



CENTRO DE INVESTIGACIONES
Y ESTUDIOS SUPERIORES
EN ANTROPOLOGIA SOCIAL

YUITĀRIKA HUYEIYARITE.
LOS CAMINOS DE LA MÚSICA:
ESPACIOS, PRÁCTICAS Y REPRESENTACIONES
DE LA MÚSICA ENTRE LOS WIXARITARI

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES

PRESENTA

RODRIGO ALBERTO DE LA MORA PÉREZ ARCE

DIRECTORA DE TESIS

ALEJANDRA AGUILAR ROS

Guadalajara, Jalisco, México, Febrero de 2011

RESUMEN

TESIS DE DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES CON ESPECIALIDAD EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL. CIESAS-OCCIDENTE: “YUITIARIKA HUYEYARITE. LOS CAMINOS DE LA MÚSICA: ESPACIOS, PRÁCTICAS Y REPRESENTACIONES DE LA MUSICA ENTRE LOS WIXARITARI”. FECHA DEL GRADO: 28 DE FEBRERO DE 2011.

RODRIGO ALBERTO DE LA MORA PÉREZ ARCE. LICENCIADO EN LETRAS ESPAÑOLAS POR LA UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO. MAESTRO EN CIENCIAS MUSICALES EN EL ÁREA DE ETNOMUSICOLOGÍA POR LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA.

La investigación analiza la realidad socio-cultural wixarika a través de la observación de la música en sus diversas manifestaciones (canto de *mara'akame*, sones de *xaveri* y *kanari*, música regional), pretendiendo comprobar el papel de ésta como factor significativo en las dinámicas de interacción que conforman y transforman la cultura y la sociedad wixarika. La pregunta central es: ¿de qué manera las diferentes prácticas musicales, en sus diversos contextos espaciales se relacionan con los procesos de reproducción y/o transformación social y cultural al interior de las localidades de los wixaritari así como también al exterior, en el de las mismas en el mundo mestizo? A manera de respuesta planteo que las distintas prácticas musicales de los wixaritari, 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. El diseño metodológico de esta investigación integró tanto el modelo antropológico de análisis de cultura regional de Lomnitz-Adler (1995) y las concepciones de espacio social de Lefebvre (1991 [1975]), como el enfoque etnomusicológico de Turino sobre tipificación de performances musicales (2009), y con el modelo etnográfico de análisis de performance musical de Qureshi (1987). El trabajo de campo abarcó los años 2006 a 2009 tanto en comunidades wixaritari de la Sierra Madre Occidental de Jalisco, como en la ciudad de Guadalajara. Específicamente trabajé en las comunidades de Tateikie, San Andrés Cohamiata y Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatlán, ambas en el municipio de Mezquitic, Jalisco. La tesis 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, enfocada a la descripción de los diferentes tipos música wixarika y los contextos en los que tienen lugar, y la tercera al análisis de casos y regiones en los que se interrelaciona la música, el espacio y diferentes formas de relación social.

AGRADECIMIENTOS

A Rafael Carrillo Pizano, Xuturi Temai, cuya colaboración ha sido fundamental en la realización de este trabajo.

A las Autoridades tradicionales y colaboradores de Tateikie, San Andrés Cohamiata: Pedro Carrillo Montoya, Juventino Montellano, José Bautista Carrillo (emurame, conocido como Kwiniwari), Alfredo Bautista, Francisco López López (Wakiri), Lázaro Navarrete, Rosendo y Luis (Nuevos de la Sierra) Albino Carrillo, Santos Carrillo López, Miguel Carrillo López, Victorio Montellano, José Luis Ramírez.

A las Autoridades tradicionales y colaboradores de Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatlán: José Xitákame López Robles “El Venado Azul”, Pascual Pinedo, Antonio Cosío, Xaureme Jesús Candelario Cosío, Valeriano Carrillo, Ernesto Carrillo, Benito de la Cruz +, Ismael y Santiago (Nubes de la Sierra), Juan Cosío, Rodolfo Cosío, y Rafael Cosío (Hiripa).

A los colaboradores de Wautia, San Sebastián y radicados en Guadalajara: Martín Carrillo, Ceferino Carrillo y Jesús Carrillo “Chuyinho Sierra”.

A César Chávez Martínez y al Mtro. Julio Xitakame Ramírez de la Cruz, por su disposición y apoyo en la traducción y resolución de dudas alrededor de la lengua wixarika.

Al personal del CIESAS Occidente, a mis profesores y a mis compañeros de la generación 2006-2009.

A Denis Lemaistre, Regina Lira, Juan Negrín, Arturo Gutiérrez, Raúl Aceves, Dr. Jesús Jáuregui, Dr. José Luis Iturrioz y Mtro. Ramón Mata Torres, por sus conocimientos, comentarios y recomendaciones en torno al estudio de la cultura wixarika.

A mi tutora Dra. Alejandra Aguilar Ros, por su orientación y asesoría; a los doctores Arturo Chamorro Escalante, y Sergio Navarrete Pellicer, por sus siempre pertinentes recomendaciones en cuanto al análisis social de la música, así como por su confianza puesta en el presente proyecto de investigación, y muy especialmente al Dr. Paul Liffman, por su interés y cercano seguimiento al desarrollo de esta investigación, especialmente en lo relativo a los aspectos espaciales y lingüísticos.

A mi madre y mis hermanos Bernardo, Corina y Angélica.

A David Vargas y Rodolfo Aceves, por su amistad y enriquecedores puntos de vista, y sobre todo a Liliana López Falomir: por su cercanía, apoyo constante y motivación durante estos años.

Dedico este trabajo a la memoria de mi tío Miguel de la Mora Ledesma, incansable perseguidor de la música y el conocimiento.

ÍNDICE

ÍNDICE DE IMÁGENES	vii
ÍNDICE AUDIOVISUAL	xvii
INTRODUCCIÓN	1

PRIMERA PARTE

Estudiando la música, el espacio y la relaciones sociales entre los wixaritari	7
CAPÍTULO 1. Cultura y espacio wixaritari. Territorio, mitología, ciclo ritual y sistema de cargos	7
1.1 Espacio wixarika: aproximación a las múltiples interacciones con el espacio entre los wixaritari	12
1.2 Acercamiento a su mitología	14
1.3 Centros ceremoniales	15
1.4 Ciclo ritual	16
1.5 Organización social y gobierno tradicional: sistema de cargos entre los wixaritari	18
1.5.1 Cargos religiosos de <i>tukipa</i>	19
1.5.2 Cargos religiosos de la cabecera	21
1.5.3 Cargos civiles: gobierno tradicional	22
1.5.4 Cargos civiles: comisariado de bienes comunales	22
1.6 La reciprocidad entre los wixaritari	23
1.7 Recientes elementos del cambio social y cultural	24
1.8 Los wixaritari, la identidad y las relaciones sociales internas y externas al grupo	25
1.9 Conclusión	28
CAPÍTULO 2. Perspectivas teóricas sobre espacio y performance musical	30
2.1 Perspectivas teóricas sobre espacio y antropología	30
2.1.1 Espacio como producción humana	31
2.1.2 Espacio como región cultural	33
2.1.3 Espacio como representación en las dinámicas translocales	35
2.2 Perspectivas teóricas sobre espacio y música	37
2.3 Perspectivas teóricas sobre performance	40
2.4 Perspectivas teóricas sobre performance musical	44
2.5 Conclusión	47
CAPÍTULO 3. Metodología: aplicación de la teoría y diseño de investigación	48
3.1 Sobre el Diseño metodológico	48
3.1.1 Pensando el espacio en relación a diversas las prácticas musicales	48
3.1.2 Pensando las prácticas musicales en correlación a lo social y lo espacial	51
3.1.3 Pensando los espacios de performance como elementos de regiones culturales	53
3.1.3.1 Índice reflexivo de producción y distribución musical wixarika	53
3.1.3.2 Una propuesta de tipología de los públicos de las músicas wixaritari	58
3.2 El trabajo de campo	59
3.3 Las estrategias de investigación	61
3.4 El análisis	61
3.5 Reflexiones finales	64

SEGUNDA PARTE

Música y sonidos wixaritari: géneros musicales, características y espacios	66
CAPÍTULO 4. <i>Jalar vida: canto sagrado y relaciones sociales</i>	74
4.1 Antecedentes etnográficos sobre el canto de <i>mará'akame</i>	77
4.2 El cantador, actor central: tipos y funciones	80
4.2.1 Formación del <i>mará'akame</i>	82
4.3 El canto sagrado: tres conceptos clave	83
4.4 Canto sagrado y performance	84
4.4.1 Partes de la sesión de canto	85
4.4.2 Actores imaginarios del canto	86
4.4.3 Aspecto formal del canto: lo literario	88
4.4.4 Aspecto formal del canto: lo musical	89
4.4.5 Variación e improvisación en el canto	90
4.5 Canto sagrado y espacio	91
4.5.1 Prácticas espaciales en el canto	91
4.5.2 Representaciones del espacio en el canto	94
4.5.3 Espacios de representación en el canto	96
4.5.3.1 Ceremonias del <i>tukipa</i> donde interviene el canto	96
4.5.3.2 Ceremonias de la cabecera donde interviene el canto	97
4.5.3.3 Los cantadores en el espacio translocal	102
4.6 Relaciones sociales y canto sagrado	105
4.7 Conclusión	107
CAPÍTULO 5. <i>Esperar el mensaje: música tradicional y relaciones sociales</i>	109
5.1 Antecedentes etnográficos sobre la música tradicional	115
5.2 Música tradicional: tipos y funciones	118
5.3 Mitos relativos a los instrumentos: santos que danzan y árboles que cantan	119
5.3.1 Árboles que cantan: el <i>kariuxa</i> y el <i>kieri</i>	121
5.3.1.1 Mitos sobre Kayaumarie, el Venado azul, como creador de instrumentos	121
5.3.1.2 Mitos sobre el <i>kieri</i> como maestro de música	123
5.3.2 Santos que danzan: Tanana, Tsakutse y Xaturi.	124
5.3.3 La estrategia cultural de la mitificación	127
5.4 Música tradicional y espacio de performance	128
5.4.1 <i>Prácticas espaciales</i> de la música tradicional	129
5.4.2 <i>Representaciones del espacio</i> en la música tradicional	129
5.4.3 <i>Espacios de representación</i> en la música tradicional	132
5.4.3.1 Música tradicional en las ceremonias de <i>tukipa</i>	132
a) Pariatsia Yeiari o Peregrinación a Wirikuta	132
b) Hikuri Neixa	134
c) Tatei Neixa	137
5.4.3.2 Música tradicional en las ceremonias de la cabecera	138
a) Patsixa	138
b) Naxiwiyari	138
c) Weiya (Semana Santa)	139
5.4.4 Música tradicional en el espacio translocal	139
5.5 Relaciones sociales y música tradicional	143
5.6 Conclusión	144

CAPÍTULO 6. <i>Mandar música: música regional wixarika y relaciones sociales</i>	146
6.1 Orígenes, auge y transformaciones de la música regional	148
6.2 Sobre los grupos regionales y sus prácticas: descripción tipificada de un proceso	149
6.2.1 Características de la música regional, en voz de sus autores	155
6.2.2 El estilo en la ejecución del canto	155
6.2.3 Características de la ejecución instrumental	156
6.2.4 El vestuario como elemento de performatividad en la música regional	158
6.3 Estrategias y tipología de la música regional wixarika	158
6.3.1 Grupos “estándar” de música regional wixarika: Los Nuevos de la Sierra	159
6.3.2 Grupos “neotradicionalistas” de música regional wixarika: El Venado Azul	161
6.3.3 Grupos “innovadores” de música regional wixarika: Werika Yuawi y Los Amos de la Sierra	164
6.3.4 Disputa entre sentidos de competencia en la música regional	168
6.3.5 Los públicos de la música regional	169
6.4 Performances de la música regional	170
6.5 Música regional y espacio	171
6.5.1 Música regional en el ámbito local: fiestas y ceremonias	172
a) Música regional en las ceremonias religiosas	172
b) Música regional en las ceremonias cívicas	172
c) Música regional en la borrachera	173
d) Bailes en la localidad	177
6.5.2 Música regional en los espacios translocales: regiones cercanas y extensas	179
a) Música regional en los bailes de la región	180
b) Bailes en la ciudad	181
c) Eventos culturales o institucionales	181
6.5.3 El ámbito global e <i>hipermediático</i>	183
6.6 Relaciones sociales y música regional	184
6.7 Conclusión	186

TERCERA PARTE

La música wixarika en las regiones de interacción cultural	187
---	-----

CAPÍTULO 7. Lo local: elementos performativos de la música en la ceremonia de <i>Patsixa</i>, Cambio de varas	192
7.1 Patsixa o Cambio de varas	193
7.2 Los cargos del gobierno tradicional	195
7.3 “La vara es dios mismo”	196
7.4 Patsixa a principios del siglo XXI	198
7.5 Secuencia cronológica de la tercera fase de la ceremonia	199
7.5.1 Primer día	199
7.5.2 Segundo día: el recorrido de Tateikie hacia <i>‘iparimutimane</i> (o <i>’uwenita</i>)	200
7.5.3 Tercer día: el regreso de <i>‘iparimutimane</i> a Tateikie	205
7.5.4 Cuarto, quinto, sexto y séptimo días	212
7.6 Análisis de las prácticas musicales en tanto performance	215
7.7 El espacio en la ceremonia	217
7.8 Importancia y diferenciación de prácticas musicales en los espacios de Patsixa	219
7.8.1 Performance del canto sagrado en Patsixa	219
7.8.2 Performance de la música tradicional en Patsixa	219
7.8.3 Performance de la música regional en Patsixa	221

7.9 Patsixa en Tateikie y Cambio de autoridades en Santa Teresa, Nayarit	224
7.10 Conclusión	226
CAPÍTULO 8. Trayectos cruzados: peregrinación y migración en la canción wixarika	228
8.1 Los dos territorios wixaritari	228
8.2 Cantando el nombre de los lugares	229
8.3 Peregrinación: <i>xukuri ikate, bikuritamete</i> , ciclo de secas y peregrinación a Wirikuta	231
8.3.1 La música tradicional y los lugares en la peregrinación	233
8.3.2 Comparación de topónimos y verbos alusivos a movilidad y espacio	237
8.4 Migración: jornaleros, aventureros y comerciantes	238
8.4.1 La música regional y los lugares de migración	239
8.4.2 Comparación de topónimos y verbos alusivos a movilidad y espacio	245
8.5 Conclusión	246
CAPÍTULO 9. Lo transnacional y lo hipermediático: música regional y el caso Cusinela	249
9.1 El Venado Azul	251
9.2 “Cumbia Cusinela”: música, letra y video; locaciones y acciones.	252
9.3 Estrategias usadas en la construcción de la pieza musical	253
9.4 Análisis de los diferentes videos de la “Cumbia Cusinela”	257
9.5 Relaciones musicales entre indígenas y mestizos	258
9.6 Entextualización <i>hipermediática</i> : la agencia de los receptores	260
9.7 Conclusión	261
CONSIDERACIONES FINALES	263
GLOSARIO DE TÉRMINOS WIXARITARI	269
ANEXO 1: Fragmento de un canto sagrado de la velación de las varas, transcrito al wixarika y traducido al español.	279
ANEXO 2: Fragmento de un canto sagrado de Semana Santa, transcrito al wixarika y traducido al español. Paritsika Cantador: Pedro Carrillo, Tateikie, abril de 2007.	289
REFERENCIAS	292

ÍNDICE DE IMÁGENES

MAPAS

MAPA 1: Territorio agrario con toponimia wixarika, elaborado por Héctor Montoya Robles (Iturrioz et al., 1995: 52).	9
MAPA 2: <i>Kiekari</i> , elaborado por Susan Alta Martin (Liffman, 2005: 55).	11
MAPA 3: Croquis del centro de la cabecera comunitaria de Tateikie, San Andrés Cohamiata. Elaboración propia a partir de Geist (2005: 51) y Google Earth, 2010).	218
MAPA 4: Aproximación a la distribución geográfica de los topónimos en los repertorios regional y tradicional de Tateikie y Tuapurie. Color rojo: Topónimos aludidos por grupos regionales de Tateikie; Color azul: Topónimos aludidos por grupos regionales de Tuapurie. Color amarillo: Topónimos aludidos por grupos tradicionales de Tateikie. Naranja: Topónimos aludidos por grupos tradicionales de Tuapurie.	248

TABLAS

TABLA 1: Matriz general de análisis, a partir del modelo de análisis del performance propuesto por Qureshi (1987)	52
TABLA 2: Performance del canto sagrado	76
TABLA 3: Performance de la música tradicional	111
TABLA 4: Performance de la música regional a partir de la diferenciación de espacios de lo local a lo translocal.	147
TABLA 5: Asociaciones entre cargos, puntos cardinales y lugares sagrados, a partir de Carrillo Pizano, 2010.	196
TABLA 6: Extractos de letras de música tradicional de Tateikie en y mención de topónimos, extraídos de Ramírez de la Cruz (2005).	235
TABLA 7: Extractos de letras del disco <i>Xaveri 'Yarieya: el corazón del violín</i> de Pablo Carrillo (2010) donde menciona topónimos.	236
TABLA 8: Extractos de letras de música tradicional de Tuapurie con mención de topónimos, extraídos de Ramírez de la Cruz (2005).	236
TABLA 9: Extractos de letras del disco <i>Wirikota (sic)</i> (2006) del dueto <i>Maxa keta</i> donde mencionan topónimos.	237
TABLA 10: Cuadro comparativo de los lugares mencionados en el repertorio analizado de la música regional wixarika en Tateikie y Tuapurie.	245
TABLA 11: Cuadro comparativo de los lugares mencionados en el repertorio analizado de la música regional wixarika en Tateikie y Tuapurie.	246

FIGURAS

FIGURA 1.1: Esquema del ciclo anual de la ritualidad huichol (Geist, 2005: 146).	18
---	----

FOTOGRAFÍAS

FOTOGRAFIA 1: Juventino Montellano toca el <i>tepu</i> durante la ceremonia de Tatei Neixa, en Temurikita, Las Guayabas (Rodrigo de la Mora, Octubre de 2007).	74
FOTOGRAFIA 2: Rafael Montoya, <i>tsaurixika</i> de Temurikita en el ciclo 2002-2007 (Rodrigo de la Mora, mayo de 2007).	85
FOTOGRAFÍA 3: Un <i>mara'akame</i> mostrando su muwieri al sol, Tayau (Mata Torres, 1980b: 43).	93
FOTOGRAFÍA 4: Dos cantadores sostienen sus respectivos muwierixi sobre las ofrendas (Mata Torres, 1980b: 15)	93

FOTOGRAFIA 5: Juan tocando la kaitza en su último año de participación en Tatei Neixa. Temurikita, Las Guayabas, San Andrés Cohamiata (Rodrigo de la Mora, Octubre de 2007).	100
FOTOGRAFÍAS 6, 7 y 8: Portadas de tres libros en los cuales aparece el <i>mará'akame</i> Eusebio López Carrillo. Vizcaíno (1989); Blanco Labra (1991) y Lemaistre (2003).	104
FOTOGRAFÍAS 9 y 10: Portada e interior del disco de <i>mará'akame</i> Sauleme de la Cruz Santiago, producido por Lejos del Paraíso y posteriormente editado por NO-CD Records.	105
FOTOGRAFÍA 11: Rafael Carrillo Pizano, <i>xawereru</i> . Semana Santa en Tateikie (Rodrigo de la Mora, abril de 2007)	109
FOTOGRAFÍA 12: “Instrumentos europeos en proceso de transformación” Totografía de Guillermo Contreras, (Contreras, 1986: 78)	114
FOTOGRAFÍA 13: Origen de los instrumentos: En un lugar llamado Teuyuawita, cerca de T̄irikie (Cerro del niño), sobre las ramas de <i>kariuxa</i> (cedro rojo) estaban posadas dos aves que después se transformaron en instrumentos: en medio, <i>kuka'imiri</i> (jilguero) se transformó en <i>xaweri</i> y a la derecha, <i>tikari wike</i> (pájaro de la noche) se transformó en <i>kanari</i> . <i>Tikaipi</i> o cantador [<i>erytrotorax taukoy</i> (Seler, 1998 [1901]: 80): (a la izquierda) no se transformó en instrumento, sino en el <i>mará'akame</i> cantador. Con las tripas del zorrillo (abajo derecha) se construyeron las cuerdas, con la caparazón del armadillo (abajo izquierda), la forma de los instrumentos. Autores: Pedro Carrillo Montoya y Santos Carrillo López.	120
FOTOGRAFÍA 14: coreografía de la danza de Hikuri Neixa en Temurikita, Las Guayabas, junio de 2007.	136
FOTOGRAFÍA 15: “Huichol pidiendo limosna afuera de la catedral de Zacatecas. La jícara que utiliza para las monedas es también símbolo de la vida ritual” (José de Jesús Torres 2009 [2003]).	140
FOTOGRAFÍAS 16 y 17: Portada y contraportada del disco compacto <i>Donde se aprende la música</i> del grupo Kukatavie, de San Andrés Cohamiata, integrado por Rafael Carrillo Pizano y Guadalupe Hernánadez. Grabado en abril de 2009 y producido en la Ciudad de México por Juan Guerra.	141
FOTOGRAFÍA 18: Presentación del disco compacto “Xaweri kanari niawari wixarika” el 22 de junio de 2006, en la Capilla Elías Nandino del ExConvento del Carmen, con la presencia de los músicos tradicionales de San Sebastián Teponahuaxtlán Martín y Jesús Carrillo, además de los presentadores, Dr. Arturo Chamorro, Dr. José Luis Iturrioz y el productor, Mtro. Rodrigo de la Mora.	142
FOTOGRAFÍA 19: Página Web que ofrece la descarga del disco compacto “Xaweri kanari niawari wixarika”, cinco años después de su publicación. (http://cantonuevo.perrerac.org/?p=3484)	143
FOTOGRAFIA 20: Integrantes del grupo Águila Blanca, originarios de Cajones, Santa Catarina en la ceremonia de Cambio de varas en Tateikie (Rodrigo de la Mora, enero 2009).	146
FOTOGRAFÍA 21: Integrantes del grupo Los Nuevos de la Sierra, originarios de Las Guayabas, en San Andrés Cohamiata. Esta imagen muestra a un grupo regional “tipo”, con los elementos instrumentales y de indumentaria que reflejan la realidad cotidiana y actual de los wixaritari (Fotografía: Rodrigo de la Mora, 2007).	161
FOTOGRAFÍA 22: Contraportada del disco de El Venado Azul “Mi corazón es un vagabundo”(2006). En la imagen es posible apreciar que el traje es de corte tradicional pero los bordados son diferentes, innovadores. El violín es azul, en juego con su traje.	163

Usa el xupureu o sombrero tradicional. En cuanto a las piezas del disco, en primer lugar aparece la pieza “Maxa Yuawi”, pieza perteneciente al repertorio tradicional, género incluido por primera vez en un disco de música regional.	
FOTOGRAFÍA 23: Integrantes del grupo Werika Yuawi, Águila Real Azul, en la que portan instrumentos electroacústicos.	165
FOTOGRAFÍAS 24 y 25: Integrantes del grupo Los Amos de la Sierra, en las que se puede advertir la versatilidad de su identidad, la primera haciendo evidente su adscripción étnica y la segunda, no haciendo alusión alguna a la misma.	167
FOTOGRAFÍA 26: Músicos regionales contratados por personas asistentes a la ceremonia de Cambio de varas, durante los últimos días de la misma.	177
FOTOGRAFÍAS 27 y 28: Carteles publicitarios colocados en los muros de las calles de Nueva Colonia, Santa Catarina Cuexcomatlán, que promocionan bailes de graduación en los que participarán grupos de música regional wixarika. (Rodrigo de la Mora, 2008)	179
FOTOGRAFÍA 29: Mural publicitario a las afueras de Mezquitic, que promociona un baile en que tocará <i>El Venado Azul</i> (Rodrigo de la Mora, 2009).	181
FOTOGRAFÍA 30: Fotografía tomada de la página web de Huichol Musical, en la que promociona su gira internacional 2011. (Fuente: http://www.huicholmusical.com.mx/)	182
FOTOGRAFÍA 31: Boleto de ingreso a un baile en que participaron Los Amos de la Sierra, en Zapopan, Jalisco (Rodrigo de la Mora, 2008).	184
FOTOGRAFÍA 32: El equipal de las varas, las cornamentas de venado, la bandera y las cajas de los santos. Los listones son propios de las varas.	197
FOTOGRAFIA 33: El <i>tukipa</i> de Tunuwame, la Cabecera de Tateikie, el camino de 5 kms hacia ʼparimutimane y este último lugar. Fuente: Google Earth, 2010.	201
FOTOGRAFÍA 34: Imagen al amanecer, después de la velación en ʼUwenita: sobre el altar de las varas, la cruz y las velas sacralizadas por la sangre del sacrificio del ganado.	205
FOTOGRAFÍA 35: Una de las cinco cruces de madera con flor de sotol, en el camino de regreso de ʼuwenita hacia San Andrés Cohamiata.	206
FOTOGRAFÍA 36: Músicos regionales atendiendo la petición del nuevo carguero, por patrocinio del carguero saliente.	208
FOTOGRAFÍA 37 y 38: Llegando al del centro de la cabecera comunitaria de San Andrés Cohamiata, los músicos de <i>xaveeri</i> y <i>kanari</i> seguidos por los <i>wainaruri</i> y el contingente de cargueros.	209
FOTOGRAFÍA 39: En la parte izquierda superior, el <i>tukipa</i> de Tunuwame, y al centro de la imagen la cabecera comunitaria de Tateikie, San Andrés Cohamiata. Fuente: Google Earth, 2010.	210
FOTOGRAFÍA 40: Músicos regionales acompañando a las varas, cargadas por los topiles rumbo al <i>tukipa</i> de Tunuwame.	212
FOTOGRAFÍA 41 y 42: Los momentos de la entrega de las cargas. Junto a las cañas y las frutas y el tejuino, la música regional. (Rodrigo de la Mora, 2009).	214
FOTOGRAFÍA 43: Los momentos en que los dignatarios son acompañados a sus casas honorarias. Abre la procesión la música tradicional y los <i>wainaruri</i> , y la cierra la música regional (Rodrigo de la Mora, 2009).	223
FOTOGRAFÍA 44: Un músico regional da la espalda –fortuitamente- al danzante principal de los <i>wainaruri</i> . Dos de los actores principales de dos de las prácticas musicales claves en la ceremonia de Patsixa.	225
FOTOGRAFÍAS 45, 46 y 47: Imágenes contenidas en el segmento de video que precede al video de la “Cumbia Cusinela”. La música que acompaña a estas imágenes pertenece al tipo “tradicional”, ejecutada con instrumentos rituales y acompañada de canto sagrado. En la primera imagen aparece el cantante del grupo contemplando el centro ceremonial; en la segunda aparece este mismo recibiendo bendiciones de los	254

chamanes y en la tercera, ejecutando el cuerno *'avá*. (Imágenes reproducidas bajo autorización de José López Robles).

FOTOGRAFÍAS 48, 49, y 50: En el video de la “Cumbia Cusinela” de El Venado Azul, se presentan elementos marcadamente localistas: paisajes del territorio wixarika, 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. (Imágenes reproducidas bajo autorización de José López Robles). 255

FOTOGRAFÍAS 51, 52 y 53: Imágenes del video del grupo Huichol Musical, filmado en un espacio público de Monterrey, Nuevo León. Aparecen los músicos con su traje tradicional y extravagantes peinados, acompañados de niños, mujeres y jóvenes mestizos. (Imágenes reproducidas bajo autorización de Guillermo Serrano, productor de Huichol Musical). 257

FOTOGRAFÍAS 54, 55 y 56: En el video de Massore, las acciones ocurren en una locación propia del mundo mestizo, una casa de campo. Se alude al rol estereotípico de la mujer como cocinera, pero al mismo tiempo se remarca el carácter sensual de la misma al presentarla en bikini. El carácter indígena de la pieza solo subsiste en la letra de la canción. (Imágenes reproducidas bajo autorización de Erick y su grupo Massore). 259

FOTOGRAFÍAS 57, 58 y 59: En el video de “El Cusinelo” las acciones se sitúan en el entorno urbano de un barrio norteamericano. Una casa de madera, una cochera y una bandera de México sirven de escenario para la coreografía de los dos bailarines que construyen su mensaje coreográfico y translocal de respuesta al saludo “para el mundo”, emitido por El Venado Azul (Imágenes reproducidas bajo autorización de Juan Flores). 261

INDICE AUDIOVISUAL

EJEMPLOS EN VIDEO

[EJEMPLO EN VIDEO 1: Canto sagrado del cantador *Tsaurixika* en Tatei Neixa, Temurikita, Tateikie, Mezquitic, Jal. abril de 2007. Grabación propia.] p.99.

[EJEMPLO EN VIDEO 2: Canto sagrado del cantador *Paritsika* en Weiya, Semana Santa. Tateikie, Mezquitic, Jal. abril de 2007. Grabación propia.] p. 102.

[EJEMPLO EN VIDEO 3: Canto sagrado del cantador Pedro de Haro, en una ceremonia especial en Teotihuacán. Mayo de 2003. Grabación de Yuridia Pantoja.] p.103.

[EJEMPLO EN VIDEO 4: Música tradicional y danza de Hikuri Neixa en Temurikita, Tateikie, Mezquitic, Jal. octubre de 2007. Grabación propia.] p.136.

[EJEMPLO EN VIDEO 5: Música tradicional y danza de Hikuri Neixa en evento escolar, Nueva Colonia, Santa Catarina, Mezquitic, Jal. junio de 2008. Grabación propia] p.137.

[EJEMPLO EN VIDEO 6: *Slogan* de presentación de Los Amos de la Sierra] p. 171.

[EJEMPLO EN VIDEO 7: Minuetes en Weiya, Semana Santa. Tateikie, Mezquitic, Jal. abril de 2007. Grabación propia.] p. 172.

[EJEMPLO EN VIDEO 8: Los Mini Amos de la Sierra, en evento escolar, Nueva Colonia, Santa Catarina, Mezquitic, Jal. junio de 2008. Grabación propia.] p.177.

[EJEMPLO EN VIDEO 9: El Venado Azul en el Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional. Guadalajara, Jal. agosto de 2008. Grabación propia.] p.182.

[EJEMPLO EN VIDEO 10: El Venado Azul en El Gordo y la Flaca. Univisión. s/f] p. 182.

[EJEMPLO EN VIDEO 11: Lo local, Patsixa o Cambio de Varas. Tateikie, abril de 2007. Grabación propia] p. 212.

[EJEMPLO EN VIDEO 12: *Videoclip* “Cumbia Cusinela” de El Venado Azul, filmado en espacios de la comunidad indígena.] p. 255.

[EJEMPLO EN VIDEO 13: *Videoclip* “Cumbia Cusinela” del grupo Huichol Musical, filmado en un espacio público de Monterrey, Nuevo León.] p. 257.

[EJEMPLO EN VIDEO 14: *Videoclip* “Cumbia Cusinela” de Massore, filmado en una casa de campo mestiza.] p. 258.

[EJEMPLO EN VIDEO 15: *Videoclip* “Cumbia Cusinela” de “El Cusinelo”, filmado en espacio doméstico de Oklahoma, EU.] p. 261.

EJEMPLOS EN AUDIO

[EJEMPLO EN AUDIO 1: *Polka 'etsiema* El Venado Azul. En Viejo pero no espoleado, 2006.] p.72.

