba a ser sacrificado se soltó e intentó escapar dando saltos entre la gente, lo cual hizo reír y despertar a los que empezábamos a dormir. También en la descripción de Lemaistre

5. Fragmento del canto sagrado de Patsixa, en 'Iparimutimane, Taateikie, realizado por Rafael Carrillo Pizano y grabado por Rodrigo de la Mora, en enero de 2009. Ver transcripción y traducción completa en el Anexo. Se puede escuchar en: https://www.youtube.com/watch?v=V9bsAZRw_5c

sobre el sacrificio en el lugar del equipal, ayuda a comprender el sentido de la ceremonia:

La unidad comunitaria es simbolizada por el *'upari* [sic: *'ipari*], una silla de bambú y de mimbre instalada al centro de un círculo de piedras. Las “varas” de las autoridades son puestas ahí. Esta silla es eso del sol, del “presidente” como dice alegremente la gente. El astro tomará lugar la víspera, cuando las canciones y los sacrificios se han hecho. Hay muchos *calihueys* por lo tanto todos son necesarios. Desde antes del amanecer se pueden ver algunas manchas de plata en los árboles: las canales de los toros sacrificados. Hacia el sur un gallo, muerto. Una oveja que será matada sobre él y bala, como asustada (Lemaistre, 1997, p.312).

Los cantos continuaron después de los sacrificios. Entre un segmento de canto y otro (de las cinco partes que se realizan) o incluso al momento de estar cantando, algunos *mara'aakáte* ocasionalmente se desplazaron a una fogata contigua, prestando ante la misma, su cirio *'iteriri* o su *muwieri*. Lemaistre se refiere a este momento de la ceremonia, describiendo el papel del cantador principal:

El canto presente aquí es solo del *tatari*, cantador segundo del calihuey de San Andrés. La voz es poderosa, ronca. La mirada ampliada por el peyote está fija en el fuego. A veces, en un gesto característico de los cantantes, se coloca la palma de su mano entre la pantalla y el fuego. Las piernas cruzadas y el pecho derecho muy balanceado de izquierda a derecha a izquierda, sus manos como garras aferradas a sus rodillas: tensión y concentración [...] Poco antes del amanecer él circula entre los grupos bendiciendo de la punta de su *muvieri* empapado en la sangre de animales, las máscaras de venados, las “varas” de los diferentes calihueys, las jícaras votivas, y las bolsas. De repente, en un momento de silencio grita como atrapado en un sueño: Tevara 'Eka, 'Eka Tevara [*'eka tewari*] (la “persona viento”) [...] Su canto es un conjunto de visiones a veces sorprendente, cuyo contenido no siempre es claro. El tema en sí de Patsixa, la renovación de los bastones de mando, no aparece sino al final. Se ha afirmado anteriormente la necesidad de sacrificios “reparadores” de ciertas negligencias rituales (Lemaistre, 1997, p.312).

Justamente el canto que presento en este trabajo, se realizó por el propio cantador Rafael Carrillo Pizano, a manera de reparación o finiquito de su cargo como gobernador en el ciclo 2004. Durante diferentes momentos de la noche, se hicieron sonar cohetes, que en mi interpretación sirvieron como marcadores del tiempo y quizá también del espacio, haciendo notar a manera de aviso de la presencia de los sacrificantes o del retorno de la procesión, tanto a las deidades como a los miembros de la comunidad no presentes en el sitio del ritual. Justo antes del amanecer, tiempo después los sacrificios de los borregos, chivos y gallos, cuando la luz del sol despuntó en las montañas del oriente, los participantes fueron apagando poco a poco las fogatas y fueron concluyendo los cantos, y de nuevo como al principio de la velación, el cantador principal hizo una oración final.

Tercer día: el regreso de 'tparimutimane a Taateikíe

Después del amanecer, paulatinamente todos los grupos se fueron levantando una vez extinguida su fogata, y todas las personas, luego de hacer una circulación levógira alrededor del altar de piedras donde estuvo colocado el equipal de las varas, fueron partiendo del lugar, formando de nuevo una larga fila, y dejando al pie del altar los cuerpos exangües de una decena de borregos sacrificados —solo algunas personas tomaron un corte de su lomo, luego del sacrificio, lo demás, incluida la piel, lo dejan a las aves y animales rapaces.

La procesión la encabezan los músicos tradicionales de *xaweeri* y *kanari*, seguidos por los *wainaruri*, quienes todo el tiempo danzan, abriendo el paso y sacralizando el espacio para el paso del equipal de las varas, la bandera, la máquina de escribir, así como el grupo de los dignatarios tanto salientes como entrantes. El grupo de *wainaruri*, en su danza misma realiza una coreografía en dos filas paralelas de cuatro en fondo, en la que uno tras otro de cada fila, avanzan adelante, dando un giro y pasando a la parte posterior de la fila, de ida y vuelta, con giros en los cuales hacen una especie de reverencia hacia las varas, la cual da la impresión de que algo le están lanzando con la punta del tocado de plumas frontal.

Camino rumbo a Taateikíe, la extensa fila de un centenar de personas, cruzó la ceja de la Mosca Parada, Xaipítsikie (“Ranchería de las moscas”).

FIGURA 7.3 IMAGEN AL AMANECER, DESPUÉS DE LA VELACIÓN EN 'UWÉNITA, JUSTO EN EL MOMENTO DEL INICIO DEL REGRESO A TAATEIKÍE. SOBRE EL ALTAR DE LAS VARAS, LA CRUZ Y LAS VELAS SACRALIZADAS POR LA SANGRE DEL SACRIFICIO DEL GANADO



Fotografía: Rodrigo de la Mora, 2009.

FIGURA 7.4 UNA DE LAS CRUCES DE MADERA CON FLOR DE SOTOL, TSAI, EN EL CAMINO DE REGRESO DE 'UWÉNITA HACIA SAN ANDRÉS COHAMIATA



Fotografía: Rodrigo de la Mora, 2009.

al final de la loma se encuentra un camino donde incluso pueden llegar vehículos. Ahí esperaban tres o cuatro camionetas que abordaron algunas de las familias, mientras que las personas con cargo, y sus familiares, continuaron acompañando a las varas en una procesión de aproximadamente 40 integrantes, realizando cinco paradas en cinco diferentes puntos, marcados con un cruces de madera enterrada y adornadas con una flor de sotol: 1) La primera cruz, Tikaarimutá, “dentro de la noche”; 2) Xamaikita, “Donde está acostado el venado”; 3) ’uxa muta, “Donde está la fogata antigua”; 4) Yutsitia, “Bajo el dios” (lugar donde aparecieron las varas de las deidades), hasta llegar a la entrada sureste del pueblo de San Andrés, a pocos metros de donde se encuentra el arroyo, en el sitio llamado 5) Weerika Yepa, “Donde apareció el águila real y las diosas de la lluvia” (Carrillo Pizano, 2009); lugar también conocido como Kuruxite ’iteiri Mayewe, “donde está la cruz de las varas y del águila y las diosas de la lluvia” o “Kururmayewe”, “donde está la cruz puesta” (Tescari, 1987, p.193). En ese sitio, se encuentra otro altar circular de piedra muy similar al de ’Iparimutimane, en el cual se colocó tanto el *’uweni* de las varas como los otros objetos: la bandera, la máquina de escribir, las cajas de los santos, los morrales y los *’awate*, cuernos de venado. En el lugar ya se encontraba reunido un gran grupo de personas de la población local, así como de los visitantes de las localidades que vienen a participar en la fiesta. Todos esperaban el arribo de la procesión. Las mujeres de los dignatarios habían preparado atole, que se repartirá a todos los presentes. En la interpretación de Tescari, los nuevos dignatarios se encuentran en estado de sacralidad y como tales son recibidos:

Esta estación, que dista menos de quinientos metros del centro, es el lugar en el cual la comunidad recibe a sus nuevas autoridades hombres cuya transformación e identificación con los *itzú* [*sic*: *’iitsi*] ya es muy adelantada por los ritos de separación celebrados en la noche. En cuanto los que van llegando son seres divinos, los *patziuni* cumplen con su tarea de preparar el delicado encuentro entre lo sagrado y lo profano en el nuevo arreglo de la comunidad y, desde que aquí las mujeres simbolizan el orden y la regularidad implícitos en la vida social organizada, acogen a estos nuevos seres divinos con una comida ritual, blanca, dulce y homogénea, que atempera los riesgos de un contacto peligroso (Tescari, 1987, pp. 193-194).

Entre la gente que espera, ya estaban presentes y tocando música dos o tres grupos de música regional, en espera de los demás contratantes, o sea aquellos dignatarios salientes que, al entregar su cargo, tal como ellos recibieron, entregan horas de música regional a los nuevos dignatarios. Después de la entrega de los atoles, la procesión —incrementada en número de participantes y con la integración al contingente de los grupos regionales— se puso en marcha hacia el centro del pueblo, siguiendo a los músicos de *xaweeri* y *kanari*, sin que dejara de sonar la música regional. Todos realizaron un giro levógiro alrededor del altar, y siguieron adelante, cargando con todo y las sillas para los nuevos cargueros.

La procesión avanzó por cinco cruces de madera encajadas en el suelo y adornadas con coronitas de sotol, haciendo paradas para ofrecer tejuino y escuchar la música de una docena de grupos regionales que no paraban de tocar para los pequeños grupos de personas. De ahí, la procesión siguió dando la vuelta y deteniéndose por lapsos de alrededor de 15 minutos en cinco puntos, marcados también con cruces, aproximadamente cada cincuenta metros, por una de las calles principales de la cabecera comunitaria rumbo al sitio denominado Kuruxitia. La procesión pasó bajo un arco amplio, al parecer de palma adornado, casi a la entrada a la plaza (a unos 20 metros), es decir el lugar al pie de la cruz de la plaza justo al frente del ingreso al *teyupani*, para llegar posteriormente a Kuruxitia, es decir el lugar donde está la cruz del *teyupani*, templo católico, darle una vuelta en sentido contrario al del reloj y entrar al templo. Tescari describe esta secuencia del siguiente modo:

[...] en cuyo altar [del teyupani] las parejas de los cargueros reciben juntos las bendiciones del *marakame* [sic: *mara'aakame*] oficiante; de allí pasan a dar una vuelta alrededor de una gran cruz colocada frente al templo y otra vuelta alrededor del palo de las penas corporales (conocido como picota) hasta pararse frente a la casa de gobierno, donde los *kawitero* les platican, incitando a los nuevos mandatarios y despidiendo con encomios a los viejos. Ya está anocheciendo cuando los danzantes, que en el transcurso del día nunca dejaron de bailar frente al cortejo, para el placer de los dioses, siempre bailando en pequeños cortejos llevan a cada uno de las nuevas autoridades a su nueva casa en el centro (Tescari, 1987, p.194).

FIGURA 7.5 MÚSICOS REGIONALES ATENDIENDO LA PETICIÓN DEL NUEVO CARGUERO, POR PATROCINIO DEL CARGUERO SALIENTE



Fotografía: Rodrigo de la Mora, enero de 2009.

Por la tarde, las varas fueron llevadas al *tuki* de Tunuwaame. En el trayecto de ida, solo caminaron levantando el *'uweni* de las varas los dos topiles encargados, y escoltados por un grupo de música regional (en este caso el grupo *Imagen Musical*, conformado por tres jóvenes de La Laguna), los cuales, más allá de lo esperado, no tocaban minuets, tipo de piezas del repertorio del mariachi tradicional ejecutadas en el contexto sagrado en el sentido de plegaria musical (Jáuregui, 2006; Chamorro, 2007) sino que tocaban polcas y cumbias cantadas.

Una vez en el *tuki*, llegaron los *wainaruri*, y mientras las varas estaban dentro, estos danzaron fuera un momento, luego entraron, en ese lapso, mientras las varas permanecían en el *tuki*, se fueron reuniendo personas en el patio ceremonial, así como grupos de música regional. Después de un rato, salieron

FIGURA 7.6 FOTO AÉREA DE TAATEIKIE. EN LA PARTE IZQUIERDA SUPERIOR, EL TUKIPA DE TUNUWAAME, Y AL CENTRO DE LA IMAGEN LA CABECERA COMUNITARIA DE TAATEIKÍE, SAN ANDRÉS COHAMIATA, EN CUYA PLAZA SE ENCUENTRAN MARCADOS CON CÍRCULO LOS EDIFICIOS DEL PODER COLONIAL, KATSARIANA (CASA REAL) Y TEYUPANI (TEMPLO DE ORIGEN CRISTIANO); EN MEDIO DE LA PLAZA SE ENCUENTRA, A LA IZQUIERDA, 'ITSIXIRIKIEYA, EL ADORATORIO DE LAS VARAS Y A LA DERECHA Y CENTRO DE LA PLAZA, KUXURITIA, EL LUGAR DE LA CRUZ



Fuente: elaboración propia con base en Google Earth.

los *wainaruri* y encabezaron la procesión de regreso a la plaza.⁶ Como señalan Iturrioz y Carrillo, la realización de esta procesión consiste en que el trayecto

[...] desde el *tukipa* hasta la *katsariana* o casa de gobierno, conectando así el espacio limitado de la administración colonial (Tanaanama Wakwie) con el territorio ritual tradicional, cuyo centro es el *tuki*, del que parten las peregrinaciones a los lugares sagrados; así se simboliza que las autoridades tradicionales huicholas son las que, en última instancia, acogen y sancionan a las nuevas autoridades: *tatuwani* (tlatoni o gobernador), *tsaraketi*

6. Como aspectos emergentes en la ceremonia: en ese momento, la procesión estaba ya conformada por media decena de grupos y un centenar de personas entre las que iba el presidente municipal de Mezquitic y sus acompañantes, así como el procurador de asuntos indígenas del estado de Jalisco. Me llamó la atención la consideración que se les tuvo a estos personajes, pues durante la procesión, y entre cada una de las cinco paradas que se hicieron en el trayecto, se les colocó una silla, como se le hace a las autoridades salientes. Sin duda esta práctica puede ser considerada emergente, y ocasional, condicionada a la presencia de personajes honorarios.

(sargento), *kapitani* (capitán), *tuupíri* (topiles), *hariwatsini* (alguaciles) (Iturrioz & Carrillo, 2007, pp. 22-24).

Durante la tarde y la noche anteriores se sacrificaron en el mismo lugar muchos toros (algunos sin acompañamiento de música) y con la sangre de estos se tiñó ritualmente, con la punta de los *muwierixi*, la bandera izada en la picota donde se ata a los toros para su sacrificio. Al tiempo, por varios lugares del espacio ceremonial, tocaban de nuevo los grupos regionales (conjuntos de mariachi tradicional) a sus contratantes y por su parte, los *mara'aakáte* principales se preparaban para volver a cantar durante toda la noche, pero esta vez al interior de la casa real, *katsariana*.

Cuarto, quinto, sexto y séptimo día

Por la noche del cuarto día se hace la velación de las varas en la *katsariana*, casa real, pero a diferencia de la velación colectiva en 'Iparimutimane, en esta ceremonia solo participan por una parte los cantadores y algunos de los principales *kawiteerutsixi*, y desde luego, los que entregan o reciben cargo. En total toman parte unas 30 personas. Por cinco veces durante la noche y correspondiendo a las pausas de las secciones del canto sagrado, salen de la casa real para hacer un recorrido por varios puntos del espacio ceremonial. Tescari describe puntualmente la secuencia de estos recorridos:

Las dos primeras noches están divididas por cinco procesiones en la plaza, cuyos integrantes van a ver los toros destinados al sacrificio, y una serie de topos rituales siempre en el mismo orden: los dos *ririki* [*sic: xiriki*] (adoratorios) que hospedan a las varas y al dios / diosa *Nakawé* [*sic: Nakawé*], el *teyopani* [*sic: teyupani*], la cruz grande, la picota y la mesa de gobierno. Las cinco procesiones coinciden con las cinco etapas del viaje nocturno de *Tau*, el dios solar, así que la quinta se lleva a cabo durante las primeras luces del nuevo día (1987, p.195).

Al hacer estos recorridos nocturnos, por una parte, las *tenantsixi* llevan velas encendidas y un par de sahumeros con copal *putsi*, y por otra parte los dignatarios portan consigo la bandera, la máquina de escribir, los santitos,

el equipal de las varas, y demás objetos que han participado en todas las procesiones. Es interesante destacar cómo los lugares visitados son los lugares centrales del poder de la cabecera comunitaria, todos de origen colonial, exceptuando los dos *xirikite*.

En el penúltimo día, por la tarde se entregan las cargas y los tejuinos, puestos frente a la casa real y de espaldas al *xiriki* de las varas, 'itsixirikieya. Encontré coincidencia con lo expuesto por Geist cuando señala:

Se realiza una procesión muy lenta desde el templo cristiano hasta el *katsariana* (la casa del gobierno huichol). El primer equipo de funcionarios va avanzando y hace la primera parada en la cruz del atrio, donde se realizan los intercambios obligados de vino, luego siguen otras tres paradas a lo largo del trayecto que atraviesa la plaza, hasta la quinta parada en el adoratorio de las varas. Finalmente, las autoridades se acercan a la casa del gobierno, desfilan sobre la banca a espaldas de los ancianos y, luego, pasan delante de los mismos mostrándole sus cargas. Los ancianos examinan y prueban los bienes (Geist, 1997, pp. 13-14).

Finalmente, después de la entrega de los tejuinos y las cargas, que dura desde la tarde hasta el amanecer, la ceremonia termina oficialmente después del conteo minucioso de las abundantes cargas entregadas:

El día siguiente se hacen las cuentas de las entregas. Ocho danzantes se dirigen a la residencia de los funcionarios y encabezan la traída de los bienes a la plaza delante de la casa del gobierno. En cada montón, un hombre armado con pluma y papel está anotando las cantidades de la entrega [...] El registro de las cantidades se compara con el del año anterior, a la vez que da la norma para la entrega en el próximo año (Geist, 1997, p.14).

La ceremonia después se convierte en una gran borrachera, donde los que han recibido cargo entregan todo el tejuino ritualmente, casi siempre solicitando ayuda a terceros y los participantes contratan grupos regionales para acompañar la bebida durante horas e incluso días continuos.

FIGURA 7.7 MOMENTOS DE LA ENTREGA DE LAS CARGAS. JUNTO A LAS CAÑAS Y LAS FRUTAS Y EL TEJUINO, LA MÚSICA REGIONAL



Fotografía: Rodrigo de la Mora, 2009.

ANÁLISIS DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES EN TANTO *PERFORMANCE*

A partir de los diferentes enfoques analíticos sobre el *performance* en ciencias sociales (Goffman, 1959; Bauman, 1975; Turner 1980; Schieffelin, 1998) y en música (Herndon, 1971; Behague, 1984; Qureshi, 1987; Turino, 2009) es posible hacer una lectura múltiple de los eventos asociados a los aspectos performativos de los diferentes momentos (sociales o específicamente musicales) presentados a lo largo del ritual de Patsixa, Cambio de Varas, en la comunidad de Taateikíe. Dos preguntas que nos guían en la indagación son las siguientes: ¿qué tipos de *performance* y desde qué perspectivas se pueden estudiar en el Cambio de Varas? Y ¿qué elementos clave pueden subrayarse en el sentido social de estas prácticas musicales? Solamente hay dos fiestas en las cuales se reúnen a hacer ceremonia de manera colectiva los *mara'aakáte* y los *kawiteerutsiixi*, de toda la comunidad: la Semana Santa y el Cambio de Varas (Mata, 1970, 1980; Lemaistre, 1997). Como se ha señalado, en el estudio del *performance*, el enmarcamiento es un punto de partida fundamental:

“[los] marcos conceptual y físico, son dispositivos metacomunicativos que definen cómo la acción social que tiene lugar dentro de ellos debe ser interpretada” (Abrahams 1977, 1986; Bauman, 1975; Bateson, 1972; Goffman, 1974; en Turino, 1993, p.219).

En este caso, los marcos de interpretación están introyectados en el conocimiento local de los miembros de la comunidad, y los mismos marcos se van convirtiendo en conocimiento especializado, conforme el sujeto que se involucra en el mismo asciende en la jerarquía. Este sujeto sabe y va sabiendo cada vez más detalladamente lo que se debe hacer en las partes de la ceremonia y en el desempeño del cargo durante un año, por parte de los participantes activos (decir, desplazar, posicionar); lo que se debe esperar por parte de los participantes pasivos.

Así, dentro de este enmarcamiento, el espacio social importa en los tres sentidos abordados por Lefebvre (1991 [1974], pp. 33-42): en tanto *práctica espacial*, relacionada a la producción y reproducción de locaciones particulares; en tanto *representaciones del espacio*, el espacio conceptualizado y en tanto a los *espacios de representación*, el espacio directamente vivido a través de sus imágenes y símbolos asociados.

En esta ceremonia, pues, las acciones tienen lugar en espacios revestidos de importancia tanto política (antiguo camino a Mezquitic) y sagrada (’Īparimutimane o ’Uwénita, “lugar del equipal”, lugar donde se aparecieron las varas, Kuruxite ’iteiri Mayewe, “el lugar de la cruz”), en fechas bien determinadas por convención social, así como en relación con los ciclos naturales, básicamente el calendario solar. Una fecha cercana al solsticio de invierno, relacionada a su vez con el fin e inicio de año en la sociedad occidental: “La renovación de los cargos se relaciona con la navidad: el nombre Paxikuti se deriva de pascua, que en el ritual católico se refiere entre otras cosas al tiempo desde la Natividad de Jesucristo hasta el Día de Reyes. Es justamente el tiempo en que se celebra Patsixa, nombre que seguramente ha venido a sustituir al original en tiempos reciente” (Iturrioz & Carrillo, 2007, pp. 22-24).

Por estas características elementales es evidente que este marco espacio-temporal, ha sido establecido por el poder dominante sobre el poder local, y esto tiene a su vez un carácter histórico: la dominación colonial de la Nueva Galicia, estableció su centro en San Luis Colotlán, en el siglo XVI, desde el cual daba seguimiento a los procesos de sometimiento y reducción de las poblaciones indígenas (Velázquez, 1961, p.10). Posteriormente, el centro de

control fue transferido a Mezquitic, cabecera municipal, en el siglo XIX y hasta la actualidad.⁷ Estas dos poblaciones se instituyeron como nodos principales hacia los cuales los poderes de las localidades dominadas tuvieron que subordinarse, manteniendo esta relación de rendimiento de cuentas y tributos, a través de caminos, veredas y callejones para ganado, posteriormente brechas de terracería y actualmente carreteras pavimentadas —en muchas zonas de la sierra.

Regresando al caso particular de estudio, es interesante el hecho de que, como se mencionó, el sitio donde ocurren algunas de las acciones centrales de la ceremonia, sea “el lugar donde se aparecieron las varas” y al mismo tiempo sea un punto, si no propio, sí muy cercano a la secuencia de lugares que conforman la ruta a pie a Wirikuta, pasando por Mezquitic y, posteriormente, cerca de Colotlán (Carrillo Pizano, 2010). Por lo menos en la argumentación del discurso ritual, el sitio sagrado es lugar de la aparición de las varas. Los objetos, símbolos y prácticas principales de esta ceremonia hablan de la importancia, de la marca del poder externo sobre el poder local: la bandera, la máquina de escribir, los sellos, los santos y las propias varas de mando, son elementos propios de la cultura externa y dominante desde el periodo de la colonia hasta la actualidad que, sin embargo, han sido del todo incorporados y asimilados al sistema de significados wixáritaari, al grado de coexistir con otros objetos simbólicos de origen prehispánico también importantes en la ceremonia, como son las cornamentas de venado *'awate* o los leños ceremoniales *kípierixi*. Como se mencionó antes, en la ceremonia de Cambio de Varas ocurren continuos desplazamientos y ocupaciones temporales de espacios, tanto relacionados con el poder indígena (lugares sagrados pertenecientes a la mitología y al territorio sagrado) como con el poder colonial. Analizar la relación existente entre música y espacio dará claves para entender algunos aspectos medulares de la dimensión social.

7. Según comentó en entrevista Rafael Carrillo Pizano, en una montaña cercana a Colotlán llamada Cerro de San Nicolás, existe un lugar sagrado llamado Weerikaxikatsie donde antiguamente se llevaban las varas y donde aún en la actualidad deben llevar las ofrendas los que tienen cargo de autoridad tradicional, al menos los wixáritaari de la comunidad de Taateikie. Carrillo Pizano señala: “ahí dejan la ofrenda, antes de tomar el cargo, para que se plante, para que no le pase nada malo. Son como escaleras de cinco escalones; dejan la ofrenda: le ponen listón rojo, que significa “alma de vara”; blanco, “alma de Weerika'imari”, y verde, como [el color del] elote. Nomás llevan la ofrenda los que tienen cargo; [entragan]: vela, jícara, figura de venado y figura de Nakawe; ahí dejan esas ofrendas. Quién sabe si van todos... es el lugar número uno, lugar en el cielo, sustitución del Tepeyac” (Carrillo Pizano, 2010).

EL ESPACIO EN LA CEREMONIA

La ceremonia incluye una procesión desde los confines del territorio comunal de San Andrés, exactamente de un lugar llamado 'Ipári Mukumane "donde hay (piedras que tienen la forma de) equipales", hasta el templo católico y de allí a la casa de gobierno, con lo que se recuerda que este sistema de autoridades viene de fuera y que fue introducido por los misioneros, quienes los traspasaron posteriormente al poder civil.

ITURRIOZ & CARRILLO (2007, PP. 22-24)

Puedo señalar que lo estudiado al observar y analizar este hecho social, no es otra cosa que una puesta en juego del modelo tripartito propuesto por Lefebvre (1991 [1974]). En el estudio de la ceremonia de Cambio de Varas enfatizo tanto el papel de las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios representacionales, en relación a los diferentes *performances* en tanto prácticas sociales, particularmente musicales. Así enfatizo en la descripción subsiguiente, las locaciones y las acciones de esta ceremonia, tratando de reconocer la importancia social de la interacción de los actores.

En cuanto al desarrollo de la ceremonia, el espacio cumple un papel también preponderante, ya que básicamente esta ceremonia es una especie de extensa, muy lenta y continua procesión por muy variadas locaciones cargadas de importancia simbólica alrededor de la cabecera comunitaria; estos lugares están asociados directamente a diferentes niveles de significado social y cultural, que van desde el político-colonial (casa de las autoridades, *katsariana* y templo católico, *teyupani*), hasta el mítico-ancestral ('Uwénita y *tukipa* de Tunuwaame). En el caso de las procesiones realizadas en Cambio de Varas, puede señalarse que se trata de un extenso proceso ritual que abarca múltiples prácticas a lo largo de diez días aproximadamente y variadas locaciones. Involucra así una serie de *performances* de carácter formal-ritual dentro del cual intervienen de manera significativa procesiones, sacrificios y prácticas musicales en diferentes realizaciones y géneros, como son el canto sagrado, la música de *xaweeri* y *kanari* acompañando la danza de los danzantes *wainaruuri*, y la música regional.

FIGURA 7.8 CROQUIS DEL CENTRO DE LA CABECERA COMUNITARIA DE TAATEIKÍE, SAN ANDRÉS COHAMIATA



- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1) Katsariana, casa del gobierno tradicional. 2) Xiriki (adoratorio) de las varas. 3) Xiriki de Takutsi Nakawé (abuela crecimiento). 4) Delegación municipal y comisariado de bienes comunales. 5) Casa del xaturi (mayordomo) de San Miguel Huaixtita (Tsikwaita). 6) Casa del marituma (mayordomo) de Tatunatsi. 7) Casa del alcalde. 8) Casa del comisario Las Pitahayas (Maramanawe). 9) Casa del xaturi de San Andrés Cohamiata. 10) Casa del marituma de Tutekwiyu. 11) Casa del comisario de Kwamiata. 12) Casa del comisario de San José (Hayukarita). 13) Casa del alguacil. 14) Casa del gobernador. | <ol style="list-style-type: none"> 15) Casa de la comunidad (Kumunira). 16) Casa del comisario de las Guaybas (Temuríkita). 17) Antigua casa del marituma del Santo Patrono de San Andrés. 18) Casa del comisario de El Chalate. 19) Casa del capitán. 20) Casa del marituma de San José. 21) Nueva casa del marituma del Santo Patrono de San Andrés (1997). 22) Templo de origen católico (teyupani). 23) Donde está la cruz (Kuxuritia). 24) Picota y asta bandera. 25) Cepo. Las flechas representan la secuencia de las procesiones desde el rumbo de 'Uwénita (parte inferior) hacia el tukipa de Tunuwaame (parte superior). |
|---|--|

Fuente: elaboración propia a partir de Geist (2005, p.51) y Google Earth, 2010.

Al ser una ceremonia de la comunidad de carácter civil, propicia la reunión centralizada de agencias locales, de templos *tukite*, y a su vez de ranchos, *kiete*, haciendo por lo mismo que se reúnan los actores representantes de los diferentes sistemas de cargos, principalmente tanto las autoridades de gobierno tradicional salientes como las entrantes, los *kawiteerutsiixi*, así

como a otras personas que están interesadas en obtener algún beneficio en particular a través de sacrificio de animales en el lugar sagrado de las varas.

IMPORTANCIA Y DIFERENCIACIÓN DE PRÁCTICAS MUSICALES EN LOS ESPACIOS DE PATSIXA

Son varias las prácticas musicales que ocurren en la ceremonia, marcando de manera fundamental las formas de interacción social: canto sagrado, para la interacción comunicativa con las deidades; música tradicional de *xaweeri*, *kanari* y *kaita*, para el desplazamiento ceremonial por el espacio; música regional de mariachi tradicional, para el intercambio de dones suntuarios, para la celebración y la expresión performativa del poder y del estatus social de los actores participantes. Cada tipo de música y más específicamente, dentro de cada uno de estos tipos de música, cada tipo de *performance* debe poseer, reproducir y generar un marco interaccional ligado directamente a contextos y, por ende, a espacios específicos, cada uno de los cuales “se construyen por la institucionalización de las relaciones de poder y la correspondiente resistencia a la misma” (Lomnitz, 1995, p.50). El espacio pues, es parte de estos marcos, así como el conocimiento de los individuos sobre los significados para ocupar al mismo.

***Performance* del canto sagrado en Patsixa**

La dimensión espacial en el *performance* del canto es abordada en tanto práctica musical, situada en un espacio representacional: 'Iparimutimane o 'Uwénita, el lugar donde aparecieron las varas. Este lugar, que es ocupado ritualmente año con año y se encuentra en la mojonera que marca la frontera del territorio comunitario en medio del camino entre la cabecera municipal y la comunitaria, es antepuesto o privilegiado para la práctica del canto sagrado por sobre el espacio representacional del poder colonial, la cabecera municipal, ya que en este sitio sagrado, y no en el otro, se realiza la ceremonia de velación colectiva en la que confluyen los cantadores de toda la comunidad, y la ceremonia en la que son llevados a cabo gran número de sacrificios rituales. Para la *cultura íntima* de los *kawiteerutsiixi*, la representación del espacio, y la práctica espacial en el lugar (espacio representacional) donde nacieron las deidades, de este modo es preponderante y por lo que es posible

interpretarla como un intento simbólico de restar el poder a la reproducción cultural dominante del mundo *teiwari*.

Performance de la música tradicional en Patsixa

En el caso de la música tradicional (dueto *xaweeri-kanari*), la práctica de la procesión puede tener muy posiblemente antecedentes en modelos coloniales impuestos o promovidos por los españoles. Aunque es evidente, es importante subrayar que los instrumentos musicales empleados en esta práctica musical, en sí mismos, en tanto artefactos con diseño y funcionalidad técnica específica, pertenecen o tienen origen en una cultura externa a la *wixárika*, justamente a la cultura dominante, sin embargo, es fundamental destacar que estos instrumentos desde hace siglos han sido apropiados y resignificados completamente por la cultura local. Dos ejemplos significativos son, por una parte, el hecho de que existan mitos en los que estos instrumentos aparecen asociados a animales sagrados (ver capítulo 5) y, por otro lado, que el tipo de melodías ejecutadas con estos instrumentos responde a modelos musicales locales, muy cercanos a los del canto sagrado (escalas tetra y pentatónicas) y distantes a la música europea.

Por otra parte, el desplazamiento por el espacio, y la sacralización del mismo a través de la música y la danza es un aspecto que considero clave a tomar en cuenta. En su carácter procesional, música tradicional y danza de *wainaruri* son prácticas espaciales que enlazan espacios representacionales: tanto espacios correspondientes a la cultura externa dominante, como lo son la *katsariana*, casa real, el *teyupani*, templo católico, y otros espacios propios de la cultura local —u origen prehispánico—, como son el *xiriki* de las varas y el centro ceremonial o *tukipa*.