[EJEMPLO EN AUDIO 2: Patsixa o Cambio de varas: Fragmento de Canto sagrado de Patsixa, en *'iparimutimane*, Tateikie. Cantador: Rafael Carrillo Pizano, Grabación propia, enero de 2009] p. 94, 203, 274.

[EJEMPLO EN AUDIO 3: *'ari b̄ili walie* (Así tras el cerro) Grabación propia, febrero de 2007. 6:16. Grabación propia, febrero de 2007, Wirikuta, San Luis Potosí] p. 130.

[EJEMPLO EN AUDIO 4: “Tulama”, José Bautista Carrillo (emurame, conocido como Kwiniwari): *xaveri* y voz. Alfredo Bautista (T̄tsiekame): *kanari*. Grabación propia, enero de 2009, Tateikie, Mezquitic, Jalisco] p. 132.

[EJEMPLO EN AUDIO 5: Palabras introductorias al disco *Donde se aprende la música*, Grupo Kukatavie. 1'22"] p. 141.

[EJEMPLO EN AUDIO 6: Grupo Encinos, “Ya estoy de regreso”] p.175.

[EJEMPLO EN AUDIO 7: Grupo Los Teopa, “Un 12 nenayetuitia” (“Dame un doce”)] p.176.

[EJEMPLO EN AUDIO 8: Wainaruri yuit̄arikariyari (Música para los danzantes de *wainaruri*) 2:47. Grabación propia, enero de 2009, Tateikie, Mezquitic, Jalisco] p.220.

[EJEMPLO EN AUDIO 9: Grupo Los Teopa “Jaime Carrillo”] p. 240.

[EJEMPLO EN AUDIO 10: Grupo Los Teopa “Haliema”] p. 240.

[EJEMPLO EN AUDIO 11: Grupo Los Teopa “Alicia”.] p. 241.

[EJEMPLO EN AUDIO 12: Francisco López López y Mario Carrillo Montoya “De amores en Tepic” Grabación propia, enero de 2009, Tateikie, Mezquitic, Jalisco] p. 243.

[EJEMPLO EN AUDIO 13: Grupo Enicnos “De Michoacán a Durango”] p. 244.

[EJEMPLO EN AUDIO 14: El Venado Azul, “Cumbia de los conejitos”] p. 234.

[EJEMPLO EN AUDIO 15: Los Amos de la Sierra, “Popurrí”] p. 239.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación, titulado “Yuitarika huyeyarite. Los caminos de la música: espacio, prácticas y representaciones de la música entre los wixaritari¹”, se realiza dentro del programa de estudios a nivel doctoral, del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) Unidad Occidente, con la finalidad de obtener el grado académico en Ciencias Sociales, en el área de Antropología Social. Está enfocado a analizar la realidad socio-cultural wixarika a través de la observación de la música en sus diversas manifestaciones, pretendiendo comprobar el papel de ésta como factor significativo en las dinámicas de interacción que conforman y transforman la cultura y la sociedad wixarika.

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 musicales² 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 wixaritari de la Sierra Madre Occidental en el estado de Jalisco, como en la ciudad de Guadalajara. Específicamente trabajé en las comunidades de Tateikie, San Andrés Cohamiata y Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatitlán, ambas en el municipio de Mezquitic, Jalisco.

¹ El término wixarika (pl. wixaritari) es el nombre propio de la etnia mejor conocida como huichol, cuya lengua pertenece a la rama corachol (o en la clasificación de Spicer, la rama yuto azteca central) de la familia lingüística uto-nahua. Este grupo indígena está conformado por aproximadamente 30,000 habitantes residentes tanto en comunidades rurales en la Sierra Madre Occidental como en poblaciones urbanas principalmente del occidente mexicano. En cuanto a la escritura de los términos wixaritari, se emplean criterios establecidos por el Departamento de estudios en lenguas indígenas de la Universidad de Guadalajara; estos criterios establecen el uso de la grafía *x* equivalente al fonema /rr/ del castellano y /sh/ del inglés; el uso de la grafía *ɨ*, 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 *ʼ*, que indica cierre glotal o saltillo. Las demás consonantes y vocales se pronuncian de manera similar que el castellano. Los fonemas de la lengua son: a, u, *ɨ*, i, e; y, w; *ʼ*, p, t, k; kw, ts, h; m, n; r, x. Debido a que carezco del conocimiento especializado en cuanto a la escritura de una correcta acentuación y cantidad vocálica de esta lengua, decidí no acentuar ninguna palabra. Dentro de textos en castellano, las palabras en wixarika aparecen en cursivas con excepción de los nombres propios. Han sido respetadas en su versión original las citas textuales en las que aparece una escritura del wixarika distinta a la que empleo.

² En el sentido expuesto por Connell y Gibson (2003: 3): “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.”

La principal pregunta que me ha guiado en esta investigación es la siguiente: *¿De qué manera las diferentes prácticas musicales (canto de mara'akame, sones de xaveri y kanari, música regional), en sus diversos contextos espaciales se relacionan con los procesos de reproducción y/o transformación social y cultural al interior de las localidades de los wixaritari como también al exterior, en el mundo mestizo?* Como posible respuesta a esta pregunta, a manera de hipótesis de trabajo planteo que *las distintas prácticas musicales de los wixaritari, 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* (Seeger 1979, 1994; Stokes 1994).

En cuanto a la decisión de realizar esta investigación, puedo afirmar que a pesar de que el 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 pobre dentro de las humanidades y las ciencias sociales. Apenas hace cuarenta años el antropólogo norteamericano 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 (Reynoso, 2006).

La mayoría de los trabajos existentes sobre música y sociedad en México han presentado perfiles de documentación ya sea musicológica (Mendoza, 1984 [1956]; Estrada, 1984); historiográfica (Turrent, 1993) o etnomusicológica (Stanford, 1984; Varela, 1987; Chamorro, 1992). 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 sólo algunos trabajos han abordado la música desde perspectivas antropológicas pretendiendo comprender procesos sociales a partir de fenómenos musicales (Lemaistre, 1997; García de León, 2002).

El presente trabajo busca ubicarse en la tradición del estudio de lo social, lo contextual, antes que lo formal musical, y puede decirse que tiene como antecedentes directos trabajos como los de Seeger (1972), Turino (1993) o Lemaistre (1997). Es decir, pretende adscribirse a los trabajos de orden antropológico sobre la música.

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. Por lo anterior considero que el estudio de la música

como factor constitutivo de la realidad social wixarika 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, 2004-5; Lemaistre, 1996; Luna, 2004, 2005; De la Mora, 2005; Chamorro, 2007), detecté que no existen trabajos que aborden de manera sistemática y profunda el universo musical wixarika: la gran mayoría de los trabajos existentes no proporcionan elementos suficientes para la comprensión de la música huichola como factor constitutivo del sistema simbólico y social, y particularmente como elemento que de claves para el estudio tanto del cambio como de la complejidad cultural del mismo pueblo. Por lo anterior, consideré conveniente el desarrollo de este trabajo, en primer lugar, como aporte al conocimiento del valor de la música en la realidad social de este pueblo; en segundo lugar, como estrategia para profundizar en el conocimiento de la compleja realidad de la cultura wixarika, y en tercer lugar, como aportación a la investigación de las culturas indígenas de la región del occidente de México, en tanto a documentación y análisis de este tipo de comportamiento social, el musical, que como práctica compleja que es, engloba espacio, lenguaje, ideología, cosmovisión, emoción, estética³ y vínculos sociales, y que participa en la conformación, en último término, del sentido social y cultural.

Como principales objetos a estudiar en la presente investigación se encuentran en primer lugar las relaciones sociales en y alrededor de las prácticas musicales entre los wixaritari, en segundo lugar las propias prácticas musicales, entendidas como *performances*, que a su vez derivarán en los significados sociales asociados a la música wixarika, y en tercer lugar el *espacio* como un elemento que en su estudio permitirá vincular claramente lo musical a lo social, los contextos a las prácticas musicales.

³En relación a lo relativo al concepto estética, siguiendo a 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 tampoco 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, predetermina 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: 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: 59).

Así pues, más allá de abordar tan sólo las representaciones de los wixaritari sobre su mundo y su música, me ha interesado abordar y analizar las prácticas en las que este grupo pone en juego dichas representaciones: analizo las diferentes formas de *articular*⁴ las relaciones sociales en diferentes contextos y/o espacios físicos, desde lo local hasta lo translocal⁵, abarcando lo regional, lo nacional, lo transnacional, lo mediático y lo *hipermediático*⁶.

Contenido de los capítulos

La tesis 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, enfocada a la descripción de los diferentes tipos música wixarika y los contextos en los que tienen lugar, y la tercera al análisis de casos y regiones en los que se interrelaciona la música, el espacio y diferentes formas de relación social.

Específicamente en el Capítulo 1: “Cultura y espacio wixaritari. Territorio, mitología, ciclo ritual y sistema de cargos” presento una contextualización sobre la realidad sociocultural del pueblo indígena estudiado, haciendo una exposición general de sus concepciones del territorio, su cosmología, 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 musical”, expongo los aspectos centrales del tratamiento teórico, que integra básicamente dos disciplinas: la antropología social y la etnomusicología. El modelo de análisis de

⁴ 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: 30-31)

⁵ Con respecto al uso del concepto *translocal*, aunque 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, sólo será empleado para hacer referencia a las prácticas que se realizan fuera del territorio agrario de los wixaritari, considerado como el espacio de “lo local”.

⁶ Los sistemas hipermedia se basan, en la suma de las potencialidades hipertextuales y multimediáticas. 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 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).

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 [1992]), fueron una parte de los lineamientos conceptuales filosóficos y antropológicos que inspiraron este trabajo. Por otra parte el enfoque etnomusicológico de Turino (2009) sobre tipificación de performances musicales, junto con el modelo etnográfico de análisis de performance musical propuesto por Regula Qureshi (1987), fueron las principales propuestas analíticas relacionadas a performance musical empleadas para abordar con claridad analítica el problema de la música y las relaciones sociales.

De manera complementaria al apartado teórico, concluyo la primera parte con la presentación del Capítulo 3, “Metodología”, en el cual explico la manera en que se aplicaron los modelos teóricos mencionados dentro del diseño de investigación, así como también, hago mención del tipo de trabajo de campo, sus alcances y limitaciones.

En la segunda parte, que he titulado “Música y sonidos wixaritari: géneros musicales, características y espacios”, abordo el contexto musical en sus tres dimensiones fundamentales, que son los diferentes géneros musicales estudiados en sus contextos y características formales y simbólicas, así como en su evolución. Luego de una introducción al capítulo donde expongo algunas características generales de la música wixarika, continúo con el Capítulo 4, titulado “*Jalar vida*: canto sagrado y relaciones sociales”, en el que realizo una recapitulación sobre los estudios relacionados al canto de *marakame*, propongo una tipología del canto y una descripción general de las ocasiones en las que tiene lugar esta práctica. Continúo con el capítulo 5, “*Esperar el mensaje*: música tradicional y relaciones sociales”, exponiendo los elementos característicos de este género musical y los contextos en los que opera, para terminar esta segunda parte con el Capítulo 6, “*Mandar música*: Música regional wixarika y relaciones sociales”, en el que abordo la música de mariachi tradicional en sus aspectos generales.

En la tercera parte, titulada “La música wixarika en las regiones de interacción cultural”, presento tres capítulos más, orientados cada uno a mostrar cómo es que las prácticas musicales operan en la interacción social y espacial de los wixaritari, desde dentro de la cultura local hasta el ámbito translocal, pasando por el espacio virtual de Internet, generando y articulando diferentes formas y estrategias. 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 wixaritari 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 regional.

Posteriormente, en el Capítulo 8, titulado “Trayectos cruzados: peregrinación y migración en la canción wixarika”, abordo las dos formas en las que los wixaritari interactúan con el espacio de manera móvil: analizo la correlación entre las prácticas migratorias y de peregrinación, y las prácticas de enunciación discursiva de topónimos, en el repertorio de dos formas de canción, la correspondiente al repertorio tradicional “de Wirikuta” y la correspondiente a la música regional wixarika.

En el Capítulo 9: “Lo transnacional y lo *hipermediático*: música regional y el caso Cusinela”, me centro en el estudio de una composición del grupo regional El Venado Azul -el más importante intérprete del género regional wixarika. Analizo diferentes estrategias seguidas para la realización de cuatro versiones en video de la pieza, por parte de diferentes actores: grupos musicales y productores audiovisuales. Distingo diversos matices presentes en los *videoclips*, que hacen evidentes variadas estrategias en el uso de la identidad étnica⁷, en la relación entre los wixaritari y los mestizos, los valores de su tradición, los intereses de los músicos y sus productores frente a la sociedad mestiza nacional y transnacional.

Finalmente en el apartado de Consideraciones finales, presento tanto una recapitulación de los principales elementos expuestos en los capítulos anteriores, así como una reflexión en la que integro 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 un disco compacto anexo.

⁷ 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 (Giménez, 2008: 61).

PRIMERA PARTE

Estudiando la música, el espacio y la relaciones sociales entre los wixaritari

CAPÍTULO 1

Cultura y espacio wixaritari: Territorio, mitología, ciclo ritual y sistemas de cargos

Con la intención de presentar contextualizar la realidad social a estudiar, en la presente investigación, en este primer capítulo expongo una aproximación a diferentes aspectos de la cultura wixarika, desde sus concepciones del territorio, su mitología y ciclo ritual hasta las formas de organización social, particularmente en los diferentes sistemas de cargos. La importancia de reconocer lo anterior está vinculada con la segunda parte de la tesis (Capítulos 4, 5 y 6) en la cual expondré la correlación directa entre estos aspectos de la cultura y las diferentes prácticas musicales.

El grupo étnico Wixarika, según el censo del año 2000⁸ está compuesto por una población de aproximadamente 30,000 habitantes; habla la lengua huichol o Wixarika, rama de la familia lingüística yuto azteca (Iturrioz et. al, 2004: 14); a su vez, gran parte de la población habla también el español⁹. Posee sus propios sistemas de organización social, política y religiosa, y económicamente subsiste de la siembra, 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 wixaritari son diversas: si bien su patrón básico y general de asentamiento es disperso, al mismo tiempo y recientemente muchos wixaritari han establecido una residencia alternativa en emergentes núcleos urbanos de la sierra o en las cabeceras comunitarias. Esto se complejiza aún más cuando por razones laborales, muchos migran a campos o ciudades aledañas o lejanas, estableciéndose temporal o permanentemente. Esta gama de formas de ocupar el espacio a la vez implica una gama igualmente diversa de formas de interacción con los otros, ya sean indígenas o mestizos.

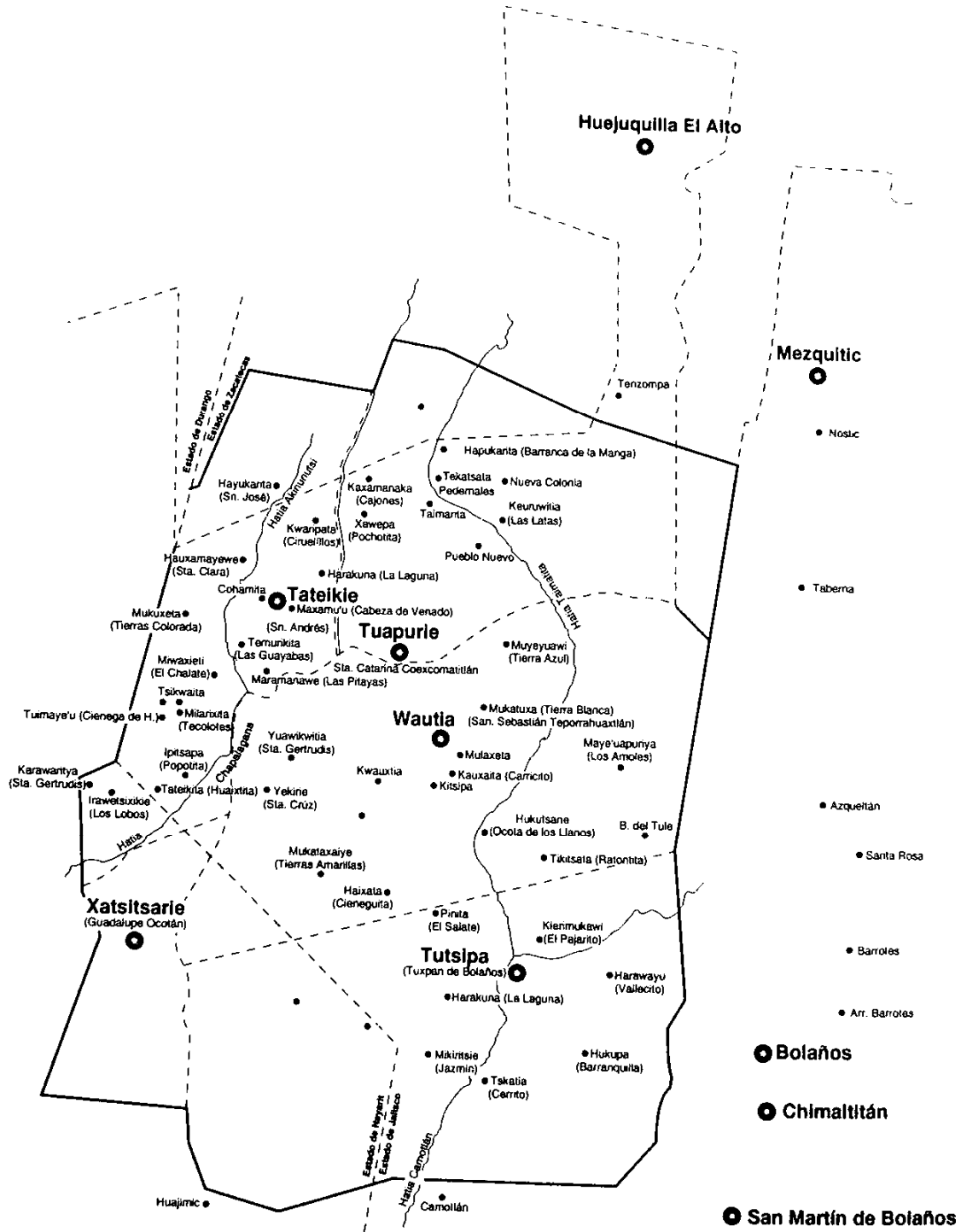
Lograr comprender a cabalidad la compleja trama que conforma la territorialidad huichola implica un detenido proceso analítico que lleva tiempo y no pocas dificultades, como lo demuestran

⁸ Fuente: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas - Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, "Sistema Nacional de Indicadores sobre la Población Indígena de México", 2002, con base en el XII Censo General de Población y Vivienda, México: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 2000.

⁹ En el conteo del INEGI 2005, se señalan 35,724 hablantes de esta lengua, de los cuales son monolingües el 7.5% de hombres y el 15.8% de mujeres.

principalmente los trabajos de Liffman (2000, 2005), Durin (2003, 2008) y Neurath (2002, 2003). En una primera aproximación, es importante, en primer lugar, destacar la existencia de dos territorios huicholes, el que puede ser llamado agrario, -y reconocido como el territorio propio y “sin discusión” de los huicholes-, y el que recientemente viene siendo reconocido y llamado por los no huicholes como “territorio sagrado”, que corresponde la categoría nativa *kiekari*, que significa “pueblo, comunidad, mundo, universo, cosmos” (Aceves, 2010: 101), 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: 182; 186): tres en Jalisco: San Andrés Cohamiata, Tateikie; Santa Catarina Cuexcomatlán, Tuapurie; y San Sebastián Teponahuaxtlán, Wautia, a la que está anexada Tuxpan de Bolaños, Tutsipa, 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, 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 en algunos casos considerablemente más pequeño que el territorio 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.

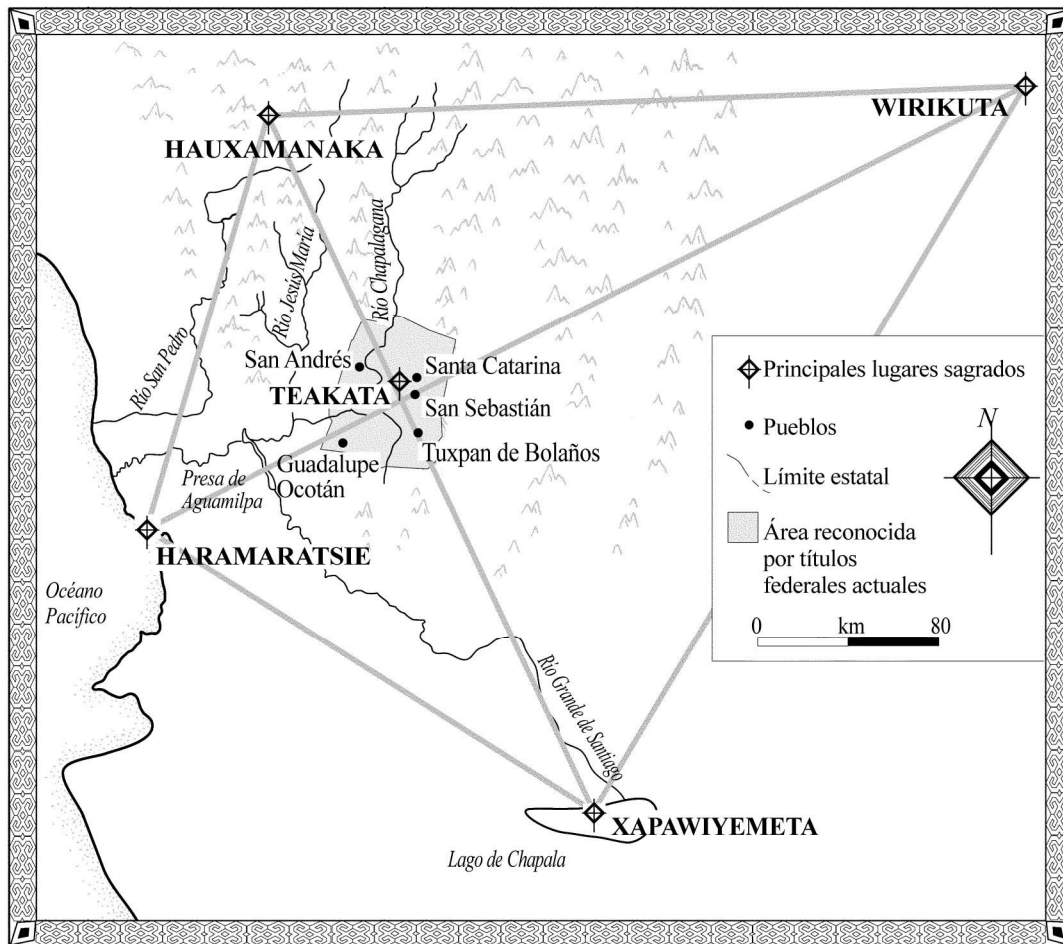


MAPA 1: Territorio agrario con toponimia en lengua wixarika, elaborado por Héctor Montoya (Iturrioz et al., 1995: 52).

Por otra parte, el territorio sagrado¹⁰, que apenas en las más actuales etnografías sobre huicholes empieza a ser reconocido como tal (Liffman, 2000, 2005; Neurath, 2002, 2003), aunque por los huicholes, seguramente 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 marcado principalmente por los cinco lugares sagrados principales dentro de su concepción del mundo: en el centro, las cuevas de Teakata, en Santa Catarina Cuexcomatlán, Mezquitic, Jalisco; al oriente, Wirikuta, en el desierto de San Luis Potosí, municipio de Real de Catorce; al norte, Hauxamanaka, en San Bernardino Milpillas Chico, municipio de Pueblo Nuevo, Durango; al poniente Haramara, en la costa del océano Pacífico, en el puerto de San Blas, Nayarit; y en la Isla de los Alacranes, en la laguna de Chapala, Xapawiyemeta¹¹. Estos cinco puntos son solo los más importantes, pero de ninguna manera son los únicos ya que existen cientos de sitios ancestrales móviles y miles de lugares nombrados: por ejemplo, hay más de quince puntos sagrados en la ruta de aproximadamente 400 kilómetros a Wirikuta: Tatei Matinieri, y Kauyumarie en San Luis Potosí; Hakute, en Nayarit y El Bernalejo en Durango, por nombrar algunos.

¹⁰ Andrés Fábregas (2001: 18) se refiere a este territorio como “territorio cultural”.

¹¹ Ha sido documentada por Lumholtz (1986[1900] y Seler (1998 [1901]: 190), entre otros investigadores, la existencia del adoratorio de Xapawiyemeta, previa a la de la laguna de Chapala, en la laguna de Magdalena, Jalisco. Por su parte, Liffman (2011) ha detectado la existencia de 10 lugares diferentes donde ha sido ubicado este lugar sagrado en diferentes momentos y por diferentes actores.



MAPA 2: *Kiekari*, elaborado por Susan Alta Martin (Liffman, 2005: 55).

Un abordaje que permite comprender la conformación “nativa” del territorio es el descrito por Liffman (2000; 2005) en el cual expone la jerarquía de adscripción de las diferentes construcciones sociales (formas de conocimiento 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-¹², y que es el conformado, desde la mínima unidad, la

¹² Es pertinente aclarar la diferencia entre estos dos conceptos de territorio y precisar que en lo que respecta 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, es importante mencionar que existen procesos de gestión y procuración de reconocimiento legal sobre el territorio sagrado, específicamente sobre la ruta a Wirikuta (*cf.* Giménez, Lira y Fernández, 2009). Pudiera 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; 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 Teakata o Teupa los cuales 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.

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 *kakariyarita*, principales lugares sagrados. Expone además cuál es el proceso simbólico y práctico de 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, más cercano.

1.1 Espacio wixarika: aproximación a las diferentes interacciones con el espacio entre los wixaritari

Tratar el tema del espacio entre los wixaritari, es hablar de 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 otros pueblos indígenas, mestizos y con el mismo estado nacional. Al hablar de *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. Exponiendo sobre *territorio*, encontramos al menos tres particularizaciones del mismo: el territorio virreinal, el territorio agrario, y quizá el más importante, -en cuanto al papel de servir como referencia 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 pueblos, ciudades y países.

Liffman, en su tesis doctoral (2002) explora el amplio espectro de interrelaciones materiales y simbólicas establecidas por los wixaritari y sus relaciones con los dos tipos de territorio ya mencionados, revisando en su trabajo 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 a las demandas autonómicas contra el estado -caso de Bancos de San Hipólito. Específicamente en su tesis trabaja con la comunidad de Tierras Blancas, en San Andrés Cohamiata, pero extiende su análisis como lo indica lo mencionado hasta aquí, desde lo interno y local de la propia comunidad, hasta la perspectiva externa y global, al ubicar los procesos wixaritari en procesos de amplio espectro, como el de las reivindicaciones territoriales indígenas a nivel americano y mundial. La aportación central del trabajo de Liffman es poner en juego la amplia gama de elementos sociales y culturales que conforman la realidad wixarika, que están siempre ligadas tanto simbólicamente como prácticamente a sus territorios agrario y sagrado, y que pocas veces han sido articuladas, seguramente, dada su complejidad.

De manera sintética, en una frase que condensa su reflexión sobre la relación de los wixaritari 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 y 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. Éstas son demostraciones políticas metapragmáticas de su pertenencia a los lugares y por lo tanto de que esos lugares les pertenecen a ellos (Liffman, 2001; traducción propia).

Por su parte, Séverine Durin (2003), realiza una exploración de la construcción del territorio wixarika tanto a través del análisis histórico como del contacto externo a través de las rutas de comercio, es decir, trabaja la construcción de lo interno desde lo externo. En la primera parte de su tesis doctoral, titulada "los confines del territorio" trata sobre "la formación histórica de las comunidades agrarias" y aborda aspectos que abarcan desde el siglo XIII hasta el XVII; y ya sobre el siglo XX, la 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 wixarika" (2003: 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 se ocupa de 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 y Aguilar, 2008). Más allá de los estereotipos existentes en alguna literatura etnográfica, que enfatizaba su aislamiento, la revisión realizada por Durin, ayuda a subrayar el carácter dinámico que ha caracterizado al pueblo huichol.

Tanto en lo abordado por Liffman como por Durin, es posible observar cómo es que evidencian y demuestran la necesidad analítica de ampliar el espectro del análisis de la realidad social y cultural wixarika ligado al territorio, que visto convencionalmente, se limitaría a describir el territorio dentro de sus márgenes sin preocuparse en cómo éste interactúa y se contrae expande o muta, física, simbólica o moralmente, en la interacción con la dinámica realidad que siempre ha existido pero que hoy destaca especialmente en su carácter translocal: en los términos de los antropólogos que estudian estos 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.

Las crecientes comunidades migratorias desarrolladas en los pueblos y ciudades medias aledañas a la sierra, como son Huejuquilla, Mezquitic y Colotlán, en Jalisco; Tlaltenango, Fresnillo y Jerez en Zacatecas (Talavera, 2005: 84-85), Ruiz y Santiago Ixcuintla en Nayarit (González Rubio, 2004; Talavera, 2003); así como en la periferia de grandes ciudades como Tepic, Guadalajara, Puerto Vallarta, Monterrey y Ciudad de México (Durin, 2003); el establecimiento de adoratorios en estos espacios y en otros relacionados con el *New Age* (Durin y Aguilar, 2008); los cada vez mayores espacios virtuales en internet relacionados con los wixaritari (De la Mora, 2009a), son sólo algunos de los nuevos lugares sobre los que es necesario seguir reflexionando alrededor del particular proceso de cambio que nos toca, tanto a los que estudiamos con ellos como a los propios wixaritari, cotidianamente experimentar.

1.2 Acercamiento a su mitología

Un aspecto central dentro de la cultura Wixarika 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 se integran complejos entramados simbólicos que interrelacionan los elementos del mundo en un nuevo orden. 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: 358-360). Entre los wixaritari, son tres los mitos principales, de los cuales derivan muchos otros, particularizaciones de los anteriores.

El mito principal habla de la creación del mundo, y narra el viaje de las deidades principales, -Takutsi Nakawe, la bisabuela, Tatutsi Maxakwaxi, el bisabuelo cola de venado, Tatewari,

nuestro abuelo el fuego, Tamatsi Kauyumarie, nuestro hermano mayor el Venado azul, Tatei Yurianaka, nuestra madre tierra húmeda-, en su recorrido, punto por punto, partiendo desde el mar, en Haramara, hasta llegar al Cerro del Amanecer Paritekia, o Cerro Quemado, Reu'unaxi, en Wirikuta. Comprende también el mito del Nacimiento del sol, Tayeu o Tawewiekame¹³, 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, en la Peregrinación a Wirikuta, que tiene lugar a 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, Watakame, en su búsqueda del maíz quien es Tatei Niwetsika, nuestra madre maíz que se desdobra en cinco diosas. En este mito aparece Takutsi Nakawe quien advierte a Watakame 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 Xapawiyemeta, la Isla de los Alacranes, en 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.

Por último, y en relación al ciclo católico, existe el mito del Nacimiento de Cristo, que se extiende también al nacimiento de los santos, los oficios, algunos animales y el dinero. (Neurath y Gutiérrez, 2003: 331-337). Según Neurath, en las ceremonias de Semana Santa, del *tukipa* este mito sólo 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.