El carácter móvil de la participación dentro del ritual por parte de los duetos tradicionales, es algo que de alguna forma establece un diálogo con la participación de los conjuntos regionales (como se expondrá más adelante). Ambas prácticas musicales tienen tanto una participación de *forma fija* como, por otro lado, una participación de *forma libre* (Bolies, 1980). La participación fija de la música tradicional se desempeña al cumplir funciones específicas en la ceremonia, como es el servir como fundamento rítmico y musical de coreografías dancísticas para el desplazamiento por el espacio ritual; en estas coreografías, los músicos de *xaweeri* y *kanari*, con su ejecución en

movimiento, abren el paso a las procesiones, tanto por el espacio rural de la ruta de regreso de 'Iparimutimane (en el camino antiguo a Mezquitic), como dentro del espacio urbano local de la cabecera. Dichas secuencias coreográficas están en gran medida preestablecidas, así como también lo están las melodías que se tocan en las mismas (en lo observado en campo, en particular se trata de dos melodías que son las que se ejecutan para las danzas de la procesión).⁸

En el sentido de Lefebvre, es posible afirmar que la producción de espacio sagrado tiene lugar a través del desplazamiento con la danza: se da así una transformación de la presencia natural en cultural, de cotidiana en sagrada. La transmisión de marcos performativos rígidos, como son las melodías y las coreografías, pueden interpretarse como mecanismos para la memoria, especies de “marcos de contención del deber ser” de los modelos culturales, como lo serían también el conocimiento relativo al propio sistema de cargos de la cabecera, con los preceptos sobre su estructura jerárquica y conocimiento relativo a los roles que conforman la estructura social. Esta es una práctica transcultural antigua, apropiada y resignificada, al grado de que los instrumentos musicales se reconocen como nativos y poseen mitología propia, circunscrita a los mitos centrales de la cultura (De la Mora, 2005, pp. 124-136). Práctica que en la evidencia de campo se muestra como residual, en contraposición a la práctica de la música regional, que se muestra como emergente (Lomnitz, 1995, p.57).

A continuación, presentaré una exposición de las principales características de los *performances* musicales que tienen lugar en Patsixa, tomando como criterio de análisis el género musical al cual corresponden, aunque es muy importante señalar que estos *performances* en muchos momentos tienen lugar al mismo tiempo y a veces en los mismos espacios.

Performance de la música regional en Patsixa

En cuanto al *performance* de la música regional, es importante señalar que, a diferencia del *performance* de la música tradicional, está ausente en la parte

8. Un ejemplo del audio “Wainaruri yuitiarikariyari” (Música para los danzantes de wainaruri) se puede escuchar en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqgorFLrNhU>

del ritual correspondiente al “afuera” del pueblo: es decir, la música de mariachi tradicional no tiene lugar ni durante la velación en ʼIparimutimane ni en el trayecto de regreso a la cabecera comunitaria, sino que la participación de la música regional en esta ceremonia corresponde al espacio del pueblo, lo cual sin duda se relaciona con el hecho de que históricamente este tipo de formación musical pertenece al mundo mestizo moderno y ha sido incorporada hace relativamente poco tiempo,⁹ por sustitución de la ejecución de este tipo de música por parte de músicos mestizos externos, provenientes de pueblos aledaños (Anguiano, 1974, pp. 183–184). Otro aspecto a resaltar es que, en esta ceremonia, la música regional, a diferencia de la música tradicional, tiene principalmente un carácter suntuario, al emplearse como un don más en la entrega de los cargos, equiparable al vino de maíz contenido en cubetas y guajes, o a los sacos de naranjas y pencas de plátano entregadas ritualmente. La música regional es un producto de circulación local, con valor de uso y valor de cambio.

Complementando lo anterior, puede decirse que dentro del espacio poblacional, el espacio en el cual tiene lugar la participación de la música regional, y de manera contraria a lo desempeñado por la música tradicional que cumple la función ceremonial de “abrir” el paso a la procesión —sacralizando la trayectoria—, la música regional participa “cerrando” el paso de dichas procesiones dentro del espacio urbanizado de la localidad, al ir en la parte posterior de la procesión, acompañando a manera de séquito a los dignatarios, para quienes toca —podemos afirmar que no tocan directamente para las varas en tanto entidades sagradas “vivas”.¹⁰

Por otra parte, la participación *libre*, tanto de un tipo de música como del otro, ocurre cuando una vez terminadas las procesiones, los grupos regionales —y escasamente los duetos tradicionales—¹¹ son contratados por

9. Como se ha mencionado antes, en particular la ejecución musical por los wixáritaari data de los años ochenta y noventa del siglo XX (Mata, 1980; López, 2008; Warden, 2015).

10. Sin embargo, en trabajo de campo fue posible documentar una secuencia ritual en la cual la música regional sí operó en función directa a las varas: mientras dos topiles llevaban las varas al *tukipa* de Tunuwame, un trío regional, integrado por tres músicos muy jóvenes, ejecutaba una polca y un corrido, incluso cantando, práctica no acostumbrada al ejecutar música regional ante las deidades.

11. Aunque en realidad la participación de la música tradicional, de manera “libre”, es una práctica que está casi extinta, sí es posible señalar su presencia; hecho que da pie a un dato curioso, pero bastante significativo, al decir mucho sobre el valor asociado a estos dos tipos de música: mientras que la pieza sola de música regional se cotiza en 20 pesos, y en 100 la hora “de reloj”, la música tradicional se cotiza en diez pesos por cinco piezas (Comunicación personal de José Luis Ramírez de la Cruz, enero de 2007).

cualquier persona, para alegrar las fiestas. Así pues, la participación de los grupos regionales en Cambio de Varas es marcadamente relevante, según pude constatar tanto en los relatos de las personas entrevistadas como por la experiencia de observación de campo, ya que es la fiesta en la cual existe mayor concentración de grupos regionales: al menos una decena de agrupaciones de música regional acuden cada año a prestar sus servicios, provenientes de otras comunidades, incluso bastante lejanas geográficamente. En enero de 2009, entre los nombres y procedencias de los grupos que se reunieron se contaban los siguientes: Grupo AC, de Saucito; Sol de la Sierra, de Carrizal, San Andrés; Águila Blanca, de Cajones, Santa Catarina; Imagen Musical, de la Laguna, límite en disputa entre San Andrés y Santa Catarina; Los Nuevos de la Sierra, de las Guayabas, San Andrés, y otros grupos “parchados”, es decir integrado por diferentes músicos para la ocasión, grupos sin nombre determinado ni organización más allá de la propia ocasión musical, como el dirigido por el músico del extinto Conjunto Tateikie, Alfredo Bautista. Otro grupo en el cual participó un hombre no indígena de edad avanzada, ejecutante de acordeón y que se incorporó incluso en las procesiones colectivas; es decir, no solo en las ejecuciones que permanecen fijas, sin desplazamiento, por decir así, de contrato particular. Varios grupos más de los cuales no obtuve referencia, participaron activamente en la ceremonia.

Por otra parte es posible afirmar que la música regional, al ser contratada libremente por los participantes en la ceremonia, es un pretexto para la utilización del espacio público como recurso para la demostración del poder económico y por lo tanto para el posicionamiento social (en el sentido de Bourdieu) al enfatizar el estatus, al transformar el capital económico en capital simbólico, demostración de capacidad y competencia, en pos de la superioridad social, por los contratantes, ya sea para donar la música o como bien de intercambio.

La práctica emergente de la música regional (mariachi tradicional) puede interpretarse como una evidencia de procesos de apropiación transcultural de elementos significativos de la cultura dominante (no indígena, mestiza); una especie de demostración de competencia en el mundo mestizo. El hecho de apropiarse de un sistema simbólico —estético, cultural—, que en origen es del otro, puede interpretarse como un ejercicio contestatario a los modelos de dominación imperantes en el pasado y en el presente, caracterizados

FIGURA 79 LOS MOMENTOS EN QUE LOS DIGNATARIOS SON ACOMPAÑADOS A SUS CASAS HONORARIAS. ABRE LA PROCESIÓN LA MÚSICA TRADICIONAL Y LOS WAINARURI, Y LA CIERRA LA MÚSICA REGIONAL



Fotografía: Rodrigo de la Mora, 2009.

por la intención de rechazo y marginación del indígena como clase baja, o condición infrahumana. Esta práctica musical traza una comunicación directa con el mundo mestizo (con la metáfora de los vasos comunicantes), por medio de la cual el espacio local se vuelve equiparable al espacio externo: a través de esta práctica musical, el tiempo y el espacio en la localidad indígena se transforma *en cualquier otro* espacio de la cultura mestiza dominante. Por ejemplo, un migrante norteño que regresa a la sierra, contrata y “arrastra” por el *takwa* un grupo regional, que ejecuta un corrido en lengua wixárika. Contra la dominación *teiwari*, los wixáritaari hacen propias “las armas” de los *teiwari*: los instrumentos musicales, sus formas musicales que, al ser estilizadas, dejan de ser enteramente *teiwari* y se vuelven así wixáritaari por proceso de *entextualización* (Bauman & Briggs, 1990) o *mistificación* (cfr. Barthes 1971 [1952]; en Lomnitz, 1995, p.47).

Philip Coyle (2005) ha presentado la descripción y análisis de una ceremonia cora de cambio de autoridades en Santa Teresa, Nayarit, que en gran medida puede ser homologable al Cambio de Varas wixáritaari aquí presentado. Según expone Coyle, en Santa Teresa se dan dos procesos rituales contradictorios. Por una parte, la “ceremonia tradicional” en que los ancianos con autoridad moral y religiosa, beben ritualmente mezcal destilado localmente con carácter ceremonial; por otra, la ingesta de grandes cantidades de alcohol, fuera del ámbito sagrado, pero al mismo tiempo, llevada a cabo a partir de la venta de alcohol por parte los tenderos mestizos, todo lo cual genera un clima de disputa por el sentido de la ceremonia lo cual representa una ruptura de la *communitas*.

Mientras que en Taateikíe, San Andrés Cohamiata, la ingesta de alcohol ocurre también a lo largo de la ceremonia de Cambio de Varas, e igualmente se llegan a consumir grandes cantidades de alcohol, ya sea destilado o fermentado —cerveza enlatada o tejuino—, en mi interpretación la *communitas* no se rompe debido a dos factores, principalmente. El primero y más importante, que consiste en el hecho de que los actores principales de la ceremonia son los propios cargueros que entregan a los nuevos y que con su dinero pagan quizá la mayor parte de cerveza que se consume —por lo menos al inicio de la ceremonia—, así como a los músicos regionales que vienen desde fuera. Debido a que estos cargueros tienen que participar en todas las secuencias de la ceremonia, los músicos están principalmente a su servicio. El segundo aspecto que influye en que no se llegue a romper la *communitas* es que los wixáritaari no han permitido que mestizos se establezcan de manera definitiva en la comunidad, aunque sí permiten su establecimiento temporal, sobre todo durante las fiestas de la cabecera.

Quizá también la gran cantidad de fiestas sagradas y civiles en el calendario wixárika en general y en particular en San Andrés, ayude a disipar la necesidad de competir por el estatus a través del ejercicio de prácticas culturales apropiadas de la cultura mestiza, como son el hecho de demostrar valentía y poder económico, al beber durante horas en público, contratando músicos regionales para también desplazarse por el pueblo. Es decir, si en una fiesta no logran derrochar para demostrar sus capacidades, lo podrán hacer pronto, en otra ceremonia.

El objetivo de este capítulo ha sido mostrar cómo el análisis del espacio en relación al *performance* musical entre los wixáritaari, sirve como elemento clave para comprender las diferentes formas de articulación social de los individuos de este grupo indígena. Como se ha podido observar en las fases rituales descritas, el espacio posee un carácter fundamental, ya que este se integra por lugares sagrados tanto de orden colonial (templo católico, casa real, casa de la comunidad, casa del gobernador, etc.) como prehispánico (*tukipa* de Tunuwaame, paraje de 'Uwénita), así como por los caminos que los interconectan. En el caso particular estudiamos, a través de la música y el espacio, las formas de relación entre una cultura dominante (poder colonial, cultura mestiza, estado nacional) y una cultura dominada (gobierno tradicional, formas de gobierno indígena), en una región del occidente mexicano, el Gran Nayar, que presenta una cultura particular de relaciones sociales.

A través del análisis de la relación entre el espacio y las prácticas musicales en esta ceremonia, me fue posible comprender algunas formas clave de interacción social específicas. En primer lugar, que la práctica del canto sagrado es fundamental para la interacción comunicativa entre los *mara'aakáte* y las deidades, al conectar en el momento de la ceremonia al lugar de las varas y sus participantes, con los diferentes lugares de la geografía sagrada donde residen las otras deidades, estableciendo así, en las representaciones locales, la comunicación necesaria para la renovación del poder de las varas y la escucha de las peticiones de los sacrificantes. En segundo lugar, que la música tradicional de *xaweeri* y *kanari* es fundamental para la realización de las danzas y el desplazamiento y sacralización ceremonial del espacio ritual: la música tradicional, atraviesa y une los diferentes espacios, desde los propios de la cosmología prehispánica hasta los establecidos por el poder colonial y estatal, así como también es importante al momento de acompañar los sacrificios de los animales ofrendados, tanto en los espacios coloniales como prehispánicos. Por último, la música regional o de mariachi tradicional, se presenta como un elemento más entre los múltiples tipos de intercambio de dones suntuarios, sirviendo al mismo tiempo como una práctica privilegiada para la celebración comunitaria y como vehículo para la expresión del poder y el estatus social, tanto de los músicos como de los patrocinadores.

Mientras que en los procesos ceremoniales analizados hay una aparente aceptación de que el poder de las varas es conferido por la cultura dominante (antes poder civil colonial, hoy poder del estado nación, representado por la autoridad municipal de Mezquitic), el hecho de que los wixáritaari acudan a los lugares donde se concentra este poder (presidencia municipal), puede ser interpretado como un acto de subordinación y de reconocimiento del poder real del municipio sobre la comunidad. Es de relevancia destacar que los wixáritaari, en el trayecto de regreso de la cabecera municipal realizan una importante ceremonia de comunicación con sus deidades, en la cual “cargan de poder” a las varas, instrumentos rituales que son considerados incluso deidades en sí mismas: por ocasión única en el ciclo ritual, en un sitio externo a la cabecera comunitaria y a los *tukipa*, en 'Iparimutimane o 'Uwénita, una docena de *mara'aakáte* wixáritaari de todos los centros ceremoniales de la comunidad, se reúnen para invocar a las deidades, entregar ofrendas, agua de los cuatro puntos cardinales y sacrificar animales, ayudando de este modo al sol, Tayau, a que vuelva a surgir en el horizonte. Así, para los cantadores y los *kawiteerutsiixi*, sabios wixáritaari, en realidad el poder es conferido por las deidades —en particular el sol, Tayau—, en el lugar sagrado de las varas, a través del ritual y los sacrificios.

De manera paralela, es significativo destacar que, para los participantes en esta ceremonia de origen colonial, la música que alguna vez fue de la sociedad dominante externa y la manera de vestir, escuchar y bailar esta música, por proceso de entextualización (Bauman & Briggs, 1990) se volvió propia, así como en tiempos recientes la música regional y diferentes tipos *habitus* derivados de lo mestizo (urbano, cosmopolita o cercano a la cultura del narcotráfico), se han vuelto cada día más propios.

En este juego de sentidos entre el reconocer importancia al poder dominante externo, pero veladamente reconocer mayor importancia a las deidades como agentes del poder (al velar, orando y sacrificando), así como la apropiación de las formas expresivas, objetos simbólicos y prácticas culturales externas, se evidencian manejos creativos y estratégicos de la cultura de relaciones sociales por medio de la que los wixáritaari y los no indígenas se interrelacionan.

Trayectos cruzados: peregrinación y migración en la canción wixárika*

En cualquier comunidad, los significados asignados a las características geográficas y a los actos del discurso estarán influenciados por las determinaciones subjetivas de la gente que las asigna, y estas determinaciones, —es innecesario decirlo—, exhibirán variación.

Pero el carácter de los significados, sus temas más constantes, sus tonalidades recurrentes, y, sobretodo, sus modos convencionalizados de expresión, llevarán la estampilla de un molde mental común. Las construcciones de la realidad que reflejan los conceptos de la realidad en sí misma, los significados de los paisajes y los actos del discurso son manifestaciones personalizadas de una perspectiva compartida en la condición humana.

SCHÜTZ (1967; EN BASSO, 1988, p.100; TRADUCCIÓN PROPIA)

En el caso de los wixáritaari la producción de espacio ha sido continua a lo largo de cientos de años, como lo confirma la enorme cantidad de nombres que existen para igual cantidad de lugares en el extenso paisaje en que habitan. Las alusiones a dichos sitios a través de las formas expresivas, especialmente en cantos sagrados y en canciones tradicionales o regionales,¹ hace patente dicha importancia de la toponimia, de las concepciones del espacio, de los desplazamientos entre los mismos, y habla de manera general de modelos de pensamiento e intereses vitales tanto de las personas que componen dichos cantos y canciones, como de quienes los cantan, así como

• Algunos apartados de este capítulo aparecieron publicados en: De la Mora Pérez Arce, 2012c y 2016a.
1. Es necesario señalar que repertorios no tomados en cuenta en este análisis son los relativos a canciones religiosas católicas o evangélicas.

de aquellos que, compartiendo una comunidad de sentido, las escuchan y perpetúan en su memoria.

En la línea de indagación establecida en este libro, y en relación al cruce entre prácticas y productos musicales con los espacios, como puentes para llegar a la escritura de este capítulo, surgieron en mí las siguientes preguntas: ¿es posible establecer una lectura crítica de las formas de articulación social dentro de la cultura de relaciones sociales establecidas por los wixáritaari en la región cultural donde se asientan sus comunidades y en las que mantienen relación con la sociedad no indígena? Y en directa relación a lo anterior: ¿puede, el estudio de los topónimos dentro de las letras de los dos diferentes repertorios, ayudar comprender la dinámica de la vida sociocultural de los wixáritaari?

En el interés de responder estas preguntas, realicé una indagación para contrastar dos tipos de procesos sociales de vital importancia para los wixáritaari: los procesos de la peregrinación llevados a cabo constantemente por miembros de todas las comunidades y los procesos de la migración laboral o recreativa también realizados común y constantemente en la vida económica de la población wixárika. Para realizar dicho acercamiento recuperé lo abordado en etnografías preexistentes sobre estas dos formas de movilidad y posteriormente analicé y cotejé fragmentos de letras en repertorios musicales cantados de dos géneros diferentes, la música regional y la música tradicional.

Centré mi atención en las enunciaciones relativas a nombres de lugares, para posteriormente reconocer en las mismas, la manera en que el tema del espacio se relaciona estrechamente tanto con la música como con los procesos de construcción de la vida social; esto es, de qué forma, textos literarios y prácticas musicales, al tiempo que objetivan representaciones del espacio, contribuyen activamente a la construcción y transformación de los imaginarios que modelan la conducta y construyen en mayor o menor medida, el sentido de vida de los miembros de las comunidades estudiadas.

EL CARÁCTER DUAL DEL TERRITORIO WIXÁRITAARI

Como señalé en el capítulo 1, al hablar de los wixáritaari es necesario tener en cuenta una distinción inicial en cuanto a la relación que estos mantienen con el territorio. En primer lugar, hay que recordar que este posee un carác-

ter dual. Esto es, por una parte y de acuerdo a la delimitación legal de corte agrario, su territorio se encuentra situado en la Sierra Madre Occidental, entre los límites de los estados de Jalisco, Durango, Zacatecas y Nayarit, en una extensión de aproximadamente cuatro mil kilómetros cuadrados (400 mil hectáreas). En este están asentadas las cuatro comunidades principales: Taateikíe, San Andrés Cohamiata, Xatsitsarie, Guadalupe Ocotán, al occidente, y Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatitlán y Wautia, San Sebastián —con su anexo Tutsipa, Tuxpan de Bolaños—, en la parte oriental. Por otra parte, más allá de la delimitación agraria, el territorio en su carácter sagrado abarca un perímetro mucho más vasto y que comprende aproximadamente 90 mil kilómetros cuadrados y cinco estados. Dicho espacio es nombrado por los wixáritaari, bajo el concepto kiekari, que en español puede ser entendido como “mundo” o “territorio sagrado”² y está enmarcado por cinco principales sitios sacros: en el centro Teekata, en Santa Catarina; al oriente, Wirikuta, en el desierto de San Luis Potosí; al norte Hauxamanaká, en Durango; al poniente Haramaara, en la costa de Nayarit, y al sur Xapawiyeme, en Chapala, Jalisco. A dichos lugares, y a muchos más comprendidos entre los mismos, los wixáritaari de los diferentes centros ceremoniales y comunidades peregrinan periódicamente durante todo el ciclo anual, y en sus inmediaciones realizan periódicamente diversos rituales como, por ejemplo, los relativos a la cacería sagrada.³

Como también he señalado, es importante destacar que los wixáritaari no solo residen al interior del territorio en que se asientan sus principales comunidades sino que, como lo han documentado principalmente Durin (2003, 2009), González Rubio (2004), Talavera (2003, 2005) y Beimborn y Romandía (2009), estos realizan constantemente tanto migraciones temporales de carácter laboral a zonas agrícolas o centros urbanos, como establecimiento de nuevas comunidades de residencia definitiva ya sean poblados cercanos a su región (Huejuquilla, Mezquitic, en Jalisco; Valparaíso, Fresnillo Jerez y Tlaltenango, en Zacatecas, y Ruiz, Santiago Ixcuintla y Tepic, en Nayarit),

2. Los *mara'aakáte* wixáritaari, chamanes, especialistas rituales e intermediadores con sus deidades, según expone Liffman (2012) caracterizan este territorio como una red de las “raíces” (*nanayari*) basadas en prácticas económicas y ceremoniales alrededor de los centenares de hogares de la familia extensa.

3. Es pertinente aclarar que los puntos sagrados son hasta cierto punto móviles, en la medida en que el reconocimiento específico de dichos sitios sacros en la geografía, suele variar de región en región, comunidad en comunidad y de familia en familia.

como en ciudades no tan cercanas (Guadalajara, Puerto Vallarta, San Miguel Allende, Monterrey y la Ciudad de México).⁴

CANTANDO EL NOMBRE DE LOS LUGARES

Como ha sido expuesto y estudiado por Ramírez de la Cruz (2003), en el plano del contenido de los diversos géneros de la canción wixárika es posible encontrar una amplia cantidad de alusiones temáticas, desde juegos infantiles, relatos de amores y aventuras, hasta la comunicación con las deidades. Entre estas y en el interés del presente capítulo destaca la relativa a los nombres de los lugares, es decir los topónimos. Según Iturrioz:

La toponimia propia refleja características de la cultura, la manera de organizarse y de orientarse en el espacio, el sistema de intercambios con la naturaleza y la manera de organizar la convivencia social. Un aspecto central de la toponomástica es la interacción del hombre con el medio: ubicación de los asentamientos, determinada por las actividades económicas, las creencias religiosas, las vías de comunicación (rutas de transporte de mercancías, de peregrinación etc.) (2004, p.209).

De manera que, en el estudio de la cultura, la dimensión lingüística asociada a la forma de nombrar los lugares es significativa en tanto que permite dotar de sentido y construir interpretaciones sobre la realidad: nombrar los ranchos, pueblos y ciudades, las montañas, ríos, barrancas y caminos, los adoratorios, templos y lugares sagrados, es una forma clave para revestir al territorio de significados e implicaciones simbólicas, en lo social y los cultural.

4. Un aspecto clave a tener en cuenta en la materia es que no existe necesariamente una escisión entre los procesos de movilidad, ya sea laboral o sagrada, dado que en muchas ocasiones estas prácticas se dan de manera conjunta o simultánea; por ejemplo, un peregrino puede llevar consigo mercancía para vender antes o después de dejar las ofrendas en un lugar sagrado, o un jornalero puede aprovechar la cercanía de su lugar de trabajo con un lugar sagrado para dejar una ofrenda.

PEREGRINACIÓN: CICLO DE SECAS Y PEREGRINACIÓN A WIRIKUTA

Como se mencionó en el capítulo 2, la vida ritual wixárika en las comunidades de la sierra se caracteriza por organizarse en un ciclo ritual anual, dividido en dos segmentos relacionados directamente con la naturaleza: el tiempo de lluvias, llamado simbólicamente “tiempo de oscuridad”, *tikaari*, y el tiempo de secas, conocido como “tiempo de la luz”, *tuukari*. Es dentro de esta segunda parte del ciclo ritual, donde tiene lugar el proceso de peregrinación anual (o bianual, según el caso) a Wirikuta,⁵ lugar sagrado del oriente en el desierto de San Luis Potosí. En periodos de cinco años los jicareros, *hikuritaaméte*⁶ de cada centro ceremonial, viajan para entregar ofrendas en distintos puntos sagrados, realizar de ceremonias y sacrificios, así como a recolectar el cactus sagrado llamado *hikuri*, todo ello con la intención de obtener de las deidades, distintos dones, como pueden ser la lluvia, la salud o la prosperidad económica.

Cumplir con el cargo es considerada una obligación religiosa y moral, y por el gran esfuerzo que implica, suele reconocerse como un sacrificio para quien lo recibe, para su pareja y su familia, al tener que dejar las actividades ordinarias y dedicarse casi de tiempo completo a las actividades ceremoniales durante cinco años. Asimismo, cumplir el cargo es una condición necesaria para obtener la salud y la prosperidad personal y familiar, así como un valor social en cuanto al reconocimiento de estatus social. Entre las principales actividades de los jicareros destacan rituales de sacrificio de animales —principalmente toros—, peregrinaciones a los lugares sagrados para llevar ofrendas a las deidades, obtener agua de estos sitios, cazar venado, sembrar y hacer labores comunitarias en el centro ceremonial, así como danzar durante las ceremonias. Según explica Neurath:

5. Cuando es comunitaria, la peregrinación a Wirikuta es llamada *Pariatsie Yeiyaari*, o *pariatse yeikame* cuando es familiar o individual (Carrillo Pizano, 2010).
6. En los casos en que la peregrinación es realizada por los miembros con cargo pertenecientes a un centro ceremonial *tukipa*, los encargados de peregrinar son los jicareros o *xukuri'ikate*, personas que, al recibir un cargo sagrado representado por una jícara, *xukuri*, durante cinco años deben de realizar en una serie ceremonias y procesiones con el fin de mantener el equilibrio cósmico. Cada jícara representa a una deidad, y el número de deidades —y por tanto de jicaras y personas con cargo— varía en cada uno de los diferentes centros ceremoniales del territorio wixárika, oscilando en alrededor de 30, considerando las cuatro principales comunidades wixáritaari.

Como iniciantes los jicareros representan los antepasados que aún no son deidades. La experiencia colectiva del grupo de peregrinos durante el viaje a Wirikuta, la mortificación sufrida y la alegría compartida es lo que les permite adquirir el “don de ver”, convertirse en representantes de los antepasados deificados (2002, p.222).

Durante la peregrinación a Wirikuta, el nombre de los jicareros o *xukuri'ikate*, cambia al de *hikuritaaméte* o peyoteros, dado que uno de los cometidos principales de estas personas en la travesía es recolectar el cactus sagrado *hikuri* o peyote. Como clarifican Neurath (2002, p.224) y Gutiérrez (2002a, p.85), la diferencia entre ambos nombres consiste también en que jicareros son específicamente aquellos que poseen el cargo y peyoteros aquellas personas que participan en la peregrinación, pudiendo ser o no jicareros.

En cuanto a la indumentaria, los peyoteros se distinguen especialmente por llevar siempre el rostro pintado con el pigmento amarillo obtenido de la raíz llamada *'uxa*, con distintas imágenes, tanto figurativas como abstractas (figuras de *hikuri*, animales sagrados, puntos o diseños geométricos) que simbolizan la materialización de las peticiones realizadas a las deidades.⁷ También se caracterizan por portar, durante la época de secas, plumas blancas de guajolote ensartadas en el sombrero. En Temuríkita, se caracterizan además por cargar consigo sus morrales y su cobija, advirtiendo que son peregrinos, mientras que en Keuruwitia por portar colgado del cuello un pequeño espejo circular (*nierika*), y un pequeño bule con tabaco (*yakwai*). En ambas comunidades, además los peyoteros cargan su cuerno'awa. Durante todas las ceremonias posteriores al regreso de Wirikuta y hasta la de Hikuri Neixa, los peyoteros continúan usando tanto la indumentaria como el rostro pintado.

Los peregrinos tienen la responsabilidad de llevar a los lugares sagrados tanto peticiones propias como de su comunidad, en forma de ofrendas a las diferentes deidades que habitan en múltiples puntos del territorio sagrado. Además, tienen el cometido de traer de regreso a su comunidad un indicio de que las peticiones serán atendidas, a través del cactus sagrado *hikuri* (Carrillo

7. Para profundizar sobre el tema de la pintura ritual de la peregrinación a Wirikuta, véase el trabajo de Mata Torres (1972) y Paulina Faba Zuleta (2003).

[Ceferino], 2008). Las ofrendas consisten tanto en velas impregnadas con sangre de animales sacrificados en ceremonias previas a la peregrinación, como en flechas, jícaras, bordados, u objetos en miniatura, en los cuales simbólicamente se han inscrito, a través de dibujos o relieves de cera, los bienes, espirituales o materiales, que son solicitados.

Hasta mediados del siglo XX, el recorrido a Wirikuta era realizado a pie —si no completamente, al menos de manera parcial—, desde la Sierra Madre Occidental hasta el desierto de San Luis Potosí —un recorrido aproximado de 400 kilómetros en un lapso de aproximadamente 30 días entre ida y vuelta. Hoy en día, por las dificultades que implica cruzar predios privados y por la gran distancia a recorrer, la peregrinación se realiza en camiones de carga o en autobuses, en un periodo aproximado de una semana a diez días. En 1976, Scott Robinson realizó un video documental que registra algunos de los principales puntos por donde cruzaba la ruta a pie de los jicareros de San Andrés Cohamiata.

Mata Torres también documenta en dos de sus obras (1969, 1974), la experiencia de al menos dos viajes a Wirikuta, llevados a cabo por el dentro de grupos de peregrinos, en parte a pie y en parte en autobús. En una de estas obras menciona la secuencia de lugares por donde pasaba la peregrinación:

San José, Jal; Mezquitic, Jal; Monte Escobedo, Zac; Huejúcar, Zac; Jerez, Zac; Zacatecas, Zac; Salinas, SLP; Agua Hedionda, SLP; San Pedro, SLP; San Rafael, SLP; Los Tajos, SLP; San Juna de las Tuzas, SLP; Salitrillo, SLP; Noria Pinta, SLP; El Refugio, SLP; Coyotillos, SLP; Santa Gertrudis, SLP; El Tanque, SLP, Wirikuta, SLP; Wadley, SLP; Cerro Quemadoes SLP (Mata, 1991, p.97).

En otro más, señala los lugares más importantes que en ese entonces visitaban los peregrinos —mismos que, como señala, aun caminaban durante varios días en Wirikuta:

Los lugares más importantes del viaje son: Rurawemuieka [*sic*: Xurawemuyeika], El Cerro de la Estrella; Tatei Matinieri, lugar de los dioses de la fertilidad; Tuimañeu [*sic*: Tuimayeu], lugar de las flores; Shuri [*sic*: Tsiri] Takutsi Nakawé, cueva dedicada a Nakawé en lo alto de un pequeño cerro; Hikuriteiwamukaká, lugar donde algunos peyoteros recogen los primeros cactus; Wirikuta, el lugar donde de ordinario acampan los peyoteros para

hacer la recolección en los alrededores, aquí hay un pequeño montículo llamado Cerro del Cantador, donde con frecuencia, los aprendices de mararakame [*sic: mara'aakame*] van a pasar la noche para hablar con Kauyumarí; Tzinurita, los extensos llanos donde crece el peyote; y por último, Rreunar [*sic: Reunari*], Cerro Quemado, el lugar donde nació por primera vez el sol (Mata, 1974, p.31).

En el año 2004 y con la finalidad de documentar el patrimonio natural y cultural de la antigua ruta de los wixáritaari, en particular la realizada por los habitantes de Tuapurie, miembros de esta comunidad, en colaboración con la organización no gubernamental Conservación Humana, A.C. (CHAC), realizaron la travesía de la ruta, de la cual publicaron los resultados en 2009. En este documento destacan cinco regiones principales y 38 lugares, tanto sitios sagrados como puntos de referencia en la ruta (Giménez, Lira & Fernández, 2009).