1.3 Centros ceremoniales

En cuanto a la estructuración ritual, la cultura Wixarika posee tres tipos de centros ceremoniales que se relacionan entre sí mas no se determinan: *xiriki*, *tukipa* y cabecera. El tipo más pequeño de estos centros ceremoniales es el centro ceremonial local, o adoratorio familiar, llamado *xiriki* (Neurath, 2002: 138), que es un pequeño templo en el que tienen lugar ceremonias especiales para la deidad a la cual se rinde culto dentro de él, por lo general está relacionado con las deidades del maíz, Tatei Niwetsika, nuestra madre maíz. El pequeño templo está construido de adobe, en forma rectangular, con techo de pasto a dos aguas, complementado por un patio amplio llamado *takwa*, donde tienen lugar principalmente 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 y techo de pasto y madera, que en su estructura, según Neurath,

¹³ Vizcaíno (1989: 21-31), presenta una muy clara narración de este mito realizada por el cantador Eusebio López Carrillo.

representa el universo. Alrededor del *tuki*¹⁴, se construyen varios *xirikite* (plural de *xiriki*) que son consagrados a diferentes figuras de dioses, los cuales tienen el papel 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 *tukipa*, numerosos *xirikite*. En los *xirikite* se lleva a cabo el culto específico a alguna de las aproximadamente treinta deidades *wixaritari*; en el *tuki* tienen lugar algunas de las ceremonias distritales que integran a los diferentes *xirikite* de la zona.

Por otra parte, el gobierno de la comunidad se concentra en el núcleo poblacional llamado Cabecera, donde tienen lugar algunas de las ceremonias generales o comunitarias. Dentro de la cabecera, existen varios espacios ceremoniales importantes, relativos tanto a la organización civil como 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 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.¹⁵

1.4 Ciclo ritual

Dentro de la vida religiosa de los *wixaritari*, existe un amplio e intenso calendario festivo, que comprende diversos rituales relacionados por una parte con el ciclo natural -las temporadas de secas y lluvias-, y por otro, con la organización comunitaria, ligado a las ceremonias de origen colonial, tanto de carácter civil como religioso.

Dentro del ciclo natural, es posible distinguir dos grandes fases ceremoniales, la correspondiente a la temporada de secas, asociada simbólicamente al sol y al día, *tukari*, y la correspondiente a la temporada de lluvias, asociada a la fertilidad y a la noche, *tikari* (Preuss, 1998 [1907]: 154-155]; Lemaistre, 1997; Neurath, 2002; Geist, 2005). En el periodo comprendido por el ciclo de secas (septiembre-mayo, aproximadamente), se realizan una serie de rituales y peregrinaciones con el fin de solicitar a las deidades las lluvias para el territorio *wixarika*. Estas peregrinaciones se realizan a diferentes lugares sagrados, ubicados –principalmente- en los cinco puntos sagrados principales, mencionados con anterioridad, considerados por los *wixaritari*, lugares de residencia de los dioses.

¹⁴ En algunas comunidades el *tuki* es conocido también como *calihuey*, que en náhuatl significa “casa grande”.

¹⁵ En *Tateikie*, 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.

Además, dicho ciclo ritual es complejo, ya 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*, adoratorio familiar, en el cual participa también la comunidad; el del *tukipa* o distrito religioso de 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.

En los centros ceremoniales *tukipa* así como en los *xiriki*, dependiendo el caso, tienen lugar ceremonias centradas en el cultivo del maíz, elemento central de la cultura, simbólica y 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, la Fiesta del Toro, Mawarixa, es otra fiesta que se celebra por familias con la finalidad de obtener un determinado favor de las deidades.

Por otra parte, en la cabecera de cada comunidad tienen lugar las ceremonias de origen colonial, tanto de carácter civil como religioso. Son siete las ceremonias principales de la cabecera: la primera, de carácter civil, es la ceremonia de cambio de autoridades, que se lleva a cabo al inicio del año y es llamada Patsixa o Cambio de Varas; en segundo lugar la ceremonia de Naxiwiari (“Lluvia de cenizas”), conocida también como Carnaval o Pachitas, en tercer lugar la ceremonia de Weiya, Semana Santa, de origen católico pero ya completamente adaptada y modificada a la cosmovisión Wixarika (Iturrioz y Carrillo, 2007); en cuarto y quinto lugar, las ceremonias del Volteado de la mesa, se llevan a cabo en dos ocasiones: la primera tiene lugar el 4 de junio y es llamada Xaparaxi *tikari* o de San Francisco; inaugura el temporal - simbólicamente inicio de la oscuridad, *tikari*. A su vez, la segunda, que tiene lugar el 5 de octubre, es llamada Kurupu “regreso” y marca el fin del temporal -el regreso del día, *tukari* (Lemaistre, 1997: 196). En sexto lugar, la ceremonia de cambio de mayordomos, en diciembre, y por último, la fiesta del santo patrono, que varía dependiendo de la comunidad de la cual se trate. Todas estas ceremonias tienen fechas más o menos fijas, y se realizan invariablemente año con año.

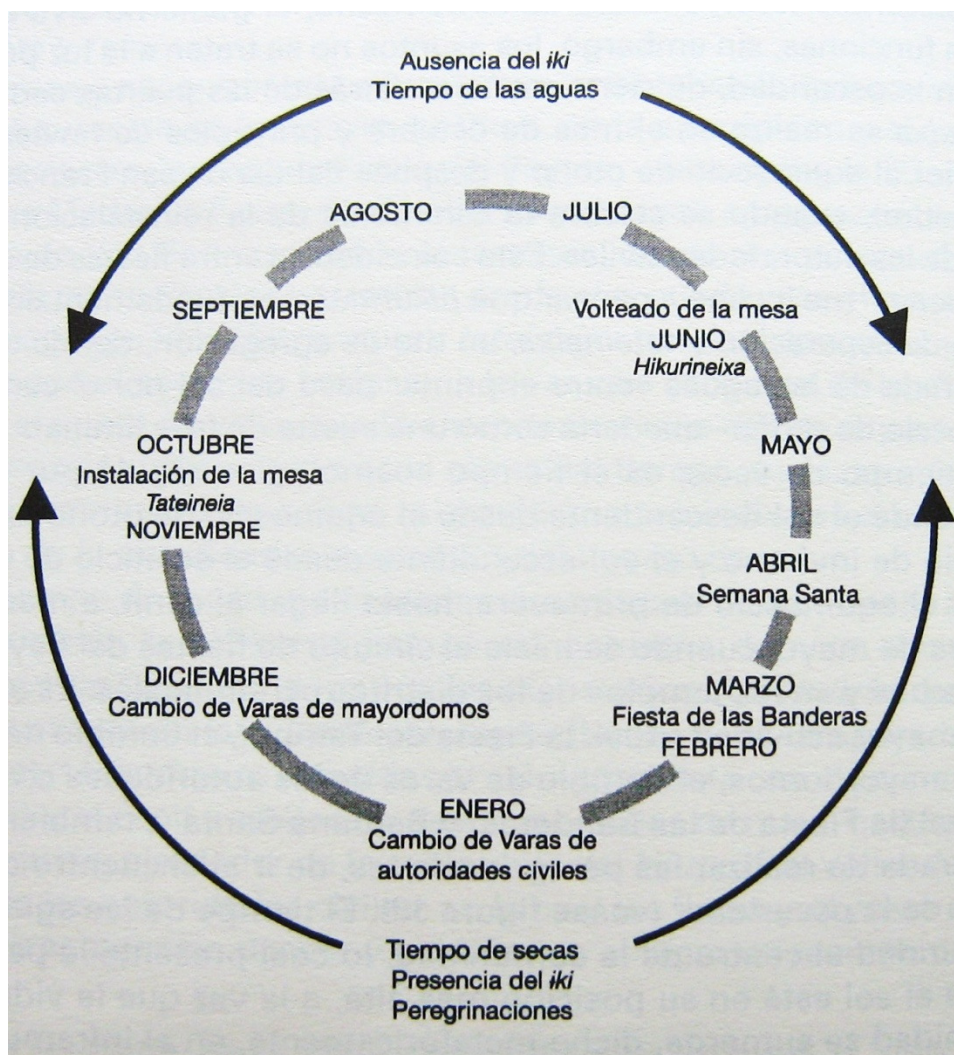


FIGURA 1: Esquema del ciclo anual de la ritualidad huichol (Geist, 2005: 146).

1.5 Organización social y gobierno tradicional: sistema de cargos entre los wixaritari

El estudio de los sistemas de cargos, tanto en su conformación estructural como en sus variaciones diacrónicas, permite observar las prácticas sociales y simbólicas relevantes de los pueblos indígenas. Entre los wixaritari, cumplir con el cargo se considera una obligación religiosa y moral, y por el gran esfuerzo que implica, un sacrificio para quien lo recibe, su pareja y su familia, al tener que dejar las actividades ordinarias y dedicarse casi de tiempo completo a las actividades durante el periodo correspondiente. Cumplir el cargo es considerado una condición necesaria para obtener la salud y la prosperidad personal y familiar, así como un valor social en cuanto al reconocimiento de estatus (Neurath, 2002).

Entre los wixaritari, los sistemas de cargos pueden clasificarse en dos tipos: religiosos y políticos, que a su vez se subdividen en dos tipos cada uno. Hablando de los cargos religiosos, en

primer lugar, habría que distinguir entre los cargos del *tukipa*, los cuales son de origen prehispánico – representados simbólicamente y materialmente por las jícaras votivas, (*xukuri*: “jícara”; *xukuri'ikate*, “alzadores o portadores de jícara”), y los cargos de la cabecera, es decir las mayordomías, encargadas de los santos católicos. Hablando de los cargos de gobierno, habría que distinguir entre los relativos a la organización cívica de origen colonial, llamado Gobierno Tradicional –representado por los *'itsi; 'itsikate* “alzadores o portadores de varas de mando”, y por otro lado, las llamadas Autoridades Agrarias o Comisariado comunales.

Si bien, como ya se mencionó, estos sistemas de cargos son independientes o autónomos, a pesar de responder a diferentes funciones, entre estos cargos hay factores comunes que codeterminan ciertas decisiones en el interior de las comunidades, es decir, se relacionan entre sí: el Gobierno tradicional es la máxima autoridad a nivel comunitario y sus decisiones deben ser acatadas por los miembros de la comunidad; al mismo tiempo, las decisiones y acciones del comisariado influyen en toda la comunidad. A continuación se explican con mayor detalle los sistemas de cargos mencionados.

1.5.1 Cargos religiosos del *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 años¹⁶ deben de realizar una serie de ceremonias y procesiones con el fin de mantener tanto el equilibrio social a nivel comunitario como cósmico, en el plano sagrado. Cada jícara representa a una deidad, y el número de deidades y por tanto de jícaras y personas con cargo, varía en cada uno de los diferentes centros ceremoniales, *tukite*, del territorio wixarika, oscilando alrededor de treinta por centro ceremonial.

Entre las principales actividades de los jicareros destaca el hacer 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. Sobre los cargos del centro ceremonial Durin expone:

¹⁶ 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 éste 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 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.

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 (Durin, 2003: 12).

Según explica Neurath (2002: 222): “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”.

Durante la peregrinación a Wirikuta¹⁷, el nombre de jicarero o *xukuri'ikame*, cambia al de *bikuritamate* o peyoteros, dado que uno de los cometidos principales de estas personas en esta travesía es el de recolectar el cactus sagrado *bikuri* (*lophophora williamsii*) o peyote. Como clarifican tanto Neurath (2002: 224), como Gutiérrez (2002a: 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

Sobre la participación de las autoridades en el sistema de cargos entre los wixaritari, 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 (Neurath, 2000: 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 religioso, muchas veces condicionada por un factor ideológico relacionado a 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 tomar el cargo es en primer lugar tomada por los *kawiterutsixi*¹⁸ (plural de *kawiteru*, cargo sagrado de anciano con conocimiento religioso), de cada

¹⁷ El recorrido a Wirikuta era realizado originalmente a pie, desde la Sierra Madre Occidental hasta el desierto de San Luis Potosí, -un recorrido aproximado de 400 kilómetros en un lapso de aproximadamente 40 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. 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 y Fernández, 2009).

¹⁸ Anguiano (1974: 175) expresa que el concepto “consejo de ancianos” es lo mismo que *kawiterutsixi*. En trabajo de campo, me ha sido comunicado que ambas agrupaciones no son idénticas, aunque en estricto

centro ceremonial, a partir de un procedimiento de transmisión hereditario; solo en segundo lugar, esta decisión es voluntaria en caso de que la persona designada no acepte el cargo y los *kawiterutsixi* 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 hablará en el capítulo 5.

1.5.2 Cargos religiosos de la cabecera

Dentro de los cargos religiosos de la cabecera se encuentran las mayordomías, encargadas de los santos católicos. Los mayordomos, son varones y las tenanches, mujeres. Estos cargos, que por lo general tienen duración de un año¹⁹, están asociados a los lugares de donde se dice proviene cada santo, por lo que la transmisión del cargo de mayordomo y/o encargado, se realiza por herencia ya sea paterna o materna, y corresponden al lugar del nacimiento de los mismos. Por ejemplo, en Tateikie, el cargo de Mayordomo de Tanana “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, Haikiyiawi (“serpiente azul”). Otro mayordomo, encargado de Tanana corresponde a los nacidos en Cohamiata; Los mayordomos de Tutekwiyu deidad asociada a 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 Tanana de San Miguel, llamado Tasunatsi, asociado a Haikituxame, “serpiente blanca” es heredado por los nacidos en la zona de San Miguel, Las Tapias, Los Lobos, Tempisque, Guamiuchilillo y Ciénega. El cargo de Tanana 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 Andrés puede ser de ya sea de San José, Las Guayabas, o Carrizal. Una excepción es la Virgen de Guadalupe, llamada localmente Tatei Werika’imari: águila blanca, ya que no tiene preferencia por el origen del mayordomo, es decir “es para todos” (Entrevista a Rafael Carrillo Pizano, 2010).

sentido ambas son como tales, consejos de ancianos; Según obtuve información en campo, el consejo de ancianos de la comunidad está integrado por los exgobernadores y ex comisarios. En Tateikie, *kawiteru* es un cargo de tukipa que dura cinco años, y por cada tukipa debe hacer tres *kawiterutsixi*. Para poder ser *kawiteru*, hay que haber pasado por los cargos más importantes del *tukipa*. Manzanares (2003: 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 *kawiterutsixi*, 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.

¹⁹ En Tateikie, el cargo de Mayordomo de Tanana “nuestra madrina” y al igual que el correspondiente al mayordomo de Ximianame, Cristo grande de San Miguel, a diferencia de los demás que solo duran un año, duran cinco años.

1.5.3 Cargos civiles: gobierno tradicional

El gobierno tradicional, establecido por los españoles en el periodo colonial, se basa en un sistema de cargos, los cuales, dependiendo del caso, se cumplen en ciclos que van desde el lapso de un año hasta cinco años. Este gobierno tiene la última palabra en prácticamente todas las decisiones de la comunidad, sobre todo en aquellas que tienen que ver con el ciclo ritual. Su función principal es la de organizar, vigilar y desempeñar el cumplimiento de las peregrinaciones, ceremonias y fiestas que tienen lugar durante todo el año, así como resolver asuntos de importancia para el destino de la comunidad y la cultura. La conformación del sistema de cargos tradicional consta de varias figuras, tales como el consejo de ancianos, los *kamiterutsixi*; el gobernador *tatumani*, el juez, el capitán, el alcalde, el alguacil, y los ayudantes o topiles; además de los jicareros (pl. *xukuri'ikate*, sing. *xukuri'ikame*), o peyoteros (pl. *bikuritamete*, sing. *bikuritame*).

1.5.4 Cargos civiles: comisariado de bienes comunales

Por otro lado, el gobierno agrario, originado a partir de las resoluciones presidenciales de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, tiene lugar a su vez en cada una de las cuatro comunidades que se han mencionado anteriormente. En su interior, estas comunidades se dividen en agencias, localidades o comisarías, que a su vez se conforman por ranchos. La máxima autoridad de este gobierno agrario es la asamblea comunal²⁰, que tiene lugar de dos a cuatro veces al año, aparte de sesiones extraordinarias, que se encarga de tomar las decisiones que rigen el destino de la comunidad en la mayor parte de los ámbitos, y está presidida por las autoridades agrarias y tradicionales. Este gobierno agrario, hace valer el derecho de las comunidades sobre su tierra y facilita la relación de los comuneros con el territorio, atiende los problemas de orden legal y administrativo, además de establecer la relación con las instancias del gobierno municipal, estatal y federal, así como con organizaciones no gubernamentales.

Este gobierno está conformado por el “comisariado de bienes comunales”, que se compone por las figuras de: el presidente, el secretario, el 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 la demás figuras mencionadas dentro del gobierno agrario, desempeñan su función en periodos de tres años y

²⁰ Dentro de la experiencia de campo me fue posible estar presente en varias asambleas comunitarias de las comunidades de Tuapurie y de Tateikie, pudiendo 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.

son elegidos por el consejo de ancianos y la asamblea. 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 wixarika sin el antecedente de la coexistencia de los sistemas de cargos mencionados; es necesario sobre todo en la forma en que estos se interrelacionan, en particular sobre las estrategias de continuidad en las redes de poder social y religioso, clarificando hasta qué punto éstas responden o siguen respondiendo a criterios de linaje, y cómo con el paso del tiempo, cómo es que 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 demostrar en este trabajo, las diferentes prácticas musicales wixaritari dentro y fuera de las comunidades.

1.6 La reciprocidad entre los wixaritari

Con respecto al tema de la reciprocidad entre los wixaritari, los trabajos de Geist (1997; 2005), y de Gutiérrez (2003), abordan temas relativos a las formas de reciprocidad que se enmarcan dentro del ámbito religioso. Geist señala de qué manera, la reciprocidad es parte fundamental de la acción ritual de 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, 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: 3-4).

En particular, Gutiérrez ofrece una descripción y 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 wixaritari –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 *bikuli*, 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: 124).

Por otra parte 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 wixarika. En su texto, 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 (Weigand, 1992: 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 wixaritari. 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.

1.7 Recientes elementos del cambio social y cultural

Si bien las relaciones de los wixaritari con otros pueblos indígenas y con la cultura dominante, primero española, actualmente mestiza, han existido por cientos de años, es innegable que la reciente modificación de la situación de comunicación con el mundo mestizo, ha generado dinámicas que de un modo u otro han modificado considerablemente los esquemas de relación social interna y externa existentes en los periodos anteriores. Pueden ser reconocidos como determinantes del cambio social y cultural en la región factores como: 1) la apertura de caminos de terracería, carreteras pavimentadas y pistas de avioneta en la segunda mitad del siglo XX; 2) el proceso de electrificación en las cabeceras comunitarias de la sierra; 3) el afianzamiento de comunidades de migrantes en diferentes pueblos y ciudades así como, 4) la instauración de un centro universitario de la Universidad de Guadalajara en Colotlán, y escuelas preparatorias en tres de las comunidades (San Andrés, Tuxpan y Santa Catarina -

Nueva Colonia-), y como último aspecto significativo 5) 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 (SEDESOL), y las campañas de reclutamiento de jóvenes por parte de la Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA); por nombrar los principales.

Las situaciones mencionadas sin lugar a duda han permitido un incremento en las relaciones con el mundo mestizo, con las implicaciones económicas, sociales y culturales que esto conlleva, a la vez que se pueden relacionar con algunos efectos tales como divisiones tanto intracomunitarias e intercomunitarias (como el caso de la carretera Amatitán-Huejuquilla en 2007) al tiempo de situaciones de acercamiento y solidaridad (como el caso de oposición a la minería en Wirikuta a principios de 2010).

En relación a estos procesos de transformación, tanto Lemaistre (1997: 158) como Durin (2003: 328) han señalado cómo en la realidad reciente de las comunidades de la sierra, se ha ido generando un proceso de separación de clases o grupos de poder, representados por una parte por los “tradicionalistas” predominantemente ancianos apegados a los valores de tradición, y por otra parte 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 antagónica, sí logra explicar algunas problemáticas actuales, como las diferentes perspectivas en torno a la educación escolar o la introducción de caminos y electricidad.

1.8 Los wixaritari, la identidad y las relaciones sociales internas y externas al grupo

El tema de la identidad entre los wixaritari es un tema complejo que ha sido tratado por los estudiosos de la 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 wixaritari (Lumholtz, 1986 [1898]; Rojas, 1993; Weigand, 1992; Rojas Galván, 2001; Torres, 2009), 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 wixaritari, 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 en tanto 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, catalogando 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: 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]: 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 el 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 (Weigand, 1992: 169 – 170).

Es evidente que entre las propias comunidades wixaritari existen desde muy tenues hasta marcadas diferencias tanto de modos de vida como de pensamiento. Como señala Negrín, ya Lumholtz a finales del siglo XIX había registrado “la animosidad” por conflictos de linderos entre San Andrés y Santa Catarina (Negrín, 1986: 20); dichos conflictos hasta el presente continúan vigentes²¹. Así mismo, como observa Beatriz Rojas, en muchos puntos cruciales de la historia de este pueblo es posible hallar señales de conflicto y/o 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.” (Rojas, 1993: 155). Como ejemplo de dichas diferencias, a inicio de la Revolución, 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

²¹ En mayo de 2010 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.

Andrés lucharon al lado del gobierno, mientras que los de San Sebastián, a lado de los rebeldes (Rojas, 1993: 164)²².

Dichas diferencias se presentan pues entre las comunidades, pero no solo ahí, sino a su vez, al interior de las propias comunidades: existe una diversidad de identidades que con intenciones de comprensión pueden tipificarse en tradicionalistas, progresistas, o incluso en la coexistencia simultánea o coyuntural de ambas –identidades múltiples y/o estratégicas–: al interior de las comunidades se dan diferenciaciones políticas –facciones priístas, panistas, perredistas e incluso zapatistas–, diferenciaciones de género, de generación –jóvenes, adultos y ancianos–, e incluso diferencias religiosas –tradicionalistas, católicos y evangélicos–. Durin (2003: 328) señala muy diversos tipos de actores sociales que interactúan en la realidad actual wixarika, 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 wixaritari sobre sí mismos, parten de la identificación con el sí mismo, a su vez que de la diferenciación del otro. Iturrioz, partiendo de 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* 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 (Iturrioz, 2004: 162 -163).

En un sentido cercano, 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 wixaritari sólo 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

²² 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” (Rojas, 1993: 164).

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” (Neurath, 2005: 33).

De la misma forma que se ha mencionado la complejidad de los fenómenos identitarios entre los wixaritari sobre sí mismos, es posible afirmar que en la perspectiva de los wixaritari, las representaciones que los propios indígenas tienen sobre el mestizo o el extranjero, no son unívocas, según lo expresan los trabajos de algunos etnógrafos. Lemaistre (2003: 88), señala que la diferenciación realizada por los wixaritari 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 ONG, con quien las relaciones se caracterizan por la rivalidad económica, y finalmente los visitantes, desde el místico, el artista y científico, incluyendo al antropólogo que suele ser considerado como “el más arrogante y abusivo” (Valdovinos, 2004). Otra distinción de los wixaritari sobre los mestizos es la señalada por Neurath (2005: 44), al mencionar que distinguen entre dos tipos de mestizos, “los locales que van tras la tierra y los bosques comunales” y los urbanos o “huicholeros, ávidos de consumir algunas impresiones sobre el chamanismo y la sabiduría indígenas”. Por su parte, Guizar (2005: 88) 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”.

De tal modo, los mencionados manejos de la identidad wixarika, ya sea establecida analíticamente por los estudiosos de esta cultura o asumida étnicamente por los propios indígenas, se manifiesta como compleja, dinámica, y de carácter estratégico, en contraposición a la muy difundida concepción de la identidad wixarika como esencia inmutable.

1.9 Conclusión

Con la finalidad de contextualizar el objeto de estudio de esta investigación, el performance musical y el espacio entre los wixaritari, como punto de partida en el tema de estudio de esta investigación, en este capítulo he presentado un acercamiento a los principales aspectos que conforman la realidad social y cultural wixarika, pretendiendo hacer patente la complejidad de la misma. He señalado la importancia de la comprensión de las dos concepciones de territorio, agrario y sagrado, 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 desarrollar una monografía, en este capítulo sólo se destacaron los principales elementos que en los subsiguientes apartados se recuperarán. En los siguientes dos capítulos explicaré cuáles fueron las perspectivas teóricas y los conceptos de las mismas que sirvieron como guías para la realización del análisis de la música, el espacio y las relaciones sociales entre los wixaritari.

CAPÍTULO 2

Perspectivas teóricas sobre espacio y performance musical

Con la finalidad de situar la reflexión analítica de esta investigación, centrada en las prácticas musicales y el espacio, en este capítulo presento una aproximación al estado de la cuestión a los estudios sobre espacio y antropología, describiendo y posicionándome ante algunos de los principales lineamientos analíticos alrededor del espacio: abordo así, los conceptos de espacio como producción humana, espacio como región cultural, espacio como representación, y el espacio en los fenómenos de translocalidad y flujos *hipermediáticos*. Continúo en el desarrollo del capítulo en una revisión y posicionamiento ante distintos enfoques que correlacionan el tema de los estudios sobre música en relación con el espacio, y finalmente continúo con una exposición sobre las diferentes perspectivas teóricas sobre el performance, ya sean de orientación social o musical, enfatizando qué conceptos de cada una de estas perspectivas aplicaré en los casos de estudio, sobre el espacio y los performances musicales wixaritari. Una vez revisados estos conceptos teóricos, en el capítulo siguiente, explicaré el modelo metodológico en el que se aplican los conceptos y enfoques analíticos revisadas aquí a los objetos de estudio.

2.1 Perspectivas teóricas sobre 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: 46).

Como punto de partida en el reconocimiento de las diferentes orientaciones analíticas sobre el espacio, es necesario afirmar que dentro del campo de la reflexión sobre cultura y sociedad existe una diversidad de enfoques y precisiones del concepto de espacio así como de otros conceptos derivados. *Espacio*, más que un concepto cerrado, suele ser entendido como una heurística, es decir, una técnica de 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 global, o las representaciones imaginarias del espacio; desde el estudio de la percepción y la proxémica, hasta la geografía y los estudios translocales (Low y Lawrence-Zuñiga, 2006).

Así pues, es necesario distinguir, por una parte, 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 magnitud, como es el caso de la

globalización. Es posible distinguir en primer lugar la referencia al concepto de espacio como realidad física, realidad concreta, según lo califica Lindón (1998), “espacio geográfico y/o geométrico”; sobre esta concepción, “tradicional, convencional y establecida” de espacio, es sobre la que existen trabajos que son identificados por los estudiosos actuales, como trabajos de la antropología y la geografía clásicas.

Un ejemplo de este tipo de tratamientos es el relativo al concepto espacial de región -que en antropología es así mismo más que un concepto, una heurística-. Carmen Viqueira (2001) ha abordado de manera sintética y crítica las problemáticas alrededor del espacio regional, desde las perspectivas de la geografía, la antropología social, la ecología cultural y la antropología cultural – con el concepto de área cultural-. Es posible afirmar que la mayor parte de la bibliografía abordada por Viqueira pertenece al campo de la antropología clásica, es decir, que aborda los temas de forma lineal y unicausal, aunque también hace el señalamiento de problemáticas de los estudios de región en los cuales se aborda la sobreposición o el traslapamiento de regiones.

Este tipo de tratamientos clásicos sobre el espacio conciben a éste como una homología estática que comprende territorio, comunidad y cultura, lo cual se ve rebasado por la realidad contemporánea, y ha hecho necesario el surgimiento de nuevas concepciones. Lo que los nuevos enfoques critican a las concepciones lineales de espacio, es justamente el eludir la complejidad de los procesos sociales y culturales que rodean al espacio, es decir, el no abordar la complejidad de factores que rodean a las realidades contemporáneas. Cuando existe más de una variable en juego puede hablarse ya de complejidad (Lindón, 1998), los trabajos clásicos, si bien no descartaban variables secundarias en sus temas de estudio, sí privilegiaban 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 Lefebvre (1991[1975]), para continuar con la revisión del modelo de análisis regional y nacional propuesto por Lomnitz (1995 [1992]) así como los estudios sobre espacio como representación en los procesos ligados a la globalización (Appadurai, 1988; Gupta y Ferguson, 1992; Hall, 1991; De la Peña, 1999a y 1999b; Kearney, 2008).

2.1.1 Espacio como producción humana

De la amplia literatura 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. Para este autor, al establecer que no hay independencia entre espacio físico/geométrico y sociedad, la producción del espacio tendrá lugar cuando alguno de los sectores que componen la sociedad, lo demande con una acción que persiga un fin, ya sea de beneficio comunal o de reducidos grupos de poder. De manera complementaria, este espacio se vive, y a la vez se crea, a través de la práctica cotidiana, otorgándole el carácter de histórico a través del tiempo.

Lefebvre propone así, un modelo tripartita en el cual cada uno de los elementos es indisociable de los otros: interrelaciona de esta manera, representación, práctica y espacio, 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”. 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 social²³, y de cada miembro de una dada relación social con el espacio, esta cohesión implica un garantizado nivel de competencia y un específico nivel de performance”²⁴. (Lefebvre, 1991 [1975]: 33; 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]: 33); tienen al tiempo combinadas ideología y conocimiento dentro de una práctica (socio-espacial) (1991 [1975]: 45). Y 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]: 39).

²³ 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 que Lefebvre habla sólo 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, por otra parte 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 [1984]: 281-309). Aunque Bourdieu no realice un trabajo específico sobre la geografía y el espacio, es posible considerar que su sociología de consumo (1998) puede servir como un modelo para distinguir los distintos públicos y sus gustos en cuanto clase social y grupo estatus, dentro de las diferentes capas de espacio social, desde el local hasta el *bipermediático*.

²⁴ 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.

Como se ha 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 (1998[1990]: 228): “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.”.

2.1.2 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 es el propuesto por Lomnitz-Adler en su obra *Las salidas del laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano* (1995 [1992]). Dicho modelo 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 configuración de la hegemonía espacializada.

El objetivo central de Lomnitz es lograr 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 a partir de 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.

Son varios los conceptos que el autor ha acuñado para estructurar su modelo de análisis: a continuación los expongo una descripción abreviada²⁵. Desde su perspectiva, Lomnitz-Adler 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: 46). Paralelamente a dicho concepto, expone que 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 política regional” (1995 [1992]: 39). Participan así, dentro de esta cultura regional tanto clases como grupos de identidad que se relacionan

²⁵ 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 "mitificación" que Lomnitz retoma de Barthes (1952), y que se acerca al concepto de *entextualización* propuesto por Bauman y Briggs (1990), los cuales explicaré y utilizaré más adelante.

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 [1992]: 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 [1992]: 36).

Mientras que por una parte según define *cultura de clase* 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 [1992]: 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 [1992]: 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*.

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 [1992]: 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 [1992]: 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 [1992]: 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 sus propias ideologías localistas que ponen en juego en marcos de comunicación o interacción, generando así una cultura de relaciones sociales y en la que un grupo dominante fuerza la 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 propician la complejidad y multiplicidad de factores relacionados ya no con el espacio regional, sino con los múltiples espacios locales, translocales, transnacionales, e *hipermediático* donde se dan discontinuamente las interacciones humanas. 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 indios, 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.

2.1.3 Espacio como representación en las dinámicas translocales

Las nuevas formas de estudio, abordan la complejidad en los temas relativos al espacio, es decir, 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, así como el cada vez más importante papel de los medios de comunicación masiva 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 propios de la globalización no son en sí nuevos, la aceleración y acumulación de estas dinámicas, han conllevado a una actuación masiva que genera los cambios culturales y sociales que hoy nos toca experimentar y que rompen los paradigmas vigentes.