Aunque, de manera general, la peregrinación ya no se realiza a pie sino en automotores (camionetas o camiones) —y, por lo mismo, los lugares sagrados que se visitan se han reducido significativamente y se limitan tan solo a los puntos clave casi llegando a Wirikuta—, la peregrinación como ritual sigue siendo sin lugar a dudas una de las prácticas culturales de mayor importancia para todos los centros ceremoniales de las comunidades wixáritaari (Gutiérrez 2002a). En mi propia experiencia de campo, en febrero de 2007 pude participar en el viaje de los jicareros de Temuríkita, Las Guayabas, justamente en el tipo de viaje que comúnmente se realiza en la actualidad, acotado aproximadamente a una semana y tan solo a los principales puntos sagrados del recorrido, es decir Tatei Matinieri (Agua Hedionda o Yoliatl), San Juan Tuzal, el montículo conocido como Kauyúmarie o Bernalejo, y Re'unari o Cerro Quemado. Dicha ocasión me permitió acercarme a la comprensión de la relevancia dentro del ciclo ritual que tiene la interacción con los espacios sagrados a través del ritual, así como reconocer el papel de la música como elemento nodal.

LA MÚSICA TRADICIONAL Y LOS LUGARES EN LA PEREGRINACIÓN

Dentro del gran número de prácticas que tienen lugar en la peregrinación —como desplazarse a través del territorio, visitar lugares sagrados, reali-

zar rituales y dejar ofrendas en adoratorios secundarios—, para el presente estudio, las prácticas musicales son centrales. De entre estas, unas son las relativas al canto sagrado de *mara'aakame* y otras a piezas compuestas para el canto acompañado de los instrumentos *xaweeri* y *kanari*. Como expuse en el capítulo 5, al corresponder prioritariamente al contexto de la peregrinación a Wirikuta, el proceso de composición de estas piezas está revestido de un carácter ritual, en el que solo en ciertos lugares sagrados, y después de ciertas ceremonias, estas piezas pueden ser compuestas —o recibidas de las deidades—, al ser soñadas o escuchadas en forma de percepciones no ordinarias, favorecidas por las prácticas rituales que incluyen el ayuno, la abstinencia sexual y de sal, la ingesta del cactus sagrado *hikuri*, la resistencia física con relación a vigilias y largas secuencias de danza. En algunas versiones, estas piezas son dictadas por el Viento, Tamaátsi 'eka teiwari, tanto en su contenido literario como musicalmente, es decir, en cuanto a su melodía, armonía y ritmo. Se trata de piezas instrumentales e instrumentales y cantadas, construidas en estructuras musicales con un alto grado de regularidad y que en su contenido literario poseen un significativo valor poético y simbólico.⁸ a través de breves relatos, se describe la interacción entre las personas, las deidades y los lugares sagrados, principalmente a través de metáforas alusivas a las flores (*tuutú*), al canto y al Venado (*maxa*).

Para estudiar la presencia de topónimos dentro del repertorio cantado de la música tradicional de Wirikuta, decidí trabajar con una pequeña pero consistente muestra conformada por cuatro colecciones de canciones, algunas grabadas, editadas y publicadas en formato de disco compacto y otras solo traducidas en su letra y contenidas en la antología elaborada por Ramírez de la Cruz (2004). Dos de estas colecciones pertenecen a Taateikíe, San Andrés, y otras dos a Tuapurie, Santa Catarina. En ambas pude reconocer claramente que, en una parte considerable de las letras de las canciones, la presencia de topónimos era recurrente: en ambas comunidades, al menos la mitad de las piezas aludían directamente a lugares, casi todos sagrados y específicamente situados en el entorno de Wirikuta, y solo en algunas menciones, la referencia es lugares externos al territorio wixárika, como la Ciudad de México o Tepic.

8. Para profundizar en el tema de las letras de la música de Wirikuta, véase Luna (2004), Ramírez de la Cruz (2005) y De la Mora (2005).

En tanto el subgénero de la gran mayoría de piezas son de orden sagrado, solo unas cuantas del resto de las piezas pertenecen al subgénero cotidiano, en el que las letras mencionan lugares propios de la migración laboral o recreativa, y el contexto referido no es de orden sagrado.

En el caso particular de San Andrés Cohamiata, específicamente en las piezas del *xawereru* José Bautista, pude reconocer que, de 15 canciones analizadas, diez aludían a topónimos. Estos son los siguientes: Xawepa, Keuruwitia (ambas localidades importantes como centros ceremoniales *tukipa*, dentro del territorio agrario de la comunidad de Santa Catarina); Turánita,⁹ Muku-yuawi, Tepunapa, Wirikuta, Taurunitia, Wima, Wiwa, todos estos situados en el entorno de Wirikuta; el único topónimo aludido correspondiente a otro entorno fue “México” (en referencia a la ciudad), el cual está asociado, dentro del contexto sagrado, al cerro del Tepeyac, lugar sagrado para los católicos por ser el sitio de la aparición de la Virgen de Guadalupe, también considerado sagrado por los wixáritaari.

En este sentido, logré comprender que cada canción revela o bien un testimonio de experiencia emocional o un proyecto de vida orientado casi siempre a la participación activa en el contexto sagrado y mitológico.

En otro conjunto de canciones, también de San Andrés Cohamiata, específicamente en las piezas del *xawereru* Pablo Carrillo en su disco *Xaweri 'Iyarieya: el corazón del violín* (PACMYC-Jalisco, 2010), de 12 canciones que conforman el disco compacto, diez aluden a topónimos. De entre estos, los primeros son lugares propios de la peregrinación a Wirikuta (Wirikuta, que aparece cinco veces) en tanto que otros dos (Hili manuniere “En la cima del último cerro, Haiyiwipa “Inframundo”), podrían considerarse como los polos del *kiekari* o mundo wixárika: visto en el sentido vertical, la parte más alta, la cumbre del cerro es donde nació el sol y la parte más baja, al poniente y en el océano, el lugar donde se ubica el inframundo. Si bien estos tres lugares son significativos dentro de la geografía sagrada, en otra pieza es aludida la Ciudad de México —en particular en relación al cerro del Tepeyac, donde se realiza culto a la Virgen de Guadalupe, por parte de los wixáritaari—, la cual también es un sitio sagrado, pero que queda fuera del modelo estandarizado

9. *Turánita*: concepto que se refiere al lugar donde está la fogata, al sitio donde se encuentra el cantador. Este es un concepto de sumo interés, ya que es en sí mismo, un modelo de espacialidad ambulatoria ligada al centro: el sol. Orientación en el sentido literal de la palabra.

del *kiekari*. De manera contrastante, las ciudades de Matamoros y Reynosa son aludidas en una canción del mismo género tradicional, pero no perteneciente al subgénero tradicional de carácter sagrado sino al cotidiano. Ambos son lugares del espacio nacional mestizo que remiten de manera significativa al proceso de migración laboral.

Por otra parte, en el caso de Santa Catarina, Tuapurie (en específico del centro ceremonial Keuruwitia, Las Latas), particularmente en el conjunto de canciones compuestas por Agustín de la Rosa, reunidas y traducidas por Ramírez de la Cruz, de 13 piezas analizadas, siete poseen menciones a ocho topónimos, todos integrados al *kiekari* y situados en Wirikuta: Weweripa, Tuutú muye'uwa, Ketisapawiyeme, 'aiyuawita, Hiri Mukuyuwawi, Hiri Mukuyuwawi, Tihiriyepa, Tikutapita y Tiparitek'ia.

A su vez, en el disco titulado *Wirikota* [sic] (Sonido Rana Music Store, 2006) Yauxari Marcelino Ávila Robles (*xawereru*) y Xitakame José López (*kananeru*), originarios de Keuruwitia, bajo el nombre Duetto Huichol *Maxa Keta*, publicaron 12 piezas de *xaweeri*, *kanari* y canto, grabadas en estudio profesional de audio, y editadas con un libreto que contiene la transcripción literaria y de carácter libre al español realizada por parte del propio Xitakame José López. En cinco de las 12 letras de dichas canciones es posible encontrar menciones de lugares propios del territorio sagrado *kiekari*, y al igual que en los ejemplos de Taateikíe, incluye una mención del Tepeyac.

Presento a continuación un fragmento de una letra del repertorio sagrado de Wirikuta, en la cual se aprecia la interrelación directa entre mitología y espacio:

<i>'ari hiri warie</i>	Así tras el cerro
<i>ne 'anukuyuneka</i>	después que pasó el cerro
<i>'ari Wirikuta</i>	en Wirikuta
<i>Nemutakatsixi</i>	me sacudí (me confesé)
<i>'ari 'irimari</i>	así todo lo malo
<i>'ari 'irimari mi.</i>	así todo el pecado.

<i>'ari hiri warie</i>	Así que tras el cerro
<i>ne'ukumieti mi</i>	cuando caminaba por ahí
<i>ne'anukuyuneka</i>	ya cuando pasamos
<i>'ari nekwasi mi ne mutakatsixi</i>	así que sacudí mi cola
<i>Nemutakatsixi</i>	sacudí mi cola

'*arí Wirikuta ne'uyeneka* allí en Wirikuta
tekaniutariweni quedamos extasiados.¹⁰

El ejemplo presentado fue compuesto en el viaje a Wirikuta en el que me tocó participar en febrero de 2007. Alrededor de la fogata (*turánita*), cerca del montículo de Kauyúmarie, Rafael Carrillo Pizano y Juventino Montellano velaron una buena parte de la noche cantando en tandas de cinco piezas las nuevas composiciones que surgieron en ese viaje.

COMPARACIÓN DE TOPÓNIMOS Y VERBOS ALUSIVOS A MOVILIDAD Y ESPACIO EN EL REPERTORIO DE LA MÚSICA TRADICIONAL

Con la intención de reconocer las constantes y recurrencias entre los repertorios analizados para comprender elementos comunes entre diferentes comunidades, al comparar los topónimos de ambos conjuntos de piezas, de los 18 encontrados en las 30 piezas, solo hallé una coincidencia, la relativa al lugar sagrado denominado Mukuyuawi, o Valle Azul, que según refiere Ramírez de la Cruz:

Es la extensa llanura de este desierto. Se ubica a partir de los poblados de Margaritas hasta por arriba de Vadley y Mastrando, San Luis Potosí. Mukuyuawi es el nombre que engloba a todo *Wirikuta*, pero este lugar es parte de *Wirikuta* se ubica exactamente junto al poblado de Mastrando antes de subir el Cerro Quemado por arriba de Vadley, San Luis Potosí (2003, p.147).

Con Valle Azul se designa por una parte a la región que se extiende en *Wirikuta* a los pies de las montañas y que es donde se encuentra el *hikuri*, así como a *'utuawita*, alto lugar mítico (sobre el territorio de los Tepehuanos (vacüri) [*sic: wakiri*], vecinos del área norte del territorio de los wixáritaari) y espacio privilegiado para realizar la cacería de venado después de la peregrinación a *Wirikuta* (Lemaistre, 1997, p.466).

10. La canción es "*'ari hiri warie* (Así tras el cerro)", de Rafael Carrillo Pizano; se puede escuchar en: <https://www.youtube.com/watch?v=xtSrZYEORf4>

Desde la perspectiva de mi análisis, esta discrepancia puede hacer evidente varias cuestiones: que los núcleos de interés en las regiones, y por tanto rutas y los sitios que las integran, son diferentes; que los sitios no comparten los mismos nombres —es decir, que puede haber distintos nombres para un mismo lugar, y que existe una gran cantidad de topónimos de un igualmente número de sitios que suelen ser incluidos en los repertorios. Vale la pena destacar que la mitad de las piezas en ambas muestras aluden a lugares sagrados de Wirikuta, y solo hay muy escasos ejemplos, de carácter no sagrado, que mencionan espacios relativos a la migración. Esto, en mi opinión, revela la importancia del territorio sagrado en este repertorio, la relevancia de la peregrinación a Wirikuta y, por consiguiente, en las prácticas ceremoniales a las que corresponde.

Por lo que indican las letras de las canciones de música tradicional grabadas en las últimas décadas, es interesante subrayar que la conciencia e importancia de los lugares sagrados y del valor simbólico del territorio está presente en el imaginario y en el nivel de las *representaciones del espacio*, a pesar de que muchos de los lugares no sean visitados desde hace tiempo por los peregrinos y solo aparezcan enunciados en las propias canciones de Wirikuta o en los cantos de *mara'aakame*. No obstante que la mayoría de las peregrinaciones a Wirikuta no se detienen en muchos de los puntos sagrados anteriores a la entrada al desierto, es decir a Yoliatl, en los repertorios cantados es posible encontrar una relación específica de los espacios aludidos en cada uno de los repertorios, con los sitios de la peregrinación a Wirikuta registrados por las etnografías e informaciones sobre las diferentes conformaciones espaciales de las rutas y sitios de Wirikuta, que de manera general y en los puntos clave suelen coincidir entre las comunidades.

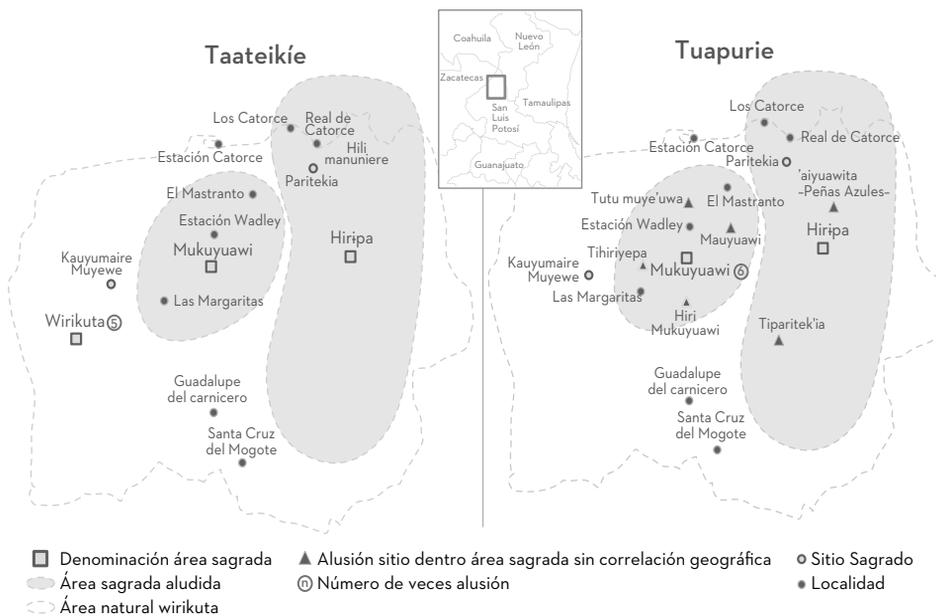
En suma, el conjunto los ejemplos presentados en este apartado, exponen que la conciencia sobre el valor y significado de ciertos lugares (sagrados, principalmente) y el carácter de los contextos relativos a los mismos, está presente de manera relevante como una trama de sentido tanto para los compositores como para los ejecutantes, así como para el público. Un ejemplo significativo es la pieza “Un canto por Wirikuta”, compuesta y ejecutada por el grupo regional Carrillos Musical, y que se caracteriza por hacer un llamado de conciencia al cuidado del territorio amenazado por la minería, con la particularidad de que se trata de una pieza formalmente pro-

FIGURA 8.1 PAISAJE DE WIRIKUTA: DENTRO DEL LENGUAJE CEREMONIAL EL VALLE CORRESPONDE A MUKUYUAWI Y LAS MONTAÑAS A HIRIPA



Fotografía: Rodrigo de la Mora, 2007.

FIGURA 8.2 APROXIMACIÓN COMPARATIVA A LA DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LOS TOPÓNIMOS DE LUGARES SAGRADOS EN EL TERRITORIO DE WIRIKUTA A PARTIR DEL REPERTORIO TRADICIONAL DE TAATEIKÍE (PRIMER MAPA) Y TUAPURIE (SEGUNDO MAPA)



pia del repertorio tradicional (música de *xaweeri* y *kanari*) pero interpretada a través de instrumentos de música regional (violín, vihuela y tololoche).¹¹

MIGRACIÓN: JORNALEROS, AVENTUREROS Y COMERCIANTES

Según se ha documentado en diversas fuentes y etnografías, los procesos de migración entre los wixáritaari han existido desde antes de la llegada de los españoles, durante la instalación colonial de los mismos, y de manera creciente en la actualidad. Tal como lo refiere Weigand:

Desde el siglo XVIII, los huicholes se han mudado a los pueblos y a las ciudades de mestizos y de españoles, en la mayoría de los casos, como refugiados políticos de las comunidades. En el pasado, la aceptación implicaba, en general, una asimilación de naturaleza más bien abrupta. Para la segunda generación, la lengua y la mayoría de los otros rasgos de la cultura aborigen ya se habían perdido. Este modelo de migración urbana y de asimilación aún existe, pero se ha desarrollado una tendencia nueva importante que, de continuar, sin duda modificará por completo los antiguos patrones de adaptación urbana (1992, p.169).

Así también, para Durin (2003), la migración (ya sea de carácter laboral o sagrado) es un rasgo fundamental en este pueblo en la época contemporánea. A partir de la comparación de datos ofrecidos por el censo del año 2000, y otros trabajos sobre artesanos wixáritaari residentes en la Ciudad de México, Durin concluye que 80% de estos pobladores ha migrado al menos una vez en su vida, mientras que solo 20% ha permanecido sin desplazarse, ya sea por habitar exclusivamente en las comunidades rurales (10%) o en las ciudades (10%). Como se ha mencionado, la movilidad wixárika depende de la temporada, ya que en el periodo de lluvias (junio a octubre) realizan trabajos de agricultura (Durin, 2003, p.71).

Por otra parte, la migración hacia el extranjero también ocurre desde hace tiempo entre los wixáritaari, aunque a la fecha y hasta donde ha sido posible indagar, no existen investigaciones al respecto. Sin embargo, en trabajo de

11. Un video sobre esta pieza se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=g6mLzU2ARxU>

campo puede recuperar información sobre la existencia de pequeñas comunidades de migrantes wixárika en Estados Unidos, en los estados de Kansas y California (Notas de campo, Keuruwitia, 2008).

LA MÚSICA REGIONAL WIXÁRIKA, DIFERENTES LUGARES Y TIPOS DE MIGRACIÓN

El carácter migratorio en la música regional wixárika está presente desde el origen mismo de este género. Los wixárika reconocen que esta forma de expresión musical es propia de sus vecinos, los mestizos. Es una música compuesta y ejecutada con sus instrumentos, que trata en sus letras temas propios de su vida cotidiana, sus valores y su sensibilidad: la vida en el campo, el amor y el desamor, entre otros. Sin embargo y como he descrito antes, mediante procesos de mistificación, esta música ha ido integrándose al gusto y a la vida cotidiana de las comunidades, hasta volverse propia de los wixárika.

En la muestra analizada en relación a este repertorio es posible reconocer que las referencias a lugares se establecen ya sea reivindicando el propio o añorando el ajeno, y están vinculadas tanto al repertorio de esta música como a las prácticas que la acompañan: en el pasado, músicos viajeros llevaron esta música a la sierra; hoy en día, músicos wixárika viajan llevan su música, apropiada y estilizada, por lugares cercanos o muy distantes a sus comunidades de origen.

En contraste con el género tradicional antes revisado, que enfatiza las alusiones a la geografía sagrada, al explorar una muestra del repertorio grabado de la música regional es posible encontrar diversas alusiones a la migración y el desplazamiento por el espacio, desde menciones a localidades del propio territorio wixárika, como a lugares clave dentro de los procesos de migración regional, nacional o transnacional.

En relación con las enunciaciones mencionadas, pude reconocer diversos tipos de motivaciones socioculturales que van desde el simple deseo de viajar, hasta las relacionadas con la necesidad de mejorar laboral y económicamente, a través de la migración transitoria o definitiva. A continuación, presentaré cinco ejemplos de canciones cuya letra da cuenta de los diferentes sentidos de movilidad espacial mencionados.

En cuanto a la alusión a los lugares internos al territorio wixárika, es por demás interesante el corrido de “Jaime Carrillo”, interpretado por el Grupo Los Teopa. En su letra, este alude a la pertenencia territorial a la comunidad de Santa Catarina y a un conflicto de esta contra invasores mestizos.¹² La alusión de pertenencia a la comunidad de Santa Catarina y los municipios de Mezquitic y Huejuquilla, hace evidente un marcado sentido étnico ligado a la territorialidad, así como la relación, en este caso de confrontación, con miembros de la comunidad vecina mestiza.

En otros casos es posible encontrar referencias a la migración motivada por necesidad laboral o por simple deseo de recreación. Un buen ejemplo de este tipo de alusiones al espacio translocal es la pieza “Haliema” del grupo Los Teopa,¹³ en que se distingue de manera detallada —casi etnográfica— una secuencia espacial por la ruta en autobús desde la Sierra del Nayar hasta el puerto de San Blas. A su vez, la letra denota aspectos relacionados con formas de relación social, en particular la familia y el noviazgo. Muestra, asimismo, al menos uno de los sentidos de la migración, la migración o desplazamiento por placer, satisfaciendo la necesidad de conocer otros lugares. En la canción es posible también identificar la mención de un tipo de migración que enfatiza el retorno, como propone el narrador a su amada: “retornaremos a casa [...] hasta nuestro pueblo y vivamos allá en nuestra comunidad”.

A diferencia de las piezas anteriores, otra canción expone un tipo de migración temporal, de carácter laboral, y enfatiza la necesidad de permanecer en la ciudad para obtener los satisfactores de la vida moderna, que en la misma pieza se asocian a elementos de distinción social como poder económico y estatus. Se trata de “Alicia”, interpretada por el Grupo Los Teopa.¹⁴

De igual forma, es posible encontrar un gran número de canciones que aluden a la migración o al desplazamiento por el espacio en relación con el narcotráfico, como la pieza “De Michoacán a Durango”, en la que se relata, en voz de un campesino, la dinámica transición de la siembra de mariguana a la de amapola en una amplia región que abarca los estados mencionados.¹⁵

12. El audio con la letra del corrido se puede escuchar en: <https://www.youtube.com/watch?v=pDJdhoOK9QU>

13. El audio de esta pieza se puede escuchar en: https://www.youtube.com/watch?v=iCKB5VQm_W4

14. Audio disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=NJKjX_bCRlo

15. El videoclip del Grupo Encinos con el audio de esta canción se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=boYFbo47GRI>

Otro ejemplo que integra varias de las alusiones espaciales relacionadas con la residencia en la sierra como con los lugares de migración o residencia de los escuchas de la música regional wixárika —presumiblemente wixári-taari, al menos en parte—, es el del saludo con que José López, de El Venado Azul, introduce en la grabación de la famosa canción “Cumbia de los conejitos” (2006), verbalmente, el siguiente mensaje a su público de las localidades de la sierra, como de Puerto Vallarta y Estados Unidos:

Saludos, a los cocuchos ichikatas,
Haimatsie, Nueva Colonia,
Pedernales, Cajones, Pochotita,
Pueblo Nuevo, El Celoso, Santa Catarina...
iClaro que sí!
También la gente de Tierra Azul,
Wuautia, Ocota de los Llanos,
Ratontita, Tuxpan de Bolaños,
Mesa del tirador, hasta Puente Camotlán...
para mi amigazo el Paco Magallanes y el Temú de Vallarta
Y a toda la raza bonita
que se encuentra en los Estados Unidos,
reciban mi saludo, de mi parte, del Venado Azul, iyajuuu!¹⁶

Llama la atención que, dentro del recuento geográfico ordenado de ciertas localidades de la sierra, eluda mencionar a las de San Andrés Cohamiata, comunidad con la que Santa Catarina, a la que pertenece el músico, suele tener rivalidad. El ejemplo hace evidente la conciencia y claridad que el propio ejecutante tiene sobre la localización de su público receptor, y es un elemento clave para comprender que en el momento en que se produjo la pieza, la circulación de esta música es claramente proyecta tanto el tipo de interlocución con la audiencia que simultáneamente es de orden local como translocal.

16. El audio de El Venado Azul de la “Cumbia de los conejitos” se puede escuchar en: <https://www.youtube.com/watch?v=MrQVAXs5WY8>

COMPARACIÓN DE TOPÓNIMOS Y ALUSIONES A MOVILIDAD ESPACIAL EN EL REPERTORIO DE LA MÚSICA REGIONAL

Al hacer un ejercicio de correlación entre los datos ofrecidos por Durin (2003, p.71) sobre la migración wixárika y las alusiones a los espacios y sus topónimos en canciones del repertorio regional wixárika, puedo señalar que de dos muestras analizadas, una correspondiente a grupos de Taateikíe, San Andrés —consistente en cuatro grupos, diez discos y 107 canciones—, y la otra a Tuapurie, Santa Catarina —con un total de seis grupos, 15 discos y 164 canciones—,¹⁷ logré reconocer elementos alusivos tanto a *lugar interno al territorio agrario* (lugares dentro de la Sierra), como alusivos a *lugares del espacio nacional* (ciudades, estados o países que no son como tal “territorio agrario ni sagrado wixárika”), y referencias a procesos de migración. El resultado numérico de estos elementos se muestra en la tabla 8.1.

Por los resultados del recuento, es evidente que los grupos de Santa Catarina (Tuapurie) aluden con relativamente poca frecuencia a lugares propios o internos a su comunidad (10), mientras que son múltiples las alusiones a espacios de la región cultural (23), así como a los lugares dentro del espacio nacional (28). Casi en igual medida que las alusiones al espacio comunitario, tienen lugar las alusiones a espacios translocales (10).

En cuanto a los grupos de San Andrés Cohamiata (Taateikíe), estos aluden con frecuencia a lugares propios o internos a su comunidad (11), al tiempo que a espacios de la región cultural (17); en menor medida a lugares dentro del espacio nacional (12) y escasamente a espacios translocales (3).

Como elementos en común respecto a las alusiones a lugares internos al territorio agrario, ambas muestras compartieron referencias tanto al estado de Jalisco como a la Sierra Huichola y a localidades pertenecientes a cada una de las dos comunidades de las que provienen los grupos musicales estudiados. En cuanto a las menciones a lugares en el espacio nacional, en ambas

17. Los discos analizados son de los siguientes grupos: De San Andrés Cohamiata: Conjunto Tateikie San Andrés *El Corrido de San Andrés*; Grupo musical Tateikie San Andrés, *La Negra Cruz*, *Hace un año*. Grupo Auténticos de Tateikie, disco sin nombre. Encinos, *Ya llegó*, *La Mucura*; Grupo Huichol Inundación, disco sin nombre. De Santa Catarina Cuexcomatlán: El Venado Azul: *Cuarrru mautorra*, *Una nube*, *Nadie es eterno*, *Adios Huejuquilla*, *Mi lindo Nayarit*, *Flor de capomo*, *Una página más*, *Viejo pero no espoleado*; Grupo Huichol Los Teopa: *21 éxitos*; Hiripa, Cerro Azul, *Prieta linda*. Enero 97: *Que vas a hacer por mí*; Nuevo Amanecer Huichol: *El corral de piedra*, *Que chulada de mujer*; Los Robles.

TABLA 8.1 CUADRO COMPARATIVO DE LOS LUGARES MENCIONADOS EN EL REPERTORIO ANALIZADO DE LA MÚSICA REGIONAL WIXÁRIKA EN TAATEIKÍE Y TUAPURIE

Taateikíe: 10 discos, 4 grupos (107 canciones), 14 canciones que contienen alusiones a topónimos, 52 menciones localizadas.

Tuapurie: 15 discos, 6 grupos (164 canciones), 47 canciones que contienen alusiones a topónimos, 141 menciones

Elementos analizados en las piezas	Repertorio regional cantado por grupos de Taateikíe	Repertorio regional cantado por grupos de Tuapurie
Grupos musicales	4	6
Discos analizados	10	15
Canciones analizadas	107	164
Topónimos localizados	52	141
Alusiones a lugar intracomunitario	11	10
Alusiones a lugar intrarregional	17	23
Alusiones a lugar nacional	12	28
Alusiones a lugares transnacionales	3	9

muestras predominan las referencias a ciudades norteñas, predominando las del estado de Sinaloa, en el caso de San Andrés, y las de Durango y Nayarit, en el caso de Santa Catarina.

CONCLUSIONES

A través del análisis del repertorio musical en su carácter literario, y mediante un somero trazo de contrastes y correspondencias, en este capítulo he subrayado de qué manera el estudio de la cultura expresiva permite iluminar aspectos que en sí mismos pudieran ser considerados como no evidentes o no relevantes dentro de la compleja realidad wixárika. En particular, he mostrado de qué manera, recurrencias textuales alusivas a espacios, regiones, lugares —topónimos—, expresadas en el repertorio de dos géneros diferentes, operan como índices para la comprensión de procesos y formas en que, en el ámbito de las representaciones culturales y las prácticas discursivas, la música está ligada a modelos de representación espacial y, por tanto, a modelos de construir la memoria, habitar el presente y proyectar el futuro.

A partir de la determinación de los principales lugares (*espacios de representación*) ocupados —o enunciados— por los wixáritaari tanto en sus procesos de peregrinación como de migración, y a partir del análisis los tex-

TABLA 8.2 COMPARACIÓN DE LOS TOPÓNIMOS MENCIONADOS EN EL REPERTORIO ANALIZADO DE LA MÚSICA REGIONAL WIXÁRIKA EN TAATEIKÍE Y TUAPURIE

Total de canciones	Taateikíe, San Andrés	Tuapurie Santa Catarina
Alusiones a lugar intracomunitario	San Andrés Cohamiata, Las Guayabas, El Chalate, Tierra Blanca, Las Pitayas, Cohamiata, Carrizal, La Laguna, Taateikíe, San José, Tuxpan	Teopa, Cajones, Taateikíe, Los Cajones, San Sebastián, Nueva Colonia, Mesa del Caimán, Santa Catarina, Tuxpan
Alusiones a lugares dentro de la región cultural	Tecuala, San Blás, Amatlán, Canoas, Ruiz, Santiago Ixcuintla, Río Santiago, Ahuacatlán, Compostela, Rosamorada, Acajoneta, Mezquitic, Sentispac, San Luisito, Novillero, Los Corchos	Jesús María, Ruiz, Huejuquilla, Mezquitic, San Pedro (Jícoras), El Nayar, San Blás, Peyotán, Santa Lucía de la Sierra, San Antonio de Padua, Santa María Ocotán, Puente Camotlán, Tlaltenango, Villa Guerrero, Mesa del Nayar, Cueva el Tigre, Santa Teresa, Chimaltitán, Mezcaltitán, Mezquital, Santa Cruz, Santiago, Novillero
Alusiones a lugar en el espacio nacional	Durango, Santiago Papasquiario, San Luis Potosí, Mazatlán, Navolato, Chapala, Cosalá	México, Durango, Guadalajara, Tijuana, San Luis Río Colorado, Magdalena, Chihuahua, Temastlán, Zacatecas, Santa Ana Huatabampo, Puerto Peñasco, Los Mochis, Compostela, Guanajuato, Hermosillo, Pánuco, Nogales, Obregón, Caborca, Tampico, Veracruz, Culiacán, Matamoros
Alusiones a regiones y estados dentro del espacio nacional	Durango, San Luis Potosí,	México, Sonora, Durango, Michoacán, Zacatecas, Chihuahua, Guanajuato, Veracruz
Alusiones a espacios transnacionales	Unión Americana, Nuevo Laredo, Arizona	Estados Unidos, Nueva York, Corpus Christi, California, San Benito, San Antonio, McAllen, Laredo

tos de las canciones de dos géneros diferentes (tradicional y regional), busqué destacar el carácter dinámico de las representaciones simbólicas del espacio (*representaciones del espacio*) para, a su vez, destacar cuáles de estos espacios y lugares cobran en la práctica un papel de importancia, ya sea en el sentido de incorporarse al imaginario (en tanto *representaciones del espacio*) o de formar parte de nuevos o ya preestablecidos espacios de interacción social y económica (*espacios representacionales o de vida*).