De manera que existen otras perspectivas y manejos del concepto de espacio, en este caso con el carácter de *representación*²⁶, es decir, “espacio concebido” o “espacio imaginado”. 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 en relación 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 el llevado a cabo desde las perspectivas fenomenológicas que autores como Feld y Basso (1996), han trabajado alrededor del concepto “lugar”; éstas hablan de espacio desde el punto de vista de los sujetos que lo experimentan como “espacio de vida” y como “espacio vivido”: los lugares son construidos socialmente por la gente que vive en ellos y los conoce: estos son “construcciones locales y múltiples, politizadas, culturalmente relativas, históricamente específicas” (Rodman, 2006: 203).

Una importante reflexión sobre los estudios de espacio dentro de la antropología es la realizada por Strathern (1988), en la que subraya el carácter situacional de la construcción de los conceptos relativos al espacio por parte de los investigadores, es decir, la autora enfatiza que los espacios observados por los antropólogos responden tanto a lineamientos teóricos como a sus propios intereses y por tanto la especialidad de la realidad observada no es una sola, sino la que la perspectiva de los antropólogos y sus intereses determinan. 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 Gupta y Ferguson (1992), en el que la teoría de la *mediación*²⁷ cobra un lugar central, este modelo enfatiza el carácter de agencia: “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 y Ferguson, 1992: 7).

²⁶ Una definición abarcadora de *representación* es la propuesta por Lefebvre (1983: 23) “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.”

²⁷ *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: 221).

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, buscando subrayar el carácter político: abordan los problemas de la construcción de la representación del “otro”, tema clásico de la antropología, que ha sido cuestionado por autores como Marcus y Fisher (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, también han tratado estudios de relaciones inter-regionales -predominantemente sus formas de abordar el tema 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 ya teorías para el estudio de estos fenómenos altamente dinámicos y complejos, como son la teoría de la hibridación cultural y de la intersticialidad (Gupta y Ferguson, 1992).

2.2 Perspectivas teóricas sobre espacio y música

Dentro de las diferentes perspectivas en el estudio social de la música, el espacio es uno de los elementos básicos a estudiar. A pesar de que lo asentado es una evidencia, son más bien escasos los trabajos que se enfocan al tema. Son dos las principales perspectivas que se han enfocado al problema: la etnomusicología de corte fenomenológico, y la reciente perspectiva de la Geografía humana (Connell y Gibson, 2003). A continuación presento una breve exposición sobre algunos trabajos relevantes en el tema de la música y el espacio, destacando algunas de las principales ideas desde sus diferentes, y en algún sentido, disímiles enfoques.

Desde un enfoque transdisciplinar, Leyshon, Matless, y Revill (1998) han reunido trabajos que abordan el tema de la relación entre espacio y música: desde las perspectivas de la musicología clásica, hasta las de la geografía y la etnomusicología, en los cuales 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:

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 (Leyshon, Matless, y Revill, 1998: 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: 426).

Otra perspectiva, en este caso de la etnomusicología de corte fenomenológico, es la de Stokes (1994), quien siguiendo a Seeger (1979), realiza una reflexión sobre la importancia de la música como una práctica que no sólo 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” contruidos 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: 3-4; traducción propia).

De tal modo que a través de 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, Stokes (1997) aborda la problemática relativa a disputas por el poder sobre el espacio, espacios físicos que a la vez son espacios de representación diferenciada para diferentes actores: en particular trata sobre el caso de las diferentes y contradictorias formas de ocupar sonoramente del paisaje de Estambul por parte de distintos individuos con distintos 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 se contraponen, diferentes estéticas visuales y sonoras alrededor de la ocupación del espacio.

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

Estas cuestiones de propiedad de la tierra tienen sus cognados en la composición musical, el performance y afectan al énfasis performativo de la actuación (*enactment*) de una canción, con poder por los agentes del paisaje, un valor performativo de la participación de la comunidad, que se manifiesta en la relación entre el cantante y la respuesta inicial de coro con el que interactúa; [y afectan también] a la valoración de los recursos aparentemente irrelevantes tales como las canciones. 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: 116).

De manera paralela, en un trabajo posterior, Roseman (2000) aborda el tema del cambio cultural, influido por la inserción de la modernidad, 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 la forma en que se expresa ahora (Roseman, 2000: 54).

Desde otra perspectiva analítica, la Geografía humana, recientemente se ha enfocado en el tema en cuestión. Como punto de partida ha cuestionado los modelos unilineales, la tendencia a estudiar lo estable, lo fijo, por parte de la etnomusicología clásica. Su propuesta es en cambio, la de enfatizar 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 al movimiento de las 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 y Gibson, 2003: 3).

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

2.3 Perspectivas teóricas sobre performance

Un concepto clave en esta investigación es el concepto de performance, que en inglés es entendido de múltiples formas, como “escenificación, realización, desempeño, ejecución”. En ciencias sociales, la noción de performance ha sido usada básicamente en dos formas: la primera y propuesta por Erving Goffman (1959) y la escuela del interaccionismo simbólico, se refiere a performance como “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: 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: 32). Así, para Goffman, 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 la perspectiva de este autor, Turner (2002 [1985]: 109) reconoce que tanto él mismo como Schechner y Goffman hacen énfasis en el estudio del proceso y las cualidades procesales. En 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]: 129). Diferenciando 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]: 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 socioculturales en que se generan y sostienen” (2002 [1985]: 116- 117).

Finalmente expone cómo es que los principales géneros del performance cultural (del ritual al teatro y 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]:136). Este último concepto, puede ser considerado uno de los aportes centrales de la concepción de performance de Turner. Como expone Geist (1986: 202) 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”.

Por otra parte y 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 éste 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: 194; traducción propia)

Schieffelin propone la existencia de 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 preponderante 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”.²⁸

Por otra parte, Schieffelin expone que en su perspectiva, el grado de conciencia alrededor de las prácticas performativas, no esta necesariamente presente en los individuos, como lo expresa al presentar su punto de vista sobre la correlación entre práctica y performance:

²⁸ Esta última perspectiva del performance es la propuesta por el estudioso del performance como expresión artística, Richard Schechner (1977).

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 habituado 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 comprendido²⁹ (Schieffelin, 1998: 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.

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 pues 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 sobre performance en Ciencias Sociales es la propuesta por Richard Bauman (1975) dentro la antropología lingüística y el estudio del arte verbal. En su interpretación entiende performance como el 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.

Partiendo también de los aportes de Goffman, Bauman ha desarrollado 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 han introducido con anterioridad 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: 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,

²⁹ Aunque puede advertirse cierta cercanía entre los conceptos de ambos autores, es necesario clarificar que en la generalidad del desarrollo de este trabajo, se trabajará con la definición de “performatividad” propuesta anteriormente por Schieffelin, y no en la reconocida definición de Judith Butler: «... la práctica reiterativa y «citational» mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra.» (1999: 173).

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"³⁰.

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 presento 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 estos básicamente consisten en el manejo estratégico por parte de los performantes de la capacidad de sacar 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 y Briggs, 1990: 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 anteriormente, y que por lo mismo servirá a los fines de la presente investigación. Se trata de la definición propuesta por 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 repeticiones 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

³⁰ 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”.

sea llamando la atención sobre las reglas de su actuación (*enactment*) (lo metapragmático) o sobre lo que se habla del evento de performance (metadiscurso) (Kapchan, 1995: 479; traducción propia).

Los estudios del performance ofrecen claves para analizar las prácticas sociales, en tanto formas en 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 de sus acciones. Al mismo tiempo, conceptos como enmarcamiento, competencia, cualidad emergente y entextualización ayudan a analizar más específicamente las formas en las cuales los sujetos participan en su mundo social situándose estratégicamente.

2.4 Perspectivas teóricas sobre performance musical

En el tratamiento analítico del performance musical, Thomas Turino (2009) ha desarrollado un modelo que responde al interés de clarificar las diferentes “políticas de participación” que intervienen en las prácticas musicales. Propone cuatro tipos de performance: en primer lugar, el llamado *performance participatorio*, que es “un tipo especial de práctica artística en la cual no hay distinciones entre artista y audiencia, sólo participantes y potenciales participantes performando diferentes roles”, podemos pensar en muchos rituales como ejemplo. En segundo lugar el *performance presentacional*, que en contraste al anterior, “se refiere a situaciones donde un grupo de personas, los artistas, preparan y proveen de música para otro grupo, la audiencia, la cual no participa en la realización de la música o de la danza” por ejemplo la teatralización y/o la folklorización de prácticas culturales construidas a partir de rituales. En tercer lugar, el llamado performance de *alta fidelidad* [el cual] se refiere a la realización de grabaciones que son destinadas a servir como índices o iconos de performances en vivo”. Por último, el performance de *arte de estudio* 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”. Al explicar estos diferentes tipos de performance, y “a causa de que estos marcos requieren cambiar en la propia concepción de qué es ‘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: 27). Y aclara cómo en su perspectiva: “El enfoque aquí [propuesto] está 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.”

Así, en su modelo de análisis del performance musical, la anterior propuesta tipológica de Turino comparte con los modelos de análisis de performance social de Turner y de Schieffelin el interés por ordenar y tipificar la diversa gama de performances que tienen lugar en la vida social. Sin duda, considero su propuesta como pertinente para el análisis de las prácticas musicales, como un primer paso general y un ejercicio de enmarcamiento.

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. Qureshi propone que se sigan tres pasos básicos para lograr un adecuado análisis del performance musical dentro de un entorno social: en primer lugar, 1) analizar el idioma sonoro como sistema de reglas autocontenido; en segundo lugar, 2) identificar el contexto del performance, la situación total en la cual el sonido es producido, y entender estas dinámicas sociales y culturales; y en tercer lugar, 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.³¹

Seguido a esto, señala que es necesario considerar además el modelo como herramienta para: primero, 1) 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. Segundo, 2) analizar el contexto del performance, en términos de concepto y conducta, estructura y proceso, usando teoría y métodos antropológicos de elicitación y observación (1987: 62). Para lograr con éxito este tipo de investigación, Qureshi manifiesta que en la

³¹ Encontré cercanía conceptual en lo propuesto por Qureshi, con lo propuesto por el semiólogo Iuri Lotman, al destacar como un elemento fundamental del significado del texto artístico, lo que esté fuera de éste, 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 abstrayendo 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 Vázquez, 1996: 41-42).

conformación de su modelo analítico, se debe partir de tres afirmaciones básicas y una cuarta agregada: La afirmación 1 dicta 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 la 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 dice que la música tiene también una dimensión conceptual y conductual y que el acceder a ésta 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 apropiarse parámetros musicales para tal análisis.

De este modo, con base en estas tres afirmaciones, señala que puede delimitarse una aproximación analítica que incluya las dimensiones del contexto y de la música, dando cada una el nivel conceptual de estructura y así también el nivel de proceso donde la estructura es realizada conductualmente. Finalmente señala una cuarta afirmación que debe ser tomada en cuenta: el término “Proceso” significa “hacer operacional la estructura”. Esto constituye la realización conductual de los conceptos. Pero el proceso, no importando que tan complejo sea, cultural o socialmente, se origina en la acción humana individual la cual 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 entrelace de tal acción por dos clases de participantes: aquellos que “operacionalizan” la música, y aquellos que “operacionalizan” el contexto, es decir, performantes y público. Así, concluye la autora, la clave para entender el sonido musical en este proceso de performance es analizar éste desde el performante, ya que desde la acción de éste 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 con el objetivo de lograr determinar la correlación entre variables musicales con variables sociales. La autora valora como logrados y significativos los resultados de las investigaciones realizadas a partir de su modelo de análisis del performance, y propone la adecuación del mismo a otros casos. Empleando el registro en video de ocasiones musicales en las cuales, se debe registrar tanto a performantes como público, para así lograr identificar los momentos en los cuales la conducta de los primeros hace reaccionar a los segundos, destacando las características específicas de cada momento en relación tanto de las condiciones musicales como de los significados sociales asociados.

2.5 Conclusión

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 la globalización, han generado cambios que modifican las formas de ocupación, concepción y por lo mismo de estudio de los espacios. 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, medios electrónicos). Así, las concepciones lineales y unicasales 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. Es en este sentido que 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, es la estrategia central de esta investigación. En el siguiente capítulo se explicará cómo las perspectivas teóricas revisadas en este capítulo se aplicaron a los objetos de estudio.

CAPÍTULO 3

Metodología: Aplicación de la teoría al diseño de investigación

En el presente capítulo explico la manera en que se aplicaron los modelos teóricos mencionados dentro del diseño de investigación, así como también, hago mención del tipo de trabajo de campo, sus alcances y limitaciones.

3.1 Sobre el Diseño metodológico

El diseño metodológico de esta investigación integró básicamente dos disciplinas: la antropología social y la etnomusicología. El modelo antropológico de análisis de cultura regional propuesto por Claudio Lomnitz-Adler (1995 [1992]), complementado por las concepciones de espacio social de Henri Lefebvre (1991 [1975]), fueron una parte de los lineamientos conceptuales que inspiraron este trabajo. Por otra parte el enfoque etnomusicológico de Thomas Turino sobre tipificación de performances musicales (2009), junto con el modelo etnográfico de análisis de performance musical propuesto por Regula Qureshi (1987), fueron las dos propuestas analíticas relacionadas a performance musical 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, recuperé los aportes dentro del campo de la antropología lingüística realizados por Richard Bauman en su trabajo fundacional sobre performance verbal (1975), así como en los trabajos de éste último autor en colaboración con Charles L. Briggs (1990), sobre *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 wixarika, para a través del estudio de sus posicionamientos, sus objetivos, valores, prácticas y estrategias, lograr entender su práctica y su papel clave en la conformación de la realidad social y cultural wixarika ligada a la música, en particular para configurar diferentes regiones de producción musical, que implican tanto espacios como actores.

3.1.1 Pensando el espacio en relación a diversas las prácticas musicales

De entre el variado rango de enfoques posibles sobre el espacio, que se expuso en el capítulo anterior, en el interés de este trabajo, me centré en dos dimensiones: por una parte en las diversas formas de representación del espacio en su intrínseco carácter social, y por otra parte en las diversas prácticas espaciales, a su vez intrínsecamente sociales y en mi particular interés, musicales

(performances) que tienen lugar en los diversos espacios de la vida de los wixaritari: cantar, tocar, danzar o escuchar música en un determinado lugar; cantar y evocar nombres de lugares, narrar en cantos y canciones sucesos míticos y reales alrededor de los paisajes; cantar, danzar y escuchar música, realizar desplazamientos en procesiones y peregrinaciones en patios, caminos, casas, templos y lugares sagrados, etc.

Para el análisis de la región base de estudio, como punto de partida, los planteamientos de Lomnitz (1995 [1992]) expuestos en el capítulo anterior sirvieron para aplicarlos al caso de estudio. Partiendo de la determinación de la región cultural de estudio, que en este caso corresponde al Gran Nayar – que abarca la zona de colindancia de los estados de Jalisco, Zacatecas, Durango y Nayarit, donde viven cuatro pueblos indígenas: wixaritari, nayarite (coras), o'dam (tepehuanos) y mexicaneros-, es decir, la región abarca la sierra del Nayar y sus extensiones casi hasta 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 mestizos y los indígenas; y las clases son la clase alta, conformada por la burguesía terrateniente y ganadera, la clase media integrada por profesionistas y comerciantes, y la clase baja, integrada por campesinos.

Al interior de los dos grupos culturales se encuentran a su vez, subdivisiones: dentro de grupo indígena, se encuentran tres subgrupos de identidad wixaritari: el conformado por los tradicionalistas, liderados por los ancianos con conocimiento tradicional llamados *kawiterutsixi*; el subgrupo emergente de los jóvenes wixartari interesados por poseer al tiempo de su identidad tradicional una identidad cosmopolita y el sub-grupo de los wixaritari protestantes.

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

Por otro lado, como fracciones de clases o *culturas íntimas* de la clase burguesa rural ganadera, se encuentran: los mestizos terratenientes y ganaderos residentes principalmente en las cabeceras municipales. 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.

Es interesante destacar que aunque los *kaniterutsixi* 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 *kanitu*), hoy en día siguen siendo líderes del grupo cultural wixarika, y realizan prácticas que pueden ser interpretadas como subalternas que pretenden recuperar el control sobre el territorio que ellos consideran sagrado, realizando apropiaciones espaciales de legitimación, como son las ceremonias tanto dentro fuera de los núcleos donde se concentra el poder mestizo. Un ejemplo significativo de estas prácticas es la velación de las varas llevada a cabo anualmente en 'uwenita, ya que se realiza justo en Xaip̄tsikie, lugar donde se encuentra una de las principales mojoneras del territorio de la comunidad de San Andrés Cohamaita (Capítulo 7).

Existen pues, matices que es muy importante destacar, como por ejemplo el hecho de que haya comerciantes o artistas ricos (que han desarrollado ya 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) pero que al mismo tiempo apoyan la ceremonia tradicional (“El Venado Azul”, p.ej.), lo cual implica una articulación entre *culturas íntimas*, *grupos de identidad* y sus *ideologías localistas* debido a una espacialización 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” (1995 [1992]: 57).

Ejemplificando lo anterior, puede decirse que en el espacio del *tukipa* la práctica del canto sagrado es dominante, y emergente la de los mariachis, mientras que en la urbes lejanas del territorio agrario, la música de mariachi es dominante, mientras que la música tradicional de *xaveri* y *kanari* puede ser residual -y solo recientemente emergente en algunos casos-.

Un ejemplo de estas transformaciones la podemos encontrar en el caso de la apropiación y resignificación de los instrumentos musicales *xaveri* y *kanari*, que los wixaritari de las diferentes comunidades, adoptaron por el proceso de mitificación. Existen suficientes relatos míticos que tratan el tema del origen indígena tanto de estos instrumentos como de sus constructores y ejecutantes (ver

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) estos instrumentos que se adoptaron y resignificaron no (fueron utilizados) para tocar la música de los dominadores (es decir la música occidental) sino que los han usado para tocar la música propia de su cultura (la música de cuatro y cinco notas) directamente relacionada con el canto de mara'akame. Sin embargo otro repertorio ligado a las ceremonias de la cabecera y a los sacrificios de reses si se emparenta más con la música colonial de tipo instrumental conocida como minuete” (Jáuregui 2006).

Conjugando las reflexiones de Lefebvre y Lomnitz, puede decirse que el modelo de Lomnitz trabaja 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 representacionales.

3.1.2 Pensando las prácticas musicales en correlación a lo social y lo espacial

Luego de reflexionar sobre los fenómenos observados en campo, su relevancia y la pertinencia de su estudio, consideré valioso el modelo de Qureshi 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 mismo a una sociedad como la wixarika, que aunque no carece de un sistema teórico, éste 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 preexistente en bibliografía previa como en trabajo de campo-, con los cuales contrasté la experiencia etnográfica (Capítulos 4, 5 y 6).

La siguiente matriz general de análisis, inspirada en el modelo de análisis del performance propuesto por Qureshi, 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, este esquema sirvió para comprender el entrecruzamiento entre música y sociedad, en este caso, representado por el espacio en sus diferentes escalas, la que va del espacio local al translocal por una parte, y por otra, la relativa a los espacios de interacción o espacios para el performance.

REALIDAD SOCIAL Y MUSICAL WIXARITARI		CONTEXTO ESPACIAL REGIONAL	LOCAL: Territorio agrario Territorio sagrado	LOCAL: Territorio agrario Territorio sagrado	TRANSLOCAL: Territorio sagrado Territorios nacional internacional y Espacio mediático e <i>hipermediático</i>
		2) Contextos: dinámicas 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 - <i>Cultura de relaciones sociales</i> del Gran Nayar	- <i>Cultura de relaciones sociales</i> del Gran Nayar - Estructura social del estado-nación
CONTEXTO MUSICAL	1) Sistema sonoro autocontenido - elementos y reglas	3) Espacios de performance (cruce social – musical)	↓	↓	↓
Canto de mara'akame	<i>Tunuiya</i> - Canto de curación - Canto funerario - Canto de cacería - Cantos del maíz - 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>	Espacios translocales: - Lugares sagrados. - Pueblos aledaños - Ciudades aledañas - Ciudades en el extranjero - Espacios mediático e <i>hipermediático</i> - Foros culturales - Internet
Música tradicional (de <i>xaweri</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	Espacios translocales: - Lugares sagrados. - Pueblos aledaños - Ciudades aledañas - Ciudades en el extranjero - Espacios mediático e <i>hipermediático</i> - Foros culturales - Internet
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: - Pueblos aledaños - Ciudades aledañas - Ciudades en el extranjero - Espacios mediático e <i>hipermediático</i> - Plaza pública - Calles - Restaurantes - Foros culturales - Foros de televisión - Salones de baile - Internet

TABLA 1: Matriz general de análisis que triangula la dimensión social con la dimensión musical a través de la dimensión espacial. Elaboración personal partir del modelo de análisis del performance propuesto por Qureshi (1987).

3.1.3 Pensando los espacios de performance como elementos de regiones culturales

Finalmente, y 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 multi-escalar 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 diferentes actores, en diferentes espacios y significó para mí una perspectiva teórica relevante, al ofrecer claves para explicar las dinámicas de la música wixarika en y por los diferentes espacios en que tiene lugar.

Interpretando 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, destacando el papel de los actores sociales clave (músicos y productores musicales) en la disputa y negociación de la hegemonía en los diferentes espacios, algunas veces actuando de manera simultánea en más de uno de estos (Tercera parte).

3.1.3.1 Índice reflexivo de producción y distribución musical wixarika: *modelo espacial de producción musical*

Determinar quién puede recontextualizar el discurso cuándo, dónde y cómo, implica complejas negociaciones que producen las 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: 953; traducción propia).

¿Quiénes producen, distribuyen y consumen las diferentes músicas wixaritari? ¿Dónde, cómo, porqué y para qué? Estas preguntas conducen a una serie de reflexiones que he pretendido ordenar en una serie de respuestas en el siguiente apartado. Al responderlas, intento explicar de qué manera importa la música y las prácticas musicales en la vida social wixarika, así como también determinar la "distinción y comparación de actores diferenciados", al modo que lo hace Briggs (1992, 1993, 1996).

Retomando lo especificado por Turino en 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, 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” (Turino, 2009: 27; traducción propia y énfasis agregado).

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 wixarika, 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 wixarika y menos aun 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 al mismo tiempo que promotor de música tradicional, un músico tradicional al mismo tiempo que *mara'akame* cantador y un músico regional, al mismo tiempo que músico tradicional.

Comienzo por el primer actor, en éste 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, específicamente mi entorno de vida, el hogar y clase social (clase media), y "la academia" (UDEG, 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 mi intención explicitada en el discurso (y aparentemente en mi práctica), mi intención sería la de -a pesar de ser un individuo externo a la comunidad-, participar en ésta, "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 wixaritari (esto se muestra en la redacción de los textos internos de los discos (De la Mora 2005, 2010c), 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: público *teimari*, puede estar compuesto por: *new agers*, folcloristas,

antropólogos, turistas, ya sean nacionales, extranjeros, rurales, urbanos) y público wixarika diferente: jóvenes, viejos, profesores, *mara'akate*, migrantes.

La forma cultural en que he participado en la 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 difundido: a partir de un determinado marco de interpretación, es decir de ciertos criterios y valores, propios y/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".³²

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 tanto Rafael Carrillo y como José López Robles, yo, Rodrigo de la Mora como productor, me ubico a gran distancia de la tradición, en tanto que no participo de ésta 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 Manuel Contreras, pero este último se encuentra más cerca de otro núcleo, el de la producción y distribución de la música popular mexicana.

En segundo lugar, Rafael Carrillo Pizano, músico de *xaveri*, *mara'akame* cantador e informante en investigaciones académicas sobre lengua y cultura wixarika. Xuturi Temai, en su nombre nativo, es un músico de *xaveri*, cantador, originario de Las Pitayas y radicado en Topolobampo, ranchería perteneciente a la agencia y *tukipa* de Temurikita, Las Guayabas, en Tateikie, San Andrés Cohamiata,

³² En contraste con el principal difusor de la "música regional", el empresario tapatío Manuel Contreras, es significativa la intención de De la Mora introyectar la "música tradicional" en la circulación regional wixarika, es decir en las localidades (mientras que contreras va hacia "afuera". Manuel Contreras es un productor de música grupera y por extensión música regional wixarika, radicado en Guadalajara, Jalisco, propietario de la compañía disquera FONORAMA y de la editora EDIMCE, que desde los años 90 del siglo XX, se ha dedicado a promover a gran cantidad de grupos de música popular mexicana de diversos géneros, y entre estos grupos, a variados grupos de música regional wixarika. Es posible afirmar que la actuación de este actor, va desde el nodo urbano en su carácter mercantil, al domina 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 Cusienla 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 *teimari* en los ámbitos y circuitos *teimarixi*: 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.

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 Temurikita en el ciclo (2002-2007); también ha tenido cargos en el gobierno tradicional, siendo *tatumani* (gobernador), en el año 2004. Ha viajado varias veces a Europa y a Estados Unidos. En 2003 permaneció tres meses en Italia, viajó por distintas ciudades de Europa y en Roma, saludo personalmente al Papa Juan Pablo II en Roma, 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; Ha colaborado 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 (2005); su música aparece en tres discos compactos: “Xaweri kanari niawari wixarika”(2005), “Taateikietari waxaweri waniawari: canciones de xaweeri y kanari de Taateikie”(2010c), antologías grabadas por Rodrigo de la Mora con el auspicio de PACMYC-Jalisco los años 2004 y 2008. También ha grabado un disco compacto en dueto con Guadalupe Hernández (*kanari*) titulado “Donde se aprende la música” y producido por Juan Guerra (2009).

Rafael Carrillo Pizano, proyecta la acción mediatizada de su discurso musical, partiendo de su núcleo central, la comunidad de Las Guayabas, Temurikita y el *tukipa* de Kuyunuaneme, hacia dos tipos de núcleos secundarios: 1) 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, y por otro lado, 2) 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 wixarika. Aunque, dicho sea de paso, según expresa, no le desagradaría en dado caso migrar al público *popular* como el ha dicho en reiteradas ocasiones: “quisiera salir cantando en *Radio Gallito*”, una famosa estación de música popular mexicana, *Radio Gallito* (760 khz, XEZZ-AM, 5,000 kW), en la zona de Guadalajara 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 wixarika en los que aparecen fotografías de *marakate*, Rafael me clarificaba que casi ningún *marakame* 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 comunicó que él no encuentra problemático comunicar su conocimiento, por el contrario, considera importante que éste no desaparezca y que los indígenas más jóvenes puedan

acceder al mismo. Sin embargo, en una ocasión me advirtió que él mismo sabía que el hecho de que comunicar conocimiento sagrado tiene implicaciones espirituales por lo que no debe desligarse de la práctica misma de la ritualidad, por lo que ha realizado 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.

En tercer lugar, 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 *tukjpa* 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 gente especialista de la “tradición genuina” (público *cultural*) sino en circuitos de gente más bien interesada 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, *suigeneris*”, 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 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.

Curiosamente, “El Venado Azul”, 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 sólo graba, pero con quienes no establece contratos para manejo de imagen ni contrataciones a eventos. Su caso contrasta claramente con el de *Huichol Musical*, agrupación 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 en los actores antes mencionados, existe 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 wixarika. Existen también y de manera clave en todo este fenómeno, dentro de los marcos de referencia e interpretación de cada uno de los actores mencionados, ciertas restricciones, reservas o criterios éticos en cuanto a las posibilidades de difundir o restringir la circulación de ciertos temas, formas y lugares relacionados a aspectos particulares de cada uno de los tipos de músicas.

3.1.3.2 Una propuesta de tipología de los públicos de las músicas wixaritari

Recuperando las preguntas iniciales: ¿Quiénes producen, distribuyen y consumen las diferentes músicas wixaritari? ¿Dónde, cómo, porqué y para qué? Hasta aquí, he intentado responder presentando los casos concretos de tres actores sociales, a manera de ejemplificación de quiénes producen y distribuyen las diferentes músicas wixaritari. Sin embargo, no ha quedado claro quiénes consumen estas diferentes músicas, dónde porqué y para qué. Con la intención de aproximarme a la respuesta a esta pregunta presento una tipología sobre los diferentes tipos de público wixarika y no wixarika, construida a partir de las referencias dadas por los propios músicos, así como por mi observación. 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 wixaritari, y de la misma manera, cómo y por quiénes son recibidos.

En primer lugar, al reflexionar sobre el público wixarika de la música wixarika, la clasificación de géneros de la canción wixarika propuesta por Ramírez de la Cruz (2005: 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 wabetsiememè*), divinidades, seres queridos; *niawari Tateteima tivamanarika/ tiva'uitarika*.

Hablando de una parte del público receptor del repertorio del canto sagrado y de la música tradicional de carácter sagrado, Mata Torres (1980a: 85) 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”. 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 maráakame 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 capítulos 5 y 8).

Por otra parte es interesante 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).

Por otra parte, hablando del público no wixarika de las diferentes músicas wixaritari, ligado a las clasificaciones identitarias propuestas por diferentes antropólogos (Weigand, 1992; Lemaistre, 1997, 2004; Neurath, 2005 y Guizar Vázquez, 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 mexicaneros; 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 contratan a los grupos regionales en las fiestas de la sierra, escuchan su música en la radio local y compran sus grabaciones; los 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. Por último, los 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 wixaritari como la artesanía en estambre, bordado y chaquira. Aunque se podría problematizar 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 wixarika.

3.2 El trabajo de campo

Al realizar el trabajo de campo procuré siempre tener en cuenta, en palabras de Bourdieu, por una parte “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 “la internalización de dichas estructuras objetivas en los sujetos” (Bourdieu, 1994). 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 *xaveri* 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, Tateikie 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 socio-musical, 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, el trabajo de campo se realizó principalmente en periodos de tiempo correspondientes a fechas ceremoniales, ya sean estas de carácter sagrado, o civil. Como uno de los intereses centrales de la investigación, se 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 wixarika: en la región occidental, Tateikie, San Andrés Cohamiata, tanto en su cabecera que lleva el mismo nombre, como en la localidad Temurikita, Las Guayabas; y en la región oriental, la comunidad de Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatlán, en las localidades de Keuruwitia, Nueva Colonia y Tuapurie; Además de la investigación en dichas comunidades, también 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 como en la ciudad, logré realizar con éxito la documentación en audio y/o video tanto de ocasiones musicales como de entrevistas a personas que colaboran con la investigación, ya sean estos músicos o escuchas, jóvenes o ancianos. Las ocasiones musicales³³ 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.

Como algunos de los obstáculos en campo, encontré problemas de 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, pero en otro caso, por ejemplo en circunstancias donde el alcohol estaba de por medio –como son las fiestas civiles o religiosas-, puede ser muy factible que el problema se presente. 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 como tal los enemigos del primero- buscando con ello restarle

³³ Según Marcia Herndon (1971: 340) “la ocasión musical puede considerarse como una expresión encapsulada de las formas cognitivas y los valores culturales compartidos de una sociedad, que incluye no solo la música en sí misma, sino la totalidad de la conducta asociada y los conceptos subyacentes”. (trad. Reynoso, 2006: 228).

importancia al vínculo principal y por tanto, restando importancia a los “posibles beneficios” derivados de nuestra interacción.

3.3 Las estrategias de investigación

En función de la diversidad de aspectos abordados en la investigación, las estrategias de investigación 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-. Así mismo retomé aspectos de la historia de vida, así como de la etnografía multisituada y el estudio de caso.