En lo expuesto he dado cuenta de qué manera, en dos géneros musicales wixáritaari, la música y el espacio están ligados a particulares marcos de interpretación (Goffman, 1974) y, por lo tanto, a determinados modelos de

FIGURA 8.3 MAPAS COMPARATIVOS DE LOS TOPÓNIMOS MENCIONADOS EN EL REPERTORIO ANALIZADO DE LA MÚSICA REGIONAL WIXÁRIKA EN TAATEIKÍE Y TUAPURIE A NIVEL INTRACOMUNITARIO

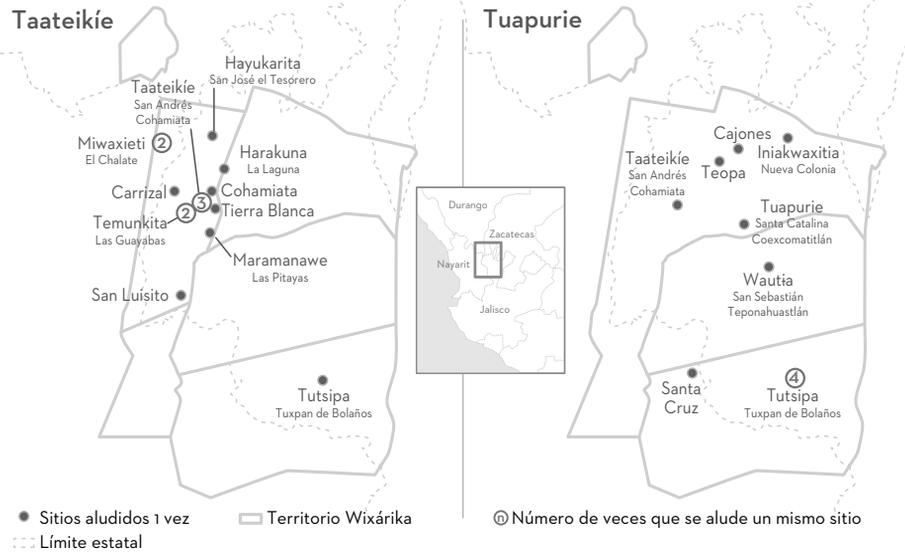
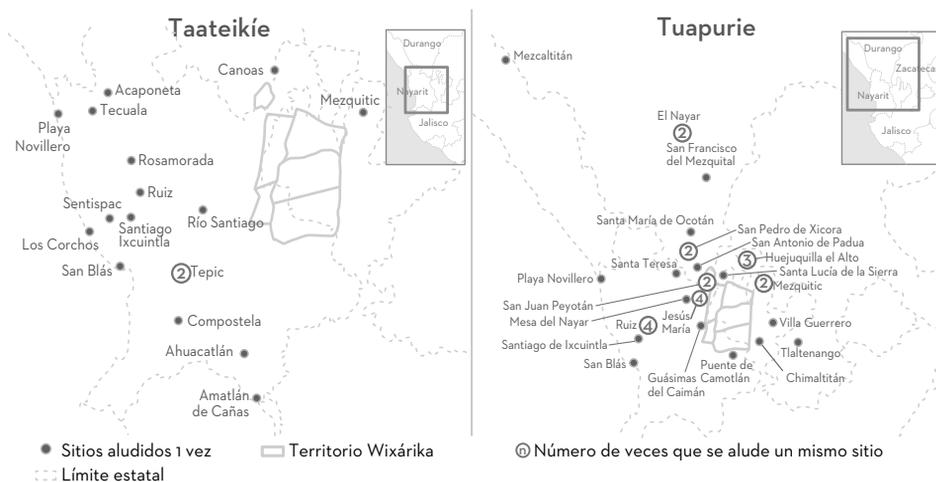


FIGURA 8.4 MAPAS COMPARATIVOS DE LOS TOPÓNIMOS DE REGIONES Y ESTADOS MENCIONADOS EN EL REPERTORIO ANALIZADO DE LA MÚSICA REGIONAL WIXÁRIKA EN TAATEIKÍE Y TUAPURIE A NIVEL INTRACOMUNITARIO



FIGURA 8.5 MAPAS COMPARATIVOS DE LOS TOPÓNIMOS MENCIONADOS EN EL REPERTORIO ANALIZADO DE LA MÚSICA REGIONAL WIXÁRIKA EN TAATEIKÍE Y TUAPURIE A NIVEL REGIONAL



interacción y construcción de sentido (Berger & Luckmann, 1996). El análisis del repertorio cantado, tanto de la música tradicional como de la música regional wixárika, permite reconocer la presencia de referencias a lugares geográficos particulares, tales como localidades ubicadas dentro del territorio agrario wixárika, hasta alusiones relativas al desplazamiento regional, nacional o transnacional. En dichas alusiones a las referencias geográficas afloran persistentemente diferentes sentidos discursivos: en la música regional se alude a lugares con la intención de reivindicar la pertenencia a una localidad, a una comunidad de origen; a entidades federativas o regiones de pertenencia. Se hacen también referencias espaciales significando añoranza de un lugar ajeno, que por lo general suele corresponder a un núcleo urbano asociado con la prosperidad económica. En la música tradicional se alude a lugares —físicos e imaginarios— revestidos en su gran mayoría de un sentido mítico: dichas menciones revelan conocimiento, testimonio y experiencia del contacto con lo sagrado. En contados casos, se alude también a lugares relacionados con la migración laboral.

Tomando como centro el territorio agrario wixárika, donde principalmente residen lo músicos que componen y ejecutan esta música, es posible reconocer un contraste entre el eje espacial centro-oriente —y que corresponde

por un lado a los lugares de residencia en la sierra y por otro, a los lugares sagrados de Wirikuta—, frente a los ejes espaciales centro–poniente y centro–norte, y que corresponden a los lugares que se aluden predominantemente en la música regional y el contexto de la migración laboral.

Los músicos y productores de música regional introyectan un conocimiento sobre “el mundo exterior” de los *teiwaxixi* —vecinos, mestizos—, del mundo moderno y cosmopolita; en primer término, al público intracomunitario y de la región cultural, y en segundo término al público de los espacios nacional, transnacional e *hipermediático*. Al presumir poseer conocimiento y control sobre los marcos de interacción en el mundo mestizo (como lo manifiestan las letras que aluden a la competencia de los narradores en relación con la capacidad de interacción en lugares clave como Culiacán, Durango o Los Ángeles —es decir, manipulan e importan símbolos externos—), los músicos y productores de la música tradicional introyectan al público local, y en segundo término al público regional y translocal, un conocimiento del mundo sagrado, de las deidades y sus lugares de residencia, y demuestran competencia, capacidad comunicativa y vínculos con los actores dominantes (deidades) en el *ethos* de la tradición: así, estos músicos y productores, importan símbolos y sentido desde el mundo de las deidades y, en segundo lugar, exportan estos significados hacia los espacios nacional e *hipermediático*, de la misma manera que los artistas plásticos wixáritaari lo hacen con sus obras de estambre y chaquira.

Así como las personas se mueven por los espacios, es decir, en tanto realizan *prácticas espaciales*, cruzando, ocupando transitoria o definitivamente *espacios de representación*, estos últimos en su percepción e imaginario, al ser *representaciones del espacio*, igualmente se mueven y resignifican: son referencias que se fijan al menos transitoriamente en el pensamiento de las personas. En tanto las circunstancias contextuales cambian, los límites de los espacios de interacción a su vez cambian, particularmente en relación con los procesos de migración laboral: de un momento a otro aparece en el imaginario el carácter norteño, las referencias constantes a los estados de Durango y Sinaloa, en el ámbito nacional, y en menor medida están presentes las referencias a la migración transnacional a ciudades de Estados Unidos.

Como lo señala Lomnitz, los “Toponimos [pueden ser interpretados] como símbolos regionales en las ideologías localistas” (1995, p.289). Es decir, los nombres de lugares son empleados estratégicamente por los sujetos para

posicionarse frente a los otros, dentro y fuera de sus comunidades y en diferentes contextos: el sitio de su enunciación, el espacio nombrado de sus prácticas, imaginarios y anhelos son signos referenciales de su conciencia sobre la actualidad de la realidad mítica y contemporánea, y de su capacidad de agencia dentro de la misma.

De tal modo, es posible considerar que las canciones del género tradicional operan como símbolos comunicativos tanto al interior de los centros ceremoniales y las comunidades de origen de los músicos wixáritaari; como entre las comunidades wixáritaari vecinas e indígenas de la sierra del Nayar y, en circunstancias más bien escasas, entre los circuitos regionales, nacionales y transnacionales. La música tradicional opera como un recurso de memoria, pero sobre todo de actualización del pasado mítico en un presente en constante renovación: es un vehículo de relación interna de la cultura y de relación entre los wixáritaari en su trasfondo ritual con los agentes no humanos, ligados o identificados estrechamente a la naturaleza y al paisaje.

Por otra parte, las canciones del género regional, o bien operan como símbolos de carácter ambiguo —al significar con un sentido “localista” al interior del territorio y de las comunidades wixáritaari— u operan y significan en una relación abierta y de posicionamiento étnico frente a otras culturas indígenas, pero sobre todo frente al público de la cultura mestiza, tanto de la región aledaña al territorio como los espacios nacional y transnacional. La música regional funge como vehículo para la actualización de relaciones sociales, de formas de interpretar la realidad y de posicionarse frente a las relaciones de dominación; desvela formas de agencia y de construcción de comunidad: entre otros aspectos, revela la importancia de los procesos de migración y la conciencia de la identidad étnica como recurso político y para el mercado; la apropiación de las tecnologías para la comunicación y, en cierta parte del repertorio, la creciente injerencia de la cultura del narcotráfico en la vida comunitaria.

Luego de revisar los ejemplos analizados y al responder las preguntas iniciales en torno a las formas de articulación social dentro de la cultura de relaciones sociales, considero que existen elementos suficientes para afirmar que, alrededor de la práctica de nombrar los lugares está puesto en juego, por

parte de los actores —compositores, músicos y escuchas—, un conocimiento que revela pertenencia, familiaridad o dominio de los espacios en tanto puntos geográficos. Al mismo tiempo, la presencia de los lugares aludidos en la vida social y cultural los revela también como enclaves revestidos de significado, que vuelven objetivo el peso de la historia y la intensidad de las formas en que se desea e imagina la vida: es a través de la práctica de nombrar al cantar (aludiendo o enunciando) a los lugares, que se ejercen formas eficaces de territorialización, al recorrer los lugares y los caminos que los unen, ya sea virtual o físicamente. De este modo, los wixáritaari construyen su interpretación del mundo y se apropian, continua y repetidamente tanto de su territorio como del espacio nacional, transnacional e *hipermediático*.

Lo transnacional y lo hipermediático: música regional y el caso “Cusinela”*

La identidad es coyuntural, no esencial [...]

*La diferencia “cultural” ya no es más una estable y exótica alteridad;
las relaciones yo–otro son cuestiones de poder y de retórica más que de esencia.
Se ha puesto en duda toda una estructura de expectativas
acerca de la autenticidad en la cultura y el arte.*

CLIFFORD (1995, PP. 26–29)

Escuché por primera vez la “Cumbia Cusinela” en 2006, cuando me visitaron un par de amigos wixáritaari de paso por Guadalajara. Trabajaba yo en mis avances de tesis frente a la computadora, y como en esas fechas era una novedad la plataforma YouTube, uno de mis amigos me pidió que buscara ahí algún video relativo a una nueva canción en lengua wixárika, que al parecer le atraía y divertía mucho: se trataba de la nueva canción del reconocido grupo wixárika El Venado Azul. Para mi sorpresa, no encontramos uno, sino muchos videos de distinto tipo: montajes de video sobre el audio de la pieza o grabaciones de personas bailando al ritmo de la misma. En mi interés por estudiar la música wixárika en la vida social de los wixáritaari, al reconocer cómo la pieza en cuestión generaba revuelo, decidí que era importante dar seguimiento a su proceso de circulación. Durante los meses siguientes, me di cuenta que, en diferentes versiones en su curso por la Internet, fue creciendo constantemente tanto su popularidad —a través del número de visualizaciones y comentarios—, como por la cantidad de nuevos videos que se generaban por parte de usuarios y grupos musicales. Pronto estuve seguro

* Una primera versión de este documento se presentó en la reunión de la Society for Ethnomusicology, en la Ciudad de México, en noviembre de 2009, y posteriormente en el Seminario Músicas Migrantes en El Colegio de la Frontera Norte, en diciembre de 2009, que posteriormente se publicó con el título “Cumbia Cusinela: música regional wixárika para saltar fronteras”, en *Músicas Migrantes. La movilidad artística en la era global*. Véase: De la Mora Pérez Arce, R. (2012a).

que el caso de esta canción era una oportunidad clave y, en gran medida, obligada, para comprender una nueva modalidad de creación y recepción de contenidos en el contexto de la música de los wixáritaari, objeto de mi interés. Se trataba, pues, de una gran coyuntura para reconocer la dinámica de un fenómeno emergente en la expresión de la música wixárika.

En el presente capítulo realizo un análisis de la música regional wixárika como fenómeno social y cultural, recientemente en auge mediático y multimediático a partir de diversas versiones de la pieza “Cumbia Cusinela” original del grupo El Venado Azul. Abordo los procesos de descontextualización y recontextualización (Bauman & Briggs, 1990) por medio de los cuales diversos actores (músicos y productores) relacionados con esta pieza, han logrado llevarla a través de diferentes contextos y ámbitos de recepción, yendo de lo local-indígena, a lo regional-mestizo hasta llegar a lo global-mediático e *hipermediático*.

Recuperando la afirmación de Christopher Waterman sobre el estudio de la identidad ligada a la música, es posible distinguir dos usos del concepto identidad: uno, relacional y coyuntural, que podemos llamar “estratégico”, y otro, el más comúnmente usado, que puede ser llamado “esencializado”: “la identidad cultural puede considerarse como relacional y coyuntural, en lugar de auto-constituida y esencial, y [...] esto puede tener relevancia para la forma en que se representan la relación de la tradición y la modernidad en la etnomusicología” (Waterman, 1990, p.377; traducción propia).

En este capítulo pretendo mostrar que, en el centro del fenómeno estudiado en esta parte del libro —la construcción y proyección de sentido alrededor de las diversas versiones en videoclip de la pieza “Cumbia Cusinela”—, se llevan a cabo diferentes estrategias por parte de los actores sociales involucrados en la producción de sus versiones, todas ellas orientadas a conseguir diferentes objetivos (éxito comercial, afirmación y reconocimiento social), siempre girando alrededor de concepciones sobre la identidad étnica. Como mostraré en cada uno los ejemplos presentados, el manejo de la identidad étnica es un elemento clave y polisémico empleado como materia prima en la “enunciación” de los mensajes audiovisuales en cuestión. Será posible apreciar una amplia gama de manejos de la identidad, desde la identidad “esencializada” —utilizada por el autor e intérprete y sus productores, a través del uso de referencias alusivas a la vida local en la comunidad indígena—,

hasta la identidad “esencializada” al tiempo que moderna, empleada por el grupo *Huichol Musical* y sus productores, así como la identidad indígena resignificada —“desindianizada”—, puesta en juego por grupos musicales no indígenas como Massore, o la identidad nacional —asimilada a referentes de identidad indígena—, a la que alude en la puesta en escena de su creación coreografía, el receptor-creador de la Internet, autodenominado “El Cusinelo”.

Las decisiones metodológicas para abordar el estudio de esta canción en sus diferentes versiones —que siempre ha tenido, hasta cierto punto, una carga de curiosidad y mediana experimentación—, me llevó a realizar en un primer momento, una caracterización de la pieza desde la lógica de producción de su autor, José López Robles, para posteriormente realizar un análisis comparativo de las estrategias de presentación generadas alrededor de una misma canción por parte de cuatro actores diferentes, con un mismo soporte, el video.

Decidí pertinente comparar en cuatro videos diferentes, los siguientes elementos: las locaciones elegidas para la filmación de las escenas y los significados culturales asociados a los espacios aludidos en la escenificación; la figura de la mujer como elemento narrativo, es decir, qué manejo se le daba a su componente en cuanto a género; las implicaciones del uso estratégico de los elementos de identidad étnica (lengua, vestimenta, etcétera).

De esta manera, en una primera parte de este capítulo, presentaré la caracterización de distintos *performances presentacionales* registrados en formato de textos audio-visuales (videoclips), en los que partiendo de un mismo texto base —la canción “Cumbia Cusinela” —, se realizan procesos de descontextualización y recontextualización de dicho texto musical,¹ llevando el mismo o partes de este a nuevos textos y contextos, haciendo evidente así, los intereses de diferentes actores en la disputa por capitales culturales y económicos (Bourdieu, 1994) asociados a esta creación artística.

Posteriormente, y para concluir, presentaré algunos datos clave ofrecidos por la herramienta de análisis de búsquedas en Internet Google Trends para reconstruir la trayectoria y auge del interés por la pieza; asimismo presentaré un análisis de los tipos de comentarios de dos de los videos de la pieza más visualizados

1. Con base en los enfoques de Bauman y Briggs (1990) y su concepto *entextualización*, asumo que, el descontextualizar y recontextualizar un texto “es [...] un acto de control, y en relación con el ejercicio diferenciado de ese control se plantea la cuestión del poder social” (p.76; traducción propia).

y comentados. En las siguientes páginas expondré mis hallazgos y algunas reflexiones finales sobre el caso en cuestión.

EL CREADOR DE LA CUSINELA: EL VENADO AZUL

De entre todas las agrupaciones musicales wixáritaari, destaca el grupo El Venado Azul, originario de la localidad de Nueva Colonia, en la comunidad de Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatitlán, municipio de Mezquitic, en la región norte del estado de Jalisco. Se trata de la agrupación musical wixárika con mayor proyección tanto al interior de las comunidades wixáritaari como en las regiones indígenas y mestizas aledañas al territorio huichol, así como recientemente, tanto en las comunidades de mexicanos residentes en Estados Unidos, y en el espacio social de la red de la Internet. La singularidad de esta agrupación radica en que es considerado el primer grupo wixárika en grabar en estudio profesional en cintas de audio y posteriormente discos compactos, así como ser el primero en integrar a una mujer como vocalista y ejecutante instrumental (Jáuregui, 2003, p.380). Cuenta con una carrera de más de diez años y una docena de grabaciones publicadas por la compañía mexicana Fonorama, filial de Fonovisa.

Del amplio repertorio de sus primeros diez discos —más de cien canciones grabadas—, la gran mayoría está cantada en español y son reinterpretaciones de temas de autores de canción ranchera, nortea y de mariachi. Solo cuatro canciones son cantadas en wixárika, sin embargo, son justamente esas piezas las que se han convertido en importantes éxitos: “Cuarru Mautorra”, “Me he de comer esa tuna” —bilingüe— (1997), la “Cumbia de los conejitos” y la “Cumbia Cusinela” (2006).

“CUMBIA CUSINELA”: MÚSICA, LETRA Y VIDEO; LOCACIONES Y ACCIONES

Alrededor de la “Cumbia Cusinela”, perteneciente al disco *Viejo pero no espoleado*, del año 2006 —y años más tarde reeditado y comercializado con gran éxito en Estados Unidos—, encontramos un fenómeno masivo difundido, entre otras formas, por la Internet. En este medio, la canción cuenta con numerosas entradas, tanto en sitios de video como en los de descarga de música, así como en foros de discusión y páginas personales. *Cusinela*, que

quiere decir cocinera, musicalmente es, según sus ejecutantes, una “cumbia rápida”.² En su letra trata del coqueteo del narrador con una tortillera, quien, según se narra, sabe tortear muy bien todos los tipos de tortilla propias de la cocina wixárika. En su letra dice:

ay Kusinela kwi kwitemaiki / ay cocinera muy linda
 kwi temalime pemuyamati techale papa ti / que sabes hacer bonitas tortillas
 warikare ima, kwitarai tsira, / gorditas rellenas, huaraches, tortillas gordas
 ya comérmela’ena me tsi e taine / aquí ya comérmela tú dices
 unieme ne ka machitaunie/ por eso no te quiero dejar —con tu— sudor
 en la nariz,
 kwatsi ya’ati niwa i kamia/ ven toma tu gordita rellena

pemutaine, ya comérmela/ tú dices, “ya comérmela”
 me tsi taine, ne kusinela/ ¿verdad que es lo que dices mi cocinera?
 tsita tsita tsita, pile pile pile / taz, taz, taz, torteas, torteas, torteas
 me tupine, ya comérmela, / ¿verdad que así tortea? “ya comérmela”
 me tsi taine.../ ¿verdad que es lo que dices...?
 iy... he kusinela! iheitsie! / *isí, encima de la cocinera!*³

Se trata de una canción que en su letra revela un contenido lúdico, de cierto modo infantil y con claro sentido picaresco. Literariamente presenta recursos como el juego de palabras y el doble sentido, mientras que musicalmente ofrece en la armonía una recurrencia cíclica y un sentido obstinado (compás binario de 2/4; secuencias de tónica–dominante, y estructura A–B con estribi-

2. En mi apreciación, el estilo llamado “cumbia rápida” se puede describir, por su *tempo*, como semejante a la polca, pero en las líneas melódicas del contrabajo, semejante a la cumbia —y cuyas características se emparentan directamente con el subgénero de la música grupera llamado Pasito Duranguense.
3. A finales de 2009 y bajo el sello Fonorama, salió a la venta el disco titulado *Podría*, de El Venado Azul, que contiene entre otros temas la versión en español de la “Cumbia Cusinela”. Dicha versión difiere de la traducción realizada por los colaboradores wixáritaari que me apoyaron en la investigación. Como un dato interesante, creo pertinente mencionar que cuando en una entrevista con José López Robles “El Venado Azul”, en agosto de 2008, le mostré el avance de la traducción al español que hacían para mí mis colaboradores, visiblemente molesto me advirtió que tuviera cuidado en no hacer difusión de dicha traducción, pues ya tenía previsto lanzar la pieza en español cuando el éxito de la versión en wixárika de su pieza fuera decreciendo. La versión en español cantada es la siguiente: Ay Cusinela, te mueves rico en el petate / y sí que cocinas muy sabroso de verdad, / te quiero mucho, vente chiquita con chu’ papi al petate, gruesa / vente, mamita consentida al tenderete, / traite las gordas calientitas, sudaditas / que se antojaron de verdad, las traes muy suavécitas, / Vente cosita, ne Cusinela, / bizcochita, apretadita, como la prensa para tortear, / amasa amasa, remuele remuele, ime vuelves inquieto! / Jetse, ¡Cusinela! Pampariós

llo). En la melodía posee un sentido melódico cercano al recitado del *hip-hop*; en tanto que en la instrumentación muestra una significativa ornamentación en la forma de ejecutar el contrabajo, empleando la técnica del *slap* o golpes de cuerdas contra el mástil, localmente llamada “chapaleo” o “chicoteo” —sin duda uno de los rasgos más característicos del estilo de la música regional wixárika—, *glissandos* y fuertes arcadas en cuerdas dobles en el violín, y los sonidos de la trompeta de cuerno de toro llamada *'awa*. El empleo de este instrumento, si bien es ocasional en la pieza, revela explícitamente —en la dimensión sonora— la referencia al ámbito del costumbre, o *yeyari*, la tradición sagrada, ya que este instrumento es utilizado exclusivamente dentro de los rituales de los peregrinos al territorio sagrado de Wirikuta.

ESTRATEGIAS USADAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA PIEZA MUSICAL

Siguiendo los puntos propuestos por Bauman y Briggs para el análisis de los procesos de entextualización, es posible reconocer que esta estrategia ha sido clave para el éxito de El Venado Azul, como lo mostraré a continuación.

En primer lugar, considero importante destacar un hecho que antecede al caso Cusinela. El primer tema musical que convirtió a El Venado Azul en un grupo destacado en el ámbito musical local —comunidades wixáritaa-ri y pueblos indígenas vecinos, así como pueblos y ciudades cercanos—, fue la pieza “Cuarru mautorra” [*Kwaxu meutuxa*] (La garza y el venado), grabada y publicada en castete en 1996. Originalmente esta pieza es una canción ceremonial, ejecutada con *xaweeri* y *kanari* dentro del género tradicional —que se toca al final de los rituales de Tatei Neixa, o fiesta de los primeros frutos—; con una intención lúdica, José López Robles, compositor e intérprete del grupo, realizó una versión de la misma para enmarcarla en el género e instrumentación de la música regional —música de teiwari o mestizo—, específicamente en la forma musical de polca. Siguiendo a Bauman y Briggs (1990, p.75), José López en este caso realizó un cambio tanto en la forma como en la función de un texto, modificando los marcos de los géneros discursivos y musicales. El resultado fue una creación que, a partir de un proceso de resignificación, gustó notablemente a un variado público dentro y fuera de las localidades serranas.

En segundo lugar, y en relación directa con el video de la “Cumbia Cusine-la”, aproximadamente diez años más tarde ocurrió algo parecido con la pieza “Maxa Yuavi” [sic: Maxa Yuawi] (Venado Azul). En este caso, José López, extrajo del marco contextual de la música tradicional —música de *xaweeri* y *kanari*, principalmente religiosa—, una pieza que en sí misma combina diferentes géneros discursivos cantados: el canto tradicional *ni’awari* y el canto sagrado *waawi*. El músico insertó un fragmento de esa pieza en un nuevo marco: el de la música regional, esto a manera de introducción, tanto en el video original de la “Cumbia Cusinela”, como en la edición del disco *Mi corazón es un vagabundo* (Fonorama, 2008).

A su vez, en otras piezas como la “Cumbia Cusinela”, el recurso de la descontextualización y la recontextualización volvió a ser usado como estrategia central: el empleo del sonido de la corneta de toro, localmente llamado *’awa* y de uso principalmente ritual, aparece incidentalmente en la pieza, de manera totalmente inusitada en el repertorio de la música regional wixárika.

Otro aspecto performativo de relevancia es el relativo al empleo premeditado y ostensible de una vestimenta característicamente “tradicional”, en la que predomina el traje de manta bordado, el sombrero de *sollate* y los huaraches de correas, llamado también “de tres palabras”.

En el caso de “Cusinela”, destaca además de la marcada heterogeneidad de los elementos musicales reconfigurados, el empleo de melodías más cercanas al género *hip-hop*, que a la canción ranchera, así como el empleo del ritmo de la localmente llamada “cumbia rápida”. Ambos rasgos implican transformación de las convenciones y modelos de producción musical en las localidades wixáritaari.

Así como en el análisis de la pieza musical se dan procesos de entextualización, en la elaboración del video estos están presentes: es posible interpretar que las mencionadas estrategias seguidas tanto por el propio Venado Azul como por sus productores, en la integración de la pieza musical y sus elementos performativos, se realizaron en función del interés de afirmación étnica y más particularmente como demostración de autenticidad. Como lo expresó José López:

Metí ahí una música tradicional para que la gente sepa que somos indígenas. Yo ahí estoy tocando el violín, cantando también... el *xaweeri*, además, ahí la música tradicional que yo estoy tocando... metí cántico, cántico de

los chamanes, en partes... lo hice para que la gente sepa, cada persona que sabe valorar, que sienta la raíz, la sangre por sí mismo... que valoren, que escuchen, aunque no le entiendan... por eso metí eso (López, 2008).

Desde la perspectiva de los actores, como elementos que han propiciado el reciente y contundente éxito del grupo, están la recuperación de la tradición y la identidad. Así lo indica quien fuera su manager, Manuel Ávila:

La idea es enaltecer la cultura huichol, que las nuevas generaciones no se avergüencen de sus antepasados y al contrario enaltecer la cultura de la comunidad Huichol en nuestro país. Que El Venado Azul se convierta en el estandarte de los Huicholes (Last.fm, s.f.).

La utilización de música tradicional como introducción del video de la “Cumbia Cusinela”,⁴ responde pues, a la intención de validar la autenticidad de los músicos como “verdaderos” indígenas: el músico aparece en el territorio huichol, viviendo una vida cotidiana que representa la idealización de un pasado premoderno —en muchos casos real en la propia sierra, aunque no esencializado de la forma en que es presentado—; el cantante aparece participando en escenas de rituales y realizando prácticas de vida rural marcadamente ajenas a la modernidad.

Como es posible apreciar en las secuencias del video analizado, en la construcción de la pieza audiovisual, se presentan elementos marcadamente localistas: paisajes del territorio wixárika, vestimenta tradicional, costumbres y prácticas cotidianas como la molienda del maíz, la manufactura de tortillas, la búsqueda de leña. La figura de la mujer presentada, corresponde a la de una indígena que cumple con las labores convencionalmente establecidas en los roles tradicionales. En este sentido, es estratégicamente que se busca enmarcar la pieza en un contexto deliberadamente tradicional.

Una vez que he señalado algunas estrategias de entextualización empleadas por El Venado Azul y sus productores, pasaré a mencionar algunas interesantes situaciones derivadas de la difusión de esta pieza.

4. El video de la “Cumbia Cusinela”, de El Venado Azul, filmado en espacios de la comunidad indígena, se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=rSYwNKZNYsI>

Como lo explica el etnomusicólogo Thomas Turino, las empresas de promoción musical buscan estratégicamente expandir su mercado:

Las empresas capitalistas operan con el afán de lucro [...] venden a los mercados más grandes posibles. Los mercados a escala de país son mejores que los regionales, así como los mercados transestatales son mejores aún [...] las empresas tratan de ampliar las ventas a través de inundar el mercado con un determinado producto, haciendo uso de la publicidad [...] Especialmente para las industrias culturales (discos, ropa, películas, arte, y alimentos), los mercados están fuertemente vinculados a las unidades de identidad existente (generacional, subculturales de género, regional, específicos, clase, etc.) (2003b, p.194; traducción propia).

En este sentido, la difusión y éxito comercial de la “Cusinela” comenzó a nivel local en 2006, entre las comunidades indígenas, y en las comunidades de mestizos cercanas a los huicholes, para luego expandirse hacia el público de mexicanos residentes en Estados Unidos, bajo la promoción de la compañía mexicana Primetime Entertainment.

Como lo muestran diversos mensajes extraídos de páginas de la Internet relativas a esta pieza, es posible apreciar en las respuestas del público de presumible origen mexicano, el interés por vincularse a la cultura de este país y en particular del mundo indígena, apelando a la unidad identitaria relativa a la adscripción étnica o nacional. Reproduzco algunos de estos comentarios, respetando su escritura original:

Nunca te avergüences si alguien te dice indígena ya que es un orgullo ser indígena no soy indígena pero por mis venas corre sangre indígena también y me siento orgulloso que hasta la piel se me enchina de llevar sangre de gente Noble

Pues es lo que significa indígena nativo de y todos en México somos indígenas descendientes de todos los pueblos originarios y hay que sentirnos orgullosos de ser morenos con ojos cafés y el pelo negro. orgullosos de nuestra cultura y nuestro país y al que no le guste se puede ir a vivir a otro país.

A partir del relanzamiento de la pieza de El Venado Azul entre las comunidades de mexicanos en Estados Unidos y del éxito que esta representó, productores de la compañía Universal Music diseñaron una estrategia de mercado en la que, apropiándose bajo el pago de derechos de la propia “Cumbia Cusinela”, llevó a la proyección en el mercado mexicano y estadounidense, de la también wixárika agrupación *Huichol Musical* —anteriormente conocida como Amanecer Huichol. La estrategia mercantil ideada por los productores consistió en titular al disco como la ya famosa canción: *Desde México... “Cumbia Cusinela”* (Univision Records, 2008). Al denominar así al disco, frente al título del material de El Venado Azul titulado *Viejo pero no espoleado* —y que evidentemente no remitía sino a partir de una etiqueta adicional a la famosa cumbia—, consiguió que el público interesado en la pieza, al buscar el disco en el mercado, no dudara en adquirir el que en su título aludía de forma más clara a la famosa pieza musical. El éxito de esta estrategia logró llevar a la agrupación hasta la nominación al mejor grupo en la categoría de música *folk* internacional, dentro de los renombrados premios Grammy, en el año 2008.

Análisis de los diferentes videos de la “Cumbia Cusinela”

La estrategia mostrada en el video de *Huichol Musical* se centra en la presentación descontextualizada de los wixáritaari, fuera de su territorio y localizando su presentación recontextualizada en un espacio translocal, lo que puede ser interpretado como un símbolo de “conquista mediática del mundo”: los integrantes del grupo, vestidos a la usanza tradicional, pero con peinados extravagantes en un espacio público de la ciudad de Monterrey —urbe mexicana geográficamente alejada del territorio huichol. Esta presentación contrasta abiertamente con el carácter localista del *videoclip* de El Venado Azul. Además, se muestra a personas no indígenas que bailan e interactúan con los músicos, aludiendo así al mensaje original incluido en la pieza: “Saludos a todas las mujeres del mundo”.⁵

Esta situación de disputa por los capitales simbólicos, culturales y económicos entre dos agrupaciones de la misma comunidad indígena, puede

5. El video de la “Cumbia Cusinela” del grupo Huichol Musical, filmado en un espacio público de Monterrey, Nuevo León, se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=sQ8jGPCpZvM>

ser también interpretada como una amplificación de las propias relaciones de competencia existentes en la realidad local —lo más común es que los repertorios ejecutados por los grupos wixárika sean en muchas ocasiones los mismos y que las canciones originales se copien con ligeras variaciones—; no obstante, en este caso la participación de empresas y promotores con grandes capitales modifica la competencia “natural” de estos grupos, posicionándolos en nuevos contextos y transformando, por tanto, elementos musicales y extramusicales. Sin embargo, esta pieza no solo fue apropiada por productores musicales con la intención de proyectar nuevos grupos musicales integrados por indígenas, sino que también fue apropiada por grupos y productores mestizos de un género musical distinto al regional wixárika.

RELACIONES MUSICALES ENTRE INDÍGENAS Y MESTIZOS

Dentro de las diversas manifestaciones que ha generado el impacto de la pieza en el gusto del público, uno de los efectos que puede ser considerado como de los más significativos, es el consistente en que agrupaciones del fenómeno musical de amplia difusión masiva conocido como “música gruperá”, hayan incorporado a su repertorio esta canción, con el hecho singular de que estas agrupaciones, ajenas a la realidad social y cultural de los pueblos indígenas, la canten —o pretendan hacerlo— en el idioma wixárika, como es el caso de las bandas La Matona, Hechizeros, Bucanera, Maguey y Chilolos, cuyos videos son difundidos también en la plataforma YouTube y cuentan a su vez con miles de entradas desde la fecha de su publicación.