3.3.1 La entrevista semiestructurada

El modelo y 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 dos *mara'akate* practicantes de canto sagrado, dos sujetos ejecutantes de *xaweri* y *kanari*, cuatro ejecutantes de música regional así como algunos miembros de la comunidad, no músicos, pero sí escuchas y participantes activos en ocasiones musicales de cada una de estas ocasiones de los diferentes géneros. En relación con lo mencionado en el punto 3.1.3 de este apartado, 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 relación más profunda con al menos dos interlocutores clave relativos a cada ámbito particular de estudio: en específico, establecí un diálogo muy constante con el músico tradicional y *mara'akame* Rafael Carrillo Pizano, y logré una entrevista extensa y profunda con José López Robles, “El Venado Azul”, 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: 1) la práctica de la música: quién toca, cuándo, dónde, para quién y de qué modo; 2) la importancia de los valores culturales, estéticos, simbólicos y sociales (identitarios, generacionales, de género, de estatus, y de poder) presentes en las prácticas musicales; 3) el cambio cultural y social pasado al presente en relación a las prácticas musicales; la aparente pugna entre tradición y modernidad y las relaciones sociales entre el grupo étnico y otros grupos, sobre todo los mestizos.

3.3.2 Observación participante

En lo relativo al ejercicio de la observación participante como recurso de investigación, me centré en la observación y participación en diferentes prácticas musicales: más allá de lo que en un primer momento se pudiera creer, que por cada uno de los tres tipos de música estudiada, habría un tipo de performance, en realidad por cada tipo de música se abrió un amplio abanico de performances particulares, correspondiendo a los diferentes contextos y espacios en los que tienen lugar las ocasiones musicales. Estas múltiples observaciones participantes, las realicé procurando poner en práctica los criterios propuestos a partir de la integración de diferentes propuestas 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, posterior al ejercicio previo de tipificación, puse en práctica el modelo de análisis del performance planteado por Regula Qureshi (1987), diseñado para destacar la interrelación entre práctica musical con práctica social. Según esta autora, en su modelo, se trata de mostrar de manera evidente cómo es que la inclusión de la dimensión contextual es indispensable para lograr un entendimiento completo del sonido musical, y cómo los significados extra-musicales 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 logré también realizar documentación en audio y video, al menos dos ocasiones musicales correspondientes a cada ámbito de estudio: es decir ocho registros. Registré ceremonias donde intervino el canto del *mara'akame*, por un lado y por otro el *xaveri* 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, Tateikie, registré las ceremonias de Patsixa, Cambio de Varas (enero de 2007 y 2009), Weiya, Semana Santa (abril de 2007, 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, Temurikita (Febrero de 2007). En Tuapurie, registré Patsixa, Cambio de Varas (enero de 2009) en la cabecera del mismo nombre, y específicamente en Keuruwita, 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). Por otra parte, 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 *xaveri* y *kanari* en las presentaciones de los discos que produjo (2006 y 2010c), 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 historias de vida, en cierta forma recuperé algunos elementos de esta metodología para estudiar a los principales sujetos involucrados. Busqué establecer relación con al menos dos personas que presentaran de manera significativa la interrelación con al menos dos de las prácticas musicales en estudio, es decir, un *mara'akame* que también tocara *xaveri* o *kanari*; o un *xavereru* 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 transcurso 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 para configurar diferentes regiones de producción musical, que implican tanto espacios como actores.

3.3.4 Etnografía multisituada

De manera complementaria a las estrategias antes mencionadas, para bien o para mal, 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 lugares en la sierra: Tateikie 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 Internet. Especialmente en el capítulo 8, al estudiar el caso de la “Cumbia Cusinela”, abordé este nuevo espacio de relación social que es el espacio virtual, en el que las nociones clásicas de lugar se resignifican.

3.3.5 Estudios de caso

Realicé también el análisis de dos estudios de caso: el primero de estos, consistente en la observación y documentación etnográfica así como el análisis de la ceremonia de Cambio de Varas en San Andrés Cohamiata (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. Por otra parte, 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 wixarika, que de manera inédita logró difundirse desde el espacio local hasta el *hipermediático* tanto por músicos wixaritari como también por mestizos, en los espacios, local, nacional, mediático e hipermediático (Capítulo 9).

3.4 Análisis de los datos

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 colaborar conmigo en la cotejación de datos y la clarificación de dudas relativas al trabajo de campo, enriqueciendo y complementando desde una perspectiva cercana al dialogismo el trabajo de análisis y redacción.

3.5 Conclusiones

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 *xaveri* 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, Tateikie 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 socio-musical, 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, las estrategias de investigación escogidas para desarrollar el trabajo fueron también diversas.

SEGUNDA PARTE

Música y sonidos wixaritari: géneros musicales, características y espacios

Hablar de signos y significados es hablar necesariamente de códigos, en los cuales dichos signos, operan a través de reglas específicas. Estos códigos a su vez, deben estar situados histórica y espacialmente. No es sino en referencia a los contextos y a otros significados que un elemento puede tener sentido, siempre en relación al menos a un sujeto, aquel que escucha e interpreta el significado del sonido. A decir de Steven Feld:

El significado, entonces, en un sentido comunicativo, depende de la acción interpretativa, la cual consiste en poner en relación el conocimiento y la epistemología culturales con la experiencia concreta del sonido. El significado no está “en las notas”, porque el modo en que las notas se forman, se interpretan y se escuchan deriva siempre de una imposición social anterior. Los oyentes del sonido kaluli comparten una lógica que ordena sus experiencias. [...] Lo esencial aquí, entonces, no es el hecho de que hayamos encontrado una correspondencia motivada y algo icónica entre el carácter del sonido del tibodai y el carácter del sonido del tambor. Lo importante es que los kaluli han inventado una lógica interpretativa para escuchar dicha correspondencia y para decidir en qué consiste, una vez acústicamente percibida. Los sonidos comunican y encarnan activamente sentimientos hondos de los kaluli porque sus oyentes saben que han de estar preparados para encontrar el “interior”, y porque saben que los “reflejos” son socialmente reales. (2001[1991]: 353)

En consonancia con esto último, Clifford Geertz en su concepción de cultura como sistema simbólico, aborda el tema de la interrelación del arte con la propia cultura, en tanto un subsistema de la misma: “A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual no es de hecho sino un sector de esta” (Geertz, 1994 [1983]: 133).

Haciendo una analogía con lo señalado por Geertz sobre el arte con el sonido como sistema simbólico, podemos avizorar la amplia red de interrelaciones que son necesarias para intentar comprender el *sistema sonoro wixarika*, esto es, el sonido está implicado en la cultura e implica abordar un vasto universo de significación, que va desde los sonidos producidos por la cultura, hasta los sonidos de la naturaleza, interpretados culturalmente, sobre todo desde el punto de vista mítico. Como un ejemplo, podemos mencionar la creencia en el viento, en tanto deidad, Tamatsi `eka teiwari yuawi (Nuestro hermano mayor el viento vecino azul), como la entidad que dicta o susurra mensajes verbales y musicales a los peyoteros en Wirikuta. O por otro lado, el ejemplo de la asociación simbólica entre los instrumentos musicales *xaweri* y *kanari*, cordófonos de frotación y rasgueo respectivamente, con las aves canoras *tikari wiki* (pájaro de la noche) y *kuka`imari* (jilguero).

El sistema sonoro pues, estaría conformado entre otros, por sonidos humanos producidos corporalmente tales como: voces, risas, oraciones, gritos, golpes de danza en el piso o entrechoque

de fajas de carrizo; sonidos producidos por objetos: golpes de hacha, piedras, etc. sonidos humanos producidos por instrumentos musicales (sonajas *kaitsa*, *tepu*, *xaweri-kanari*; violín, vihuela y tololoche, campanas, campanitas, matracas, cohetes); sonidos producidos electrónica o mecánicamente: motosierras, autos, aviones, altavoces o reproductores de música grabada. Y por otra parte, los sonidos de la naturaleza: ríos, arroyos, lluvia, viento, truenos o fuego; así como los sonidos producidos por los animales: perros, burros, chivos, vacas, lobos y aves.

Aunque no se trata de una dimensión que haya significado un interés particular en la etnografía wixaritari existente, la descripción de diferentes tipos de sonido tanto humanos como naturales ha sido realizada de manera discreta, transitoria y aislada, por algunos autores. Por ejemplo, Lumholtz describe con carácter poético la ocasión en que logró apreciar como significativo y estético el canto de *mará'akame*:

De hecho no he oído nunca en una tribu primitiva canto mejor que el de los huicholes. El tenaz caer de la lluvia, acompañado de frecuentes relámpagos, formaba fantástico y sobrenatural acompañamiento al simpático son que me llegaba entre la profunda oscuridad de la noche, como una voz emanada del país de las hadas. Sonaba de diferente modo de cuanto semejante había oído entre los indios mexicanos y en otras partes, y estaba para mí tan lleno de novedad como de encanto. (1981 [1904]: 9-10)

En otro ejemplo, Lumholtz se refiere a la sonoridad festiva de una ceremonia de la lluvia. En particular se refiere a una secuencia ceremonial en la cual los encargados de distribuir la comida ritual, al llevar ésta a su destinatario, gritan y corren estrepitosamente:

Al punto que lo alcanzan, se apoderan de él, lanzando terribles alaridos y alargándole las vasijas que él acepta sonriendo y en silencio [...] Prosigue luego la gritería y todos se retiran, por su orden, a llenar nuevamente las ollas y repetir el ofrecimiento a otra persona. El ruido que producen se parece al de una jauría de perros que persiguiera a un ciervo, y es de sospechar que alguna relación tenga esta antigua costumbre con la cacería de venados, ya que debe preceder a esta fiesta la muerte de cierto número de ellos. (1981 [1904]:36)

Años más tarde, Ramón Mata Torres, en su descripción del Cambio de Varas (1970), expone también algunos aspectos relativos al sonido, como en el que describe la participación de una pequeña campana como elemento ceremonial:

Los uainarori [*sic: wainaruri*] salen bailando de la iglesia. Se detienen a unos veinte metros de distancia. Delante de estos se forma un grupo. Un niño tañe risueñamente una antigua campana josefina.

-¿Para qué toca la campana?- le pregunto a un huichol.

-Pa' que la fiesta sea bonito- contesta. (1970: 72)

O al referirse a la densa masa sonora generada por los múltiples conjuntos regionales, músicos tradicionales y voces festivas:

Al llegar los grupos al palo donde se aplican las penas corporales y ahora está izada la bandera, dan una vuelta ritual. Después de esto se llega a la última parada en la Casa de Gobierno. Los grupos se confunden en un tumulto. La música se hace un solo ruido compacto e indefinido. Las voces se oyen cerca como un grueso torrente (1970: 74).

Entre los instrumentos no musicales para producir sonido entre los wixaritari, destacan dos aerófonos: el caracol marino, -llamado *atecocolli* por los antiguos mexicas y *keixa* por los wixaritari-, así como las trompetas construidas a partir de un cuerno de ganado bovino, llamado *'awa* entre los wixaritari, ambos instrumentos que son y han sido empleados por muchas sociedades³⁴ con fines de comunicación cotidiana³⁵, ritual, o estética.

El primer instrumento, registrado por Lumholtz (1900: 185), corresponde directamente al caracol prehispánico o *atecocolli* en náhuatl. Sobre dicho instrumento en Tuapurie, Neurath (2002: 226) advierte: “sólo el encargado del dios del viento tiene una concha de caracol marino (*keixa*)”, y por su parte Gutiérrez (2002: 204; 263), se refiere al caracol que toca *Eaka* [*sic: 'eka*], el portador de la jícara del Nuestro hermano mayor el viento, entre los jicareros de Tateikie.³⁶

El segundo es un instrumento sonoro comunicativo o “de señales”, construido a partir de un asta o cuerno vacuno, generalmente de toro, en menor medida de vaca o chivo; definido organológicamente, se trata de una trompeta natural, tubular, curva, sin boquilla, de embocadura frontal, que puede variar de tamaño, y que de acuerdo a la forma en que se ejecute, puede variar en el sonido que produce. La ejecución sonora más característica del *'awa* por parte de los peyoteros, consiste en una sola emisión sonora larga y lenta seguida por otras breves y rápidas, para terminar con un marcado *glissando* descendente, de aproximadamente medio tono. Antes de que termine la primera emisión realizada por uno de los jicareros, los demás ya están emitiendo llamados similares a través de sus instrumentos. Es posible interpretar que una de las función rituales del instrumento es

³⁴ Particularmente las trompetas de cuerno, reciben diferentes nombres en diferentes culturas por ejemplo, entre los judíos, el *shofar* (trompeta de carnero) y el *kearen* (trompeta de otro animal, no carnero), el *butute*, en Segovia, España; y el *erkecho* o *pubututu*, en Bolivia o el *turu* en el Chaco Argentino (Pérez Bugalla, 2008: 96). Llamado *awa* entre los wixaritari, este es un instrumento sonoro comunicativo o “de señales”, construido a partir de un asta o cuerno vacuno, generalmente de toro, en menor medida de vaca o chivo; definido organológicamente, se trata de una trompeta natural, tubular, curva, sin boquilla, de embocadura frontal, que puede variar de tamaño, y que de acuerdo a la forma en que se ejecute, puede variar en el sonido que produce.

³⁵ Dentro del ámbito cotidiano en las comunidades rurales dedicadas al ganadería, una de las funciones de las cornetas es la de emitir sonidos por parte de los pastores a manera de señales de llamado para reunir al ganado.

³⁶ En visitas de campo, me fue posible constatar la presencia de este instrumento en rituales de los jicareros de Keuruwitia, Santa Catarina (2007 y 2008), mas no así en Temurikita, las Guayabas, San Andrés (2007); En mi investigación fue posible hallar también una mención a su uso especialmente significativo dentro del ritual de la ceremonia de la siembra Namawita Neixa en Tuapurie, Keuruwitia, sin embargo no fue posible profundizar en el estudio sobre su uso y significado en dicha ceremonia.

la de advertir a las deidades que los portadores de las ofrendas, se encuentran ya en camino a los lugares sagrados y van en procesión hasta Wirikuta (De la Mora, 2010a). Como lo señala Pascual Pinedo, de Tuapurie: “precisamente [tiene] el sentido de avisar a “los ancestrales” (*sic*), para que sientan que todavía no se pierde la costumbre, la tradición... para que eso oigan” (Entrevista a Pascual Pinedo, 2008). Una descripción presentada por Preuss despierta la inquietud por conocer más sobre la existencia de otro tipo de aerófonos empleados de la misma manera que el cuerno *'awa*:

Esta vez me encontré con varios grupos de huicholes; ya a la distancia se notó su presencia, porque se llamaban entre sí con unos extraños y fuertes gritos, además de que se escuchaban los sonidos parecidos a trompetas, de unos instrumentos que son hechos de un trozo de madera ahuecada y miden aproximadamente un metro. (Preuss, 1998 [1907]: 172)

A pesar del gran interés que despierta el estudio del sistema sonoro wixaritari, la intención de esta investigación se concentra en el aspecto musical, no sin dejar de lado algunos fenómenos sonoros relacionados. Al hablar de la música wixarika es posible partir de una clasificación muy sintética, atendiendo a los que pueden considerarse géneros o tradiciones musicales: hablaríamos en primer lugar, del canto de *mara'akame* o chamán, llamado *wawi*, ya sea este canto sólo o acompañado con el tambor *tepu*, o la sonaja *kaitsa*; en segundo lugar, hablaríamos de la música de los cordófonos de frotación y rasgueo *xaveri* (violín con nombre derivado de “rabelito”) y *kanari* (canario; guitarrillo): ya sea sola o con canto del *xavereru*; y con o sin zapateado (De la Mora, 2005). Y en tercer lugar, hablaríamos de la música de mariachi, grupo o conjunto “de *teimar?*” vecino o mestizo, también conocido localmente como género “regional wixarika”, conformado por agrupaciones instrumentales que incluyen uno o dos violines, vihuela y contrabajo o tololoche. El repertorio de este tipo de música, comprende la polca, la canción ranchera, el corrido, la cumbia (Chamorro, 2006: 43), ocasionalmente el son y en el ámbito sagrado, el minúete (Jáuregui, 2006). Dentro de las características de la música regional, es importante destacar las consideraciones establecidas por los propios músicos sobre lo que hace singular su práctica: diferentes músicos entrevistados señalan centralmente tres elementos: 1) 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 wixarika; 2) la forma de ejecutar los instrumentos; 3) la forma de vestirse para ejecutar la música (Entrevista a José López Robles, 2008).

Antes de continuar con una exploración más detallada de la diversidad de aspectos relativos a cada tipo de música, creo conveniente exponer unos comentarios de aproximación a tres valores estéticos en la música wixarika: la *originalidad*, la *variación* y la *competencia*. Comienzo esta breve

reflexión con una cita de Renato Rosaldo, en la cual menciona algunas condiciones propias de los fenómenos creativos dentro de la cultura:

La invención se lleva a cabo dentro de un campo de posibilidades culturalmente disponibles, en lugar de no tener precedentes. Es tanto un proceso de selección y recombinación, como uno de pensar novedosamente. La creatividad surge de las tradiciones pasadas y va más allá; el personaje creativo rehace las formas tradicionales. Las circunstancias de la creatividad admiten el contacto, el préstamo y el conflicto (Rosaldo, 2006: 37).

Creo que las ideas expuestas, son un preámbulo muy claro a la exposición de las principales características de la música wixarika que quiero exponer. Empezando la reflexión en relación a la *originalidad*, parto tomando como marco de referencia los estudios sobre la expresión de las artes plásticas entre los wixaritari, que ha sentado bases de reflexión sobre la dimensión estética. El etnólogo Robert Zingg señaló sobre la actividad estética de los wixaritari, que en su perspectiva “existen diferencias en cuanto al grado de talento, pero todos los huicholes son artistas” (citado por Negrín, 2005: 46); por otra parte, y difiriendo de esta concepción, el estudioso y promotor del arte wixarika Juan Negrín señala: “mi experiencia con los wixaritari me ha permitido descubrir que, aunque todo huichol aprende a ser artesano, no todos logran ser reconocidos como artistas; entre ellos sobresalen algunos chamanes (*mará'akate*), de ambos sexos. Así pues, a partir de lo señalado por Negrín podemos encontrar un vínculo entre el conocimiento especializado de la cultura con la expresión artística. Neurath a su vez, da su interpretación sobre la diferencia entre arte “con *nierika*”, “visión”, es decir, sagrado, original -mientras que la artesanía es copia:

La (re)producción del cosmos es, por ello, producto de la necesidad del hombre creativo, del poeta o chamán-cantador, del artista o pintor de *nierika*, del iniciante que no puede evitar la tentación de penetrar en el universo sagrado. Lo único seguro del arte huichol, cuando es arte ritual en el sentido de *nierika*, es que no es “artesanía”, que no es copia. La representación, es decir, la artesanía, también existe pero como una ilusión, como un engaño. Por la falta de fuerza mágica, sus imágenes logran, a lo sumo, la perpetuación de las cosas inexistentes. (Neurath, 2005: 18)

Llevando la anterior reflexión al plano de las prácticas musicales de los wixaritari, es posible señalar que la musicalidad está extendida entre el grueso de la población, como bien lo señaló Lumholtz (1899: 180), al referir que “[...] los huicholes [...] son los indios más musicales que yo jamás he encontrado” “no había conocido grupo humano más musical”. De la misma manera que ocurre en el arte plástico, en la música también se reconoce también la existencia de especialistas, ya sea en el canto sagrado, en la música tradicional o en la música regional.

De manera complementaria y ya no desde el punto de vista de los estudiosos y promotores del arte mencionados, sino de los propios creadores, el artista José Benítez al ser entrevistado por Olivia Kindl (2005) sobre la diferencia entre el arte y la artesanía que hacen los huicholes, respondió: “Una copia no tiene el valor de un original. Un original vale porque es la respiración de una mente, el

reconocimiento que obtuvo la persona por el sacrificio en un lugar sagrado” (2005: 59). Es decir, Benítez remite la validez de la creación al contexto ritual.

En el sentido señalado por Benítez, cuanto al carácter auténtico de una producción artística originada en el contexto ritual, podemos afirmar que toda la música de *xaveri* y *kanari* particularmente del repertorio de Wirikuta, es un arte *nierika* en tanto se origina y se valida en el ritual, fuente de autoridad discursiva ligada a los lugares sagrados. En el caso de la música regional, de carácter no sagrado –salvo los minuets-, podríamos decir que para que sea o posea *nierika*, tendría que existir por parte del músico que la ejecuta un compromiso con alguna deidad, por ejemplo, el Kieri, o el Nazareno de Huaynamota. En cuanto al primero existen varias versiones que documentan el mito de la concesión del don de la música tras el compromiso y el cumplimiento ritual hacia esta divinidad-planta (Jáuregui, 2003; De la Mora, 2005); sin embargo, en la vida cotidiana, si bien se reconoce este mito y su práctica ritual, por lo que he podido investigar, este culto no se practica sino de manera excepcional.

Un caso interesante que remarca el sentido de *nierika* en la música regional, es el de José López Robles, “El Venado Azul”, quien ejerció un cargo como jicarero durante cinco años en el centro ceremonial de Keuruwitia. Al preguntarle en entrevista sobre la razón de su éxito como músico popular, él no duda en referir que éste es consecuencia del cumplimiento de su compromiso sagrado:

Allí [en el cargo de jicarero] es donde yo aprendí... fui el primer huichol que sale en disco y también que ya participó, que estuvo en un lugar cinco años, que ya conoce cómo se sufre económicamente, físicamente... por qué se conserva, cómo se adora el fuego, cómo se adora el sol, cómo se adora el aire;[...] de ahí viene mi historia del Venado Azul, de ahí viene, porque así me decían... no es como apodo, es el nombre que me dio el Abuelo Fuego (Entrevista a José López Robles, 2008).

Sin embargo, a diferencia de los criterios empleados para distinguir el valor del arte plástico, destacando sobre todo en la creatividad, entendida como innovación u originalidad, o como transmisión de conocimiento sagrado, -si bien es quizá también en el caso de la música un criterio estético de gran valor a considerar en la expresión musical-, considero conveniente destacar otros valores estéticos que implican creatividad, como son los de la *variación* y la *competencia*, ambas conllevan conocimiento, selección crítica y estratégica de temas, motivos y técnicas.

En cuanto a la posibilidad de hacer pública una pieza de origen sagrado, puede destacarse un aspecto significativo, relativo a la desacralización de la música del desierto, que una vez que ha cumplido su carácter sagrado, es decir después de haber sido presentada en Hikuri Neixa, se vuelve cotidiana y de uso no sagrado: “[la música de *Wirikuta* se usa] nada más cuando van a la peregrinación, pero eso nomás tiene su tiempo, [...] las músicas, las piezas se siguen tocando, ya se

vuelven normales ya cualquier cantante las puede tocar (Entrevista a Pascual Pinedo, 2005). De la misma manera, se hace alusión al mismo tema de la desacralización cuando se “lavan” los instrumentos sagrados, una vez terminado el ciclo ritual de secas, en la fiesta de *Hikuri neixa*: tanto el rostro como aquellos objetos que estuvieron pintados con *'uxa*, la pintura sagrada extraída de la raíz del mismo nombre y de color amarillo, en este momento final de la ceremonia desaparece, cerrando así la simbología del ciclo sagrado (De la Mora, 2005: 93-94). Un ejemplo singular de música con *nierika* pero fuera del marco convencional, es decir dentro de un género donde de manera preestablecida se realizan prácticas musicales sagradas, es la *Polka 'etsiema*, de El Venado Azul, quien según me comunicó personalmente, fue compuesta a partir de una revelación onírica (Entrevista a José López Robles, agosto de 2008).

[EJEMPLO EN AUDIO 1: “Polka 'etsiema” El Venado Azul. En *Viejo pero no espoleado*, 2006.]

Siguiendo adelante en la reflexión, abordo ahora el tema de la *variación*. Este concepto, como forma de creatividad y entendiendo esta como un proceso de creación artística en la cual en un conjunto dado de elementos se cambian algunos, o se modifica el orden de los mismos, creo importante enfatizar la presencia de esta estrategia en diversas situaciones expresivas entre los wixaritari: por ejemplo, en los bordados, los trabajos con chaquiras y con estambre, las decoraciones faciales, y particularmente y en el interés del presente trabajo, en las prácticas musicales. Es posible encontrar variación en los patrones melódicos del canto sagrado, en la ejecución musical del *xaveri*, tanto en los *glissandos* como en las arcadas, y en el *kanari*, en los tipos de rasgueo (De la Mora, 2005; Chamorro, 2007); en los pasos de danza, en la inserción o supresión de pasos y giros en las coreografías, o en los matices rítmicos del toque del tambor *tepu*. En el caso este último caso, a pesar de que su ejecución consiste en percusiones isorrítmicas en compás binario de 2/4, las acentuaciones dentro de la fiesta del tambor, constantemente están fluctuando en tanto los ejecutantes son diferentes personas (ver Capítulo 4).

Finalmente, el otro valor estético significativo y muy valorado por los wixaritari es el de la *competencia* musical. Siguiendo al etnomusicólogo Arturo Chamorro (1994: 30-31), desde el performance (o la actuación-ejecución), competencia significa “despliegues de habilidades, códigos de comunicación y confrontaciones individuales”; las cuales “no son únicamente actos o eventos, sino representaciones de la conducta nativa”. En el caso de la música wixarika nos estaríamos refiriendo al “despliegue de habilidades” en la ejecución, competencia tanto en dominio del instrumento y de la voz, como en la “capacidad de transmitir” con eficacia los mensajes musicales

correspondientes a cada uno de los géneros. Siguiendo el ejemplo del tambor podemos mencionar que durante gran parte de la ceremonia, distintos ejecutantes del tambor se sustituyen después de cumplir lapsos de ejecución de aproximadamente 15 minutos; sin alterar la esencia rítmica, cada que un nuevo participante comienza a tocar modifica el tiempo del ritmo y la intensidad de los golpes, reflejando un modo personal de concebir el sentido musical de la ceremonia.

Después de esta breve reflexión que consideré pertinente hacer antes de desarrollar lo relativo a las características de los tres tipos de música a analizar, continúo con el desarrollo de los tres siguientes capítulos que tienen la intención de mostrar en qué consisten las diferentes prácticas musicales wixaritari, en qué espacios se desarrollan y cómo el estudio de las mismas puede ayudar a la comprensión de su realidad social.

CAPÍTULO 4

Jalar vida: canto sagrado y relaciones sociales



FOTOGRAFÍA 1. Juventino Montellano toca el *tepu* durante la ceremonia de Tatei Neixa, en Temurikita, Las Guayabas, Octubre de 2007. (Rodrigo de la Mora, 2007).

Durante el calendario ritual wixarika 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'akame* 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 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 “segunderos”, aprendices de *marakame* o personas de la comunidad.

Los objetivos que guían este capítulo son los siguientes: en primer lugar, presentar los antecedentes, orientaciones y alcances de los diferentes trabajos existentes sobre el canto de *marakame*; en segundo lugar exponer las características de esta práctica musical, como son sus conceptos clave y los aspectos literario, musical y performativo. En tercer lugar reconocer la participación del *marakame* como actor central en la vida social, y por último explicar cuales son las funciones, ocasiones y espacios en que tiene lugar esta práctica. Se pretende demostrar que la práctica del canto sagrado es clave para entender la lógica y el sentido de la vida social de los wixaritari en las comunidades de la sierra.

En la siguiente tabla estructurada a partir de la presentación de diferentes escalas espaciales que van desde lo local hasta lo trasnlocal, se ordenan las diversas ocasiones del canto sagrado de acuerdo al tipo de performance, espacio de práctica, nombre del cantador, tipo de público y nombre específico del canto. En el desarrollo del capítulo se expone más detalladamente cómo es que estas prácticas tienen lugar en los diferentes espacios mencionados y cómo todo esto forma parte de la interacción social wixarika.

Ocasión musical	Espacio	Tipo de performance	Actos	Performante	Audiencia	Nombre del canto
<i>Xiriki</i>						
Ceremonia de curación	- <i>Takwa</i> del <i>xiriki</i>	Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	Cantador segundero	- Deidades - Segunderos - Comunidad	<i>Tunuiya</i>
Canto funerario	- <i>Takwa</i> del <i>xiriki</i>	Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	<i>Mikiyeitiame</i>	- Deidades - Segunderos - Comunidad	<i>Mikiyeitiarixa</i>
Mawaxixa O 'iteiri kweixa (Sacrificio del toro)	- <i>Takwa</i>	Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	Cantador Segunderos	- Deidades - Segunderos - Comunidad	- <i>Matieri niukiyari</i> (primera noche antes del sacrificio) - Mawarixa (segunda noche) - <i>Xitaxeurixa kwikariyari</i> . (cuando ya hay elotes)
<i>Tukipa</i>						
Pariatsia yeiyari (Peregrinación a Wirikuta)	- <i>Takwa</i> - <i>Tuki</i>	Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	<i>Tsaurixika</i>	- Deidades - Segunderos - Comunidad	<i>Tunuiya</i>
Teaxa o Makwiya		Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	<i>Tsaurixika</i>	- Deidades - Segunderos - Comunidad	<i>Makwiya</i>
Hikuri Neixa	- <i>Takwa</i> - <i>Tuki</i>	Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	<i>Tsaurixika</i>	- Deidades - Segunderos - Comunidad	- <i>Hikuri kwikariyari</i> (el de medio día) - <i>Xarikixa</i> (segundo día)
Namawita Neixa	- <i>Tuki</i>	Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	<i>Tsaurixika</i>	- Deidades - Segunderos - Comunidad	Namawita
Tatei Neixa	- <i>Takwa</i> - <i>Tuki</i>	Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	<i>Tsaurixika</i>	- Deidades - Segunderos - Comunidad	- <i>Tatei kwikariyari</i> - <i>Wimakaxi</i> .(Canto diurno)
Cabecera						
Cambio de Varas	- Paraje externo a la localidad ('uwenita para Tateikie) <i>Kumunira</i>	Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	<i>Tatari</i>	- Deidades - Segunderos - Comunidad	<i>Tunuiya</i>
Naxi wiyari	- <i>Kumunira</i>	Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	<i>Tatari</i>	- Deidades - Segunderos - Comunidad	<i>Tunuiya</i>
Semana Santa	- <i>Kumunira</i>	Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	<i>Tatari</i>	- Deidades - Segunderos - Comunidad	<i>Tunuiya</i>
12 de diciembre	- <i>Kumunira</i>	Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	<i>Tatari</i>	- Deidades - Segunderos - Comunidad	<i>Tunuiya</i>
Translocal						
Cambio de Varas	- Paraje externo a la localidad ('uwenita para Tateikie)	Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	<i>Tatari</i>	- Deidades - Segunderos - Comunidad	<i>Tunuiya</i>
Ceremonia de la cacería	- Paraje en el espacio de cacería	Participatorio	- Canto - Sacrificio - Escucha	Cantador Segunderos	- Deidades - Segunderos - Comunidad	<i>Kakiyari</i>
Audición "cultural"	Espacios urbanos Medios de comunicación Internet	Presentacional De estudio de grabación	- Canto - Escucha	Cantador Segunderos	Público general	Diversos (fragmentos)

TABLA 2: Performance del canto sagrado a partir de la diferenciación de espacios de lo local a lo translocal.

4.1 Antecedentes etnográficos sobre el canto de *mará'akame*

Desde finales del siglo XIX hasta el presente, es posible encontrar una serie de trabajos que han abordado el tema del canto sagrado de *mará'akame* con distintos objetivos y niveles de profundidad. A continuación menciono los principales trabajos sobre el tema, escritos por etnólogos, antropólogos, lingüistas y etnomusicólogos, destacando 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” (1981 [1904]: 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 Lumholtz, 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.³⁷

Continuando con la labor de Lumholtz, pero profundizando significativamente en el tema del canto sagrado, el etnólogo alemán Konrad Theodor Preuss, realizó una estancia de seis meses en la sierra huichola entre los años 1906 y 1907, (1998 [1906-1932]), recopiló decenas de cantos y narraciones míticas traduciendo sus contenidos y sistematizando sus significados. En su trabajo describe ceremonias y el papel que en estas juega el canto chamánico (1998: 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, a la fecha no han sido publicadas, pero sí han sido analizadas posteriormente por la lingüista y antropóloga Elsa Ziehm (Jáuregui y Neurath, 1998; Alcocer, 2005).

Años después, durante las décadas de los años setenta y ochenta del siglo veinte, Ramón 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 diferentes aspectos 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 en este libro no presenta la versión original del texto huichol, limitándose a la presentación de traducción de diversos cantos -realizada en colaboración con un traductor huichol, Titsiekame, José Moreno-, la obra permite comprender los principios básicos de los significados y prácticas relativas al canto dentro de la cultura wixarika.

³⁷ Recientemente han sido publicadas las grabaciones, en una edición comentada 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 por una parte 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”³⁸ (*sié*), (1977: 15), así como de los instrumentos y expone algunos de los significados asociados a la música 35, 38, 54; 1985: 18). En su explicación general sobre el canto, Negrín 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 del *mara'akame* cantador y para ello realizó trabajo de campo en la comunidad de San Andrés Cohamiata, Tateikie, abordando de manera amplia y profunda los diversos aspectos relacionados con el canto: funciones sociales y significados simbólicos. Incluye en su texto transcripciones literales (en wixarika, con traducción al francés) de prácticamente todos los tipos de canto existentes en el ciclo ceremonial de Tateikie, además de un glosario de 228 conceptos relativos a la simbología, al espacio y a la práctica del canto³⁹. Posteriormente, Lemaistre reelaboró esta investigación y la publicó como libro (2003). Sin duda la investigación de este autor se puede considerar el trabajo mejor logrado en cuanto al canto sagrado huichol se refiere, pero no solo en relación al canto, sino en cuanto a los significados de la cosmología wixarika.

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

³⁸ Si bien Negrín emplea el término *wami* para referirse al canto sagrado de manera general, más adelante mostraré como esta palabra designa un tipo o característica específica del canto sagrado.

³⁹ Gran parte de los conceptos de este glosario en traducción propia, se integraron a *Simbología, cosmovisión y ceremonial wixarika: diccionario temático* editado por Raúl Aceves (2010).

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, no dejando de lado el papel de los músicos y el cantador. Aporta elementos significativos para el estudio de la misma: describe procesos relacionados con el canto del *marakame* (2002: 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: 45), sí realiza la descripción general de aspectos relativos al performance del canto: describe algunos elementos importantes del performance del canto, como la ubicación del cantador en el espacio ceremonial.

En la investigación titulada *La canción huichola: aspectos formales, semánticos y culturales* (2004), Tesis de Maestría en Lingüística Aplicada de Julio Xitakame Ramírez de la Cruz, realiza importantes 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. Una aportación significativa es la clasificación de los diversos tipos de canción, relacionados con las funciones sociales y edades de los ejecutantes (2005: 96).

En una línea de investigación cercana a la de Lemaistre, Mario Salvador Águila (2001) en su tesis de maestría, aborda la oralidad-ritual del canto, destacando el carácter de transmisión del canto dentro de la cultura, como elemento de cohesión cultural. Aunque su trabajo parece haber quedado solo a medio camino, la aportación central del trabajo de Águila, es la crítica a los modelos de estudio del canto del *marakame*, 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 *marakame* “sepa” el canto, sino que tenga la habilidad de cantarlo.

Arturo Chamorro, en *La cultura expresiva wixarika* (2007) aborda diferentes temáticas de la cultura y la música wixarika, entre los que dedica un capítulo al análisis comparativo de los aspectos musicales y contextuales del canto wixarika con cantos de otros grupos indígenas como son apache, navajo, pueblo, pima, pápago y cora (2007: 141-160), logrando establecer paralelismos y diferenciaciones significativas entre las culturas indígenas estudiadas.

El trabajo más reciente, de hecho, en curso es el desarrollado actualmente 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, estudiando 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 wixaritari para actuar y pensar dichas relaciones (Regina Lira, comunicación personal, 2010).

Como ha sido posible apreciar, los diferentes trabajos se han centrado con diferentes perspectivas en diferentes 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, sin embargo, desde mi punto de vista puedo destacar que aun 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.

4.2 El cantador, sus tipos y funciones

El término *mará'akame* es empleado por los antropólogos como sinónimo de chamán, sacerdote, sabio, médico, curandero, brujo o hechicero. La función del *mará'akame* es una función variada que integra diversos desempeños en una sola personalidad: orar, curar, adivinar, dar consejo y proteger contra hechicerías (Mata Torres, 1974: 2). Pero antes que nada el *mará'akame* debe ser un interlocutor entre el hombre 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 y/o del canto: a partir de estas formas de comunicación se derivan diferentes especialidades que son o no excluyentes dependiendo del caso: existen *mará'akate* que sueñan, y/o que cantan; que curan, y/o que hechizan (Fajardo, 2007:180). 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 *mará'akame*, para posteriormente enfatizar el caso del cantador.

Preuss señaló la existencia de *mará'akate* que no cantan y solo curan (1998[1907]: 181). En trabajo de campo y a partir de la colaboración de Rafael Carrillo Pizano (2010), pude documentar la clasificación local de cuatro tipos de *mará'akame* 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 diagnosticar, y 4) *xikitame*, el que cura en la tarde o en la mañana pero no sabe cantar. Por otra parte también documenté que existen *mará'akate* 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, donde encontrar el venado en la cacería, se les llama *muwieri kwikame*, nombre también dado a quienes poseen de nacimiento el don de ser *mara'akame*.

Kwikame, es la palabra nativa que se refiere al concepto “cantador”, muy comúnmente escuchado en español, hablado por los propios wixaritari, 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 desempeñará como el cantador principal por un periodo de cinco años. Este cargo solo debe ser ocupado por un *mara'akame* que aparte de ser cantar y 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 “hogar de los mensajes”, *'uxaimuta*. (Lemaistre, 1997: 484)⁴⁰. Se relaciona simbólicamente con el pájaro llamado *tsita* o *tikaipu* –posiblemente el canario.

Es importante señalar que en Santa Bárbara, Nayarit, le llaman Werika y en Tuapurie a este cantador le llaman *tikarimahana* “cantador de las lluvias o de la oscuridad”, que actúa en la fiesta Namawita Neixa (Neurath, 2003: 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: 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 *tikari wiki* (Ramírez de la Cruz, 2003: 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: 91); es considerado representante de Tatewari (Neurath, 2002: 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'imari*, y con el *tikaipu* (Ramírez de la Cruz de las Cruz, 2003-4: 108).

En tercer lugar, *tatari* o *tatatari*, es el cantador segundo, nombrado por un periodo de cinco años; es un *mara'akame* 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 kekekame*.

⁴⁰ Todas las traducciones de Lemaistre (1997) son propias.

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 *keuruxite*, en lenguaje del canto (Lemaistre, 1997: 473).

4.2.1 Formación del *marakame*

Existen dos vías por las cuales un *marakame* pueda convertirse en tal: por nacimiento o por voluntad propia. En el primer caso están los niños que desde temprana edad manifiestan ante sus familiares capacidades especiales, que tendrán que seguir desarrollando para convertirse en *marakame*, -incluso hasta llegar a ser *tsaurixika*-, este tipo de niño es llamado *munvieri kenikame*. Por otra parte, aquella persona que decide aprender a ser *marakame* sin haber nacido con los atributos especiales, recibe el nombre de *wawi temai*. En ambos casos para convertirse en *marakame* se debe principalmente practicar la abstinencia sexual, la fidelidad a la pareja, y la abstinencia de sal 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* y/o *tukipa* al que se pertenezca.

Aparte del carácter sobrenatural que implica la revelación del conocimiento por parte de las deidades, Horacia Fajardo (2007: 155) destaca el papel de la memoria como una capacidad fundamental en el ejercicio de esta práctica, así como de la participación comunitaria del *marakame* en formación: “Aunque muchas de las versiones hacen descansar el aprendizaje de los *marakate* 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 *marakate* y la participación continua en las ceremonias”.

Hay un tipo especial de *marakame* llamado *yibiuti* quien debe cumplir cinco ciclos de cinco años para poder completar su formación. Si al iniciar su preparación no se ha casado, deberá esperar veinticinco años para poder hacerlo. Si un aspirante a *marakame* no cumple con las restricciones antes indicadas, podrá convertirse en *kakaixina*, nombre que recibe el *marakame* que por no haber cumplido ya sea su compromiso, sus mandas, etc. se convierte en un *marakame* con poder de hacer mal. Al cantador que perdió su fuerza se le llama *marakame pireuyebiani*, “*marakame* que pierde su suerte” y entre otras causas se puede deber al hecho de que sin tener la capacidad de hacerlo, dicho *marakame* realizó la ceremonia de “despedida del alma” de un difunto, *miki*, el cual al partir “se llevó su suerte” (Entrevista a Rafael Carrillo Pizano, 2010).

Como se puede suponer su 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, cuando y dónde cantarlos, y cantarlos de manera adecuada.

4.3 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'akame* al ejecutar el canto, personifica a Tamatsi Kauyumarie (Nuestro hermano mayor el Venado Azul) deidad que funge como intermediario, mensajero de los dioses, quien se desplaza velozmente de un lugar sagrado a otro, convocando a las demás deidades para que acudan a conocer el problema o la enfermedad, a explicar por que existe y a indicar qué se debe hacer para solucionarlo, cumplir con los deseos de una determinada deidad a la cual se le debe algo, un objeto sagrado que habrá de entregarse en un determinado lugar sagrado o realizar el sacrificio de algún animal ante alguna deidad (Preuss, 1998[1907]: 269).

Dentro de los conceptos clave alrededor de la práctica social y musical del canto, podemos destacar tres conceptos: *tunuiya*, *kawitu* y *wawi*. La expresión *tunuiya* significa “en medio de la noche”, y como la gran mayoría de cantos sagrados, se realizan por la noche, seguramente por lo mismo reciben esta expresión como nombre genérico. Una vez mencionado esto viene a colación comentar que, por otra parte, 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 Nakawe y Watakame –primer cultivador-, y el tercero, 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: 13; Neurath, 2002: 157; Neurath y 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, *tunúya*.

Finalmente, *wawi* es un concepto que me ha sido particularmente difícil precisar: por un lado algunos autores lo manejan como sinónimo de canto sagrado (Negrín 1977; 1985), y por otra parte se maneja más específicamente para referirse al canto cuando se realiza con la finalidad de llamar a las deidades. También se refiere este nombre al canto cuando es soñado o cuando durante el canto, se le presenta como una visión al cantador: “*Wawi*: significa un venado pequeño chiquito... pero también es espíritu, que se va a aparecer [durante el canto]” (Entrevista a Rafael Carrillo Pizano, 2010). De tal modo, considero que más precisamente *wawi* 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...” (Entrevista a Rafael Carrillo Pizano, 2010). Como lo señala Lemaistre, “El concepto *wawi’uxa* hace alusión al “mensaje del canto”, al “canto del peyote azul” (del sabio Kauyumarie) (1997: 482).⁴¹ En mi interpretación, el carácter de indeterminación viene a ser lo que dentro de los modelos de análisis de performance se denomina cualidad emergente (Bauman, 1975), y en el caso del canto sagrado, es la característica particular del *wawi*, una de las expresiones, formas o tipo de canto, en la cual hay mayor contenido mágico.

4.4 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” Tatewari, con quien dialoga el cantador en el ritual, con secuencias de canto particularmente extensas, que se dividen en cinco grandes partes. El *mará’akame* es acompañado por segunderos 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.

⁴¹ Existe un tipo muy especial de peyote, difícil de encontrar ya que crece entre las peñas o en montículos rocosos en Wirikuta, que tiene la característica física de crecer de manera vertical y alargada. A este tipo de cactus se le llama *hikuri wawi* porque se dice que enseña a cantar o que trae buena suerte para los cantadores (Entrevista a Pascual Pinedo, 2008).



FOTOGRAFÍA 2: Rafael Montoya, *tsaurixika* de Temurikita en el ciclo 2002-2007 durante Hikuri Neixa (Rodrigo de la Mora, mayo de 2007).

4.4.1 Partes de la sesión de canto

He detectado 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 simbólicamente y moviendo hacia los puntos sagrados su *mumieri*, recorre 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 es ya aparece la voz de Kauyumarie. Luego sigue el tercer canto, 3) *Haireka kwikari* Watakame: cuya voz corresponde a Watakame (El primer cultivador, coamiler). Durante esta parte del canto tiene lugar la primera de las cuatro acciones que menciono, y es la llamada *miyatuirimi*, que consiste en la entrega o presentación ritual de objetos al *mara’akame*: pluma, cirio, violín, etc. Posteriormente, inicia el cuarto canto, 4) *Nauriaka kwikari*: Tananama *wianawarie* que se traduce como “la palabra de los dioses”. El quinto canto, y penúltimo, 5) *’auxwirieaka kwikari yutsitsixi*, corresponde a la palabra de todas las deidades reunidas, se alude al cenit, *Werika yepa*. Finalmente tiene lugar el sexto y último canto, el canto de las varas, del Venado azul, Maxayuawi, 6)

'ataxewirieka wakwikari kuruxite maxayuwari: el cual tiene lugar al momento del amanecer, después del sacrificio.

Aparte de esta secuencia y continuando con la primera acción mencionada durante el tercer canto, hay otras tres acciones importantes, que son las siguientes: la acción llamada *Muwa taxatuani*, *watamurukwitiani*, *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 *marakame* a los participantes sobre todo ocurrido en el canto, y es una especie de glosa o traducción de la comunicación con las deidades y tiene lugar al último, cuando prenden vela.

Por último, el momento de agradecimiento y despedida es llamado *'uxipitarika*: cuando ya termina el cantador, cuando ya se reza, cuando ya se levanta, le dicen “ya desacanse” cuando le abraza y lo saluda, se le ofrece agua, cerveza, a veces en ese momento tiene lugar el llanto del *marakame*, después de que le entregan la pluma, la flecha, rezando, pidiéndole que descanse. Sobre esta última acción, una de las pocas alusiones etnográficas al llanto es la realizada por Klinebreg (1972: 51):

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.

He preguntado en trabajo de campo, sobre el significado del llanto ritual y me han respondido en diferentes sentidos 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.

4.4.2 Actores imaginarios del canto⁴²

Al analizar el canto sagrado en su carácter de performance comunicativo, y en la reflexión sobre la naturaleza de los destinatarios o receptores del 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 *marakame* convoca en primer lugar a Tamatsi Kauyumarie y

⁴² Retomo de Lemaistre el concepto de “actores imaginarios” para referirse a las deidades en el canto sagrado (1997: 122-166).

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: 182).

Considerando estos aspectos, es posible señalar que en este sentido se trata de un *performance participatorio* (Turino 2009), 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 canciones. 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 chamán para restablecer el equilibrio necesario para curar a alguien o para el fortalecimiento de la cohesión social. Estas entidades se describen, una a una, a través de sus atributos, los eventos, las duplicaciones y las relaciones entre ellos y el *mara'akame*.

En este punto, surge una cuestión que quizá es una de las más interesantes en relación al canto, y 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: 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 *maráakate*? 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.

Dando claves para entender este proceso comunicativo, Neurath expone sobre algunas de las estrategias seguidas por los *maráakate* para lograr descifrar los mensajes de las deidades en el canto:

El *maráakame* 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 *xaveri* y *kanari*, así como el sonido de las campanitas de las varas emplumadas. [...] (Neurath, 2002: 182)

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

4.4.3 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 tanto al vocabulario empleado como al complejo nivel simbólico de los textos. Mata Torres (1974: 3), al respecto había ya señalado que: “El lenguaje usado por los maraakames [*sic.* *maráakate*] 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 *huabui* [*sic.* *wawi*] son esotéricas para la mayoría de los mismos huicholes, porque se usan muchas metáforas que no son acostumbradas en el lenguaje cotidiano”. (1977: 15)

No será sino hasta principios del siglo XXI que Iturrioz, Ramírez de la Cruz y Pacheco, (2004: 223-253) clarificaran 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 de la Cruz y Pacheco, 2004: 227-230; Ramírez de la Cruz, 2005: 94). Por ejemplo al sol, las personas le llaman *tau*, mientras que en el canto, en el lenguaje de las deidades (*teixatsika*) se llama Werika. Así mismo, a la lumbre, las personas le llaman *tai*,

mientras que en el canto es nombrado Tatewari, 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 Xapawiyemeta, mientras que por las deidades, Nuitsikita (ahí quedó el mero punto sagrado), Mikixure (del lado colorado donde aparecieron los animales).

4.4.4 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 (1974: 3) señala, “El canto del marakame [*sic: mara'akame*] se parece al canto gregoriano. Tiene distintos tonos: agudos, bajos, moderados, lentos, rápidos. Tüsiekame [*sic: T'siekame*] me dijo que en el canto para despedir el alma de Pedro Montellano, el sacerdote había empleado siete tonos diferentes”. Por su parte, José Antonio Guzmán afirma que musicalmente el canto wixarika: “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: 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 veinte minutos.

Otro aspecto es la intensidad sonora del canto: mientras que Neurath señala que “el *marakame* tampoco suele cambiar el tono de la voz cuando una deidad le contesta a la otra” (2002: 184), mis colaboradores señalan, en un sentido paralelo al mencionado por Neurath, que un elemento característico en la diferenciación de una secuencia de canto a otra en una misma sesión de canto es la variación de la intensidad sonora, ya que hay deidades a las cuales “hay que cantar fuerte” y otras a las cuales “hay que cantar bajito”: A Watakame 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. Se habla “muy, muy bajito” a la milpa, Waxiemuta. Y por último, a Nakawe, se le puede hablar en cualquier tono, ya sea abajo, arriba (Entrevista a Rafael Carrillo Pizano, 2010).

4.4.5 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 transmisión y mantenimiento de la memoria social del pueblo wixarika (Ramírez de la Cruz, 2005: 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. Mata Torres (1974: 2) al respecto destaca la importancia de la creatividad en esta, 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”.

Particularmente hablando 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 y Furst, 1987 [1978]: 27)

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

A menudo, los *marakate* [sic: *marakate*] 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 intención del cantador y el destinatario del canto (por ejemplo, en el caso de un canto terapéutico) (Lemaistre, 1997: 12).

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 *marakate* y desde una perspectiva no convencional para la antropología clásica, por las deidades mismas -o actores 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 Lemaistre me explicó que durante una cacería ritual, el primer día un *marakame* cantó unos mitos muy bonitos y

completos, pero no tuvo la capacidad de acertar en predecir por dónde se encontraría al venado; la día siguiente, otro cantador, sin presentar cantos estéticamente destacables, logró predecir el lugar de aparición del venado y éste fue cazado (Lemaistre, en prensa).

Por otro aspecto, quizá de menor importancia pero que merece ser mencionado, es relacionado 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 *maru'akame*; por otra el conocimiento evidenciado en el canto: la referencia a pasajes de los mitos, es considerado otro aspecto de 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 a los problemas o situaciones a resolver, obtenidas por el cantador.

4.5 Canto sagrado y espacio

Destacando 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 mencionan *representaciones del espacio*. De manera que primero se expondrá sobre lo que el cantador hace, corporalmente en el espacio; posteriormente se expondrá sobre lo que el cantador dice o piensa sobre el espacio y finalmente se expondrá sobre los diferentes espacios en que las prácticas del canto tienen lugar: patios ceremoniales, parajes naturales y sitios sagrados en distintos puntos del territorio.

4.5.1 Prácticas espaciales en el canto

Toda práctica ritual y musical del canto sagrado, estará relacionada con la orientación 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 de frente al oriente (Lumholtz, 1981 [1904]: 272; Preuss, 1998 [1907]: 268; Mata Torres, 1974; Lemaistre, 1997; Neurath, 2002; Chamorro, 2007).

Aparte, hay secuencias ceremoniales en las cuales el cantador se desplaza por el espacio ceremonial, cantando, moviendo el *muveri*, es decir realizando la acción de bendecir, *meiyari*⁴³, colocar

⁴³ “Con la palabra *meiyarika* se traduce el término “santiguar o hacer la señal de la cruz”, aunque el movimiento del *muveri* no se parece en nada a esta señal. [...] Aparte del gesto llamado *meiyari*, la bendición o consagración

objetos en el altar, por ejemplo durante la secuencia de salida a la peregrinación a Wirikuta, donde canta dentro y fuera del *tuki*, al tiempo de pasar el *muvieri* por la cabeza y partes del cuerpo de los peregrinos, así como por los lugares del espacio ceremonial.

Durante el canto, hay varios movimientos que el *mara'akame kwikame* realiza con el *muvieri*. El movimiento llamado *wataxatiani muvieri*, así como el llamado *wataxatiani waiteiri*, consisten respectivamente en realizar la presentación del *muvieri* y del cirio, a cada punto cardinal –lugares de residencia de las deidades-, y a la fogata, -o al coamil, según sea el caso- y a ambos lados, *yutserieta* - lugar de Tseriekame-, derecha; *yu'utata*, -lugar de 'ututawita-, 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 *muvieri* sobre el *'itari* recibe el nombre de *meka nuiñiati yani* y lo hacen también cinco veces durante el canto.

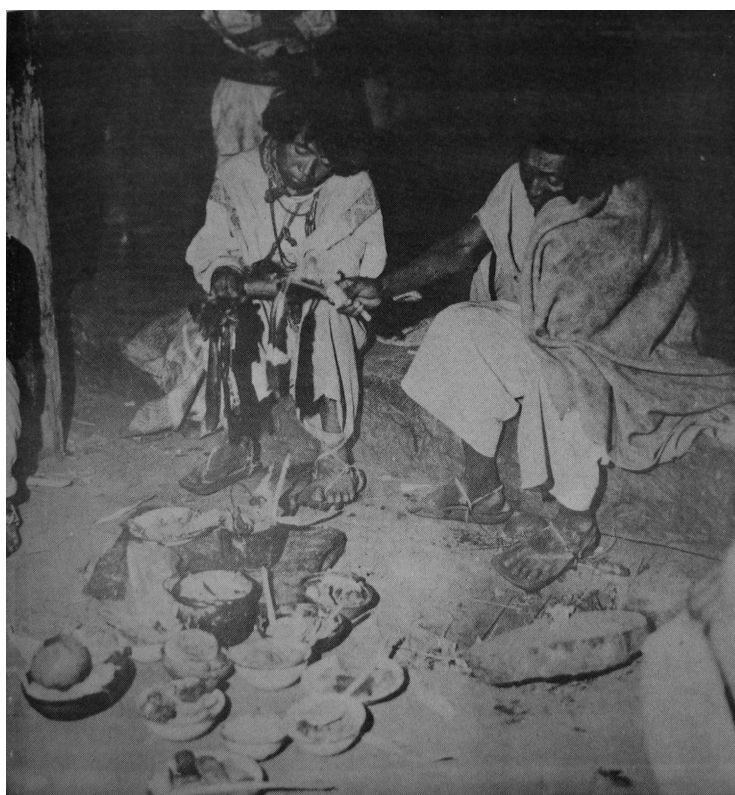
Esta colocación de los objetos rituales sobre el *'itari* tiene una lógica y una intención: responde a la orientación partiendo de la referencia del punto donde saldrá el sol, y tiene la función de ofrecer a las deidades estos objetos para su propia satisfacción: galletas, chocolate, cigarros, un espejo,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

Geist (2005: 60) documentó una observación sobre un movimiento realizado por un *mara'akame* que considero especialmente significativo: “Un *mara'akame* (cantador-sacerdote) encabeza una ceremonia que se está realizando frente al equipal de las varas. Mueve su *muvieri* [*sic: muvieri*] hacia los lugares donde los santos están acostados y parece jalar las bendiciones hacia sí para volcarlas sobre los dos niños de la familia”. Vinculando 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 del espacio –aunque específicamente no describe que el *mara'akame* canta, me ha tocado observar esta misma práctica mientras en efecto canta-, integrando a partir de esta práctica la vida social de sí mismo, las personas que lo acompañan al entorno físico y sagrado en el que cohabitan junto a las deidades.

se lleva a cabo también mediante el rociado de agua bendita traída de los ojos de agua sagrados (*'akabaritarika* “echar por encima agua”)” (Iturrioz y Carrillo: 2007: 30).



FOTOGRAFÍA 3: Un *mara'akame* mostrando su *muvieri* al sol, Tayau (Mata Torres, 1980b: 43).



FOTOGRAFÍA 4: Dos cantadores sostienen su respectivo *muvieri* sobre las ofrendas (Mata Torres, 1980b: 15)

4.5.2 *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 (Negrín, 1977: 15).

El ejemplo clave en este caso se encuentra en el importante concepto espacial *turaniata*, 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.

Presento un fragmento de un canto de *mará'akame* llevado a cabo en 'uwenita, 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, dioses, animales, plantas y objetos sagrados, y la relación directa de estos con muy diversos lugares del territorio sagrada: 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.

[VER ANEXO 1: Fragmento de un canto sagrado de la velación de las varas, transcrito al wixarika y traducido al español].

[EJEMPLO EN AUDIO 2: Patsixa o Cambio de Varas: Fragmento de Canto sagrado de Patsixa, en 'ipárimutimane, Tateikie. Cantador: Rafael Carrillo Pizano, Grabación propia, enero de 2009]

La intención de presentar la transcripción y la traducción de este texto, -muy lejos de pretender agotar el análisis del género textual *teixatsika* (Iturrioz, Ramírez de la Cruz y Pacheco, 2004: 228-229)-, se presenta 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, Kauyumarie, trata de convencer a otras importantes deidades para que se reúnan, permanezcan y que participen en el ritual, para que acudan al lugar de la ceremonia, 'uwenita, 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 quince lugares, partiendo desde el punto donde tiene lugar la misma ceremonia, 'uwenita, "lugar del equipal", en el que está la fogata, 'uxaimuta "donde están las plumas tendidas". Se nombran lugares correspondientes a los diferentes los puntos cardinales, por ejemplo, lugares asociados al cenit: Haixuripa "Lugar de las nubes coloradas", Haiyiwipa "El lugar de la nube oscura"; Rehamuta "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: Mukuyuawi "la derecha, donde vive el Venado Azul"; Nuitsikita: "lugar de la izquierda, lugar del venado oscuro, Maxaywi"; Así también se alude al lugar del sur, Xapawiyeme "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 lugares mencionados, llama la atención también la presencia de lugares que se relacionan con el mundo mestizo: como Leuxurera "La Soledad", sitio cercano a Tenzompa, antiguo territorio wixarika en el que hubo un *tukipa* asociado a Paritsika y que hoy en día aún se considera sagrado, y así también se alude, a cientos de kilómetros de distancia, el cerro del Tepeyac, donde se apareció la Virgen de Guadalupe, deidad asociada por los huicholes tanto al águila, Werika como al sol, Tayau. Por una parte es interesante 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 wixarika.

Por otra parte, en el canto varias deidades principales son apeladas: Tseriakame, Maxakwaxi, Tunuwame, así como N'ariwame: la diosa de lluvia. Y es significativo que constantemente se empleen verbos que enfatizan el proceso de comunicación: *niutaineni*: "está diciendo", *nepix'e 'enieni*: "los voy a escuchar", *xekianweni*: "están contestando", *ya xeneutaine*: "lo que dicen". También se hace constante mención de objetos sagrados, que manifiestan tener capacidades de agencia: werika kuruxite *xeku'eniva* "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.

4.5.3 *Espacios de representación en el canto*

En el interés por comprender el 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, los lugares donde tiene lugar esta práctica. A continuación presento una exposición de los diferentes espacios en que tienen lugar los cantos de *marakame*, comenzando con los cantos de *tukipa*, para continuar con los cantos de las ceremonias de la cabecera y terminando con prácticas de canto sagrado fuera de la localidad.⁴⁴

4.5.3.1 Ceremonias de *xiriki* donde interviene el canto

a) Cantos curativos: *kwiniya tunuiyari* (Preuss, 1998) es el nombre del canto nocturno realizado para salvar la vida; es para curar enfermos o para pedir ayuda. Estos cantos, según documenta Luna (2006) también llamados “de investigación”. Según la comunicación de algunos *marakate* 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 pensando en el tema. Durante el canto o posteriormente, también por “revelación imaginativa” o “visualización”, el cantador obtendrá la respuesta al problema planteado. Es decir que mientras canta, el chamán 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 deidades⁴⁵.

El carácter de secuencia que se presenta de un canto a otro, evidencia que más allá de una concepción 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 *marakame*, 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

⁴⁴ Recupero de Lemaistre algunos elementos de su clasificación espacial (1997: 197-199).

⁴⁵ Este tema, sobre cómo en la mente del *marakame* “aparecen” los mensajes de respuesta a la enfermedad es un aspecto que considero de sumo interés, pero que rebasa el alcance de la presente investigación. Los trabajos de Josep María Feriela (1997) en antropología cognitiva y etnopsiquiatría y los trabajos en la antropología de la memoria de Carlo Severi (1996) son seguramente algunos de los que logren dar más luz al respecto.

como conseguir o construir objetos ceremoniales y llevar ofrendas a lugares sagrados. Al paso de un tiempo, el cantador volverá a ayunar, revisar y soñar y/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.

b) Cantos funerarios: Otro tipo de canto es el que tiene que ver con los rituales funerarios, como es el llamado *miki kweniya*, 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 *tuxu* (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 (1998 [1908]: 286) menciona la participación de Kauyumarie en este tipo de cantos, y por otro lado Lemaistre señala que la forma del canto funerario es quizá una de las únicas en las cuales la figura de Kauyumarie no participa como actor principal (Lemaistre, 1997: 216-233). Mata Torres (1974: 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 wixarika, 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 (1992: 228) hace una breve mención a estos cantos, señalando 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.”

4.5.3.2 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, *tukari* y los relativos a la temporada de lluvias *tikari*.

1) Cantos de la temporada seca *tukari*

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:

a) 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 cirio, *'iteiri*, 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 *maru'akate* 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 anudarán en otro lazo más pequeño y que 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* representando el registro de los participantes ante las deidades, encomendándose para lograr un buen viaje de ida y vuelta.

b) Otro canto es el de la ceremonia Teaxa o Makwiya, 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 llamarse *bikuritamete*, peyoteros “personas-hikuri”. El canto de esta ocasión, recibe el mismo nombre que la ceremonia: Makwiya. Según un colaborador de Tuapurie, en este canto aparecen fragmentos del tipo *wawi*, pero solamente al principio del canto (Entrevista a Antonio Cosío, 2008).

c) 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 *bikuri* 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 *bikuri kwikaiyari* “canto de hikuri” el cual en su composición presenta varios fragmentos de canto del tipo *wawi*: “al principio salen hasta 5 *wawi*. La mayoría de *wawi* salen en el canto de día.” (Entrevista a Antonio Cosío, 2008). Por otra parte, en la noche del primer día tiene lugar el canto nocturno llamado *mawari tunuiyari* (Entrevista a Carrillo Pizano, 2010). En el segundo día de la ceremonia, el canto se llama Xarikixa tunuiyari.⁴⁶ Por otra parte en estos cantos aparecen también fragmentos del *kawitu* o relato mítico (historia sagrada) que narra las hazañas de Watakame, el primer cultivador. Por último, *'ewatsixa* es el último canto, tipo *tunuiya*, de Hikuri Neixa, después de este se termina la ceremonia (Entrevista a Carrillo Pizano, 2010).