Como lo señala Turino, al hablar de este fenómeno en la realidad cultural latinoamericana:

El proceso de incorporación implica con frecuencia la reforma de los estilos regionales, que se convierten en aceptables para las personas fuera de la región original, una especie de “integración” o la homogeneización, tenemos ya discutidos concursos, festivales, y las escuelas como mecanismos comunes para lograr esto (2003, p.194; traducción propia).

En el mismo caso, el grupo Massore, originario de Nueva Rosita, Coahuila, a mediados de 2009 grabó y publicó un disco titulado también “Cumbia Cusinela”, en el que interpreta la famosa pieza. Como estrategia de promoción

produjo también un videoclip.⁶ Partiendo del aspecto meramente musical de la pieza, es de destacarse que la estructura y los arreglos de esta son retomados de manera casi integral de la versión original —aunque sin los elementos característicos de la música regional wixárika: la instrumentación, el modo de pronunciar la letra al cantar y la vestimenta, así como tampoco el empleo del cuerno 'awa. En cuanto a los elementos que conforman el *videoclip*, paradójicamente, la estrategia seguida por los productores en este caso es la de “desindianizar” el contenido del video, quedándose solo con la música y la letra, y el tema visual de la mujer, eso sí, destacado y subrayado, dentro del código simbólico y visual común en la música gruperera, en el cual la poca ropa en las mujeres suele ser un rasgo característico.

Puede decirse que el hecho de que la lengua no se conozca por la mayor parte del público genera una expectativa adicional, más o menos en el sentido marcado por los estudiosos del discurso y la conversación, que refieren al fenómeno por el cual la “supresión de la función referencial mejora su eficacia” (Bauman & Briggs, 1990, p.63). Si el grupo mestizo Massore canta bien o mal en huichol, no puede ser verificado sino por los propios wixáritaari, pero los propios músicos, como el público en general, quizá puedan reconocer que “están cantando en huichol”, aunque ni los músicos ni el público tengan idea de lo que están pronunciando unos y escuchando otros. En términos de Bauman y Briggs (1990), realizar la traducción de un texto implica en sí mismo un fenómeno de entextualización. En último caso, podríamos considerar que lo que hace Massore y los otros gruperos es algo parecido a una traducción.

Como lo señala el compositor e intérprete de la pieza, José López Robles, es evidente que el interés de este grupo y sus productores es meramente el de obtener éxito al reinterpretar una pieza famosa. Al preguntarle sobre este fenómeno de la apropiación por parte de grupos mestizos de su música, explicó:

La cosa es muy sencilla: ya como estamos ahí en este ambiente, si la gente pide la música, lo tienes que aprender, pa' sacar la papa. Ellos lo aprendieron, porque a cada rato se las pedían, pues: “a ver ¿no se saben la Cusi-

6. El video de la “Cumbia Cusinela” del grupo Massore, filmado en una casa de campo mestiza, se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=xqFDxcttTZQ>

nela?”, “¿no se saben la Cusinela?”, “¿no se saben la Cusinela?”, a cada rato les preguntaban: “bueno, pues estamos perdiendo allí cincuenta pesos... vamos a aprendérsola”, y se la aprendieron como pudieron, o sea, pues no están las palabras correctas...pero, pues, ipa’ sacar, hay que aprender! Es lo que hicieron, por eso ya se las piden, donde quiera la tocan [...] la puede tocar una Banda, la puede tocar un duranguense (López, 2008).

Pero desde mi perspectiva, hay además otro aspecto de interés, y que ya no es meramente de carácter económico, sino relativo a los capitales simbólico y cultural que implica la identidad étnica. Este video y la práctica de los grupos que se ocupan de esta pieza, muestra elementos de un proceso de resignificación de la relación entre la identidad indígena y la mestiza. Este caso de apropiación estratégica de una pieza, permite mostrar cómo han ido cambiando las formas de relación y de concepción del indígena: de un claro y marcado esquema de discriminación y segregación preexistente, se ha venido dando un paulatino reconocimiento del valor de la diversidad cultural; puede interpretarse esto, quizá, como un cambio del modelo de representación propio del nacionalismo hacia los emergentes modelos del multiculturalismo (Wade, 1998; Turino, 2003); sin embargo, como expondré más adelante, de ninguna manera se trata de un proceso concluido.

Sin duda, tanto la educación escolarizada como los medios de comunicación, representantes tanto del estado nacional como de los intereses capitalistas están detrás de este proceso de resignificación.

ENTEXTUALIZACIÓN HIPERMEDIÁTICA: LA AGENCIA DE LOS RECEPTORES

Por último, es interesante destacar el tema de las respuestas a esta pieza musical de parte del público en el entorno *hipermediático*, en particular de los usuarios de la Internet. Los nuevos recursos tecnológicos dan la posibilidad de ejercer significativas prácticas de agencia, como a continuación expondré. En el soporte de la Internet (web 2.0)⁷ una importante cantidad de recepto-

7. El concepto Web 2.0 se refiere al sistema de comunicación en la Internet que permite formas accesibles de exposición e intercambio de información entre usuarios (Van Dijk, 2016).

res del mensaje musical de El Venado Azul han realizado una reapropiación (entextualización) de la pieza musical, para integrarla en nuevas unidades de significado, como lo hacen al generar creaciones audiovisuales con los recursos de la tecnología digital. En la plataforma YouTube existen variados ejemplos de montajes del audio de la “Cumbia Cusinela” a diversos videos preexistentes: desde el cómico de televisión Kiko, el títere de una Calavera en las Ramblas de Barcelona, hasta la cantante *pop* Shakira, todos ellos creados por usuarios interesados en la resignificación lúdica de la pieza musical.

Pero entre la amplia diversidad de montajes en la Internet, uno de los que pueden considerarse más significativos es el realizado por un receptor autodenominado El Cusinelo, quien generó un paso de baile exclusivo para esta canción, muy cercano al estilo *crip walk* —baile propio de raperos y *hip-hoperos*—, y después de grabarlo con una cámara de video, lo publicó en su canal dentro del sitio YouTube. En este videoclip⁸ es posible apreciar la práctica de entextualización de la pieza llevada a cabo por su productor amateur, el cual la lleva al entorno urbano y cotidiano de su vida de jóvenes de origen mexicano residentes en Oklahoma, haciendo alusión explícita a la identidad mexicana a partir de la exposición de una bandera mexicana sobrepuesta a una pared, como fondo en la escena donde es llevada a cabo la original coreografía. En este caso la identidad mexicana es asimilada a la identidad indígena, con una referencia de “pureza racial” o identidad esencializada compartida; esto puede reconocerse claramente como una práctica de construcción de relaciones de pertenencia a una comunidad moral, además de una respuesta al mensaje enviado por El Venado Azul “a todo el mundo”.

Este ejemplo puede considerarse una expresión del fenómeno de reivindicación étnica conocido como “ciudadanía étnica”, que según define Guillermo de la Peña “se refiere al reclamo de mantener una identidad cultural y una organización societal diferenciada dentro de un Estado, el cual a su vez debe no solo reconocer, sino proteger y sancionar jurídicamente tales diferencias” (1999b, p.23).

8. El video de *Mashup* de la “Cumbia Cusinela” de El Cusinelo, filmado en espacio doméstico de Oklahoma, EU, se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=JX3-1M2LkOU>

En relación a los diferentes elementos que guiaron el análisis de los anteriores videos, puedo destacar lo siguiente:

1. En cuanto a las locaciones elegidas para la filmación de las escenas y los significados culturales asociados a los espacios aludidos en la escenificación, estos corresponden a intereses relativos a formas de presentar la identidad: “esencializada”, en el caso de El Venado Azul, al mostrar un entorno intocado por la modernidad; “esencializada al tiempo que moderna”, al mostrar a los músicos wixárika con trajes tradicionales y cortes de pelo vanguardistas en una locación de marcadamente moderna; “desindianizada”, en el caso de Massore, al mostrar un entorno ajeno a cualquier referencia indígena, y “nacionalista”, en el caso de El Cusinel, al decorar el espacio con el más importante símbolo mexicano.
2. En cuanto la figura de la mujer como elemento narrativo, es decir, en relación al manejo se le da en los diferentes videos a la participación del personaje femenino, solo en los tres videos producidos profesionalmente aparece la figura de la mujer, y solo en dos de ellos de manera protagónica y contrastante. En el video de El Venado azul, la mujer se presenta en el papel de cocinera, la cual sigue uno rol tradicional de acuerdo a una visión convencional y estereotipada del rol femenino en la cultura wixárika, mientras que en el video de Massore, la figura de la mujer aparece contextualizada dentro de la estética sexualizada de las producciones visuales de la música tropical. A diferencia de dichos ejemplos, en el video de Huichol Musical, la mujer no cumple un papel particularmente significativo, ya que su presencia es incidental y equivalente a la de figuras masculinas jóvenes y niños.

Finalmente, en relación al último punto:

3. Las implicaciones del uso estratégico de los elementos de identidad étnica (lengua, vestimenta, etc.), es evidente que la lengua wixárika es un elemento común y central en los cuatro videos. La referencia a la identidad étnica (indígena), al igual que en el primer punto, es palpable de manera clara solo en los videos de El Venado Azul y Huichol Musical.

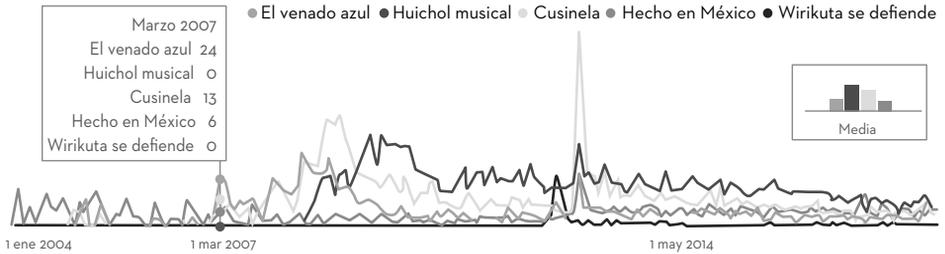
Algunos datos clave sobre el auge de Cusinela en Google

La herramienta de análisis de tráfico de información, llamada Google Trends permite, entre otras cosas, obtener datos generados a partir del sistema de búsqueda de información en la Internet, Google. Ofrece información significativa sobre la dinámica de los términos consultados en el sistema de búsqueda, por una parte, en la dimensión temporal (2004 a la fecha), y por otra, en la dimensión espacial, al referir la ubicación geográfica relativa a los lugares desde donde fueron realizadas dichas búsquedas. Además, este dispositivo permite obtener información comparativa entre varios términos, generando gráficas con índices numéricos relativos al porcentaje de relevancia de búsquedas sobre un tema. En el interés de ampliar la perspectiva en torno al caso de la pieza estudiada, decidí aplicar esta herramienta al caso de la “Cumbia Cusinela” y a partir de dicho ejercicio, logré obtener datos que ayudan a reconocer momentos clave en la evolución y trayectoria del fenómeno comunicativo de esta pieza en su tránsito por la Internet. En particular, realicé búsquedas paralelas en torno a cuatro términos: El Venado Azul, Huichol Musical, Cusinela y Hecho en México. Logré obtener una gráfica en que se destacan tres momentos clave: el inicio del auge de las búsquedas sobre la Cusinela, en paralelo a información sobre el auge y declive de búsquedas en torno a los términos de búsqueda: “El Venado Azul”, “Huichol Musical”, y la película “Hecho en México”. De este modo, un primer pico en la gráfica, indica que, en marzo de 2007, las búsquedas sobre la Cusinela iniciaron su auge: mientras el porcentaje indicado para “El Venado Azul” es de 24, “Huichol Musical” no aparece (ver figura 9.1).

Un segundo momento clave se registra en noviembre de 2008, en tanto un pico de la gráfica en relación al ítem “Cusinela” se torna elevado, y permite apreciar con claridad tanto el incremento de las búsquedas sobre la pieza como sobre la agrupación “Huichol musical” (ver figura 9.2). Datos de otras fuentes confirman que en ese año tuvo lugar el lanzamiento comercial de la versión de este grupo de la pieza, hecho que incluso les condujo a la nominación al Grammy (Monitor Latino, 2008).

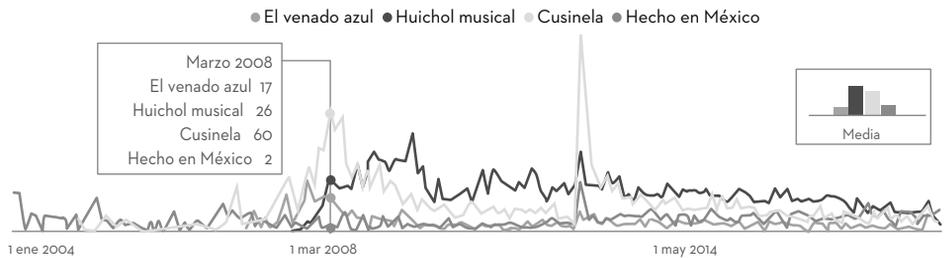
Finalmente, un tercer momento relevante en cuanto al interés por el término “Cusinela”, tuvo lugar en septiembre de 2012, fecha de lanzamiento de la película documental *Hecho en México*, que justamente utiliza como uno de sus elementos narrativos a la pieza en cuestión (ver figura 9.3).

FIGURA 9.1 RECURRENCIA DE LA BÚSQUEDA DE LOS TÉRMINOS: “EL VENADO AZUL”, “HUICHOL MUSICAL”, “CUSINELA”, “HECHO EN MÉXICO” Y “WIRIKUTA SE DEFIENDE” EN MARZO DE 2007



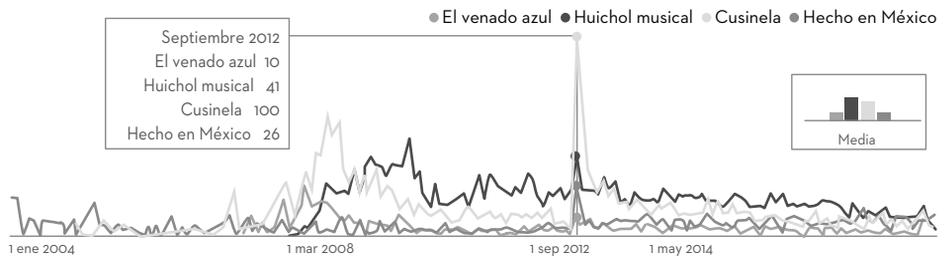
Fuente: gráficas obtenidas de la plataforma Google Trends.

FIGURA 9.2 RECURRENCIA DE BÚSQUEDA DE LOS TÉRMINOS: “EL VENADO AZUL”, “HUICHOL MUSICAL”, “CUSINELA”, “HECHO EN MÉXICO” Y “WIRIKUTA SE DEFIENDE” EN NOVIEMBRE DE 2008



Fuente: gráficas obtenidas de la plataforma Google Trends.

FIGURA 9.3 RECURRENCIA DE BÚSQUEDA DE LOS TÉRMINOS: “EL VENADO AZUL”, “HUICHOL MUSICAL”, “CUSINELA”, “HECHO EN MÉXICO” Y “WIRIKUTA SE DEFIENDE” EN SEPTIEMBRE DE 2012. SE APRECIA EL PUNTO MÁS ALTO EN RELACIÓN AL TÉRMINO “HUICHOL MUSICAL”



Fuente: gráficas obtenidas de la plataforma Google Trends.

En la gráfica de la figura 9.3 se aprecia también como en fechas posteriores al momento climático, el interés descende en todos los elementos. Así, como se ha mostrado, a través de esta herramienta es posible reconocer a mediano plazo —cerca de una década—, las transformaciones en el interés de los usuarios de la Internet sobre diferentes fenómenos, en el caso particular, una pieza musical —en sus principales versiones y formatos— y sus actores clave.

Elementos para pensar en la popularidad de las versiones de Cusinela: datos desde YouTube

Otra vía para el reconocimiento del tránsito de la pieza en su circulación, puede encontrarse en la observación y análisis de comentarios realizados usuarios dentro de los medios sociales. En particular, sobre la recepción de los diferentes videos antes presentados, la propia plataforma YouTube, ofrece información sobre el número de vistas de los videos, de valoraciones positivas y negativas, así como de comentarios escritos por los usuarios.

Al comparar las diferentes cifras relativas a los videos en cuestión, es evidente un marcado contraste entre el video de Huichol Musical frente al de El Venado Azul. Mientras que el primero, en los casi diez años que lleva publicado en la plataforma, ha logrado conseguir 8'382,351 visualizaciones y 2,897 comentarios, el segundo —seguramente en tanto fue retirado en su versión original y vuelto a colocar a partir de 2015—, solo ha obtenido 1'442,195 visualizaciones y 330 comentarios. Por otra parte, y aún con mayor contraste que el mencionado, mientras que el Grupo Massore con su video original, titulado *La Cumbia Cusinela* y publicado el 24 de agosto de 2010, presenta 246,831 visualizaciones y 17 comentarios, El Cusinelo, con el video *mashup* entre el audio de la Cusinela en versión de El Venado Azul y su propia coreografía de *crip-walk* creada exprofeso, ha conseguido 69,920 visualizaciones desde la fecha de publicación, el 1 de agosto de 2008.⁹

Con relación a los comentarios realizados por los usuarios de la plataforma YouTube en los diferentes casos (videos originales hechos a partir de las distintas versiones de la pieza “Cumbia Cusinela”), como vía para comprender

9. Desde luego que, para comprender estas variaciones, es necesario tener en cuenta las estrategias seguidas por los productores y la naturaleza industrial o no de las producciones, aunque como es sabido, existen múltiples casos de videos virales producidos prácticamente sin presupuesto

TABLA 9.1 CUADRO COMPARATIVO DE PARTICIPACIÓN DE USUARIOS EN YOUTUBE ENTRE DIFERENTES VERSIONES DE VIDEOS DE LA “CUMBIA CUSINELA”

	<i>El Venado Azul</i>	<i>Huichol Musical</i>	<i>Massore</i>	<i>Cusinelo</i>
Fecha publicación	19 nov. 2015	20 dic. 2009	19 dic. 2008	1 ago. 2008
Visualizaciones	1'442,195	8'382,351	246,831	69,920
Likes	6,000	28,000	209	45
Dislikes	341	2,000	17	9
Comentarios	330	2,897	17	26

* Fecha de revisión: 5 de noviembre de 2017.

lo que en tanto piezas comunicativas audiovisuales los videos de las versiones de la canción, suscitaba en la audiencia, realicé un ejercicio de lectura y selección de los comentarios de una muy diversa audiencia.

En este sentido, encontré coincidencias en cuanto a que gran parte de los comentarios estaban orientados hacia la afirmación de tres grandes temas: 1) los relativos a la reivindicación de la música y la cultura indígena; 2) los asociados a disputas de orden étnico, nacional, de clase e incluso raza, y 3) comentarios de orden estético, centrados ya sea en la valoración, aprobación y reivindicación de la música indígena, frente a otros tipos de música popular.

De forma más particular, en el caso del video de El Venado Azul, recuperé una breve selección de comentarios ilustrativos, que hacen evidentes ciertas recurrencias: aparecen discusiones en torno a la reivindicación étnica y nacional; ligado a esto, se hace referencia a lugares de residencia, ya sean nacionales o internacionales:

GRANDES MIS HUICHOLAS O WIRÁRIKAS SALUDOS Y VIVA MÉXICO CABRONES!!!! DESDE TIJUANA HASTA YUCATAN!!! SALUDOS DESDE TEXAS Y JALISCO.

Por otra parte, en otros comentarios se enfatiza una concepción esencializada de los indígenas y se emplea como recurso de afirmación la identidad étnica en el contexto nacional:

No son indígenas!!! Son los DUEÑOS DE MÉXICO!! Esta canción me encanta y las imágenes del video son sensacionales!!!

En otros ejemplos más, las disputas nacionales se confunden con las raciales y de clase: por una parte, los fenotipos moreno o rubio se emplean como elementos de diferenciación entre actores, y son asumidos como elementos que justifican actitudes generalizadas. Se reivindica así la asociación entre el indígena y el “ser auténtico” del mexicano:

Los weros se sienten dioses por tener dinero, México mi piel morena y los blancos de rancho también, no los de ropa lúmpia que se creen extranjeros, México es de quien lo hace bueno no de los payasos que abundan por ahí. Saludos y bien bailados con esta canción

Finalmente, aparecen comentarios de afinidad y simpatía por el carácter de la música wixárika, en contraposición a la estética de la música ligada a la cultura del narcotráfico:

Ojala sigan sacando este tipo de música para bailar nada de violencia ..no como las porquerías de corridos de ahora
Éso si son canciones no esas canciones que alteran a la gente hasta terminan disparando sin saber que pueden dañar a otros o terminan peleando ..la verdad el día de hoy ya no hay confianza ir a un baile
Qué chulada de música huichol que narco corridos ni que cochinerío está si es música 100% limpia ajuuuuuuuu,,

Por otra parte, en el caso de los comentarios al video de la versión de la “Cumbia Cusinela” realizada por Huichol Musical, de manera significativa aparece una marcada presencia de comentarios racistas, que expresan en muchos casos un odio desbordado:

Tendrán talento, pero están bien pinche feos, malditos indios :(

A lo largo de las secuencias de comentarios, el clasismo y racismo como es expresado en el comentario anterior, estableció controversias y posturas antagónicas:

¿Cómo es que pueden haber personas que se burlan y menosprecian esta música y a las personas que siguen fieles a las tradiciones? ¡Estúpidos! ¿Son de la realeza y tienen sangre azul? Ser mexicano es un orgullo, es respetar y apoyar nuestras tradiciones, no avergonzarse de nuestros orígenes! Ah pero cuando ganan el futbol gritan ¡A HUEVO, VIVA MÉXICO CABRONES! Y cantan en su pobre versión de inglés los éxitos mundiales. Malditos hipócritas, dan pena.

Ciertos usuarios tratan de conciliar y presentar argumentos contra las actitudes de odio y discriminación, apelando al valor de la identidad nacional:

Leyendo los comentarios me doy cuenta de la división que existe en México, de los que niegan las raíces de este país y los pueblos que existen en el y los que se sienten la raza de bronce por haber nacido en México YA AMBOS PAREN DE MAMAR!!!! SOMOS MEXICANOS PUNTO, NOS DIVIDIMOS EN MUCHOS GRUPOS PERO SOMOS MEXICANOS, tenemos descendencia pero no somos indígenas y pero tampoco hay que olvidar de donde venimos y la combinación de eso nos hace lo que somos, una nación multicultural, postdata La canción esta bien sexosa XDDD pero chida espero que estas muestras de cultura y preservación de las lenguas y dialectos en México siga así, algo mas sabían que no tenemos idioma oficial? tenemos español y 67 dialectos (si mal no recuerdo)

Finalmente, y de manera cercana a lo anterior, la gran mayoría de comentarios destacan el valor de la expresión musical como elemento de integración en la identidad latinoamericana:

Música alegre!!! Esto nos acerca más a nuestros hermanos latinoamericanos. Alguien comentó aquí que México tiene mil estilos de música. Que orgullo ser Mexicano!!! Lastima que hay veces que no tenemos buenos dirigentes y personas malinchistas... que pena por ellos!

Finalmente, al igual que en el caso del video de El Venado Azul, en los comentarios aparecen de nuevo reivindicaciones de la estética de la música regional, frente a la de los corridos de narcotráfico:

Esto es musica, no porqueria de narco-corridos que solo promueven la violencia.

neta es mas mejor que el regueton y la buchonada

no soy de escuchar estas músicas xq mi género es el rúp y *hip-hop* pero este ritmo casi que me pone a bailar y no soy mexicano pero me gusto muy bueno se pego y pega más que la cochizada de reggae, reggaton y trap que son un asco pero esto es de lo bueno son música que te aleja de la violencia y malo pero te alegran la vida

En resumen: el interés en la “Cumbia Cusinela”, en sus principales y más visualizadas versiones, se extiende ya por más de diez años. Por parte de un alto número de usuarios de la Internet en diversas partes del mundo, da cuenta de su valor como elemento simbólico: la canción es reconocida como creación y emblema asociado a la identidad nacional, al tiempo que es empleada como recurso de reivindicación étnica. Tanto las menciones de orgullo nacionalista como el marcado racismo que fue posible reconocer en la comunidad de usuarios de la plataforma Youtube, hacen evidente que la política del reconocimiento y los valores del multiculturalismo aun distan de ser asumidos de manera generalizada.

CONCLUSIONES

Los objetivos seguidos en este capítulo han girado en torno a reconocer algunos aspectos sobre los procesos sociales y culturales en los que se pone en juego la relación entre la música regional y los sentidos de la identidad de los wixáritaari. Se he mostrado algunos de los manejos de la identidad alrededor de la misma y el mercado, en el amplio ámbito que va de lo local a lo global. Las estrategias seguidas por El Venado Azul para demostrar su originalidad y distinguirse de otros grupos musicales, indígenas o no indígenas, parten de su origen étnico y de su conocimiento de la vida comunitaria y contexto ceremonial; sin embargo, el carácter de “autenticidad” de su práctica, es transformado y recontextualizado en buena medida por los contextos políticos y de mercado en los que está inmersa y dentro de los que la identidad esencializada es un elemento altamente valorado.

Por un lado, tanto en el discurso del compositor e intérprete de la pieza como en el de sus productores, es patente el manejo de la noción de identidad

esencializada, la cual va estrechamente ligada a la preocupación por la autenticidad, así como al temor por la pérdida de los valores tradicionales. Tanto en su discurso como en sus prácticas objetivadas en los videos analizados, los dos grupos musicales wixáritaari y sus productores buscan la afirmación, el reconocimiento, y en último caso la alianza que representa beneficios de y con el mundo no indígena.

Por otra parte, los mexicanos en el extranjero buscan reafirmar su identidad nacional —que encuentran quintaesencialmente representada en la música de indígenas mexicanos que cantan en lengua nativa y visten de manera tradicional, como lo hacen patente los testimonios vertidos en la red de diferentes receptores residentes en Estados Unidos. Por otro lado, los mexicanos “regionales”, en la medida en que se vuelven conscientes del valor cultural y económico de los aspectos identitarios del mundo indígena, dadas las actuales condiciones de demanda de elementos de identidad por parte de grandes públicos, aceptan y revalorizan la identidad indígena como capital simbólico, que les permite reposicionarse social, cultural y económicamente.

En este capítulo presenté elementos relativos a la importancia del papel de agencia de los actores, los motivos de sus decisiones, las estrategias diseñadas para conseguir sus objetivos, así como un acercamiento a las respuestas a los videos en tanto productos comunicativos. Vistos en conjunto, estos elementos se reconocen como pertinentes en el interés de comprender el fenómeno estudiado. Como lo ha señalado Jocelyne Guibault en sus estudios sobre mediación y articulación en la música popular:

Propuse aquí centrarse en la mediación y en la agencia como los puntos de entrada a la comprensión de lo que, en un momento determinado, entra en juego en las maneras en las que las personas conciben y perciben las cosas (mediaciones) y lo que, en el plano material, pone a las alianzas en movimiento (agencia / agentes) (1997, p.41).

Asimismo, fue un interés de este trabajo abordar el tema de las relaciones de los propios wixáritaari con los no indígenas rancheros y urbanos, nacionales y extranjeros, logrando mostrar cómo han cambiado las formas de relación y de

concepción del indígena, de un esquema de discriminación y segregación preexistente, hacia un modelo, al menos en apariencia, más incluyente: un cambio del nacionalismo al modelo del multiculturalismo, esto probablemente debido a la injerencia de programas de estado pero también a los intereses del mercado.

Al participar activamente en la dinámica mediatizada de la música popular contemporánea, el caso de la “Cumbia Cusinela” puede ser considerado emblemático, en tanto que permite comprender de qué manera tienen lugar los procesos de continuidad de las relaciones comunicativas entre los wixáritaari residentes dentro y fuera del territorio comunitario con el mundo circundante (esfera regional y nacional), así como la transformación de dichas formas de relación, al participar en nuevas lógicas de acción social e intercambio simbólico, al interior de las esferas transnacional e *hipermediática*.

Consideraciones finales

Nosotros pertenecemos a una especie en la cual los miembros deben ayudarse los unos a los otros a entender para qué estamos hechos, qué significamos. La experiencia de vida de cada individuo es demasiado breve para comunicar a sus coetáneos y sucesores la conciencia derivada de la experiencia —aunque algunos poseen más plenamente que otros el don de la comunicación penetrativa. Sin embargo, nosotros aprendemos del otro, no solo cómo sobrevivir pobre o suntuosamente, sino cómo encontrar el significado en nuestra vida singular y en nuestra vida intersubjetiva con aquellos en que la vida se expande más allá de nosotros mismos.

TURNER (1985, P.207; TRADUCCIÓN PROPIA)

La complejidad de este libro radica en el entrelazamiento de variables tan cercanas como disímiles: espacio y *performance* musical. Con la intención de lograr reconocer en este entrecruzamiento nuevas perspectivas para el reconocimiento de las maneras en que se reproducen y construyen distintas formas de relación social entre los wixáritaari, a través del estudio de los diferentes espacios de interacción, describo y analizo tres tipos de prácticas musicales entre los wixáritaari: el canto sagrado de *mara'aakame*, la música tradicional de *xaweeri* y *kanari*, y la música regional, buscando comparar y reconocer cómo en las prácticas cotidianas y rituales, la música es un vehículo de expresión, construcción y transformación dinámica de representaciones (valores, ideas), y prácticas (acciones).

En la perspectiva de análisis abordada en este trabajo, me he ocupado de la música no como objeto en sí mismo sino como proceso social. Esto es, enfatizando el estudio de las prácticas musicales en los diferentes contextos en que tienen lugar: desde lo local hasta lo translocal; desde lo regional hasta lo *hipermediático*, privilegiando como elementos de interés especial a las

transformaciones creativas de dichas prácticas musicales, en correlación con las dinámicas sociales y culturales.

La principal pregunta que sirvió de guía en esta investigación fue:

¿De qué manera las prácticas musicales, en sus diversos desarrollos y contextos (canto de *mara'aakame*, música de *xaweeri* y *kanari*, música regional), se relacionan con los procesos de reproducción y/o transformación social y cultural entre los wixáritaari?

Como posible respuesta a esta pregunta, y a manera de hipótesis de trabajo expuse el planteamiento de que

El análisis de las diferentes prácticas musicales de los wixáritaari, situadas en los distintos y múltiples espacios dentro y fuera de los entornos en que habitan localmente, permite comprender una amplia gama de formas de relacionarse socialmente tanto entre ellos como sujetos de una misma cultura, como con sujetos de otros grupos indígenas, el mundo mestizo y el extranjero, así como con sus deidades entendidas como sujetos con agencia. Así, las distintas prácticas musicales de los wixáritaari, más allá de ser un mero reflejo de los procesos sociales, son en sí mismas procesos de conformación, reproducción y transformación del mundo social y cultural de este pueblo, al involucrar el carácter de agencia de los sujetos inmersos en dichas prácticas.

Tres fueron los conceptos clave en la fundamentación de esta investigación. En primer lugar, la noción de *performance* en tanto creación de presencia y en tanto práctica generadora de reflexividad, que me permitió reconocer la relevancia de las prácticas musicales en sus diversas manifestaciones, permitiéndome entender tanto al mundo musical wixáritaari, así como algunas de sus formas de comprender la realidad e interactuar en ella. En segundo lugar, la noción de espacio social en su carácter múltiple, ligado de forma indisoluble a prácticas, representaciones y espacios, que me ayudó a comprender algunos de los componentes que intervienen en la complejidad de los fenómenos de la vida social. Finalmente, el concepto de marco de interacción fue clave para un entendimiento referenciado de las diferentes formas de estar en un mismo espacio.

El principal aporte de esta investigación radica en proponer un modelo músico-espacial para el análisis y la comprensión de la vida social. Es decir, un modelo explicativo que integra el estudio de las prácticas de la música y de los diferentes espacios de interacción en el cual dichas prácticas ocurren, permitiendo una más clara comprensión de la compleja realidad sociocultural de los wixáritaari.

Diversos objetos de estudios fueron abordados. En primer término, las relaciones sociales en y alrededor de las prácticas musicales entre los wixáritaari; además, las propias prácticas musicales, entendidas como *performances*, que a su vez derivan en los significados sociales asociados a la música wixárika (capítulos 4, 5 y 6) y a manera de eje articulador, el espacio como una categoría heurística que permitió estudiar el entrelazamiento de las prácticas musicales (*performances*) con las relaciones sociales (capítulos 7, 8 y 9).