⁴⁶ Por lo que ha sido posible documentar, en Tateikie, San Andrés Cohamiata, este último es el de Xarikixa, Ceremonia del tostado del maíz, ya que todo parece indicar que lo que son fiestas separadas en Keuruwitia, Santa Catarina, en Tateikie se realizan de manera contigua ambas ceremonias.

2) Cantos de la temporada de lluvias: *t̄kari*.

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

a) Durante la ceremonia de bendición del maíz –para la siembra-, ceremonia llamada Namawita Neixa, tiene(n) lugar el (los) canto(s) llamados *N̄iwari wame* “canto de siembra” llevado a cabo por el *tsaurixika*.⁴⁷

b) 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 *wami* (Entrevista a Antonio Cosío, 2008), pero en cambio, sí presentar fragmentos del *kawitu* que narra cómo nació el maíz, y el segundo canto llamado Wimakwaxa, que 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 (Ver Furst y Anguiano, 1978; Lemaistre, 1997; Anguiano, 2006; Lira, 2008).

El *tepu*, es quizá el instrumento wixarika 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 *huéhuatl*, 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*⁴⁸. 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 Tatutsi Maxakwaxi, bisabuelo cola de venado (De la Mora, 2005: 67).

[EJEMPLO EN VIDEO 1: Canto sagrado del cantador *Tsaurixika* en Tatei Neixa, Temurikita, Tateikie, abril de 2007. Grabación propia.]

En cuanto a la ejecución del *tepu*, trabajo de campo, particularmente en una fiesta del tambor o Tatei Neixa en Keuruwitia en octubre de 2008, pasé un rato al *tuki* mientras los participantes

⁴⁷ 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.

⁴⁸ 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” (Iturrioz et al. 2004: 12).

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 *tepu*: marcaban el toque del tambor con un carácter individual, dando sentido a la acentuación lo cual fue algo que me pareció sumamente interesante, ya que 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 de la ceremonia. Acústicamente, ciertos efectos producidos por la resonancia de los armónicos cuando ejecutaba el tambor ciertas personas, me hizo ver cómo más allá de la simple apariencia de seguir el ritmo, al ejecutar el tambor se enuncia sutilmente un sentido, un carácter, 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.



FOTOGRAFÍA 5: Juan tocando la *kaitsa* en su último año de participación en Tatei Neixa. Temurikita, Las Guayabas, San Andrés Cohamiata (Rodrigo de la Mora, Octubre de 2007).

Por otra parte, la *kaitsa*, llamada en español sonaja, es un idiófono de sacudimiento, construido a partir de un cuastecomate⁴⁹, 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 *marakame* o los niños que participan en la ceremonia de Tatei Neixa o de los primeros frutos. (68)

La ceremonia de Tatei Neixa es un correlato del proceso ritual que abarca la salida de los jicareros hacia Wirikuta, todo su trayecto, pasando por todos 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.

c) 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, *'uxipierixa*, canto de cosecha. De manera paralela a la realización de este canto, a veces se realiza sacrificio de toro, borrego, chivo o gallo; otras veces solo sacrifican con pescado.

d) Canto “de chisme” o *wawi 'irimarie*. Un canto muy especial, que tiene lugar en diversas ceremonias ya sean del *tukipa* y o de la cabecera en las que interviene el grupo de jicareros. Entre estos últimos, Paritsika es 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. Así mismo 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 *marakame* – ya sean del *tukipa* o de la cabecera, como la Semana Santa-, el Paritsika canta al mismo tiempo que el cantador, sin embargo, 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: en vez de Tatewari, digo el tecolote...” etcétera.

⁴⁹ Especie de calabaza de corteza dura.

[EJEMPLO EN VIDEO 2.- Canto sagrado del cantador *Paritsika* en Weiya, Semana Santa. Tateikie, abril de 2007.]

[VER ANEXO 2: Fragmento de un canto sagrado de Weiya, Semana Santa, transcrito al wixarika y traducido al español. Paritsika cantador: Pedro Carrillo, Tateikie, abril de 2007].

4.5.3.2 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 *kuminira* y el *takwa* de las cabeceras comunitarias. Podemos mencionar los siguientes cantos:

a) La ceremonia Patsixa (Cambio de Varas) (Mata Torres, 1970, 1980; Geist 1997, 2005; Iturrioz y Carrillo, 2007), además de una ceremonia ocasional que se realiza en las cuevas de Teupa antes del inicio de las lluvias (Denis Lemaistre, comunicación personal 2009).

b) 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. (Entrevista a Rafael Carrillo Pizano, 2009)

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

4.5.3.3 Los cantadores en el espacio translocal

Existen ocasiones en las que los *mara'akate* cantan fuera del espacio local, como son los lugares sagrados: la cacería, la peregrinación o los viajes para llevar ofrendas. Los casos más importantes de canto sagrado translocal, son los siguientes:

a) En primer lugar, la ceremonia de velación de las varas en Patsixa (Cambio de varas) (Mata Torres, 1970, 1980; Geist 1997, 2005; Iturrioz y Carrillo, 2007), b) En segundo lugar, el canto de ofrenda y velación del *bikuri*, donde también hay música de *xaveri* y *kanari*, y tiene lugar en Bernalejo o Kauyumarie, montículo sagrado en el desierto de Wirikuta. La relación de este canto *tunuiya* y la

composición de canciones sagradas de *xaweri* y *kanari* tiene un estrecho lazo. Lemaistre llama a estos cantos “Del peyote” (1997: 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.

c) En tercer lugar, dentro del proceso ritual posterior a la peregrinación a Wirikuta tiene lugar la cacería de venado, *weiya*, 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 *kakijari*, 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.

d) Por último, una ceremonia ocasional que se realiza en las cuevas de Teupa antes del inicio de las lluvias (Denis Lemaistre, comunicación personal 2009).

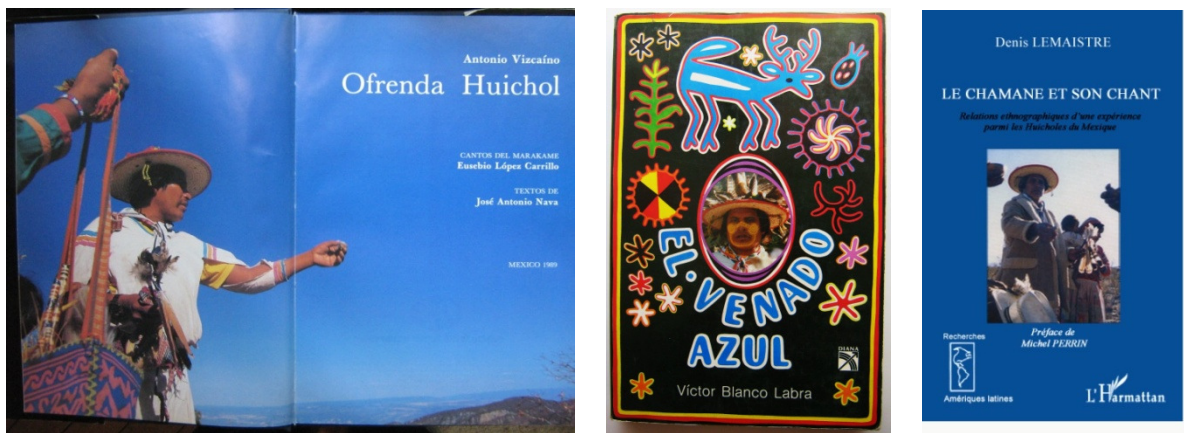
Por otra parte, existen casos de *mara'akate* que han abierto su campo de acción más allá de las localidades wixaritari e indígenas vecinos -tepehuanos y coras, quienes históricamente los reconocen y buscan como prestigiados curanderos (Lumholtz, 1981 [1904]: 21). Por motivos sagrados, y a través de 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'akate* 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 localidades⁵⁰, aunque por contraste, subrayan como referencia al *kaniteru* principal de Tateikie, 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'akame* Don 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.

[EJEMPLO EN VIDEO 3: Canto sagrado del cantador Pedro de Haro, en una ceremonia especial en Teotihuacán. Mayo de 2003. Grabación de Yuridia Pantoja.]

⁵⁰ En una charla informal en Tuapurie en 2008, una persona me comentaba que los *mara'akate* que se van a curar a “los poblanos”, se traen al regreso de cinco a 100 mil pesos. Durín (2009) ha documentado la presencia de *mara'akate* en la ciudad de Monterrey.

Otro caso interesante es el del *mará'akame* 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 80 con antropólogos y periodistas, los cuales publicaron sus testimonios personales y fotografías en al menos tres libros.⁵¹



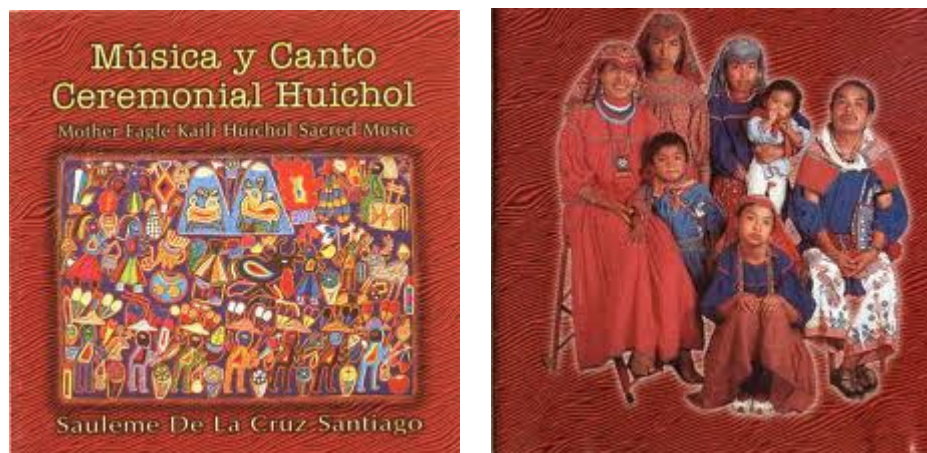
FOTOGRAFÍAS 6, 7 y 8: Portadas de tres libros en los cuales aparece el *mará'akame* Eusebio López Carrillo. Vizcaíno (1989); Blanco Labra (1991) y Lemaistre (2003).

Con respecto a las grabaciones de canto sagrado que circulan en el mercado discográfico y también el en espacio virtual de Internet, destacan, por un lado, una de las pocas grabaciones que se ha publicado sobre el canto sagrado y más particularmente, en voz de una mujer *mará'akame*: 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 wixarika originario de Santa Catarina, Sauleme de la Cruz Santiago, quien realizó una grabación acompañado de su familia llamada *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 *N0-CD Records*. Este fonograma, grabado con una excelente calidad –pero con la asepsia de un estudio de

⁵¹ El interés, la seriedad y el alcance de estos libros difiere diametralmente sin duda alguna, lo cual es en sí mismo interesante. Mientras que el libro del periodista Víctor Blanco Labra (1991) es más que nada un relato informal y superficial de la experiencia personal de algunos viajes, centrado más en sus percepciones como entrevistador que en el *mará'akame* entrevistado y los miembros de su comunidad; en contraste, el libro de Vizcaíno (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 *mará'akame* 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 wixaritari, así como mostrando fragmentos de historia de vida del *mará'akame* en cuestión además de las de otros *mará'akate*.

grabación-, llama la atención porque es quizá el primer disco de música tradicional wixarika editado con un perfil comercial eminentemente, como incluso la traducción de su título al inglés lo hace patente.



FOTOGRAFÍAS 9 y 10: Portada e interior del disco del *mará'akame* Sauleme de la Cruz Santiago, producido por Lejos del Paraíso y posteriormente editado por NO-CD Records.

4.6 Relaciones sociales y canto sagrado

En su trabajo de investigación sobre el canto chamánico entre los huicholes, Denis Lemaistre (1997), encuentra que la dimensión social de canto se enmarcaría 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*, [muva] “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 wixarika: *yeiyari*, “el ser”, “el camino”, o el *nuivari* [sic: nuivari] “nacimiento”. (Lemaistre, 1997: 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 éste 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 dicho cargo, 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 *mará'akate* 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 wixarika, 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 wixarika. En trabajo de campo ha sido posible escuchar calificativos sobre el carácter formal, específicamente relativo a la intensidad del canto de *mará'akame*, descalificando a aquellos cantadores a los que “casi no se les oye”.⁵²

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 *mará'akate*. Un cantador prestigiado es aquel que, por ejemplo, sabe soñar y expresar dónde debe cazarse el venado (Vizcaíno, 1989: 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 sólo 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. Retomando 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: 198; traducción propia).

En trabajo de campo fue posible presenciar un par de ocasiones en las cuales por conflictos del momento entre los participantes en el ritual o por el estado de ánimo del *mará'akate*, este decidió ausentarse de su sitio y no cantar en la ceremonia. Este hecho puede ser leído, 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 carretera, ofreció un toro en sacrificio, sin embargo, las

⁵² 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 *'ama*, como se presenta en la introducción a la Segunda Parte.

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 Temurikita, 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 una interpretación sobre el carácter social de esta práctica. Puede decirse que éste 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, el canto sigue los pasos del proceso ritual, al conformarse por las fases de ruptura y conciliación que permite la *communitas*⁵³ entre los individuos y su sociedad, así como en relación a sus dioses.

4.7 Conclusión

En este capítulo he presentado una recapitulación sobre los antecedentes, orientaciones y alcances de los diferentes trabajos existentes sobre el canto de *maru'akame*, logrando distinguir las orientaciones antropológicas de las etnomusicológicas, y resaltando la importancia que la práctica ha tenido para la comprensión de cultura wixarika. También he expuesto las principales características de esta práctica musical, como son los conceptos *kvikari*, *tunuiya*, *kawitu* y *wawi*; los diferentes tipos de cantador y los diferentes tipos de canto, además de los aspectos literario, musical y performativo de esta práctica.

⁵³ 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: 131-132).

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 wixarika, las prácticas musicales dentro de éstos, a partir de su carácter estético, son a su vez fundamentales: el canto es el vehículo mnemotécnico por excelencia del conocimiento, del saber mitológico (Severi, 1996); a su vez, 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. Es posible afirmar con Lemaistre que:

Por lo tanto sólo 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 (Lemaistre, 1997: 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.

CAPÍTULO 5

Esperar el mensaje: música tradicional y relaciones sociales



FOTOGRAFÍA 11: Rafael Carrillo Pizano, *xavereru*. Semana Santa en Tateikie (Rodrigo de la Mora, abril de 2007)

Los objetivos del presente capítulo son los siguientes: en primer lugar, presentar los antecedentes, orientaciones y alcances de los diferentes trabajos existentes sobre la música tradicional y las danzas; en segundo lugar, exponer los elementos y actores que participan en la creación y difusión de la música tradicional, así como reconocer las características de sus diferentes tipos. En tercer lugar

explicar porqué esta música es relevante dentro de la vida social, cumpliendo diferentes funciones en los diversos rituales en los que participa, así como en la vida cotidiana, y finalmente, exponer cómo es que las prácticas de la música tradicional se llevan a cabo en diferentes espacios ya sea dentro de las comunidades como fuera de las mismas, implicando diferentes formas de relación social.

A manera de guía del capítulo, en la siguiente tabla estructurada a partir de la presentación de diferentes escalas espaciales que van desde lo local hasta lo translocal, presento las diversas ocasiones musicales de la música tradicional de *xaveri* y *kanari*, de acuerdo al espacio de participación, el tipo de performance, acto performativo, performantes, público y subgénero musical. Aunque no se trata de un capítulo que tenga la como fin último el presentar información etnográfica, en su desarrollo del capítulo se busca mostrar cómo es las prácticas de la música tradicional tienen lugar en los diferentes espacios mencionados y cómo dichas acciones participan directamente en la interacción social *wixaritari* tanto al interior de sus comunidades como hacia fuera de las mismas.

Ocasión musical	Espacio	Tipo de performance	Acto	Performante	Audiencia	Sub-género musical
Tukipa						
Peregrinación a Wirikuta	Espacios del <i>tukipa</i> antes de la salida a Wirikuta	Participatorio	Composición Ejecución Danza	<i>Xawereru</i> - <i>kananeru</i>	- Jicareros -Deidades	Niawari
Hikuri Neixa	<i>Takwa</i> (Patio) de <i>tukipa</i>	Participatorio	- Ejecución de música para danza de peyoteros.	<i>Xawereru</i> - <i>kananeru</i>	- Jicareros. -Deidades - Comunidad	“Corridos”
Namawita Neixa	<i>Takwa</i> (Patio) de <i>tukipa</i>	Participatorio	A la par que el tepu, ejecución de música para danza	<i>Xawereru</i> - <i>kananeru</i>	- Jicareros. - Deidades - Comunidad	Sones de danza
Cabecera						
Ceremonia de Cambio de Varas	- Caminos entre lugar de la velación, <i>tukipa</i> y casas de las autoridades - Plaza	Participatorio	-Ejecución de música para danza de <i>wainaruri</i> - Ejecución de música para sacrificios.	<i>Xawereru</i> - <i>kananeru</i>	- Jicareros. - Deidades - Comunidad	Sones para los <i>wainaruri</i> . Sones para el sacrificio.
Ceremonia de Semana Santa	Plaza Kumunira	Participatorio	- Ejecución de música para procesiones nocturnas y sacrificios.	<i>Xawereru</i> - <i>kananeru</i>	- Jicareros. - Deidades - Comunidad	Sones para el sacrificio.
Translocal						
Peregrinación a Wirikuta	Espacios de la ruta sagrada a Wirikuta	Participatorio	Composición Ejecución Danza	<i>Xawereru</i> - <i>kananeru</i>	- Jicareros -Deidades	Niawari
Concierto y presencia en medios	Salón de eventos, Auditorio, Foros públicos	Presentacional	Canto y ejecución Escucha	Grupo El público	Público	Niawari Corridos Sones

TABLA 3: Performance de la música tradicional a partir de la diferenciación de espacios de lo local a lo translocal.

Después de describir lo relativo al canto sagrado, en un segundo lugar, es posible hablar del género llamado música tradicional, correspondiente a la música interpretada tanto con los instrumentos cordófonos *xaweri* (tipo de rabel o violín rústico) y *kanari*, (guitarrillo o timple). Musicalmente, este segundo género, a pesar de ejecutarse por una parte en 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 del primer género mencionado, el canto del *mara'akame*, en el que las melodías se componen de cuatro o cinco notas.

Características del *xaweri* y el *kanari*

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 wixaritari: tanto Lumholtz como Preuss abordaron este aspecto, pero sobre todo Diguët (1992 [1907]: 179) quien investigó y/o 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.” Si bien pueden parecer lógicas las explicaciones de Diguët, no ha sido sino hasta tiempos recientes, 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 wixarika:

Son varios los instrumentos que aprendieron a utilizar e incluso a fabricar desde la colonia. [...] entre los musicales destacan el *xaweri* 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. *Xaweri* 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 antiguos⁵⁴, 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: 34).

Organológicamente, el *xaweri*⁵⁵, se clasifica como un cordófono de frotación, de cuatro órdenes sencillas y se ejecuta con un arco, llamado *tupi*. Está construido con madera, principalmente con la que lleva el nombre de *kariuxa*, o cedro rojo;⁵⁶ Un elemento fundamental para la sonoridad del instrumento es el *kwitsi* o gusano barrenador, que cumple la función del alma⁵⁷ al tensionar la tapa armónica contra el interior del cuerpo y conducir las vibraciones a la caja de resonancia. Esta pieza es

⁵⁴ 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 de del siglo XVIII.

⁵⁵ Dentro del trabajo de campo realizado, constaté una precisión lingüística en cuanto a la pronunciación de la palabra *xaweri*, que marca una diferencia más entre dos regiones: en Tutsipa, Wautía y Tuapurie, se pronuncia como tal, con el sonido /w/ muy claro; sin embargo, el Tateikie, la pronunciación de la palabra no es /w/ sino /v/ lo cual es más cercano al origen de la palabra rabel, rabelito.

⁵⁶ Sus medidas aproximadas oscilan entre los 45 y 50cm. de largo total; la cabeza 7cm; el cuello, 12cm; el cordal 7cm; el diapason, 18cm. y la caja 28cm. El ancho de la caja presenta aproximadamente 13 cm. y en la cintura 12 y el grueso de la misma 5cm. El puente mide aproximadamente 3cm de alto por 3cm de ancho, con un grosor de 3mm, es llamado *puritu*, burrito. Las clavijas miden 7cm 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.

⁵⁷ Pequeña barra cilíndrica de madera dispuesta perpendicularmente entre la *tapa* y el fondo del instrumento.

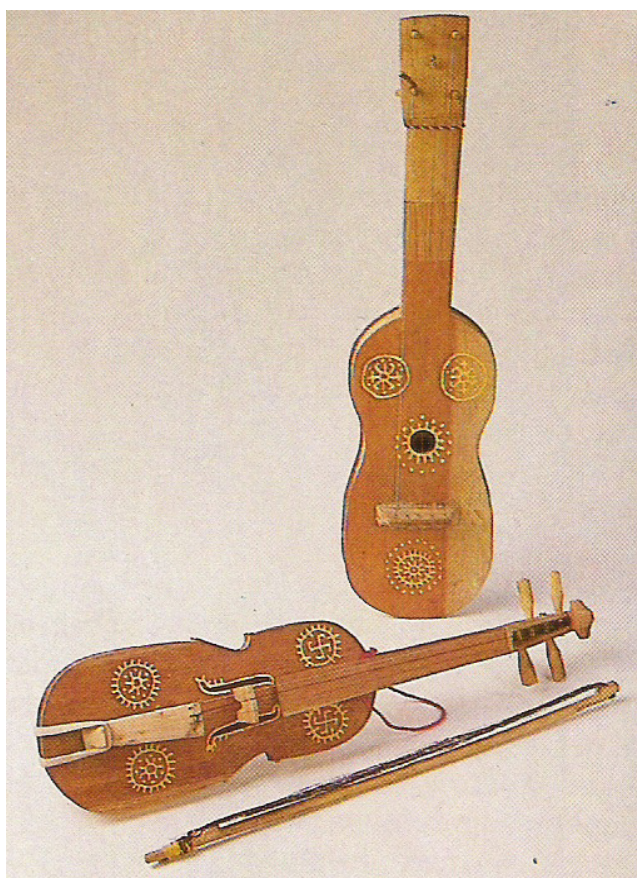
movible y por lo general lleva atada un pequeño lazo para evitar que se pierda. Cada vez que se usa el instrumento se coloca el puente y se afina, y cada vez que se deja de usar, se retira el puente. El arco, *tupi*, esta hecho de madera de otate o de cualquier otra madera y las cerdas son de crines de caballo y recientemente nylon. Para realizar la tensión al momento de tocar, se introduce el pulgar entre la madera y las cerdas. Para lograr la tracción requerida entre las cerdas y las cuerdas, se aplica la resina de copal, llamada *íkwa* (De la Mora, 2005: 108).

Al igual que el *kanari*⁵⁸, dependiendo de la región existen dos tipos de construcción de *xaveri* ya sea “escarbado o “ensamblado”. El “escarbado” se emparenta directamente con los rabeles europeos, mientras que el “ensamblado” se emparenta con los violines. Existen diferencias entre los modelos que van desde rústicos rabeles hasta delicados “violines”.

⁵⁸ 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, la 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: 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 Wixarika fue asimilado bajo el nombre de *kanari*.



FOTOGRAFÍA 12: “Instrumentos europeos en proceso de transformación”. Fotografía de Guillermo Contreras (Contreras, 1986: 78).

Por su parte el *kanari* es un guitarrillo, cordófono de rasgueo de cinco órdenes de cuerdas sencillas. 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, o la otra con caja escarbada en forma de pera y sin trastes. Ambas versiones cuatro o cinco trastes y cuentan con brazo y clavijero tallado en una sola pieza; tienen puente, ceja y clavijas labrados en madera, y a base de una delgada cuerda de fibra vegetal. Las cuerdas de este instrumento eran originalmente de tripa o pelo de caballo trenzado, pero en la actualidad son de *nylon* o acero. En cuanto a la afinación, existen variantes en las que se combinan intervalos de cuarta y quinta, y para la ejecución se empujan motivos melódicos realizados en las cuerdas agudas, mientras que las dos las cuerdas superiores son ejecutadas al aire (Contreras, 2002: 1008; De la Mora, 2005: 110-111).

Zapateado huichol

A la acción dancística consistente en golpear rítmicamente el suelo o en la tarima 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, 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 (2002: 267) en referencia a las danzas de Hikuri Neixa en Tateikie: “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.” No hay restricción en cuanto al ejercicio de esta práctica, como señala Pascual Pinedo: “El zapateado, ese sí todos lo podemos bailar, en cualquier momento aunque esté tocando. En todas la ceremonias, en cualquier momento. Aunque esté cantando el *mar'a'akame*, es que es combinado” (De la Mora, 2005: 67). En el plano sonoro, esta práctica se caracteriza por el la producción de sonidos graves que contrastan marcadamente con los agudos sonidos producidos a través de los cordófonos.

5.1 Antecedentes etnográficos sobre la música tradicional: música de *xaweri* y *kanari*

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 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, tanto sagradas como cotidianas, además de realizar grabaciones en película y fotografías donde se aprecia la práctica musical de los huicholes, *xawereru* y *kanareru* en la fiesta del toro (1998: 51, 56; 286, 289), imágenes de *xawereru* (1998: 338-339), imágenes de conjunto de arpa y violín de mestizo (1998: 153, 338); imágenes de ceremonias donde interviene el tambor (2008: 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 judíos” (judíos), que detalla el papel de Cristo como inigualable *xawereru* (2008: 226-228). En los años cuarenta, Hernietta Yurchenco (1993: 148-157), 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 *xaweri* y *kanari*, por ejemplo al subrayar el carácter rítmico de la música del *xaweri*, y señala el ejercicio de la ornamentación en la ejecución cuerdas en este instrumento, aspecto de interés que trabajos más especializados deberán analizar.

Años más tarde, a finales de los sesenta, el periodista Fernando Benítez (1968) en su amplio trabajo sobre los huicholes presenta traducciones de canciones tradicionales de Wirikuta (1968: 133-

134) de San José como *xawereru* (1968: 339-340), así como transcripciones de narraciones orales que hacen alusión a mitos relacionados a la música, específicamente al empleo de la respetada planta sagrada *kieri* como facilitadora del don de la música de *xaweri* (1968: 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: 243). En la misma década Robert Stevenson, analiza 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 principales observaciones que permiten caracterizar la forma musical wixarika.

En los años setenta, varios etnógrafos documentaron aspectos en relación a estos cordófonos y la música tradicional: 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. Por las mismas fechas, Ramón Mata Torres, en sus múltiples publicaciones sobre diferentes aspectos de la cultura huichola, aborda de manera general el tema de la música tradicional, como lo hace al publicar ilustraciones de estos instrumentos, tanto en su descripción como en su elaboración (1980). A su vez, Mata Torres presenta la recuperación de un fragmento de mito en el que se relaciona al primer *xawereru* con la Virgen de Guadalupe (1982: 374-377). 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 *mar'akame*. Y finalmente. Juan Negrín, 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 y hace algunas referencias a la música, al hablar tanto de la función de los cantos *huahui* (*sic*), como de los instrumentos y expone algunos de los significados asociados a la música (1977: 15, 35, 38, 54; 1985: 18).

A principios de los años ochenta Guillermo Contreras (1986: 78; 168 – 169; 2002) en su trabajo etnomusicológico centrado en la organología, documenta los diferentes tipos de procedimientos constructivos: el “escarbado” y el “ensamblado”, tanto de *xaweri* como del *kanari*, asociándolas a diferentes regiones.

Pasando a la década de los noventa, es posible señalar tres aspectos sobre el trabajo de Jesús Jáuregui, en torno a la música y cultura huichola: en primer lugar, sus diversos trabajos en torno al tema del mariachi huichol, en los cuales aborda el tema de los orígenes, difusión y procesos de cambio de este conjunto instrumental (1992; 2003); En segundo lugar, su trabajo como analista de las fuentes bibliográficas en torno a la música y la cultura wixarika y mariachera (1993, 2003, 2006,

2007); Por último su trabajo en relación a la música, su simbología y los contextos rituales donde aborda el complejo del *xaveri*, *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 *xaveri* y/o del violín mariachero (2003: 341-385).

En fechas recientes, diversos trabajos han abordado el tema de la danza, las letras y los aspectos rituales y estilísticos de la música tradicional: Amanda Chávez Pérez, en su investigación titulada *Elementos de poder en los procesos dancísticos de la ritualidad Wixarika* (2003), se centra en el papel de las danzas dentro del ciclo ritual, llegando a las conclusiones de que estas tienen que ver en todos los casos ya sea con el pedimento del agua a las divinidades o la supresión de la misma en casos de extremas lluvias. Destaca a su vez que las ceremonias donde se dejan ofrendas, no se presentan danzas. En la investigación titulada *La canción huichola: aspectos formales, semánticos y culturales* (2004-5), Ramírez de la Cruz realiza importantes aportaciones al conocimiento de la canción, género no estudiado a detalle con anterioridad. Su enfoque se centra en los aspectos contextuales, temáticos y semánticos; una aportación significativa es la clasificación de los diversos tipos de canción, relacionados con las funciones sociales y edades de los ejecutantes. Xilonen Luna (2004; 2006), estudia específicamente el contexto de la peregrinación sagrada a Wirikuta, donde recupera el papel fundamental tanto de los cantos de *mara'akame* como del *xaveri* y el *kanari*. Incluye en su trabajo transcripciones de texto de siete cantos de *mara'akame*, como transcripciones musicales de once piezas de *xaveri* y *kanari*, además de presentar grabaciones. De la Mora (2005) analiza los estilos de ejecución de *xaveri* y *kanari* en cuatro comunidades wixaritari 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, al abordar las principales fiestas del ciclo ritual de Tateikie, 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 (2005: 246-247), y finalmente, Arturo Chamorro (2007) analiza distintos aspectos de la cultura expresiva musical huichola centrándose en las características ornamentales de la ejecución del *xaveri* y el *kanari* (2007: 123-138) 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 (2007: 65-88).

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: el uso de las categorías nativas sobre el hecho musical. Por

otra parte, los estudios etnomusicológicos han aportado elementos etnográficos además de descripciones y análisis de carácter musical. Entre estos trabajos los encontramos algunos trabajos que a continuación menciono.

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 u 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 wixarika, esto derivado de la importancia del carácter religioso de esta cultura y de la importancia de la música con respecto al carácter ritual.

5.2 Música tradicional: tipos y funciones

La música de *xaveri* 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 propios wixaritari por su propio interés para luego adaptarla a las formas culturales dominantes en su propia 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 doce tonos 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 mitificación 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: Weiya (Semana Santa), Naxiwiyari, (Pachitas o Carnaval), Doce 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* (jicareros), como por las personas que asisten en general a la ceremonia. En el caso de la música de los rituales del ciclo cristiano, la música 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, *tutu*, al canto y al Venado *maxá*⁵⁹. El proceso de composición de estas piezas, está revestido de un carácter ritual, al corresponder exclusivamente al contexto de la peregrinación a Wirikuta, sólo en ciertos lugares sagrados y después de ciertas ceremonias estas piezas pueden ser compuestas, dictadas por el Viento, Tamatsi '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, asociadas cada uno a diferentes tipos de música, entre estas, la música de carácter cotidiano:

El payaso (sikuaki) [*sic: tsikenaki*] realmente no invitaba a la gente a bailar la típica danza de la fiesta del Tostado del Maíz, es decir, la que se baila alrededor del cantador y del fuego, sino que buscaba que la gente bailara un tipo de danza que consiste en saltar siempre en el mismo lugar y que va acompañada por melodías rítmicas tocadas por violines y guitarras. Esta es una danza que nunca debe faltar en las fiestas dedicadas a los santos, ni en sacrificios de reses, y que, frecuentemente, se baila en la cercanía de un cantador. 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]: 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.

5.3 Mitos relativos a los instrumentos: santos que danzan y árboles que cantan

Como se ha mencionado en el capítulo 1, los mitos son narraciones que buscan explicar el origen del mundo a través de metáforas, alegorías y relatos de acciones sobrenaturales, y que integran complejos entramados simbólicos que interrelacionan los elementos del mundo en un orden distinto al racional. 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 (Ruck, 2000: 358-360). En las siguientes páginas se

⁵⁹ Para profundizar en el tema de las letras de la música de Wirikuta, véase Luna, 2004 y Ramírez de la Cruz, 2005.

expondré versiones consideradas significativas de los mitos que se relacionan explícitamente con el *xaveri* y el *kanari*, así como algunas interpretaciones sobre sus significados dentro de la cultura wixarika, tratando de esbozar además algunos principios relativos a la presencia o ausencia de referentes simbólicos en dichos mitos, al interior de las diferentes regiones y comunidades wixaritari.



Fotografía 13: Origen de los instrumentos: En un lugar llamado Teyuawita, cerca de Tirikie (Cerro del niño), sobre las ramas de *kariuxa* (cedro rojo) estaban posadas dos aves que después se transformaron en instrumentos: en medio, *kuka'imari* (jilguero) se transformó en *xaveri* y a la derecha, *tikari wiki* (pájaro de la noche) se transformó en *kanari*. *Tikaipi* o cantador (*erytororax tauko*) (Seler, 1998 [1901]: 80): (a la izquierda) no se transformó en instrumento, sino en el *mara'akame* cantador. Con las tripas del zorrillo (abajo derecha) se construyeron las cuerdas, con la caparazón del armadillo (abajo izquierda), la forma de los instrumentos. Autores: Pedro Carrillo Montoya y Santos Carrillo López.

5.3.1 Árboles que cantan: el *kariuxa* y el *kieri*

Por lo que ha sido posible encontrar tanto en la bibliografía etnográfica existente como en mis propias investigaciones de campo (De la Mora, 2005) en relación al origen de la música y de los instrumentos de cuerda en los complejos míticos de las secas y de las lluvias, considero que existen tres referentes importantes, o mitos secundarios, y que son los siguientes: a) El mito del venado como creador de los instrumentos, b) El mito de la obtención de la música durante la peregrinación a Wirikuta, y c) El mito de *kieri* como maestro de música. En los dos últimos mitos tendrá un lugar preponderante el viento 'eka, como creador de la música. A continuación presento una colección organizada y medianamente comentada de fragmentos de dichos mitos, con la finalidad de acercarnos al conocimiento del tema en cuestión.

5.3.1.1 Mitos sobre *Kayaumarie*, el Venado azul, como creador de instrumentos

En referencia al mito del origen del *xaveri* en Tateikie en 1972, Marino Benzi señaló lo siguiente:

Los wirrarika [*sic*: wixarika] atribuyen el violín al héroe cultural Kauyumari, quien creó el árbol del cual se sacaba antes los raweri [*sic*: *xaveri*], para, dicen, “diversión” de los huicholes; pero los antepasados no entendieron la intención del hermano mayor y “no supieron apreciar el regalo”. Tatata Zaurishikame [*sic*: Tsaurixikame] San José, quien supo interpretar su pensamiento, fue el primero en construir y tocar el violín. Lo más probable es que el violín haya llegado a la sierra mucho antes que los españoles; la tradición menciona a TearKayápa como su introductor en la sierra Huichola (Diguét). (...) El canto siguiente nos fue comunicado por el aspirante a chamán de Tateikie, quien lo oyó bajo el efecto del peyote Es uno de los cantos que Kauyumari ofreció a los peregrinos durante su estancia en Wirikota,

Kauyumari crea el violín (fragmento)

Teuta Matike nació / Nació entre piedras y perduscones / Venado grande lo creó / Sabio grande lo formó / Pero Teuta Matike alma no tenía / Pesado su cuerpo / Mudo su corazón / Tamaz Zaurushikame Hueme [*sic*: Tamats Tsaruxikame Weme], Todo Poderoso, Sabio / Mandó entonces Kuka Haimari [*sic*: Kuka 'imari], Perla Nueva / Maimari pasó cantando, Haimari entró en la planta / Haimari se volvió savia suya / Corazón suyo / Teuta Matike cantó entonces / Teuta Matike vibró / Bajo caricia del viento. (Benzi, 1993 [1972]: 201-203).

De manera clara este mito muestra tanto la trasmutación de seres naturales: el ave *kuka 'imari* se convierte en la savia del árbol, dotándolo de musicalidad; como la incorporación de personajes de referente occidental como es San José, el primer instrumentista, cumpliendo un papel de relevancia al interior de un complejo mítico nativo.

Por otro lado, cerca de treinta años más tarde, el lingüista e investigador huichol Julio Xitakame Ramírez de la Cruz, alude al mito donde se habla del origen de los instrumentos musicales en la comunidad de Tateikie, justamente la misma comunidad de donde proviene el mito recuperado por Benzi:

Nuestro ancestro Kimikime es el creador de la música de la comunidad de Tateikie. Me gusta así porque dicen que nuestro ancestro Kimikime así los inspiró, los hizo sentir como él quería, los conmovió desde entonces con sus cantos y su música, hizo que les brotaran esas inspiraciones en aquel entonces. Los instrumentos que habían aparecido o los que habían sido creados no eran como los conocemos ahora, sino que era un bule grande con un arco encima y la cuerda de ese arco cuando era golpeada sonaba bonito y se escuchaba a una distancia lejana. De esos sonidos y de los demás instrumentos que fueron elaborándose. Nace así lo que hoy conocemos como violín (Ramírez de la Cruz, 2004: 101).

Este relato marca una perspectiva diferente: los instrumentos de cuerda tienen su origen en el arco musical, -que los coras, vecinos de los huicholes aún conservan en sus ceremonias, llamadas mitotes-. Sobre este mismo tema, el etnólogo Johannes Neurath, que ha trabajado en otra comunidad Keuruwita, Las Latas, perteneciente a Santa Catarina Cuexcomatlán, expone:

En la mitología huichola existe un personaje llamado Tsitsikame, dios de la miel, que era un chamán que cantaba mientras tocaba el arco musical. Debido a su muerte violenta, sus ojos se transformaron en las primeras abejas, así que el sonido de su arco ahora ya nada más se escucha en el zumbido de esos insectos. (Neurath, 2002: 89)

Así pues, en esta descripción, Neurath recupera una alusión a este instrumento de cuerda percutida y es posible ver claramente, también cómo se alude en el mito la transmutación de los elementos de la naturaleza: los ojos se trasmutan en abejas y en su vuelo reproducen el sonido del arco que tocaba el dios de la miel.

En una entrevista realizada a Pascual Pinedo, músico y constructor de instrumentos de la misma comunidad, Las Latas, en Tuapurie, Santa Catarina, expuso lo siguiente sobre los significados relativos a los instrumentos:

En nuestra tradición aparece un venado que venía tocando y se encuentra con la abeja, que también es humano. Se encuentran y se adaptan: el venado traía la guitarra “tú vas a ser mi compañera, para que toquemos parejo, vamos a hacer un conjunto” y a partir de ahí aparece (...) la abeja toca la guitarra, también el violín, de todo, pero esos violines aparecieron en un lugar *'ainawipa*, el lugar donde se da, ahí aparecía el cedro (*kariuxa*), por eso es una madera muy sagrada; cada noche, precisamente de ahí nace el violín, ya el venado de ahí lo colecta lo hace el violín y ya lo toca; y lo que dicen otros de San José pues es moderno, es muy católico, no es tradición (Entrevista a Pascual Pinedo, 2005).

De manera que, integrando las anteriores referencias, es posible destacar que en un contexto de claro origen prehispánico, las referencias a los instrumentos *xaveri* se ven relacionadas a otro instrumento presumiblemente de origen más antiguo: el arco musical, y por otro lado, que la presencia de uno de los principales seres míticos dentro de esta cultura, el Venado, Kauyumarie, como el creador de estos instrumentos, puede ser interpretada como un rasgo que indica la alta importancia de la relación de estos objetos con el mundo sagrado wixarika.

5.3.1.2 Mitos sobre el *kieri* como maestro de música

Otra planta sagrada de gran importancia entre los huicholes, es el *kieri*: *solandra brevicalyx*, arbusto con presencia activa de alcaloides tropánicos y que míticamente, aparte de ser una planta, es una entidad divina que además posee múltiples representaciones (Aedo, 2003: 221-249). Alrededor de esta planta es posible encontrar variadas referencias al mito de la obtención del don musical gracias a su culto: a finales de los años sesenta, Fernando Benítez recuperó alusiones a estos mitos (1968: 284, 285; 551) y en años recientes etnólogo Jesús Jáuregui ha documentado sobre el culto a esta divinidad (2003: 341-385); Por comunicaciones personales he podido confirmar también su presencia, tanto en la región occidental como en la oriental. El culto y empleo del *kieri* es reservado para algunas personas, generalmente *marakate*, ya que su poder es demasiado y muchas veces dañino.

Existe un proceso ritual específico para obtener el don de la música y convertirse en un *xawereru*, que consiste de manera general, en realizar una velación en un santuario propio de esta planta-deidad además de completar un ayuno sexual que varía en sus condiciones, dependiendo del sujeto que lo mantenga: puede ser de cinco años, meses, o días, quizás. El músico y *marakame* de Tateikie Rafael Carrillo Pizano, comentó:

Hay otro [santuario], que le dicen sacrificio, que le dicen Toloache, y donde ahí, pues allá a Bernalejo también, ahí todos [otros lugares]; hay un lugar para tocar, y nomás usted, si quisiera como yo o como él, aunque sea joven, usted nomás por él ayuna, y luego reza, para que usted lo presenten allí, eso va a durar cinco años: la primera, la segunda, la tercera, la cuarta y la quinta [vez], pa' que aprendan bien, [...] sí, está peligroso. Nomás la mujer no podemos, la ajena, no podemos agarrar, es muy peligroso.[...] Pero nomás cinco días., como medio día, o si no el día así, como quiera (Entrevista a Rafael Carrillo Pizano, 2004).

A continuación se presentan tres relatos de tradición oral relativos a la realización del ritual al árbol sagrado *kieri* o árbol del viento, con la finalidad de obtener el don de la música. El primero de estos relatos, es el recuperado por Fernando Benítez en la década de los años sesenta, y retrata la vivencia de los habitantes de Tateikie alrededor del tema del *kieri* en relación a la música:

Un kieri, maestro de música

Cerca de Bastita [*sic*: Huaistita] hay un *kieri* llamado *kierimanave* [*sic*: Kierimanawe] (donde está el palo *kieri*) y allí han construido un calihuey. Una vez yo le pregunté a un señor por qué le tenían miedo a ese *kieri* y él me platicó que en aquel lugar se había quedado un *kakahullari* [*sic*: *kakajari*] (ancestro petrificado) llamado *Kieritevillare* [*sic*: *Kieri Tewiyari*]. La gente dejaba ahí su manda porque es muy delicado y cuando la gente no cumplía, *Kieritevillare* la enloquecía. Es tan delicado y tan malo que ya nadie lo visita ni le deja mandas.

Arribita de Las Guayabas hay también un *kieri* malo que da suerte para tocar el violín. Una vez que mi papá durmió en el platanar, a media noche oyó que tocaban un violín. Al día siguiente halló cerca del platanar a un *kieri* y en una fiesta que se daba en la noche les dijo a varios muchachos:

-Anoche oí a un *kieri* que tocaba muy bien el violín.
A ver, muchachos, vean si es cierto lo que les cuento.

Uno de los muchachos que oyó la historia de mi papá, ayunó cinco días y cumplido el ayuno se fue adonde estaba el *kieri*. A la media noche salió un niño de la planta, le agarró el violín y tocó

largo rato rodeado de un polvo amarillo. El muchacho cortó una rama del kieri, la echó adentro de su violín y se volvió a Las Guayabas.

Al año ya tocaba muy bien, lo invitaban a las fiestas, pero a los tres años le salió una mujer, jugó con ella, es decir, se juntó con ella, lo cual fue terrible porque había hecho un voto de castidad al kieri por enseñarle a tocar el violín y le faltaban dos años para cumplirlo (José Carrillo, San Andrés en Benítez, 1968: 284)

El papel del *kieri*, investido de respeto, muestra en el anterior relato de manera detallada cuál es el papel de esta planta de poder en la formación del ejecutante: a través de una relación de reciprocidad, en la que el aprendiz rinde culto y devoción a la planta, a su vez, esta le concede el don del talento, pero la ruptura del pacto establecido implica una sanción sumamente peligrosa. Como es posible observar, estos tres relatos exponen claramente la importancia de esta planta-deidad como un mediador en la obtención del don de la música. Una de las referencias presentes son propias de la región occidental, es decir de Tateikie; Otra más de la región oriental, se encontraron referencias, aunque por alusiones escuchadas en trabajo de campo, puedo afirmar que este culto también es reconocido. El papel del viento, Tamatsi 'eka, además, es fundamental al ser el donador de la música, no solo en su sentido estético, sino también ético, al hablar de la vida y los valores de la tradición. (Benítez, 1968: 185-186; 551).

5.3.2 Santos que danzan: Tanana, Tsakutse y Xaturi.

En torno a los mitos alusivos al ciclo católico, es posible encontrar varias versiones de un mismo relato central, que aborda básicamente la relación entre la Virgen, Tanana, San José, Tsakutse, y su hijo Cristo, Xaturi, todo esto mediado por la música de *xaveri*. En seguida se exponen estos mitos, los recuperados por Zingg a principios de los años treinta en Tuxpan de Bolaños y los recuperados cincuenta años más tarde por Ramón Mata Torres en los años ochenta.

Fragmento del mito: El nacimiento de los dioses

San José quiso tener un arco para su violín (*óatsa*, en huichol), y Kauyumáli se lo hizo. A los cinco días se transformó en flores que hacían hermosa música que pudo escucharse tan lejos como un arpa. San José también pidió un plato de oro macizo, que sería su jícara votiva, donde se podría poner su dinero. Kauyumáli se lo hizo. San José además quería un pedazo de su corazón para colgarlo alrededor de su cuello (¿el Sagrado Corazón?), así como una pañoleta verde y roja que habría de ponerse sobre su plato. Una vez que San José estuvo completamente decorado de esta manera, Kauyumáli lo colocó un poco atrás de los demás santos (Zingg, 1998: 225).

Después, esta narración continúa exponiendo cómo el polen que brotó de las flores del arco del *xaveri*, volaron hasta fecundar en el morral de la Virgen, *Tanana*, a Cristo, *Tatata Xaturi*. El poder del pensamiento mágico permite la integración fluida de los elementos: el arco se transforma en flores, las flores emiten polen y esta música, a su vez, fecunda a Cristo en el morral de la Virgen.

Una versión derivada del mito anterior es la siguiente, donde Cristo gana un concurso de ejecución musical y a raíz de esto enfrenta graves problemas que resultan en la conformación de gran parte de los elementos que conforman el mundo mestizo:

Fragmento del mito “El nacimiento de los dioses”

Relato secundario: *Santo Cristo y los “julios”* (judíos) (fragmento)

Necesitaban un buen violinista para tocar dentro de la casa de dios para que se pudiera comunicar con los dioses a través del violín. Kayumáli les dijo que hicieran una competencia para ver quién era el mejor de entre diez músicos. Muchos músicos compitieron pero ninguno podía tocar muy bien. Se acercaba la hora de ordenar los cantos en el exterior. Hacía falta encontrar un buen violinista para que tocara música dentro de la casa de la danza.

Kauyumáli tomó su tabla mágica pintada y pintó a Ereno sentada sobre una roca con sus hermosas ropas. De esa manera fue ella escogida para juzgar quién era el mejor músico. (...) El último en concursar fue un pequeño niño, Santo Cristo, cuyo violín sólo medía seis pulgadas de largo. Él estaba tan inseguro de su capacidad que no se atrevió a entrar a la casa de dios, sino que tocó afuera. Cuando tocó su violín el sonido fue hermoso. Los grandes dioses de las cinco direcciones lo escucharon y estuvieron complacidos. Mientras tocaba su violín y arco se cubrieron mágicamente de flores y gotearon agua. Los otros músicos tuvieron envidia, porque con esta hermosa música la gente ahora podía matar a los animales. La parafernalia ritual fue bañada de sangre. Mientras los animales estaban siendo matados, las velas fueron encendidas. (...) Los inconformes perdedores de la competencia de violín tuvieron envidia de Santo Cristo. Se hicieron a un lado e intrigaron. Santo Cristo supo que estaban intrigando en su contra, pues tenían sus caras volteadas en su dirección. Pero no pudo hacer nada, pues los grandes dioses estaban ahí.

El sol después ordenó a Santo Cristo llevar a cabo sus órdenes; le mando decir a los concursantes descontentos que se reunieran en el campo de nuevo. De esa manera se determinaría por segunda vez quién era el mejor músico.

El ganador del primer certamen, Santo Cristo, pidió a Kauyumáli se comunicara con los grandes dioses para protegerlo de los otros. Kauyumáli prometió hacerlo así, y le dijo que no tuviera miedo. El Sol le dijo entonces a Santo Cristo que se transformara antes de ir, para que los otros no lo reconocieran. “Yo sé que tienen malos pensamientos en tu contra”, dijo el Sol, “pero toma tus cosas para el certamen”. Después de esto Jesús estaba deseoso de ir, y así fue al concurso preparado para tocar, hasta en contra de los otros que seguían enojados.

En el campo estaban cincuenta concursantes sentados en hilera sobre tablas. Siguiendo las instrucciones del Sol, Kauyumáli hizo que el primer concursante tocara cinco veces. Este, sin embargo, fue mal músico. De igual manera siguieron los otros, cada uno tocando cinco veces, y cada uno trató con el violín y con la guitarra. Algunos tenían muy malos instrumentos, con cuerdas de ixtle, y fallaron de otras maneras. Algunos se enojaron con sus instrumentos, cuando tuvieron que dejar, vencidos, la línea de los concursantes. Al igual que antes, Ereno estaba ahí para premiar al ganador con un abrazo y una danza.

Finalmente sólo quedaba el último. Los otros se sorprendieron de no ver al niño que había ganado el otro concurso. Este último era un viejo –había puesto cal en su pelo para que se viera blanco y caminaba como si estuviera cojo. Su violín además, se cambió por una cosa vieja y rota.

Lo llamaron para que tomara su lugar, y le dijeron que no tuviera miedo. Él dijo: “dudo poder tocar”. Arregló su violín y arco, luego tomó el violín en sus manos y su guitarra en los pies, y tocó a los dos simultáneamente. Tocó tan bien que Ereno dijo: “éste conoce mis deseos y órdenes”, y se levantó a bailar con él. Les dijo a los otros: “ustedes no son buenos. Pero en lo que toca a este buen músico, lo quiero con todo mi corazón. Quiero casarme con él”. Diciendo así lo abrazó mientras tocaba, y luego bailó con él. A los otros no les gustó esto. Ereno y el ganador, que era Santo Cristo, bailaron por todo el patio, excepto en el medio, donde estaba el altar. Bailaron por una hora, y Ereno no dejaba ir a Santo Cristo. Los otros solamente podían mirar, porque no eran buenos.

Después Ereno llevó a Santo Cristo con los grandes dioses del mar. Les dijo sobre su temor de los malos perdedores. Los dioses dijeron que lo defenderían, y le pidieron que tocara para poder oírlo. Así el Santo Cristo tocó, y los grandes dioses bailaron.

Los malos perdedores los siguieron pero se quedaron a cierta distancia. Nakawé desde el mar hizo sonar su sandalia, lo que causó truenos, advirtiendo a los grandes dioses que los perdedores estaban cerca. Los perdedores eran *jurilos* (judíos), que estaban en contra de Santo Cristo. Pero Santo Cristo estaba a salvo con sus protectores, que eran el Sol y los otros grandes dioses.

Luego los grandes dioses dijeron al ganador: “cambia tu forma y ve al lugar (¿en el mar?)(sic) donde nació el sol. Ve en forma de viento. Así que Santo Cristo fue ahí para ver qué encontraba. Se metió al mar, y después de una hora ahí estaba el Sol, mirándolo a él.

Los judíos dijeron “¿qué se cayó al mar? Vamos a averiguar”. Fueron y miraron en el agua, donde vieron algo brillante. Mientras seguían observando, el triunfador salió del agua. Prosiguiendo las órdenes de Nakawé, los judíos no podían ver hasta el fondo del agua donde nació Santo Cristo. Dejando el mar cinco veces Santo Cristo regresó y encontró una gran cruz brillando en el fondo del agua (Zingg, 1998: 226-228).

En este mito cabe destacar la integración de los mundos prehispánico y colonial: Cristo es presentado como huichol, y es marginado por los mestizos; Ereno, la Virgen, baila con una de las deidades nativas más importantes, el Padre Sol; Cristo hace bailar a los dioses con su música; finalmente, tiene lugar la transmutación y el propio Cristo se convierte en diferentes elementos del mundo natural.

Una tercera versión es la recuperada por recuperada por Ramón Mata Torres, aproximadamente cincuenta años más tarde, y que presenta al las figuras católicas resignificadas:

Leyenda de Cristo (fragmento)

Según cuenta la leyenda, Tanana, la Joven Águila, como llaman los huicholes a la Virgen de Guadalupe, ya existía. Existía desde hace muchísimo tiempo y vivía en el cielo en un hermoso tuki. Ella era dichosa pues allí adoraba a su propio dios y disfrutaba de toda clase de deleites y de bienestar. Cierta vez, Tanana, deseosa de alegrar a su dios, organizó una fiesta. Mandó traer a unos músicos “vecinos” para que tocaran. Los músicos vecinos vinieron y tocaron; pero el dios de Tanana no se conmovía en lo más mínimo con aquella música tan mal ejecutada.

Entonces vino al tuki un huichol llamado José, sumamente diestro en el arte de la música. Tocó una y varias veces, y era tal al belleza de aquella música, que el propio dios de la Joven Águila se puso a bailar. Los “músicos vecinos” que a pesar de su esfuerzo no habían logrado arrancar notas arrobadoras a sus instrumentos, sintieron envidia y enojo al ver a José. Salieron enojados contra él. Y se cree que desde entonces empezaron a vivir juntos Tanana y Tsakosé [*viz*: Tsakutse] (Mata Torres, 1982: 376).

Así pues, en las anteriores narraciones es posible advertir la capacidad del pueblo wixarika de asimilar los elementos simbólicos, en este caso católicos, y resignificarlos integrándolos y haciéndolos coexistir con los elementos míticos originales; se muestra la capacidad de esta cultura por, antes que rendirse a lo externo, incorporarlo a lo propio.

5.3.3 La estrategia cultural de la mitificación

Luego de revisar los anteriores mitos relativos a los instrumentos musicales *xaveri* y *kanari*, es posible advertir, como se fue mostrando, la existencia de tres concepciones básicas alrededor del tema del origen y la práctica de estos instrumentos: la primera, de origen prehispánico relativo al venado como creador de los instrumentos; la segunda, también de origen prehispánico, relacionada a las figuras sagradas del *hikuri*, el *kieri* y predominantemente el Viento, Tamatsi 'eka, y por último, la tercera, relacionada al ciclo católico y al mito de Santo Cristo, Xaturi.

Es posible destacar cómo en estas narraciones la transmutación mágica de los seres para ordenar el mundo cobra un papel primordial, hablando de la visión integradora entre realidad y magia, naturaleza y cultura propia de este pueblo.

Por otra parte, en cuanto a la asociación de los mitos con las regiones wixaritari a las cuales pertenecen, es posible hacer algunos señalamientos que ayudarán a aproximarnos a alguna reflexión sobre los posibles el origen de tales caracterizaciones. En primer lugar, la concepción relacionada al arco musical es la menos mencionada, sólo por Ramírez de la Cruz y por Neurath. En ambos casos, es patente el caso de la cercanía con la región Cora, donde el uso del arco es común. En dichas alusiones, de presumible origen más antiguo, no intervienen elementos coloniales, sino que las figuras centrales son deidades nativas, particularmente el Viento, Tamatsi 'eka y el Venado, Kauyumarie. En un segundo caso, las referencias al *kieri* son señaladas principalmente en la región occidental Tateikie y, de manera menos enfática poco en la oriental, en Tuapurie, Wautia y Tutsipa. Al parecer, la presencia de los mitos tiene que ver con lugares donde existen adoratorios al *kieri*, como San Miguel Huaixtita, en Tateikie y en Tuapurie, en las Latas, Keuruwitia. En estos mitos, la referencia colonial no aparece, sin embargo, -un punto no abordado en este trabajo, por cuestiones de espacio- existen alusiones al santo llamado Nazareno, de la región de Huaynamota que son registradas por Jáuregui (2003), las que de alguna manera se relacionan por semejanza con los rituales del *kieri*. Por último, Las referencias al mito de Cristo parecen manifestarse más bien en la región Wautia y Tutsipa, justamente donde, en periodos antiguos, hubo mayor presencia de misioneros (Rojas, 1993; Yáñez, 2002). Así como se han asimilado las figuras católicas de los santos, se han asimilado también los instrumentos musicales.

Las figuras centrales y sus características son esencialmente las mismas, pero a nivel de detalle, hay una distancia significativa entre los personajes bíblicos y los personajes huicholes, tal como ocurre con los instrumentos y la música europea, y los wixaritari. Algo interesante es lograr encontrar en el mismo mito, los principales elementos asociados con la cultura europea: la religión, el dinero, los animales europeos (vaca, caballo, etc.). En el caso de la música, es interesante ver la

oposición entre música wixarika y música de *teimari* o vecino, mestizo. Hay que recordar que no es sino hasta el poco antes del siglo XX cuando se detectó la presencia y el interés por la música de mariachi mestizo entre los huicholes (Zingg, 1982 [1938], 1998; Jáuregui, 1992).

Aunque es necesario dejar claro que estas referencias son solamente aproximativas y que en trabajos futuros será necesario corroborar o descartar, es posible concluir que a partir del número de referencias a los mitos y elementos simbólicos relacionados con la música de *xaveri* y *kanari*, tanto en la bibliografía existente como en la información recuperada en campo (De la Mora, 2005), es posible afirmar que en Wautia y Tutsipa, parte sur-oriental del territorio wixarika, la influencia católica es más palpable, aún con la apropiación y modificación de su sentido-; en contraparte, en Tateikie, región del occidente del territorio, no se detectan tantas referencias a los elementos cristianos, sino que las referencias que predominan son más bien relacionadas al culto al *kieri*. Finalmente, En Tuapuire nororiente del territorio, se puede percibir un equilibrio entre estas dos concepciones asociativas, aunque al parecer se minusvalora lo católico.

Más allá de las implicaciones del proceso de colonización, que pudieran interpretarse en dado caso como “negativas” para la propia cultura *wixarika*, la capacidad adaptativa de los *wixaritari* como estrategia de enriquecimiento y conservación cultural queda manifestada en las anteriores alusiones; una estrategia que antes de sustituir, prefiere incorporar valores externos, logrando en último caso fortalecer la cultura. Quizá en un futuro, sea posible encontrar dentro de los mitos sagrados, no solo santos que danzan y árboles que cantan, sino alusiones a los instrumentos musicales del actual conjunto o mariachi, así como a otros objetos de carácter musical tales como grabadoras y radios, teléfonos celulares y computadoras, que como objetos del mundo tienen y tendrán cabida en el universo del mito, que como sabemos y hemos podido apreciar, incorpora, explica y da sentido a su particular visión del mundo.

5.4 Música tradicional y espacio de performance

Hablar música tradicional y espacio es referirse tanto a lo que se hace (prácticas espaciales), lo que se piensa (representaciones del espacio) y los lugares mismos donde la música tiene lugar. 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.

5.4.1 *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. Una ceremonia del toro puede o no ir acompañada de música, lo ideal es que sí haya música. Una ceremonia de Hikuri Neixa, es prácticamente inconcebible sin la música de estos cordófonos, ya que es la que da pie a la danza.

Un caso especial de práctica de la música tradicional relacionada al espacio es la del desplazamiento, ya sea de forma ritual o cotidiana. Los músicos suelen ejecutar estos instrumentos al realizar caminatas para sacralizar el espacio o simplemente para disfrutar del camino. 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]: 175)

En el carácter sagrado, diferentes fuentes etnográficas y gráficas documentan cómo los músicos aparecen encabezando la fila de peyoteros (Vizcaíno, 1989; Gutiérrez, 2002a); de la misma forma, los músicos de estos instrumentos encabezan las danzas y procesiones en las ceremonias tanto del *tukipa* como de la cabecera (ver Capítulo 7 sobre la ceremonia de Patsixa o Cambio de Varas).

5.4.2 *Representaciones del espacio en la música tradicional*

Un aspecto de gran interés relativo a 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, algunos, Tatewarita (el templo de Tatewari, en Teakata), de entre todos los lugares, 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 hay que depositar ofrendas especiales, como las que muestra la fotografía de Antonio Vizcaíno (1989: 130) y el video de Scott Robinson (1976). En cuanto a los sitios relativos al *kieri*, se encuentran como principales, las cuevas sagradas la 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, Tsakutse⁶⁰, en Tateikie; y el El Nazareno, imagen de Cristo de Huaynamota (Jáuregui 2003: 360-372).

⁶⁰ “hay un santuario, ahí de las deidades, ese se llama... Tsakutse” (Entrevista a Rafael Carrillo Pizano, 2004).

Es posible afirmar que la música tradicional está revestida particularmente de un carácter móvil, al ser compuesta en un proceso de peregrinación y al relatar en su contenido aspectos relacionados a los lugares. 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 de su repertorio en dos comunidades reconociendo cómo la práctica de nombrar lugares es una constante. Presento a continuación un fragmento de una letra del repertorio sagrado de Wirikuta, en la cuales se aprecia la interrelación directa entre mitología y espacio:

'ari hiri warie	Así tras el cerro
ne 'anukuyuneka	después que pasé el cerro
'ari Wirikuta	en Wirikuta
nemutakatsixi	me sacudí (me confesé)
'ari 'irimari	así todo lo malo
'ari 'irimari mi.	así todo el pecado.
'ari hiri warie	Así que tras el cerro
ne'ukumieti mi	cuando caminaba por ahí
ne'anukuyuneka	ya cuando pasamos
'ari nekwasi mi ne mutakatsixi	así que sacudí mi cola
nemutakatsixi	sacudí mi cola
'