Así pues, en la primera parte, “Música, espacio y relaciones sociales entre los wixáritaari”, más allá de abordar tan solo las representaciones de los wixáritaari sobre su mundo y su música (capítulos 1, 4, 5 y 6), me interesé en abordar y analizar las prácticas en las que este grupo pone en juego dichas representaciones. Analicé las diferentes formas de articular las relaciones sociales en diferentes contextos y espacios, desde lo local hasta lo *hipermediático*, reconociendo lo regional, lo nacional y lo transnacional (capítulos 7, 8 y 9).

En la segunda parte, “Géneros musicales wixáritaari, contextos y espacios para el performance”, al tiempo de exponer las características de la música, abordé la dimensión social de estas prácticas. A partir de la familiarización con los mitos, prácticas y expresiones culturales como rituales, danzas, cantos y canciones, pude destacar que la importancia otorgada a las concepciones espaciales entre los huicholes refiere una significación primaria tanto para el pensamiento como para las prácticas sociales y culturales de los wixáritaari.

Ejemplos de esto son, por una parte, que el pensamiento mítico y las prácticas rituales se centran en la movilidad de las deidades a través de “archipiélagos” de lugares sagrados a lo largo y ancho del territorio en su carácter sagrado, *kiekari*, y, por otra parte, el hecho de que, en la realidad de la actividad social derivada de los modelos de la modernidad, la migración regional temporal o permanente, es una actividad sustancial en la vida económica y cultural de los wixáritaari.

En los capítulos 4, 5 y 6, así como en el 7, expuse de qué manera, tanto en las ceremonias de *xiriki* como del *tukipa*, y la cabecera, tanto estos edificios como el patio ceremonial *takwa*, son los espacios donde tiene lugar la mediación entre los humanos *teiteri*, y las deidades, realizada tanto por los *mara'aakáte* como por los participantes en la ceremonia, los danzantes (los que danzan que, en muchos casos, al tiempo de ser humanos con responsabilidad en su comunidad, en el plano ritual *son* los dioses mismos). El intercambio es una de las acciones centrales de las ceremonias: danza, ascesis, sacrificio y ofrendas por protección, bienes, dones, o “sangre por lluvia”, como señalan Gutiérrez (2002a) y Neurath (2002). Del mismo modo, en las ceremonias de la cabecera, la plaza central y los edificios *teyupani*, *kumunira*, *katsariana*, *xirikite* son los espacios donde tiene lugar la mediación de los cantadores y de los músicos tradicionales, así como de todos los participantes en la ceremonia, entre los humanos *teiteri* y las deidades del ciclo cristiano.

En los capítulos 6 y 9 expuse cómo las plazas de pueblos, salones de fiesta, teatros, foros de televisión, y espacios virtuales de la Internet, son sitios en donde tiene lugar la mediación entre “la comunidad” o el grupo étnico y la sociedad occidental, ejercida por los músicos y los productores.

En la tercera parte, “La música wixárika en las regiones de interacción cultural”, para explicar las complejas formas de relación social entre los propios wixáritaari, y entre estos y los mestizos, el modelo propuesto por Lomnitz (1995) para el análisis de las culturas regionales aportó elementos clave y permitió clarificar, así como matizar las diferencias entre prácticas y significados establecidos por grupos y clases, en una misma región cultural.

Como una estrategia para explicar la lógica de la configuración de los diferentes marcos de interacción cultural relativos a las diferentes *culturas íntimas* dominantes en diferentes *regiones culturales* —local, nacional, translocal, *hipermediática*— (dominantes cada uno según su contexto específico, periodo histórico y localización), decidí estudiar tres tipos de música que, de acuerdo a muy diferentes contextos, operan a través de diversos marcos performativos.

En el capítulo 5 abordé un primer plano, el local-regional (Gran Nayar), explicando la manera en que los wixáritaari adoptaron por el proceso de mistificación (Barthes, 1971 [1952]; Lomnitz, 1995) los instrumentos musicales *xaweeri* y *kanari*, introducidos por los colonizadores, creándoles un cuerpo de significados asociados a la cosmología local. Conviene subrayar que estos instrumentos fueron utilizados no para tocar la música de los do-

minadores —es decir, la música occidental de siete notas y 12 tonos— sino la música propia de la cultura dominada —la música de cuatro y cinco notas. Estos instrumentos y su ejecución se incorporaron a los ciclos ceremoniales dentro de coreografías muy posiblemente preexistentes a la llegada de los españoles. En este caso, la cultura dominante en la localidad siguió siendo la del sistema cosmogónico prehispánico, correspondiente en gran medida al modo de producción precapitalista de autoabasto, ligado de manera muy significativa a los ciclos agrarios de lluvias y secas, así como a los rituales de peregrinación y cacería.

En un segundo nivel de relación, en el capítulo 6 analicé elementos de la sociedad nacional, dominante en la realidad actual, entre otras formas, a través de los medios masivos de comunicación —y particularmente después de la electrificación de las comunidades en la sierra, en los que ha habido un aumento significativo del consumo cultural relacionado directamente a los medios masivos de comunicación, como la televisión—, que ha “impuesto”, entre muchas otras cosas, el marco performativo del “maestro de ceremonias” al interior de las prácticas públicas de los grupos regionales: la figura del animador, que motiva a la gente, que invita a bailar, a enviar saludos y dedicar canciones.

De la misma manera, como mostré en el capítulo 7, la cultura de los mestizos, al ser dominante —en la economía, sobre todo— impuso las condiciones y características del *performance* de la música regional. Por ejemplo, la práctica de “arrastrar” el mariachi por las calles y plazas —al tiempo de beber grandes cantidades de alcohol destilado o cerveza.

En el capítulo 8, mediante el uso de dos perspectivas diametralmente opuestas —pero con puntos de intersección— mostré cómo, por una parte, las canciones de música tradicional del repertorio “de Wirikuta”, y que han sido obtenidas como resultado de un proceso de sacrificio, ayuno y abstinencia prolongado, no son sino mensajes de las deidades, revelaciones de orden sagrado que los que viajan a los lugares sagrados del oriente portan de regreso a su comunidad. Las nuevas canciones obtenidas como resultado de la visión, son material y simbólicamente el vínculo entre lo sagrado y lo cotidiano, y son respuestas a las peticiones realizadas por los humanos a los dioses, y que, desde el punto de vista de Turner en el análisis del *performance* social, son prácticas de reflexividad, ejercicio fundamental para la continuidad de la vida social.

Asimismo, mostré cómo la práctica de la música regional —que centralmente es un ejercicio estético de variación, apropiación y resignificación—, al incorporar el imaginario no indígena de los procesos migratorios vuelve parte de la cultura wixárika a una serie de valores y estrategias para la vida social, que la misma cultura reproduce y adecúa desde su posicionamiento en una realidad dinámica y particularmente móvil, como es la del presente.

Finalmente, en el capítulo 9, en el análisis del caso de la “Cumbia Cusinela” y las apropiaciones de la misma realizadas por diferentes actores sociales, fue posible observar cómo el ejercicio de dichos actores, con mayor o menor autoridad discursiva, transitan a través de la expresión musical y mediática, por distintos ámbitos o regiones culturales que se superponen o traslapan: el ámbito tradicional local, a través del uso de la música tradicional, la parafernalia y el instrumento *'awa*, todo ello recontextualizado en el ámbito de la música regional wixárika, que a su vez está inserto y resignificado en el circuito de difusión y de mercado de la música popular en el ámbito translocal e *hipermediático*. Más allá de reconocer un proceso de trasculturación, es posible destacar la existencia de manipulación estratégica; es decir, política, de elementos simbólicos, valorados como capital simbólico capaz de transformarse, entre otras cosas, en capital económico: a cambio de su música, los músicos regionales en la esfera translocal reciben aceptación social, reconocimiento, y remuneración.

Como ha sido posible observar en las páginas anteriores, otro sentido de la relevancia de las prácticas musicales y la música producida a través de las mismas radica en su carácter poético, por el cual la cultura se reproduce, se regenera y se transforma creativamente en la práctica. Con el etnomusicólogo Anthony Seeger, al referirse a la sociedad Suya del Amazonas, considero que entre los wixáritaari:

La estructura de la música, lejos de ser un reflejo, es parte de la creación y de la continua recreación de las estructuras duales de la sociedad Suya. Esta estructura dual de la música es fundamental, no reflexiva. Lo que se expresa por el canto es crucial, no incidental. Y la verdadera importancia de la música en la sociedad Suya —en el hablar de sus miembros y de la

cantidad de tiempo y recursos dedicados a las actividades musicales— puede radicar en el activo rol que juega la música en la creación y la vida de la sociedad por sí misma: es creación musical y vivencia musical (Seeger, 1979, p.392).

En este sentido es importante puntualizar que, usando el ejemplo más evidente, las prácticas musicales dentro de los rituales son primordiales para la constante recreación de la cultura wixárika: el canto es el vehículo mnemotécnico por excelencia del saber mitológico; a su vez, los mitos son depósito y memoria activa de los valores que consideran sagrados y que fundamentan la ética de su cultura. De la misma manera que el canto, considero que es claro, para al menos un grupo significativo de wixáritaari, que las danzas que realizan los *xukuri'ikate* (jicareros), son necesarias para ordenar el mundo tanto en el plano mitológico como en el social.

De manera colectiva, en la vida comunitaria de los wixáritaari que participan en los rituales, se hace música con carácter significativamente social al responder el canto del *mara'aakame* en las ceremonias y al participar, ya sea desde tocando la sonaja —los niños apoyados por sus madres— o tocando el tambor —específicamente los varones—, particularmente en la ceremonia Tatei Neixa, al final de la temporada de lluvias o danzando individualmente o en parejas, hombres y mujeres, indistintamente, en el ritual de Hikuri Neixa al fin de la temporada de secas. Pero también fuera de los rituales sagrados, se hace música con carácter social al bailar hombres y mujeres en parejas, la música regional en las fiestas no sagradas y cotidianas.

De manera paralela, la música, cuando tiene letra denota significado particular: es posible observar marcadores textuales que nos hablan de ideología o sistemas de valores, que reflejan imaginarios, como el de la identidad wixárika o no indígena, la migración, o el narcotráfico. En un nivel subjetivo o connotativo, la música también concita emociones, aunque es claro que el significado que produzca, siempre estará condicionado por el contexto al que pertenezca.

Así, es posible hablar del carácter social de la música, al menos en los siguientes sentidos: como proceso social, en tanto dinámica inscrita en la historia y vinculada al espacio —la forma de habitar, es decir, producir el territorio—; como dinámica de interacción que implica tradición, en el sentido de trasmisión y actualización creativa de valores (sagrados, éticos, estéticos,

sociales, identitarios); como práctica diversificada en la que se verifican formas específicas de hacer música, y por tanto de estar en el mundo, y, finalmente, como expresión, al ser forma de creación de sentido, y por tanto de reconocimiento e interacción con los semejantes, con los otros (indígenas o vecinos, *tewarixiri*), con los ancestros y las deidades.

Glosario de términos wixáritaari

- 'akaharitariika:** “echar por encima agua” (Iturrioz & Carrillo, 2007, p.30).
- 'eiwatsixa:** es el último canto, tipo *tunuiya*, de Hikuri Neixa, después de este se termina la ceremonia (Carrillo Pizano, 2010).
- 'ena, 'eníe:** [*ena, eníe (sic)*] “entender, escuchar”; equivalente de “comprender” en la retórica del canto (Lemaistre, 1997, p.460).
- 'ikí:** atado de elotes o mazorcas; *'ikiíte* (pl.) (Geist, 2005, p.315).
- 'ikwa:** resina de copal (Negrín, 1977, p.119) Se aplica a las cerdas del arco, *tuupí*, para lograr la fricción con las cuerdas.
- 'ipari:** pequeño banco o taburete de otate y carrizo.
- 'ipari mukumane:** “donde hay (piedras que tienen la forma de) equipales” (Iturrioz & Carrillo, 2007, pp. 22–24).
- 'iparimutumane:** “donde hay piedras en forma de equipal (*'ipari*)”. Lugar donde tiene lugar la velación de las varas durante la ceremonia de Patsixa. También es conocido como 'Uwénita.
- 'iirikame:** espíritu cristalizado en cuarzo.
- 'iirtsuutia:** trozo de flecha (Carrillo Pizano, 2010).
- 'iteiri:** [*'iteüri (sic)*] 1/ Literalmente: “toda cosa plantada”. 2/ Cirio ceremonial: símbolo del sacrificio animal. 3/ Vigas centrales del calihuey (Lemaistre, 1997, p.463).
- 'iteiri niukiyari:** ceremonia de canto sagrado.
- 'iteiriki watawena:** comunicación con las palabras de las deidades. Tiene lugar en la parte última del canto, cuando prenden la vela (Carrillo Pizano, 2010).
- 'iitsi:** vara de mando.
- 'iitsikáte:** “portadores de vara (*itsi*) de mando”.
- 'iitsixirikieya:** [*'iitsixiriquieya (sic)*] (Anguiano, 1974, p.181): *xiriki* o adoratorio dedicado a las varas, ubicado justo frente a la Casa de gobierno. Posee una puerta que da al oriente, y está ubicado en paralelo al *xiriki* de Ta-tuutsí Nakawé, solo que este último presenta la puerta hacia el oriente.

- 'Útutawita:** Cerro Dios, Valparaíso Zacatecas, al Noroeste de Bernalejo, muy cerca del límite de Durango. Lugar habitado por Yumu'utaame. Se visita en sustitución a la peregrinación a Wirikuta —otro lugar es La Soledad, cerca de Tenzompa (Medina, 2003, pp. 103–104).
- 'uweni:** equipal de otate y carrizo. Silla ceremonial especial para las autoridades y los cantadores.
- 'Uwénita:** “donde hay piedras en forma de equipal”, lugar donde tiene lugar la velación de las varas durante la ceremonia de Patsixa. También es conocido como 'iparimutimane.
- 'Úxaimuta:** donde está la fogata, las plumas tendidas. “Ahí dejan la ofrenda, antes de tomar el cargo, para que se plante, para que no le pase nada malo [...] son como escaleras de cinco escalones... dejan la ofrenda: le ponen listón: rojo: alma de vara, blanco: alma de Weerika'iimari, y verde: como elote [...] nomás llevan la ofrenda los que tienen cargo: vela jícara, figura de venado y figura de Nakawé. Ahí dejan esas ofrendas. Es el lugar número uno, el lugar en el cielo; sustitución del Tepeyac”. “Donde está la fogata antigua”, tercera cruz en la procesión de Patsixa, desde 'iparimutimane hacia Taateikíe (Carrillo Pizano, 2010).
- 'uxipíerixa:** canto de cosecha.
- 'uxipítiarika:** cuando ya termina el cantador, cuando ya se reza, cuando ya se levanta, cuando le abraza y lo saluda, se le ofrece agua, cerveza, a veces en ese momento tiene lugar el llanto del *mara'aakame*, después de que le entrega la pluma, la flecha, rezando, pidiéndole que descanse.
- haitiriweemete:** danzantes de Hikurineixa que siguen a los *tekwamana* (Cosío, 2008).
- Haikiyiwi:** “serpiente negra”. Asociado al cargo de *Tanaana* de Santa Bárbara, está destinado a mayordomos nacidos de la zona de San Andrés, Santa Bárbara, o Las Guayabas.
- Haikiyuawi:** “serpiente azul”. En Taateikíe, el cargo de Mayordomo de Tanaana “nuestra madrina” (imagen de la Virgen de Guadalupe de tamaño grande, colocada en el interior del templo de San Andrés, del lado izquierdo), corresponde a los nacidos en San José (Carrillo Pizano, 2010).
- Haikitsinu:** “serpiente china”. Divinidad asociada a los cargos de mayordomía de Tutekwiyu, deidad asociada a la zona de San José, Cohamiata, La Laguna, Brasiles, Calitique, Tonalisco o los Robles (Carrillo Pizano, 2010).

- Haikituxame:** “serpiente blanca”, deidad asociada al cargo de mayordomo de Tanaana de San Miguel, llamada Tatunatsi, es heredada por los nacidos en la zona de San Miguel, Las Tapias, Los Lobos, Tempisque, Guamuchillo y Ciénega (Carrillo Pizano, 2010).
- Haixuripa:** lugar de las nubes coloradas. El cielo (Carrillo Pizano, 2010).
- Haiyiwipa:** el lugar de la nube oscura (Carrillo Pizano, 2010).
- Hakute:** es el nombre del lugar mítico donde los ancestros encontraron la madera de nogal que sirve para fabricar instrumentos musicales. Se ubica cerca de Santa Cruz del Guayabel (Medina, 2003, p.99).
- Haramaara:** Waxiewe Mayewe, piedra blanca que es identificada como Waxie’imari, la madre de Ní’aríwaame (la diosa de la lluvia), de Tamaátsi ’Eekáteiwari (Nuestro hermano mayor el viento), así como el niño que se transformó en el sol.
- Hauxamanaká:** lugar sagrado del norte, ubicado en San Bernardino Milpillas Chico, municipio de Pueblo Nuevo, Durango, muy cerca del límite con el municipio del Mezquital. Hay dos *xirikite*, orientados al poniente, dedicados a Takutsi Nakawé (Medina, 2003, p.102).
- Hikuri Neixa:** o Hikurineiyari, “Danza del peyote”. Una de las principales ceremonias del centro ceremonial *tukipa*, la cual es protagonizada por los *hikuritaaméte*, los portadores de hikuri. Por lo general se realiza a finales de la temporada de secas, fines de mayo y mediados de junio.
- hikuritaaméte:** sing. *hikuritaame*: peyoteros. Nombre dado a los peregrinos a Wirikuta una vez que traen consigo de regreso a los centros ceremoniales, el cactus sagrado *hikuri*.
- Hikuriteiwamukaká:** lugar donde algunos peyoteros recogen los primeros cactus.
- hikuritiixiyári:** [hikurli tuxillari [sic] (Gutiérrez, 2002, p.260)]: mezcla de peyote con agua hecha por la *xaki*.
- Kaakaiyarixi:** los dioses ancestrales o antepasados deificados (Geist, 2005, p.316).
- Kaitsa:** sonaja; idiófono de sacudimiento, construido a partir de un cuastecomate, un mango de madera de otate u otra madera y pequeñas piedras que, introducidas al cuastecomate, producen el sonido al sacudir el instrumento. Dentro del ciclo ritual del *tukipa* es empleada en la ceremonia de *tatei neixa*, fiesta de los primeros frutos, tanto por el *mara’aakame* como por los niños que participan en el viaje simbólico a Wirikuta.

También es empleada por los *wainaruri* (bailadores) en sus coreografías en las principales ceremonias de la cabecera (Cambio de Varas, Semana Santa, etcétera).

Kakaixina: nombre que recibe el *mara'aakame* que por no haber cumplido ya sea su compromiso, sus mandas, etc., se convierte en un *mara'aakame* con poder de hacer el mal (Carrillo Pizano, 2010).

kanari: cordófono de rasgueo propio de la cultura wixárika, de tamaño pequeño.

kariúxa: [kaliúxa] árbol y madera del mismo (cedro rojo). “Madera especial que se da por las barrancas. Cedro. Cedro blanco y gris. Cuando el árbol está joven se ve blanco. Cuando ya tiene más o menos cien años de vida, se le nota duramen. Es muy maciza, es puro corazón, es café, color café. La madera maciza se da por las barrancas” (Pinedo, 2005). Según los mitos del nacimiento del venado, sobre sus ramas estaban posadas dos aves que después se transformaron en instrumentos tradicionales de cuerda, así como en el tambor *tepu*.

kawiteeru: *kawiteerutsiixi* (pl). cargo del centro ceremonial que generalmente corresponde a ancianos con conocimiento religioso. Son tres los *kawiteerutsiixi* que participan activamente durante cada periodo de cinco años en los centros ceremoniales *tukite*. Entre otras actividades, toman las decisiones más importantes, como la designación de los nuevos cargos y las fechas de las ceremonias (Carrillo Pizano, 2010). En Taateikíe también existe el cargo de un *kawiteeru* en la cabecera comunitaria.

kawitu: término genérico que designa una narración sagrada o mito, sobre el origen del mundo, que se mantiene en la memoria por tradición oral, particularmente a través de extensas recitaciones ceremoniales.

Keuruwi: cerro Las Latas (Neurath, 2004, p.72).

kie: *kiete* (pl.) ranchería.

kipiéri: leño ceremonial, “la almohada de Tatewari” (Geist, 2005, p.151). Lumholtz le llama “Molitali” (1981 [1904], p.270).

Ketitlánita: equivalnete a Tilánita, lugar sagrado. “Tilánita: algo frondoso, sitio no accesible o lugar donde acostumbran estar los venados” (De la Mora, 2010).

kuka'imari: ave canora, (jilguero) que, en el mito del origen de los instrumentos, se transformó en *xaweeri*.

- Kúrupu:** [Cúrupu (*sic*)] (“El regreso”), el 4 de junio, implica el fin de la actividad política oficial con el “entierro” del sol en la tierra. Es la ocasión en que todos los xaurírrika [*sic: tsauríxite*] cantan en Teuxuripa (Teupa) (Lemaistre, 1997, p.196).
- kwikari:** término genérico para referirse al canto.
- kwínepiwaame:** *kwínepiwaaméte* (*pl.*). uno de los ayudantes del cantador. Cantador segundo (Geist, 2005, p.316).
- makwixa:** [**makuixa**] canto especial que se realiza al regreso de Wirikuta “para quedar limpios y poderse integrar de nuevo a la rutina normal” (Geist, 2005, p.166).
- marituma:** mayordomo de un santo católico (Geist, 2005, p.316).
- matywaame:** los que van por primera vez a Wirikuta.
- matíke:** el árbol del cual se sacó el primer violín; podría ser encino, nogal, cedro, roble o pochote (Benzi, 1972).
- Maxakwaxí:** bisabuelo cola de venado.
- Maxayíwi:** venado oscuro.
- meiyarika:** con esta palabra se traduce el término “santiguar o hacer la señal de la cruz”, aunque el movimiento del *muwierí* no se parece en nada a esta señal [...] Aparte del gesto llamado *meiyari*, la bendición o consagración se lleva a cabo también mediante el rociado de agua bendita traída de los ojos de agua sagrados (*’akahariti#arika* “echar por encima agua”)” (Iturrioz & Carrillo, 2007, p.30).
- miwatáwenieni:** comunicación del *mara’aakame* a los presentes en la ceremonia sobre los mensajes de las deidades (Carrillo Pizano, 2010).
- Mukuyíwi Yutsuutia:** donde está el trozo oscuro, donde viven los muertos, el venado oscuro, donde está la enfermedad. Cerro del mono, a un lado de Santa Fe, donde viven los mexicanos. “Los que no cumplen vivos, cumplen muertos allá. En lugar de violín tocan en el hueso del brazo, en lugar de guitarra, en los huesos de las costillas” (Carrillo Pizano, 2010).
- Mukuyuwawi:** la derecha, donde vive el Venado Azul (Carrillo Pizano, 2010). Lugar en Wirikuta, relacionado en el color azul con los peyotes, por el sitio en que se encuentra, según las cosmovisiones de los peregrinos. Recibe también este nombre ’Útutaawita, “Cerro Dios”, en Valparaíso, Zacatecas, al noroeste de Bernalejo, muy cerca del límite entre Jalisco y Durango; este lugar sagrado es visitado por los peregrinos en susti-

tución a la peregrinación a Wirikuta, en los ciclos anuales en que por algún motivo no pueden realizar la peregrinación hasta San Luis Potosí.

niawari: canciones del género tradicional acompañadas con los instrumentos *xaweeri* y *kanari*, y cuyas letras expresan relatos tanto de orden sagrado como cotidiano.

Naxi Wiyari: “lluvia de cenizas” o Pachitas, ceremonia que tiene lugar durante el mes de febrero; durante la misma se lleva a cabo el canto de Cristo (Carrillo Pizano, 2010).

neiya: bailar.

neiyarika: cuando se baila.

nemixetawená: Momento de la ceremonia de canto sagrado que ocurre al amanecer, cuando se enciende la vela: “como cuando ya se abre la flor; significa que abrimos a todas las deidades” (Carrillo Pizano, 2010).

nenanumiene: pasar al frente, provocando.

nepixetawená: los voy a desatar (se refiere a las varas).

nierika: concepto básico de la teoría chamánica huichola. Ellos se describen así: “visión”, “espejo”, “ojo de venado”, “ojo de dios” (*siküri*), “como de cristal”, “como el peyote”. Preuss (1932) sintetiza todos estos sentidos al referir que se trata de: “los aparatos para ver” (Lemaistre, 1997, p.467).

Páariyatsieyeyari: peregrinación a Wirikuta cuando es comunitaria. *Páariyatsieyeyekame:* peregrinación de una sola persona. *Páariyatsiekikamete:* peregrinación a Wirikuta cuando es integrada por dos, tres cuatro peregrinantes (Carrillo Pizano, 2010).

Páaritekia: sinónimo de Reu’unaxi, lugar sagrado llamado en castellano Cerro Quemado, en Wirikuta, municipio de Real de Catorce, San Luis Potosí (Carrillo Pizano, 2010).

Páaritsika: “el más grande de todos los venados” [...] “venado de grandes ramas”, cargado de saber.

La riqueza simbólica de Paritsika lo hace, como *Kauyumarie* (con el que comparte el epíteto *Ta matz* [*sic: ta mats*] que significa que los huicholes allí se identifican), muy ambiguo.

[...] si por un lado Paritsika es el tipo mismo del héroe huichol (venado, pájaro de presa, solar, “yendo en el agua”, hapaxuqui, y del sol nocturno: *simauname*, “patron de los escorpiones”), él está muy cargado de signos “importados”: hapaxuqui es una “cruz” (*curruri*) y un “padrino” (*tatari*), el cual le asimila al “lado cristiano”. *Simuaname* significa también la

oportunidad monetaria. En fin, *Paritsika* es un auténtico protector de la manada bovina que es el ciervo. A través de él, los huicholes parecen buscar una “fórmula que sabría conciliar el principio de identidad y contradicción” (S. Breton) (Lemaistre, 1997, p.470). “Es el padre de los alacranes, a quien se hacen las peticiones para las niñas y los niños (cerro Páatsikatsie)” (Geist, 2005, p.158). Dueño del violín (Ramírez, 2004, p.102). Señor de los alacranes, al amanecer envía a estos a los humanos trasgresores (Aedo, 2003, p.239).

Reu'unaxi: sinónimo de Páaritekia, Lugar sagrado llamado en castellano Cerro Quemado en Wirikuta, municipio de Real de Catorce, San Luis Potosí.

tikaipi: ave canora, llamada en español “cantador”; *erytrotorax taukoy* (Seler, 1998 [1901], p.80). En la mitología se asocia con el *mara'aakame* cantador.

tikaari: la temporada de lluvias, asociada a la fertilidad, a la oscuridad y a la noche.

Tikaarimutá: “dentro de la noche”, sitio que corresponde a la primera cruz en la procesión de Patsixa, desde 'iparimutimane hacia Taateikíe.

tikaariwiikí: “pájaro de la noche”, ave canora, que en el mito del origen de los instrumentos se transformó en *kanari*.

tikaarimahana: “cantador de las lluvias o de la oscuridad”, que actúa en la fiesta Namawita Neixa (Neurath, 2003, p.210).

tiránita: donde dejan la ofrenda.

Tiirikíe: Lugar sagrado en la comunidad de Taateikíe (Cerro del Niño).

Tatuutsí Maxakwaxí: dentro de la mitología wixárika, deidad principal, Nuestro Bisabuelo Cola de Venado.

Tamaátsi 'Eekáteiwari: dios del viento. Deidad llamada Nuestro hermano mayor el viento vecino. En el trayecto de la peregrinación a Wirikuta, dicta a los peregrinos, en especial a los músicos tradicionales, melodías y letras asociadas a los temas sagrados.

Tamaátsi Kauyúmarie: Nuestro hermano mayor el Venado Azul; dentro de la mitología wixárika, deidad principal, mensajero de los dioses.

Tamaátsi Maxayuawi: Nuestro hermano mayor Venado Azul (Negrín, 1977, p.97), Creado para dar energía vital a las ofrendas votivas (p.117).

Tanaana: “nuestra madrina”, nombre dado a la Virgen de Guadalupe.

Tanaanama Wakwie: “espacio limitado de la administración colonial” (Iturriz & Carrillo, 2007, p.22). “tierra de nuestras madrinas” en donde se

localizan los templos, panteones y casas reales de origen colonial en la cabecera comunal.

Tatewarí: Quién descubrió el fuego, Nuestro Abuelo (Negrín, 1977, p.59).

Dentro de la mitología wixárika, deidad principal.

Tatei Nia'ariwame: una de las diosas de la lluvia (Neurath, 2004, p.72).

Tatei Niwétsika: Nuestra Madre maíz.

Tatei Yurienaka: Nuestra Madre tierra húmeda (Negrín, 1977, p.59).

Tateeteíma Tikaarite: “nuestra madre milpa doncella”, inspiradora junto con Waxa'iimari, de la música en huichol o en español (Ramírez, 2004, p.102).

Takusi Nakawé: la bisabuela; dentro de la mitología wixárika, deidad principal.

Taukié: “lugar del sol: weerika —nombre en el género textual *teixatsika*—, las personas le llaman tau”, lugar donde aparecieron las varas, es un peñasco (Carrillo Pizano, 2010).

Tayeu: nuestro padre el Sol (Neurath & Kindl, 2003, p.429).

teixatsika: Género textual. Texto o habla de los *mara'aakáte*. Núcleo duro de la tradición. El más específico de los tipos o géneros de texto o habla en huichol (Iturrioz, Ramírez & Pacheco, 2004).

Teaxa o Makwiya: ceremonia del regreso de los peregrinos.

Teekata: lugar sagrado donde hay cuevas en Santa Catarina, que significa “lugar del horno”. Es el centro de los cinco puntos cardinales de la cultura huichola (Neurath & Kindl, 2003, p.451).

teiwari: (pl.) *teiwarixi*, vecino, mestizo, no wixárika.

temári waniawari: composiciones de jóvenes, de 11 a 30 años (Ramírez, 2005, p.96).

Tenatsi: (pl.) *tenatsitsiixi*; término usualmente castellanizado como “tenanche”. Cargo que asumen las mujeres encargadas de apoyar a las autoridades tradicionales o a los mayordomos.

tekwamana: danzantes de Hikuri Neixa que cumplen un papel fundamental, ya que son los danzantes guías del principal grupo de danzantes en la ceremonia de Hikuri Neixa. A estos participantes, les siguen los *haitiriweemete* (Cosío, 2008).

tewi: persona.

teyupani: templo católico.

tiyiwéni: “a ver si se puede”.

- tsai:** Coronilla *tsai*. Ofrenda que ponen en el camino en la Semana Santa y en Cambio de Varas (Carrillo Montoya, 2010).
- Tseriekame:** divinidad del lado derecho.
- tsimari:** Coronilla *tsai*. Ofrenda que ponen en el camino en la Semana Santa y en Cambio de Varas (Carrillo Montoya, 2010).
- turánita:** concepto que se refiere al lugar donde está la fogata, al lugar donde se encuentra el cantador. Este es un concepto de sumo interés, ya que es en sí mismo, un modelo de espacialidad ambulatoria ligada al centro: el sol. Orientación en el sentido literal de la palabra.
- Tuukari:** la temporada de secas, asociada a la luz, a lo solar y al día.
- tuupí:** arco para hacer sonar las cuerdas del *xaweeri*.
- tuurahirie:** zona de la cacería; *Hiripa*, es usado como sinónimo.
- tuutú:** flor, peyote en el sentido figurado del cantante.
- tuxú:** planta llamada salvia en castellano. Entre otros usos, el agua de tuxú es usada por los familiares de un difunto durante la ceremonia funeraria, donde tiene lugar el *mikikweyiya*, canto de novenario. Los deudos se lavan la cara, manos y se manchan la cara y las muñecas con ceniza de ocote en términos locales, se “borran”.
- waniawari:** canción (Ramírez, 2004).
- wainaruri:** Baile que tiene lugar principalmente en la ceremonia Cambio de Varas. “El baile de los *wainaruri* tiene ya mucha semejanza con nuestras danzas populares” (Mata, 1972b, p.87). Se usan sonajas y tocados con plumas de urraca.
- wamuwieri:** dentro de la parafernalia de la danza de Hikuri Neixa, son las plumas que se ponen en parte posterior de la cabeza los danzantes (Cosío, 2008).
- Watákame:** dentro de la mitología wixárika, ancestro conocido como primer cultivador.
- watikaari, tikaari niukiyari:** *kawitu* que trata sobre el mito de Cristo, la cacería y del coamil (Carrillo Pizano, 2010).
- waawi:** canto sagrado de realizado por el *mara’aakame* cantador. Se puede definir como un tipo especial de canto que se escucha o imagina subjetivamente, en sentido analógico al de una “visión”, el cual aparece o tiene lugar como parte de un canto más amplio —ya sea nocturno o diurno—: “todos en general... todos sabían cómo son, cómo están, [en la] mente, [en la] sabiduría de ellos; están en la memoria, se sueñan, nomás, los

dioses los dictan, así se oyen como en Wirikuta cuando comen peyote, se aparece la voz y usted lo escucha y lo siguen, el *matsiwa* (pulso); no hay maestro, ahí solo aprenden” (Carrillo Pizano, 2010).

waawi'uxa: hace alusión al “mensaje del canto”, al “canto del peyote azul” (del sabio Kauyúmarie) (Lemaistre, 1997, p.482).

waawi'iirimari: canto que realiza el jicarero con cargo de Páaritsika, es un canto “de chisme” que distorsiona el sentido de lo que canta el *tsauríxika*. “En vez de decir Tatewarí, digo el tecolote... etcétera” (Carrillo Montoya, 2010).

Waxa'iimari: “nuestra madre milpa doncella”, inspiradora junto con Tatee-teíma Tikaarite, de la música en huichol o en español (Ramírez, 2004, p.102).

Weerikayepa: “Donde apareció el águila real y las diosas de la lluvia”, lugar también conocido como Kuruxite 'Iteirimayeve, “Donde está la cruz de las varas, el águila y las diosas de la lluvia”, o *Kuruximayewe* [sic: *kuruximayewe*] “donde está la cruz puesta” (Tescari, 1986, p.193). Quinta cruz situada al ingreso de la cabecera comunitaria, San Andrés Cohamiata, Taateikíe.

Weerikáxikatsie: lugar sagrado ubicado en la montaña cercana a Colotlán, llamada Cerro de San Nicolás, donde hay tres picachos muy grandes y donde antiguamente se llevaban las varas y donde aún en la actualidad deben llevar las ofrendas aquellos que tienen cargo de autoridad tradicional. Carrillo Pizano dice: “ahí dejan la ofrenda, antes de tomar el cargo, para que se plante, para que no le pase nada malo [...] son como escaleras de cinco escalones [...] dejan la ofrenda: le ponen listón rojo: que significa alma de vara; blanco: alma de Weerika'iimari, y verde: como elote [...] nomás llevan la ofrenda los que tienen cargo: vela, jícara, figura de venado y figura de Nakawé [...] ahí dejan esas ofrendas [...] quién sabe si van todos [...] Es el lugar número uno, lugar en el cielo, sustitución del Tepeyac” (Carrillo Pizano, 2010).

wetúaripa: donde está el *nierika*, donde está el coamil, donde vamos a sembrar (Carrillo Pizano, 2010).

Weexikia: o Wesikia. Águila hembra, Virgen. Palabra religiosa. Se refiere al sol. Punto de la geografía sagrada del oriente, asociado al Cerro Quemado.

- weerikáxi waniawari:** versiones infantiles de canciones de adultos de 6 a 10 años (Ramírez, 2004, p.101).
- Weíya:** Semana Santa; Weíyaki quiere decir durante la Semana Santa (Ramírez, 2010).
- Xaipitsikie:** Mosca Parada (Ranchería de las moscas), nombre de un montículo en un collado, referencia importante en la geografía de la comunidad de Taateikíe.
- Xaparaxí tuukari:** ceremonia del volteado de la mesa, tiene lugar el 4 de octubre. La ceremonia inversa es Kúrupu (Curupu): (“Regreso”) que se lleva a cabo el 4 de junio: fin de la actividad política oficial (Lemaistre, 1997, p.196). Geist (2005) llama a esta fiesta Kilúpuri (p.149).
- Xapawiiyeme:** Punto de la geografía sagrada, localizado en el sur, principalmente se reconoce como tal a la Isla de los Alacranes, municipio de Mezcala, Jalisco; sin embargo, históricamente ha habido otros puntos al sur del territorio wixárika reconocidos también como adoratorios correspondientes a este punto, por ejemplo, la laguna de Magdalena, Jalisco (Lumholtz, 1986 [1900]). Liffman (2012) ha documentado la referencia a diez lugares asociados a este punto sagrado.
- Ximianame:** Cristo grande de San Miguel. El cargo del mayordomo que cuida a este santo, a diferencia de los demás que solo duran un año, dura cinco años.
- xukuri’ikate:** sing. *xukuri’ikame*, nombre que reciben los jicareros o portadores de jícara, especie de plato fabricado con guaje que en el contexto ritual representa a una de las aproximadamente 30 deidades existentes en cada templo ceremonial. Durante la peregrinación a Wirikuta, en el trayecto de regreso, cambian su nombre a *hikuritaaméte*.
- Xurerá:** “La Soledad”. Población cercana a Tenzompa, municipio de Huejuquilla el Alto, Jalisco. Antigua población wixárika. Rafael Carrillo señala: “Dicen que ahí a flecharon a los venados, ahí cayó su sangre, *xurixá* [...] Antes ahí vivían los huicholes, los de San José. En este lugar apareció Páaritsika, antes había un Kalihuey grande, ahorita está chiquito” (Carrillo Pizano, 2010).
- yeiyari:** camino. También entendido como el conjunto de conocimientos y prácticas relativos al “costumbre” del pueblo wixárika. Lemaistre (1997) señala: “la ‘Costumbre’, en Wixárika: *yeiyari*, ‘el ser’, ‘el camino’, o el *nuivari* [sic: *nuiwari*] “nacimiento” (p.21).

yuitiarika: música.

yuitiarika huyeyarite: los caminos de la música.

yukipiéli: tronco que sirve para mantener encendido el fuego (Carrillo Montoya, 2010).

yutsi niukieya: canto de Cristo, que tiene lugar durante la ceremonia Naxi Wiyari, “lluvia de cenizas” o Pachitas (Carrillo Pizano, 2010).

Yutsitia: “Donde aparecieron las varas de las deidades”, cuarta cruz en la procesión de Patsixa, desde 'iparimutimane hacia Taateikíe (Carrillo Pizano, 2010).

Bibliografía y fuentes

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.A.V.V. ([1995] 2002). *Relatos huicholes* (Lenguas de México, 11). México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas-Conaculta.
- Abrahams, R.D. (1977). Towards an Enactment-Centered Theory of Folklore. En W.R. Bascom (Ed.), *Frontiers of Folklore* (pp. 79-120). Boulder, Colorado: Westview Press.
- Aceves, R. (2010). *Simbología, cosmovisión y ceremonial Wixárika: diccionario temático*. Guadalajara: Amaroma Ediciones.
- Aedo, Á. (2003). La región más oscura del universo: el complejo mítico asociado al kieri de los huicholes y al toloatzin de los antiguos nahuas. En J. Jáuregui & J. Neurath (Coords.), *Flechadores de estrellas* (pp. 221-249). México: INAH.
- Águila Guerrero, M. (2001). *Oralidad-ritual. La composición oral en el canto huichol*, Tesis de Maestría en Antropología inédita. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, D.F.
- Aguilar Ros, A. (2012). Dilemas culturales: espacios intersticiales en la producción de la territorialidad wixárika. En S. Bastos & R. De la Torre (Coords.), *Jalisco Hoy: miradas antropológicas* (pp. 387-417). Guadalajara: CIESAS-Occidente.
- Aguirre Beltrán, G. (1991 [1953]). *Obra antropológica IV. Formas de Gobierno Indígena*. México: Universidad Veracruzana / Instituto Nacional Indigenista / Gobierno del Estado de Veracruz / FCE.
- Alcocer, P. (2005). Elsa Ziehm y la edición de los textos nahuas de San Pedro Jícora registrados por Konrad Th. Preuss. *Dimensión Antropológica*, 34, 147-166.
- Alonso, J. & Ramírez, J.M. (Comps.) (1996). *La democracia de los de abajo en Jalisco*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / CIESAS / CIICH-UNAM / CEEJ.

- Anguiano, M. (1974). El cambio de varas entre los huicholes de San Andrés Cohamiata, Jalisco. *Anales de Antropología*, 11, 169–187.
- Anguiano, M. & Furst, P.T. (1987 [1978]). *La endoculturación entre los huicholes* (C. Paschero, Trad.; Investigaciones sociales, 3). México: Instituto Nacional Indigenista.
- Appadurai, A. (1988). Introduction: Place and voice in Anthropological Theory. *Cultural Anthropology*, 3(1), 16–20.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: Universidad de Minnesota Press.
- Appadurai, A. (2003 [1996]). Sovereignty without Territoriality: Notes for a Postnational Geography. En S. Low & D. Lawrence-Zúñiga (Eds.), *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture* (pp. 337–350). Oxford: Blackwell Publishing.
- Barthes, R. (1971 [1952]). *Mitologías*. México: Siglo Veintiuno.
- Barrera, R.O. (2004). *Medios natural y ambiental del territorio huichol*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Basso, K.H. (1988). “Speaking with Names”: Language and Landscape among the Western Apache. *Cultural Anthropology*, 3 (2), 99–130.
- Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. San Francisco: Chandler Publishing.
- Bauman, R. (1975). Verbal Art as Performance. *American Anthropologist, New Series*, 77(2), 290–311.
- Bauman, R. & Briggs, C.L. (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59–88.
- Benítez, F. (1968). *Los indios de México: 2*. México: Era.
- Benzi, M. (1993 [1972]). Instrumentos musicales huicholes (J. Meyer, Trad.). En J. Jáuregui (Ed.), *Música y danzas del Gran Nayar* (pp. 201–203). Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista. [Tomado a su vez de Benzi, M. (1972). *Les derniers adorateurs du péyotl. Croyances, coutumes et mythes des indiens huichol* (pp. 98–101). París: Gallimard].
- Berger, P.L. & Luckmann, T. (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido: la orientación del hombre moderno*. Barcelona: Paidós.
- Blacking, J. (1974). *How Musical is Man?* Seattle / Londres: University of Washington Press.

- Blanco Labra, V. (1991). *El Venado Azul*. México: Diana.
- Boiles, C. (1978). *Man, Magic, and Musical Occasions*. Columbus, Ohio: Collegiate Publishing.
- Bombi, A., Carreras, J.J. & Marín, M.A. (Eds.) (2005). *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo / Conaculta.
- Bourdieu, P. (1994). *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (M. Ruiz de Elvira, Trad.). Madrid: Taurus.
- Briggs, C.L., (1992). Since I Am a Woman, I Will Chastise My Relatives: Gender, Reported Speech, and the (Re) Production of Social Relations in Warao Ritual Wailing. *American Ethnologist*, 19(2), 337-361.
- Briggs, C.L. (1993). Personal Sentiments and Polyphonic Voices in Warao Women's Ritual Wailing: Music and Poetics in a Critical and Collective Discourse. *American Anthropologist*, 95(4), 929-957.
- Briggs, C.L. (1996). The Politics of Discursive Authority in Research on the "Invention of Tradition". *Cultural Anthropology*, 11(4), 435-469.
- Bulter, J. (2002). Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo" (A. Bixio, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Camacho Padilla, S.Y. (2012). *Narrativas de identidad como forma de resistencia en la construcción de ciudadanía cultural en la organización Wixaritari, artistas y artesanos unidos en la ZMG*. Tesis de maestría inédita. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Tlaquepaque, Jalisco, México.
- Chamorro Escalante, A. (1994). *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Chamorro Escalante, J.A. (2006). *Mariachi antiguo, jarabe y son*, Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco.
- Chamorro Escalante, J.A. (2007). *La cultura expresiva wixárika: reflexiones y abstracciones del mundo indígena del norte de Jalisco*. Guadalajara: CUAAD-Universidad de Guadalajara.
- Chamorro Escalante, J.A. & Zúñiga Vargas, F.M. (Coords.) (2010). *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal. Una visión interdisciplinaria de los signos*

- audibles, parafonías y comportamientos sonoros. Guadalajara: CUAAD-Universidad de Guadalajara.
- Chávez Pérez, A. (2003). *Elementos de poder en los procesos dancísticos de la ritualidad wixárika*. Tesis de Licenciatura en Antropología, UAM-Iztapalapa. Ciudad de México, México.
- Clifford, J. (1995 [1988]). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Clifford, J. (1999 [1997]). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Connell, J. & Gibson, C. (2003). *Sound Tracks: Popular Music, Identity, and Place*. Londres: Routledge.
- Coyle, P.E. (2005). *Procesos rituales contradictorios: asumiendo un cargo en Santa Teresa (Nayarit)*. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 26(101), 123-145.
- Coyle, P.E. & Liffman, P. (2000). *Ritual and Historical Territoriality of the Ná-yari and Huichol (Wixárika) Peoples*. *Journal of the Southwest*, 42(1), 1-11.
- De la Mora Pérez Arce, R. (2005). *Unidad y diversidad en la expresión musical wixárika: el caso del xaweri y el kanari*. Tesis de Maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología, Universidad de Guadalajara - Centro Universitario de Arte Arquitectura y Diseño, Guadalajara, Jalisco, México.
- De la Mora, R. (2009a). *Procesos de recontextualización de prácticas musicales entre los huicholes de Jalisco*. *Antropología*, 85, 75-81.
- De la Mora Pérez Arce, R. (2009b). *Donde permanece el canto de las flores: música wixárika como patrimonio cultural*. En F. Híjar Sánchez (Coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros*, (pp. 147-174). México: Dirección General de Culturas Populares-Conaculta.
- De la Mora Pérez Arce, R. (2010a). *Señales audibles y simbolismo del awa, aerófono para el llamado de los jicareros wixaritari*. En J.A. Chamorro Escalante & F.M. Zúñiga Vargas (Coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal. Una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros* (pp. 219-240). Guadalajara: CUAAD-Universidad de Guadalajara.
- De la Mora Pérez Arce, R. (2011). *Yuitiarika huyeiyarite. Los caminos de la música: espacios, prácticas y representaciones de la música entre los wixaritari*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales con especialidad en An-

- tropología Social, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), Unidad Occidente.
- De la Mora Pérez Arce, R. (2012a). Cumbia Cusinela: música regional wixárika para saltar fronteras. En M. Olmos Aguilera (Coord.), *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global* (pp. 335–358). Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte / Universidad Autónoma de Sinaloa / Universidad Autónoma de Nuevo León / Bonilla Artigas Editores.
- De la Mora Pérez Arce, R. (2012b). Espacio y performance musical entre los wixaritari (huicholes) del norte de Jalisco, México. En S. Moreno, P. Roxo & I. Iglesias (Eds.), *Musics and knowledge in Transit / Músicas e saberes em trânsito / Músicas y saberes en tránsito* (edición digital en DVD). Lisboa: Colibri.
- De la Mora Pérez Arce, R. (2012c). Espacios en movimiento: peregrinación y migración en la canción wixarika. En A. Fábregas Puig, M.A. Nájera Espinoza & C. González Pérez (Coords.), *Transversalidad y paisajes culturales* (pp. 213–229). Zapopan: Seminario Permanente de Estudios de la Gran Chichimeca.
- De la Mora Pérez Arce, R. (2014). Los espacios performativos de la música regional wixarika. En L. Ku (Coord.), *El mariachi: aprendizajes y relaciones. XII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional* (pp. 143–158). Zapopan: El Colegio de Jalisco / Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco.
- De la Mora Pérez Arce, R. (2016a). Presencia de la migración en la canción wixárika. En M.L. de la Garza (Ed.), *Los sonidos se nuestros pueblos: escuchas desde el sur* (pp. 123–136). Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / CEMSCA / Red Napinaca.
- De la Mora Pérez Arce, R. (2016b). Emoción y sentido en la expresión musical wixarika: una aproximación”. En O. López Sánchez & R. Enríquez Rosas (Coords.), *Cartografías emocionales: las tramas de la teoría y la praxis* (pp. 313–331). México: FES Iztacala–UNAM / ITESO.
- De la Peña, G. (1981). Los estudios regionales y la antropología social en México. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, II, (8), 43–93.
- De la Peña, G. (1996). Debates antropológicos en las crisis mexicanas: Globalización, hegemonía y ciudadanía étnica. *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 97, 9–32.

- De la Peña, G. (1999a). Las regiones y la globalización: reflexiones desde la antropología mexicana. *Estudios del Hombre*, 10, 44–93.
- De la Peña, G. (1999). Territorio y ciudadanía étnica en la nación globalizada. *Desacatos. Revista de Antropología Social*, 1, 13–27.
- Diguet, L. (1992 [1907]). J. Jáuregui & J. Meyer (Eds.), *Por tierras occidentales. Entre sierras y barrancas*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México / INI.
- Durin, S. (2003). *Sur les routes de la fortune. Commerce à longue distance, endettement et solidarité chez les Wixaritari (huichol), Mexique*. Tesis de Doctorado en Antropología inédita, Université de Paris 3, Sorbonne Nouvelle, Francia.
- Durin, S. (Coord.) (2008). *Entre luces y sombras: miradas sobre los indígenas en el área metropolitana de Monterrey*. México: CIESAS.
- Durin, S. & Aguilar Ros, A. (2008). Regios en búsqueda de raíces prehispánicas y wixaritari eculturísticos. En S. Durín (Coord.), *Entre luces y sombras: miradas sobre los indígenas en el área metropolitana de Monterrey* (pp. 22–296). México: CIESAS–CDI.
- Espinosa, P. (3 de diciembre de 2017). Philip Glass se postra con sabiduría y humildad ante la música wirráríka. *La Jornada*, p.5. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2017/12/03/cultura/a05n1cul>
- Estrada, J. (Ed.) (1984). *La música de México I. Historia 5. Periodo contemporáneo (1958–1980)*. México: UNAM.
- Faba Zuleta, P. (2003). Los rostros de nuestros antepasados: las pinturas faciales de los jicareros (xukurikate) Huicholes de Tateikita. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 82, 73–92.
- Fábregas, A. (Coord.) (2001a). *Memoria del Norte*, Zapopan: El Colegio de Jalisco / Centro Universitario del Norte–Universidad de Guadalajara.
- Fábregas, A. (Coord.) (2001b). *El Norte de Jalisco: sociedad cultura e historia en una región mexicana*, Zapopan: El Colegio de Jalisco / Centro Universitario del Norte–Universidad de Guadalajara.
- Fábregas Puig, A. & Tomé, P. (2002). *Regiones y fronteras: una perspectiva antropológica*, Zapopan: El Colegio de Jalisco / Secretaría de Educación Pública.
- Fábregas Puig, A., Nájera, M.A. & González Pérez, C. (Eds.) (2005). *La tierra nómada*. Guadalajara: Seminario Permanente de Estudios de la Gran Chichimeca.

- Fajardo Santana, H. (2007). *Comer y dar de comer a los dioses. Terapéuticas en encuentro: conocimiento, proyectos y nutrición en la Sierra Huichola*. Guadalajara: Centro Universitario de los Lagos–Universidad de Guadalajara / El Colegio de San Luis.
- Feld, S. (2001 [1991]). El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli (F. Cruces, Trad.). En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales* (pp. 331–355). Madrid: Trotta.
- Feld, S. & Basso, K. (Eds.) (1996). *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Advanced Seminar Series.
- Fresán, M. (2002). *Niérika: una ventana al mundo de los antepasados*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa de Fomento a Proyectos de Coinversiones Culturales.
- Furst, P. & Nahmad, S. (Eds.) (1972). *Mitos y arte huicholes*. México: SEP.
- García de León, A. (2002) *El mar de los deseos: el Caribe hispano musical: historia y contrapunto*. México: Siglo Veintiuno.
- Geertz, C. (1994 [1983]). *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Geist, I. (1997). Intercambios festivos entre los huicholes de San Andrés Cohamiata. *Dimesión antropológica*, 11, 51–68.
- Geist, I. (2005). *Liminaridad, tiempo y significación: prácticas rituales en la Sierra Madre Occidental* (Colección científica, Serie antropología, 471). México: INAH.
- Geist, I. (Comp.) (1996). *Procesos de escenificación y contextos rituales*. México: Universidad Iberoamericana / Plaza y Valdés.
- Giménez Azcárate, J., Lira, R. & Fernández, H. (2009). Diagnóstico preliminar del escenario natural y cultural de la Ruta Huichol a Huiriculta: hacia una propuesta integral de conservación. En P. Urquijo & N. Barrera-Bassols (Coords.), *Temas de geografía latinoamericana* (pp. 187–230). Morelia: UNAM / Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental / CLAG / CIDEM.
- Giménez, G. (2008). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Conaculta.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Londres: Penguin Books.

- Goffman, E. (2006 [1974]). *Frame Analysis: Los marcos de la experiencia* (J.L. Rodríguez, Trad.), Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas / Siglo Veintiuno.
- González Rubio, L.A. (2004). *Relaciones interétnicas en la costa de Nayarit: los wixaritari en la tierra del tabaco*. Tesis de Licenciatura en Sociología inédita, Universidad de Guadalajara – Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Guadalajara, Jalisco, México.
- Guilbault, J. (1997). Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice. *Popular Music*, 16(1), 31-44.
- Guízar Vázquez, F. (2005). Estrategias de apropiación territorial y de construcción de hegemonía en un contexto intergrupar: el caso de San Lucas de Jalpa, El Mezquital, Durango. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 26(101), 81-121.
- Guízar Vázquez, F. (2009). Wixaritari (huicholes) y mestizos: análisis heurístico sobre un conflicto intergrupar. *Indiana* (26), 169-207.
- Gupta, A. & Ferguson, J. (1992). Beyond Culture: Space, Identity and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology*, 7(1), 6-23.
- Gutiérrez del Ángel, A. (2002a). *La peregrinación a Wirikuta: el gran rito de paso de los huicholes*. México: Conaculta / INAH / Universidad de Guadalajara.
- Gutiérrez del Ángel, A. (2002b). Jerarquía, reciprocidad y cosmovisión: el caso de los centros ceremoniales *tukipa* en la comunidad huichola de Tateikie. *Alteridades*, 12(24), 75-97.
- Gutiérrez del Ángel, A. (2010). *Las danzas del Padre-Sol. Ritualidad y procesos narrativos en un pueblo del occidente mexicano*. México: UNAM / UAM-I / El Colegio de San Luis / Miguel Ángel Porrúa.
- Hall, S. (1991). Lo local y lo global: globalización y etnicidad. En A.D. King (Ed.), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity* (pp. 19-39). Binghamton: Macmillan-State University of New York at Binghamton.
- Hall, S. (1998). Significado, representación e ideología: Althusser y los debates postestructuralistas. En D. Morley, V. Walkerdine & J. Curran. *Estudios culturales y comunicación* (pp. 30-31). Barcelona: Paidós.
- Harvey, D. (1998 [1990]). *Condiciones de la posmodernidad: la investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (M. Eguía, Trad.). Buenos Aires: Amorrortu.

- Hernndon, M. (1971). Cherokee Ballgame Cycle: an Ethnomusicologist's View. *Ethnomusicology*, 15(3), 339-352.
- Hiernaux, D. & Zarate, M. (Eds.) (2008). *Espacios y transnacionalismo*. México: UAM-I / Juan Pablos.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2015). Lenguas indígenas en México y hablantes (de 5 años y más) al 2015. Recuperado el 30 de enero de 2018, de http://cuentame.inegi.org.mx/hipertexto/todas_lenguas.htm
- Iturrioz, J.L. (2014). Geografía sagrada o simbólica. En Els noms en la vida quotidiana Actes del XXIV Congrés Internacional d'ICOS sobre Ciències Onomàstiques Names in daily life Proceedings of the XXIV ICOS International Congress of Onomastic Sciences. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Departament de Cultura / Direcció General de Política Lingüística. Recuperado el 30 de noviembre de 2013, de <http://www.gencat.cat/llengua/BTPL/ICOS2011/163.pdf> DOI: 10.2436/15.8040.01.163 pp. 1576-1588.
- Iturrioz Leza, J.L. et al. (1995). *Reflexiones sobre la identidad étnica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Iturrioz Leza, J.L. et al. (2004). *Lenguas y literaturas indígenas de Jalisco*, Guadalajara: Secretaría de Cultura Gobierno del Estado de Jalisco.
- Iturrioz Leza, J.L., Ramírez de la Cruz, X.J. & Pacheco, G. (2004). Literatura huichola: funciones, tipos de textualidad y géneros. En J.L. Iturrioz Leza (Coord.), *Lenguas y literaturas indígenas de Jalisco* (pp. 223-253). Guadalajara: Secretaría de Cultura Gobierno del Estado de Jalisco.
- Iturrioz Leza, J.L., Ramírez de la Cruz, X.J. & Carrillo de la Cruz, W.J. (2004). Toponimia huichola. En J. L. Iturrioz Leza (Coord.), *Lenguas y literaturas indígenas de Jalisco* (pp. 205-222). Guadalajara: Secretaría de Cultura Gobierno del Estado de Jalisco.
- Iturrioz Leza, J.L. & Carrillo de la Cruz, J.W. (2007). Las huellas de la evangelización en el ciclo ritual y en la lengua de los huicholes: resistencia y asimilación I. *Niuki*, 5, 8-31.
- Jáuregui, J. (1992). *Tres mariachis jaliscienses olvidados en su tierra*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Jáuregui, J. (2003). De cómo los huicholes se hicieron mariacheros. En J. Jáuregui & J. Neurath (Coords.), *Flechadores de estrellas* (pp. 341-385). México: Conaculta / INAH / Universidad de Guadalajara.

- Jáuregui, J. (2006). *La plegaria musical del mariachi: velada de minuets en la catedral de Guadalajara (1994)*, México. México: Conaculta / INAH.
- Jáuregui, J. (2007). *El mariachi: símbolo musical de México*. México: Taurus / Conaculta.
- Jáuregui, J. (Ed.) (1993). *Músicas y danzas del Gran Nayar*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista.
- Jáuregui, J. & Neurath, J. (Coords.) (2003). *Flechadores de estrellas*. México: Conaculta / INAH / Universidad de Guadalajara.
- Kapchan, D.A. (1995). Performance. *The Journal of American Folklore*, 108(430), 479-508.
- Kartomi, M.J., (2001 [1991]). Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos (E. Cámara de Landa, Trad.). En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales* (pp. 357-382). Madrid: Trotta.
- Kearney, M. (2008). Lo local y lo global: la antropología de la globalización el transnacionalismo. En D. Hiernaux & M. Zarate (Eds.), *Espacios y transnacionalismo* (pp. 55-88). México: UAM-I / Juan Pablos.
- Kindl, O. (2003). La jícara huichola: un microcosmos mesoamericano. México: Conaculta / INAH.
- Kindl, O. (2005). Pasos del caminante silencioso: José Benítez Sánchez entrevistado por Olivia Kindl. *Artes de México*, 75, 56-59.
- Lefebvre, H. (1983). *La presencia y la ausencia*. México: FCE.
- Lefebvre, H. (1991 [1974]). *The Production of Space* (D. Nicholson Smith, Trad.). Malden: Blackwell.
- Lemaistre, D. (1997). *Le parole qui lie: le chant dans le chamanisme huichol*. Tesis doctoral de Etnología inédita. Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, París, Francia.
- Lemaistre, D. (2003). *Le Chamane et son chant: relations ethnographiques d'une expérience parmi les Huicholes du Mexique*. París: L'Harmattan.
- Lemaistre, D. (2012). El hilo textil y el hilo sonoro: dos mundos que se entrelazan. En A. Gutiérrez (Ed.), *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles* (pp. 303-320). México: El Colegio de San Luis / El Colegio de la Frontera Norte.

- Lemaistre, D. & Kind, O. (1999). La semaine sainte huichole de Tateikie rituel solaire et légitimation du pouvoir par les sacrifices. *Journal de la Société des Americanistes*, 85, 175-214.
- Leyshon, A., Matless, D. & Revill, G. (Eds.) (1998). *The Place of Music*. Londres: Guilford Press.
- Liffman, P. (1996). Reivindicación territorial y convergencia democrática de los wixáritari (huicholes). En J. Alonso & J.M. Ramírez (Comps.), *La democracia de los de abajo en Jalisco* (pp. 41-76). Guadalajara: Universidad de Guadalajara / CIESAS / CIICH-UNAM / CEEJ.
- Liffman, P. (2001). *Indigenous Territorialities in Mexico and Colombia, Proyecto Regional Worlds*. Fundación Ford. Chicago: Universidad de Chicago.
- Liffman, P. (2002). *Huichol Territoriality: Land Conflict and Cultural Representation in Western Mexico*. Tesis de doctorado, University of Chicago.
- Liffman, P. (2005). Fuegos, guías y raíces: estructuras cosmológicas y procesos históricos en la territorialidad huichol. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 26(101), 51-79.
- Liffman, P. (2012). *La territorialidad wixarika y el espacio nacional. Reivindicación indígena en el occidente de México*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Lindón, A. (2008). De espacialidades y transnacionalismo. En D. Hiernaux & M. Zarate (Eds.), *Espacios y transnacionalismo* (pp. 119-156). México: UAM- I / Juan Pablos.
- Lira Larios, R. (2012). Memoria social y música regional en la Sierra Madre Occidental. En P. Giasson & C. Román-Odio (Eds.), *Creaciones locales mexicanas y globalización* (pp. 415-448). México: Conaculta.
- Lira Larios, R. (2014). *L'alliance entre la Mère Maïs et le Frère Aïné Cerf: action, chant et image dans un rituel wixárika (huichol) du Mexique*. Tesis de doctorado en Antropología Social y Etnología inédita. École des hautes études en sciences sociales, París, Francia.
- Lomnitz-Adler, C. (1995). *Las salidas del laberinto: cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*. México: Joaquín Mortiz.
- Low, S.M. & Lawrence-Zuñiga, D. (Eds.) (2003). *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Malden, EU: Blackwell.
- Lumholtz, C. (1900). Symbolism of the Huichol Indians. *Memoirs of the American Museum of Natural History*; v.3, pt.1.

- Lumholtz, C. (1981 [1904]). *El México desconocido* (2 vols.; ed. facs.; Clásicos de la Antropología, 11). México: Instituto Nacional Indigenista.
- Lumholtz, C. (1986 [1900]). *El arte simbólico y decorativo de los Huicholes*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Luna, X. (1993). Nuevos símbolos culturales entre los coras y los huicholes: radiodifusión, música tradicional y participación comunitaria. En J. Jáuregui (Ed.), *Música y danzas del Gran Nayar* (pp.299–309). Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista.
- Luna, X. (2004). *Música Wixárika entre cantos de “la luz” y cordófonos*. Tesis de Licenciatura en Etnomusicología inédita, UNAM, México, D.F.
- Luna, X. (2005). *Música y cantos para la luz y la oscuridad. Música y cantos huicholes grabados por Carl Lumholtz* [Disco compacto de audio y folleto]. México: CDI / American Museum of Natural History.
- Manzanares Monter, A. (2003). *El sistema de cargos de los xukuri'íkate: parentesco y poder en una comunidad Wixárika*. Tesis de Licenciatura en Antropología Social, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- Marcus, G.E., (2001). Etnografía en-del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111–127.
- Marcus, G.E. & Fischer, M. (2000). *La Antropología como crítica cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Martí J. (2004). Transculturación, globalización y músicas de hoy. *Trans: revista Transcultural de Música*, 8. Recuperado el 20 de noviembre de 2007, de: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>
- Mata Torres, R. (1970). *Los huicholes*. Guadalajara: Ediciones de la Casa de la Cultura Jalisciense.
- Mata Torres, R. (1972a). Vida y arte de los huicholes: primera parte, la vida (C. Finerty, Trad.), Reyes Tavera, J. (il.), Arauz, V; Loera Ochoa, E. (fot.). México: Artes de México XIX (160).
- Mata Torres, R. (1972b). Vida y arte de los huicholes: segunda parte, el arte (C. Finerty, Trad.), Reyes Tavera, J. (il.), Arauz, V; Loera Ochoa, E. (fot.). México: Artes de México XIX (161).
- Mata Torres, R. (1974). *El pensamiento huichol a través de su canto*. Guadalajara: Kerigma.

- Mata Torres, R. (1982). *Eukia: un viaje por las comunidades huicholas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Mata Torres, R. (1991). *La peregrinación del peyote*. Guadalajara: Casa de las Artesanías de Jalisco.
- Mata Torres, R. (1993 [1986, 1987]). Los corridos huicholes. En J. Jáuregui (Ed.), *Música y danzas del Gran Nayar* (pp. 255–270). Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista.
- Medina Miranda, H. (2003). Las peregrinaciones a los cinco rumbos del cosmos realizadas por los huicholes del sur de Durango. En A. Barabas (Coord.), *Diálogos con el territorio III* (pp. 94–104). Conculca / INAH.
- Medina Miranda, H.M. (2009). Aún no hablan: varas de mando y fundación de comunidades huicholas en Durango. *Dimensión Antropológica*, 34, 87–105.
- Medina Miranda, H.M. (2012). *Relatos de los caminos ancestrales: mitología wixarika del sur de Durango*, México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí / Miguel Ángel Porrúa.
- Merriam, A.P. (1971 [1964]). *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- Mendoza V.T. (1984 [1956]). *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM.
- Mukarovsky, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nava, J.A. (1998). Hikuri Neirra (prol.). En P. Ortiz Monasterio (fotografía), *Corazón de Venado* (pp. 9–21). Guadalajara: Dirección General de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura de Jalisco.
- Navarrete Pellicer, S. (2005). *Los significados de la música: la marimba Maya Achí de Guatemala*. México: Publicaciones de la Casa Chata / CIESAS.
- Negrín, J. (1977). *El arte contemporáneo de los huicholes*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / INAH / Museo Regional de Guadalajara.
- Negrín, J. (1986). *Acercamiento histórico y subjetivo al huichol*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Negrín, J. (2005). Protagonistas del arte huichol. *Artes de México*, 75, 43–54.
- Negrín da Silva, D.M. (2014). *Colores mexicanos: Racial Alterity and the Right to the Mexican City*. Tesis de doctorado, University of California, Berkeley.

- Neurath, J. (2000). El don de ver. El proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola. *Desacatos: Revista de Antropología Social*, 5, 57-78.
- Neurath, J. (2002). *Las fiestas de la casa grande* (Etnografía de los pueblos indígenas de México). México: Conaculta / INAH / Universidad de Guadalajara.
- Neurath, J. (Coord.) (2003). Los que caminan al amanecer. Territorialidad, peregrinaciones y santuarios en el Gran Nayar. En A.M. Barabas (Coord.), *Diálogos con el territorio III. Simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México* (Etnografía de los pueblos indígenas de México) (pp. 39-123) México: Conaculta / INAH.
- Neurath, J. (2005a). Máscaras enmascaradas. Indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 101, 21-50.
- Neurath, J. (2005b). Ancestros que nacen. *Artes de México*, 75, 12-23.
- Neurath, J. & Gutiérrez del Ángel, A. (2003). Mitología y literatura del Gran Nayar (Coras y Huicholes). En J. Jáuregui & J. Neurath (Coords.), *Flechadores de estrellas* (pp. 289-337; Etnografía de los pueblos indígenas de México). México: Conaculta / INAH / Universidad de Guadalajara.
- Neurath, J. & Kindl, O. (2003). El arte wixarika, tradición y creatividad. En J. Jáuregui & J. Neurath (Coords.), *Flechadores de estrellas* (pp. 413-453; Etnografía de los pueblos indígenas de México). México: Conaculta / INAH / Universidad de Guadalajara.
- Preuss, K.T. (1998 [1906-1932]). *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss* (J. Jáuregui & J. Neurath (Comps.)). México: Instituto Nacional Indigenista / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Preuss, K.T. (1998 [1908]). Los cantos religiosos y los mitos de algunas tribus de la sierra Madre Occidental (J. Neurath & L. Villanueva, Trad.). En J. Jáuregui & J. Neurath (Comps.), *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss* (pp. 265-287). México: Instituto Nacional Indigenista / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Preuss, K.T. (1998 [1907]). Viajes a través del territorio de los huicholes en la sierra Madre Occidental. Cuarta relación de viaje (J. Neurath & L. Villanueva, Trad.). En J. Jáuregui & J. Neurath (Comps.), *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de*

- Konrad Theodor Preuss. México: Instituto Nacional Indigenista / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos
- Preuss, K.T. (1998 [1906]). La boda del maíz y otros cuentos huicholes (J. Neurath & L. Villanueva, Trad.). En J. Jáuregui & J. Neurath (Comps.), *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss* (pp. 153–170). México: Instituto Nacional Indigenista / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Preuss, K.T. (2013). *Konrad Theodor Preuss Walzenaufnahmen der Cora und Huichol aus Mexiko 1905–1907*, (M. Valdovinos, Coord.), *Historische Klangdokumente* 9, (L.C. Koch & S. Ziegler, Eds.). Berlín: Staatliche Museen zu Berlin / Ibero–Amerikanisches Institut / Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.
- Qureshi, R.B. (1987). Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis. *Ethnomusicology*, 31(1), 56–86.
- Ramírez de la Cruz, X.J. (2003). Wixarika xaweri yeikiyari. Un estudio de la canción huichola. *Revista Función*, 27–28.
- Ramírez de la Cruz, X.J. (2004). Wixarika xaweri piyari. Antología de canciones huicholas. *Revista Función*, 29–30
- Rodman, M. (2006). Empowering Place: Multilocality and Multivocality. En S. M. Low & D. Lawrence–Zúñiga (Eds.), *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture* (pp. 204–223). Oxford: Blackwell Publishing.
- Rojas, B. (1993). *Los huicholes en la historia*. México: Instituto Nacional Indigenista / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / El Colegio de Michoacán.
- Rojas Galván, J. (2002). Los indios flecheros de origen tlaxcalteca en el gobierno de las fronteras de Colotlán. En A. Fábregas (Coord.), *El norte de Jalisco. Sociedad, cultura e historia en una región mexicana* (pp. 129–150). Zapopan: El Colegio de Jalisco / SEP / Campus Universitario del Norte–Universidad de Guadalajara.
- Rosaldo, R. (2006 [1993]). Introducción: creatividad en la antropología. En R. Díaz Cruz (Ed.), *Renato Rosaldo: ensayos en antropología crítica* (pp. 31–40). México: UAM–I.
- Roseman, M. (1998). Singers of the Landscape: Song, History, and Property Rights in the Malaysian Rain Forest. *American Anthropologist*, 100(1), 106–121.

- Roseman, M. (2000). Shifting Landscapes: Musical Mediations of Modernity in the Malaysian Rainforest. *Yearbook for Traditional Music*, 32, 31–65.
- Rubín, R. (1984). *La bruma lo vuelve azul*. México: FCE.
- Ruck, C. (2000). Mito. En T. Barfield (Ed.), *Diccionario de antropología* (pp. 358–360). México: Siglo Veintiuno.
- Sánchez Vázquez, A. (1996). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México: FCE.
- Schaefer, S. (1996). The Cosmos Contained: The Temple Where Sun and Moon Meet. En S. Schaefer & P. Furst (Eds.), *People of Peyote. Religion & Survival* (pp. 332–373). Albuquerque: University of New Mexico.
- Schechner, R. (1977). *Essays on Performance Theory*. Nueva York: Drama Books.
- Schieffelin, E.L. (1998). Problematizing performance. *Ritual, Performance, Media*. ASA Monographs 35 (pp. 194–207). Londres / Nueva York: Routledge.
- Seeger, A. (1979). What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suya Indians of Central Brazil. *Ethnomusicology*, 23(3), 373–394.
- Seeger, A. (1994). *Why Suya sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seler, E. (1998 [1901]). Los indios huicholes del estado de Jalisco (E. Krieger, Trad.). En K.T. Preuss (1998 [1906–1932]), J. Jáuregui & J. Neurath (Comps), *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss* (pp. 63–98). México: Instituto Nacional Indigenista / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos [Publicado originalmente en *Memorias de la Sociedad Antropológica de Viena*, tomo XXXI, I de la 3a. serie, Viena, 1901 (pp. 138–163)].
- Severi, C. (1996). *La memoria ritual: locura e imagen del blanco en una tradición chamanística amerindia*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Stanford, T. (1984). *El son mexicano*. México: SEP–80.
- Stevenson, R. (1993 [1968]). El sistema melódico de los aborígenes primitivos (de México: los coras y los huicholes) y la Sinfonía india de Carlos Chávez. (P. Rodríguez Aviñoá, Trad.). En J. Jáuregui (Ed.), *Música y danzas del Gran Nayar* (pp. 187–199). Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista [Extractos de *Music*

- in Aztec and Inca Territory*. Berkley y Los Angeles of California Press, 1968, 125-126, 128-129, 144-150 y 152-153].
- Stokes, M. (1997). Voices and Places: History, Repetition and the Musical Imagination. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 3(4), 673-691.
- Stokes, M. (Ed.) (1994). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- Strathern, M. (1988). Commentary: Concrete Topographies. *Cultural Anthropology*, 3(1), 88-96.
- Talavera Durón, F. (2003). *Las venas del tabaco: la migración de los wirraritari en la costa de Nayarit*. Tesis de Licenciatura en Antropología Social inédita, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.
- Talavera Durón, F. (2005). Las migraciones agrícolas de los wixaritari. En A. Fábregas, M.A. Nájera & C. González (Eds.), *La tierra nómada* (pp. 83-97). Guadalajara: Seminario Permanente de Estudios de la Gran Chichimeca.
- Téllez Girón, R. (1964). *Investigación folklórica en México*. México: Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Téllez Lozano, V.M. (2011). *Xatsitsarie. Territorio, gobierno local y ritual en una comunidad Huichola*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Tescari, G. (1987). El cambio de varas. Símbolos y fuentes de la autoridad política en una comunidad huichola. En B. Dahlgren (Coord.), *Historia de la religión en Mesoamérica y áreas afines. Iº Coloquio* (pp. 177-198). México: IIA / UNAM.
- Torres Contreras, J.J. (2009). *Relaciones de frontera entre los huicholes y sus vecinos mestizos: Santa Catarina y Huejuquilla el Alto*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Turino, T. (1993). *Moving away from Silence: Music of the The Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turino, T. (2003). Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music. *British Journal of Ethnomusicology*, 12(2), 51-79.
- Turino, T. (2003b). Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 24(2), 169-209.

- Turino, T. (2009). *Music as social life: The Politics of Participation*. Chicago: Chicago Studies in Ethnomusicology.
- Turner, V. (1985). Experience and Performance: Towards a New Processual Anthropology. En *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience* (pp. 205–226). Tucson: University of Arizona Press.
- Turner, V. (2002 [1985]). La antropología del *performance* (M. Uribe Jiménez & I. Geist, Trads.) En I. Geist (Comp.), *Antropología del ritual* (pp. 103–141). México: Escuela Nacional de Antropología.
- Turner, V. (1988) [1969]. *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- Turner, V. (2002). *Antropología del ritual*. Geist, I. (Comp.). México: Escuela Nacional de Antropología.
- Turrent, L. (1993). *La conquista musical de México*. México: FCE.
- Van Dijk, J. (2016). *La cultura de la conectividad: una historia crítica de las redes sociales*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Varela, L. (1986). *La música en la vida de los Yaquis*. Hermosillo: Gobierno del Estado de Sonora.
- Velázquez, M. del C. (1961). *Colotlán: doble frontera contra los bárbaros* (Cuadernos del Instituto de Historia – Serie Histórica, 3). México: UNAM.
- Villaseñor Bayardo, S.J. (2004). Maxayiákame: el concepto de “enfermedad mental” entre los huicholes de Tuxpan de Bolaños, Jalisco, México. En *Variaciones etnosiquiátricas*, libro anexo a Revista *Universidad de Guadalajara*, Núm. 30 – invierno 2003–2004, pp. 31–45 (Colección de Babel, 30).
- Viqueira, C. (2001). *El enfoque regional en Antropología*. México: Universidad Iberoamericana.
- Viveiros de Castro, E. (2004). Perspectivismo y multinaturalismo en la América Indígena. En A. Surrallés & P. García Hierro (Eds.), *Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno* (pp. 37–80). Lima: IWGIA.
- Vizcaíno, A., López Carrillo, E. & Nava, J.A. (1989). *Ofrenda Huichol*. México: Nacional Financiera.
- Wade, P. (1998) Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History. *Popular Music*, 17(1), 1–19.
- Warden, N. (2015). *Wixárika Music, Huichol Music: The Construction and Commodification of an Indigenous Identity*. Tesis de doctorado, University of California, Los Angeles.

- Waterman, C. (1990). Our Tradition is a very Modern Tradition: Popular Music and the Construction of a Pan-Yoruba Identity. *Ethnomusicology*, 34, 367-379.
- Weigand C.P. (1992). *Ensayos sobre el Gran Nayar. Entre coras, huicholes y tepehuanos*. México: Instituto Nacional Indigenista / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México / El Colegio de Michoacán.
- Weigand C.P. (2002). *Estudio histórico y cultural sobre los huicholes*. Colotlán: Centro Universitario del Norte-Universidad de Guadalajara.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Londres: Verso.
- Williams, R. (2003 [1975]). *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad* (H. Pons, Trad.). Buenos Aires: Nueva visión.
- Yáñez Rosales, R.H. (2002). *Guerra espiritual y resistencia indígena: el discurso de evangelización en el obispado de Guadalajara de 1541 a 1767*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Yurchenco, H. (1993). Investigación folklórico-musical en Nayarit y Jalisco. *Grupos indígenas coras y huicholes*. En J. Jáuregui (Ed.), *Música y danzas del Gran Nayar* (pp. 148-157). México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista [Originalmente publicado en Cuadernos de Bellas Artes IV 1963: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, y V 1964: 1, 2, 3].
- Zingg, R.M. (1982 [1938]). *Los huicholes, una tribu de artistas* (2 vols.). México: Instituto Nacional Indigenista.
- Zingg, R.M. (1998). *La mitología de los huicholes* (E. Williams, Trad.). J. Fikes, P.C. Weigand & A. García de Weigand (Eds.). Zamora: El Colegio de Jalisco / El Colegio de Michoacán / Secretaría de Cultura de Jalisco.

REFERENCIAS A VIDEOS

- Álvarez, J. (2009). *Flores en el desierto*. Hugh Fitzsimons, Mantarraya Producciones, Foprocine.
- Anguiano, M. (2006). *Volar como pájaros: las fiestas del tambor y del elote entre los huicholes* [Video en formato DVD]. México: INAH.
- Bridgeman, D. (2012). *Hecho en México*. México: Videocine.

- Robinson, S. (2006 [1976]). *Wirikuta, peregrinación al peyote de los huicholes*. [Video en formato VHS].
- Vilchez, H. (2014). *Huicholes: The Last Peyote Guardians*. Huicholfilms.

REFERENCIAS FONOGRAFICAS

- AA.VV. (1994) *La música en el Nayar* (Sonidos del México Profundo, 8) [Casete]. México: INI.
- Amos de la Sierra, Los (2008). Popurrí: No señor apache / Como la Luna / Muchacha triste. En *Los Amo's de la Sierra* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Fonorama.
- Ávila Robles, M. & López Torres, A. (2004). *Maxa Uki: Canciones sagradas de la peregrinación huichola* [Disco compacto de audio].
- Carrillo, P. (2010). *Xaweeri 'iyarieya: el corazón del violín* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Huehuecuicatl / Conaculta-PACMYC.
- Carrillo Pizano, R. & Hernández Carrillo, G. (2010). *Tsamainuri: La Venada de la Madre Tierra: La Canción Amorosa Tradicional de Tateikie* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Conaculta-PACMYC Jalisco / Secretaría de Cultura / Gobierno de Jalisco.
- Conjunto Tateikie San Andrés (2000). *El Corrido de San Andrés* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Huehuecuicatl.
- De la Cruz Santiago, S. (1998). Música y canto ceremonial huichol: *Mother Tagle* [Disco compacto de audio]. México: Grabaciones Lejos del Paraíso.
- De la Mora Pérez Arce, R. (investigación y grabación) (2005). *Xaweeri, kanari niawari wiaxarika* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Conaculta-PACMYC.
- De la Mora Pérez Arce, R. (investigación y grabación) (2010b). *Taateiketaari waxaweeri waniawari: canciones de xaweeri y kanari de Taateikie* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Conaculta-PACMYC.
- Encinos, Grupo (2000). *Ya llegó* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Huehuecuicatl.
- Encinos, Grupo (2009). *La Mucura* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Fonorama (CD 388).
- Enero 97 (s.f.). *Que vas a hacer por mí* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Fonorama (CD 158).

- Glass, P., Medina de la Rosa, D. & Carillo Cocío, R. (2013). *Concert of the Sixth Sun* [Disco compacto de audio]. Nueva York: Orange Mountain Music.
- Grupo Auténticos de Tateikie (s.f.). Disco sin nombre [Disco compacto de audio].
- Grupo musical Tateikie San Andrés (2001). *La Negra Cruz* [Disco compacto de audio]. Discos América.
- Grupo musical Tateikie San Andrés (2004). *Hace un año* [Disco compacto de audio]. Fonorama.
- Hiripa Cerro Azul (2007). *Prieta linda* [Disco compacto de audio].
- Huichol Musical (2008). *Desde México... Cumbia Cusinela* [Disco compacto de audio]. México: Univisión Records (Clave: 100-5863).
- Inundación Grupo Huichol (s.f.). [Disco compacto de audio] Fonorama (CD 281).
- Kukatavie, Grupo (2009). *Donde se aprende la música* [Disco compacto de audio]. J. Guerra (Prod.). México: Cosmo Danza / Consejo de los Pueblos y Barrios Originarios del D.F.
- Maxa Keta, Duetto huichol (2006). *Huella de venado* [Disco compacto de audio] Puerto Vallarta: Sonido Rana Music Store.
- Medina de la Rosa, D. (2015). *Kukay Mari* [Disco compacto de audio]. East Hamton: Orange Mountain Music.
- Nuevo Amanecer Huichol (2007). *Que chulada de mujer* [Disco compacto de audio]. Victoria Internacional (DVI154).
- Nuevo Amanecer Huichol (2005). *El corral de piedra* [Disco compacto de audio]. Victoria Internacional (DVI141).
- Teopa, Grupo Huichol, Los (s.f.). *21 éxitos* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Fonorama.
- Venado Azul, El (s.f.). *Adios Huejuquilla* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Fonorama (Clave: CD-127).
- Venado Azul, El (s.f.). *Flor de capomo* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Fonorama (Clave: CD-JL-14).
- Venado Azul, El (s.f.). *Mi lindo Nayarit* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Fonorama (Clave: CD-JL-21).
- Venado Azul, El (s.f.). *Nadie es eterno* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Fonorama (Clave: CD-250).
- Venado Azul, El (s.f.). *Una nube* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Fonorama, (Clave: CD-JL-31).

- Venado Azul, El (s.f.). *Una página más* [Disco compacto de audio]. Guadalajara: Fonorama (Clave: CD-JL-25).
- Venado Azul, El (1997). Cuarru mautorra; Me He De Comer Esa Tuna. En *Cuarru Mautorra* [Disco compacto de audio, pistas 1 y 7]. Guadalajara: Fonorama (Clave: CD-128).
- Venado Azul, El (2006). Cumbia Cusinela. En *Viejo pero no espoleado* [Disco compacto de audio, pista 5]. Guadalajara: Fonorama (Clave: CD-307).
- Venado Azul, El (2008). Polka etsiema. En *Mi corazón es un vagabundo* [Disco compacto de audio, pista 4]. Guadalajara: Fonorama (Clave: CD-371).
- Venado Azul, El (2009). Cumbia Cusinela (Versión español). En *Podría* [Disco compacto de audio, pista 10]. Guadalajara: Fonorama (Clave: CD-398).

REFERENCIAS EN LA INTERNET

- Flores, Juan “El Cusinelo” (2008). *La Cusinela* [videoclip en línea]. Recuperado el 10 agosto 2008, de <http://www.youtube.com/watch?v=JX3-1M2LkOU>
- Huichol Musical (2008). *Cumbia Cusinela* [videoclip en línea]. A. Icazbalceta (Dir.) & G. Serrano (Prod.). Monterrey: Latin Power Films. Recuperado el 10 agosto 2008, de <http://www.youtube.com/watch?v=sQ83GPCpZvM&feature=fvsr>
- Lamarca Lapuente, María Jesús (2009). *Hipertexto: El nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen* [en línea]. Recuperado el 15 de octubre de 2010, de <http://www.hipertexto.info/documentos/hipermedia.htm>
- Last.fm (s.f.). El Venado Azul. Biografía. Recuperado el 15 de noviembre de 2018, de <https://www.last.fm/es/music/El+Venado+Azul/+wiki>
- Massore, Erick y su grupo (2008). *Cumbia Cusinela* [videoclip en línea]. Recuperado el 10 noviembre 2008, de <https://www.youtube.com/watch?v=xqFDxcttTZQ>
- Unión de Estudiantes Indígenas por México, A.C. Cumbia de la Cusinela-Venado Azul [en línea]. Recuperado el 15 de agosto de 2008, de <http://www.puebloindigena.com/portal/venado-azul/cumbia-de-la-cusinela-venado-azul.html>
- Venado Azul, El (2008). *Cumbia Cusinela* [videoclip en línea]. José López Robles (Co-prod.). Guadalajara: Fonorama. Recuperado el 10 agosto de 2008, de <https://www.youtube.com/watch?v=rSYwNKZNYsI>

REFERENCIAS DE ENTREVISTAS

- Bautista, J. “Kwiniwari” (octubre de 2008). Entrevista de R. de la Mora. San Andrés Cohamiata, Mezquitic, Jalisco.
- Bautista, J. “Kwiniwari” (enero de 2009). Entrevista de R. de la Mora. San Andrés Cohamiata, Mezquitic, Jalisco.
- Carrillo, A. (2007). Entrevista de R. de la Mora. Guadalajara, Jalisco.
- Carrillo C. “Zamurawy” (10 de octubre de 2008). Entrevista de R. de la Mora. Guadalajara, Jalisco.
- Carrillo García, J. “Chuyinho Sierra” (junio de 2008). Entrevista de R. de la Mora. Guadalajara, Jalisco.
- Carrillo García, J. “Chuyinho Sierra” (abril de 2014). Entrevista de R. de la Mora. Guadalajara, Jalisco.
- Carrillo Mejía, L. & López González, R. (enero de 2009). Entrevista de R. de la Mora. San Andrés Cohamiata, Mezquitic, Jalisco.
- Cosío, A. (23 de junio de 2008). Entrevista de R. de la Mora. Keuruwitia, Santa Catarina Cuexcomatitlán, Mezquitic, Jalisco.
- Carrillo Montoya, P. (junio de 2010). Entrevista de R. de la Mora. Guadalajara, Jalisco.
- Carrillo Pizano, R. (diciembre de 2004). Entrevista de R. de la Mora. San Andrés Cohamiata, Mezquitic, Jalisco.
- Carrillo Pizano, R. (octubre de 2007). Entrevista de R. de la Mora. Guadalajara, Jalisco.
- Carrillo Pizano, R. (junio de 2009). Entrevista de R. de la Mora. Guadalajara, Jalisco.
- Carrillo Pizano, R. (noviembre 2010). Entrevista de R. de la Mora. Guadalajara, Jalisco.
- Cosío, R. (30 de junio de 2008). Entrevista de R. de la Mora. Nueva Colonia, Mezquitic, Jalisco.
- De la Cruz Velázquez, J. “Kawi” & De la Cruz Velázquez, Nicasio “Jaco” (1 de noviembre de 2008). Entrevista de R. de la Mora. Zapopan, Jalisco.
- González González, I. & Candelario de la Rosa, S. (29 de agosto de 2008). Entrevista de R. de la Mora. Guadalajara, Jalisco.
- Lemaistre, D. (abril de 2009). Entrevista de R. de la Mora. Zapopan, Jalisco.
- López Robles, J. “El Venado Azul” (29 de agosto de 2008). Entrevista de R. de la Mora. Guadalajara, Jalisco.

López Robles, J. “El Venado Azul” (noviembre de 2014). Entrevista de R. de la Mora. Nueva Colonia, Mezquitic, Jalisco.

Mata Torres, R. (2009). Entrevista de R. de la Mora. Guadalajara, Jalisco.

Pinedo, P. (mayo de 2005). Entrevista de R. de la Mora. Keuruwitia, Santa Catarina Cuexcomatitlán, Mezquitic, Jalisco.

Pinedo, P. (junio de 2008). Entrevista de R. de la Mora. Keuruwitia, Santa Catarina Cuexcomatitlán, Mezquitic, Jalisco.

Anexo

FRAGMENTO DE UN CANTO SAGRADO DE LA VELACIÓN DE LAS VARAS, TRANSCRITO AL WIXÁRIKA Y TRADUCIDO AL ESPAÑOL*

Minuto	Texto en wixárika	Texto en español	Observación
01.46	<i>maxauxa xekamanati</i> <i>'Uwénita xewuakuwereti</i> <i>'Uwénita xewuakuwereti</i> <i>Wexikia xewuakuwereti</i> <i>Xeniutaineni</i> <i>metsuriku xeniutaineni</i> <i>'uwa xewukumaneti</i> <i>Nepixe'éneni</i> <i>Werika xemuyayura</i> <i>Paritsika xemuyayura</i> <i>'Uwénita xemuyaiyura</i>	pintura de venado que está tendido 'Uwénita que está naciendo allí 'Uwénita, están ahí todos alrededor Wexikia, están ahí todos alrededor que estaban diciendo a ustedes lo que dicen ustedes deidades aquí que están reunidos los voy a escuchar Wexikia está crecido Paritsika está crecido 'Uwénita está crecido	El que habla es Kauyumarie, el mara akame "nomás ese contesta") Wexikia (el sol).
2.10	<i>xeukatserieka</i> <i>'uxaimuta</i> <i>xemuyewere</i> <i>maxa 'uxa xeniutaineni</i>	aquí a la derecha está donde está la fogata, que estén allí tendido dibujo venado que está diciendo	'uxaimuta: donde está la fogata.
2.25	<i>kuka tewayari</i> <i>xemayaneti</i> <i>kuka tewa</i> <i>xemayaneti</i> <i>mariyari</i> <i>xewatiuxati</i> <i>maxauweni niutauneni</i> <i>xirikiya xeyemanati</i> <i>xeniutaineni</i>	dibujo de chaquira de venado macho están ahí dibujados dibujo macho de chaquira de venado en lo que ustedes dicen venado-hembra-pequeño está dibujado la silla del venado, que está diciendo rayas de flecha que están ahí que está diciendo	Kuka tewayari: dibujo grande de hombre. Mariuxa tewayari: dibujo pequeño de mujer.

* Autor y ejecutante del canto: Rafael Carrillo Pizano. Traducción: Rafael Carrillo Pizano y Rodrigo de la Mora.

2.37	<i>'irimama yaxeimutaine</i> <i>'emanti</i> <i>xeniutaineni</i> <i>xirikiya xeyematati</i> <i>xeniutaineni</i>	las flechas estaban diciendo dibujado en curva que está diciendo raya de flecha que está diciendo	xirikiya: raya de flecha.
2.46	<i>mariyari</i> <i>xemayaneti</i> <i>yaxemutaine</i> <i>kuka tewa</i> <i>ya xeneutaine</i> <i>maxauxa</i> <i>xeniutaineni</i>	venado-pequeño-hembra que está ahí lo que dicen dibujo de chaquirá lo que dicen dibujo de venado lo que dicen ustedes	[última frase primer tono] "Se cambia el tono cuando se sube, como en el violín, se toca primero un acuer- da, luego otra.... Cuando violín cambia cuatro cuerdas, en el canto son cinco tonos."
2.59	<i>mariyari niutaiyaneni</i> <i>tikariyari niutaiyaneni</i> <i>niutaiyaneni mariari</i> <i>niutaiyaneni</i> <i>xeiteuri niutaiyaneni</i>	venado-hembra está diciendo la nube oscura está diciendo está diciendo venado hembra está diciendo su cirio, está diciendo	[Primera frase. segundo tono]
3.11	<i>niutaiyaneni</i> <i>maxaiteuri niutaiyaneni</i> <i>Tunuwaame xeiteuri</i> <i>niutaiyaneni</i> <i>Tseriekame xeiteuri</i> <i>niutaiyaneni</i> <i>Weerika xeiteuri niutaiyaneni</i>	está diciendo el cirio del venado está diciendo el cirio de Tunuwaame está diciendo el cirio de Tseriakame está diciendo el cirio de Weerikwa lo está diciendo	
3.21	<i>muwier i'aitiakame</i> <i>niutaiyaneni</i> <i>xeiteuri maxayuwi</i> <i>niutaiyaneni</i> <i>natatari, natatari alguacil</i> <i>niutaiyaneni</i>	enfrente del águila está diciendo su cirio del venado azul está diciendo natatari, natatari alguacil está diciendo	
3.33	<i>nitiuyanene meka 'aki</i> <i>niutaiyaneni</i> <i>'uwa 'aki</i> <i>'Uwénita niutaiyaneni</i> <i>'Uwénita niutaiyaneni</i> <i>'Uwénita niutaiyaneni</i>	está diciendo, están ahí está diciendo aquí estaba diciendo en 'Uwénita estaba diciendo 'Uwenita estaba diciendo 'Uwenita estaba diciendo	meká aki: están ahí.
3.45	<i>xematsuwa, xematsuwa,</i> <i>niutaiyaneni</i> <i>Tunuwame, Tseriakame</i> <i>xeanuanuti</i> <i>ne pixeku 'einwa</i>	su pulsera de venado, su pulsera de venado está diciendo Tunuwame, Tseriakame estaban todos unidos estaba diciendo está escuchando	Xematsuwa: su pulsera de venado.

3.58	'uxaimuta, 'uxaimuta xemuwieri, 'uma muyewere nemeiku 'eniexe [...]	'uxaimuta, 'uxaimuta su muwieri en su 'itari ya está escuchando [...]	'uxaimuta: donde está la fogata, donde están las plumas tendidas. muwieri: flecha emplumada.
4.12	meka 'aku, meka 'aku niutiuyaneni Witsetewari niutiuyaneni niutiuyaneni xekupieri niutiuyaneni xemuyexewi 'uwa niutiuyaneni	estaban ahí, estaban ahí, está diciendo Witsetewari está diciendo está diciendo su leño sagrado está diciendo su trozo está diciendo aquí están unidos todos	Witsetewari: aguillita deidad que es kalihuey en Nayarit.
4.24	xe 'awateki, xe 'awateki xemuwakuxewi maxauweni, maxauweni, 'uxatiuti	estén ahí en el punto del mirador todos unidos en círculo equipal de venado, equipal de venado están ahí	'awateki: el punto del mirador.
4.33	xeawate, xeawate niutaiyaneni kuruxite niutaiyaneni Haixuripa, Haixuripa niutaiyaneni Haixuripa mantineiere niutaiyaneni	sus cuernos, sus cuernos están diciendo las cruces están diciendo Haixuripa, Haixuripa que estaba diciendo Haixuripa que están en el punto final están diciendo	Haixuripa: donde está el águila, las varas.
4.45	xeiteuri, xeiteuri mantiuntiyura metsuriki niutaiyaneni 'uwa 'aku niutaiyaneni	su cirio, su cirio está retoñando así es que está diciendo aquí están están diciendo	Mantiuntiyura: que está retoñan- do o floreado.
4.55	xemuyexewi yu 'awate xemuyexewi nenxe 'uxeuri 'uwa xukweiya xeiteuri nexakweiya 'uwa	todos están unidos sus cuernos están reunidos las deidades aquí están que están contestando su cirio que están oyendo aquí están	"Que están unidos como en un cuerno de venado. Aquí te contestan con la vela". Xukweiya: están contestando. Nexakweiya: están oyendo.
5.08	natutsima, natutsima xemuyexewi 'uwa tsuri nexeni atiani 'Uwénita, 'Uwénita xetawena xemania nepinakuwena xemaniya 'uwatsurie	las deidades, las deidades están reunidas aquí están 'Uwénita, 'Uwénita van a quedar libres (van a quedar desbaratado el atado de varas)	

**Los caminos de la música.
Espacios, representaciones y prácticas musicales
entre los wixáritaari**

se terminó de imprimir en mayo de 2019
en los Talleres de Innovación para el Diseño del ITESO,
Periférico Sur Manuel Gómez Morín 8585,
Tlaquepaque, Jalisco, México, CP 45604.

La edición estuvo al cuidado de
la Oficina de Publicaciones del ITESO.



ITESO, Universidad
Jesuita de Guadalajara

Rodrigo de la Mora Pérez Arce es doctor en Ciencias Sociales con especialidad en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) Unidad Occidente, y maestro en Ciencias Musicales en el área de Etnomusicología por la Universidad de Guadalajara. Actualmente se desempeña como profesor investigador en el Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO.



Se dice que el alma de un pueblo se refleja en su música. Con esta base, Rodrigo de la Mora presenta los resultados de una profunda investigación de campo en la que observó, registró y analizó, desde una perspectiva antropológica, las manifestaciones musicales de los wixáritaari, para acreditar el papel que juega la música como factor significativo en las dinámicas de conformación, reproducción y transformación del mundo social y cultural de esta comunidad indígena del occidente de México.

Esta obra está dividida en tres partes. La primera se enfoca a la exposición del contexto de estudio y los conceptos teóricos empleados; la segunda, a la descripción de los diferentes géneros musicales wixáritaari y los contextos en los que tienen lugar, y la tercera, al análisis de casos y regiones en los que se interrelacionan la música, el espacio y diferentes formas de relación social.

Así, este libro ofrece un recorrido que va desde la cultura, en tanto territorio, mitología y rituales, del pueblo wixárika hasta su expresión e impacto a través de la música en diferentes contextos y espacios físicos, lo que lo convierte en contenido de gran utilidad para los estudiosos de la música y los interesados en la compleja relación entre prácticas sociales, territorios y culturas situadas.

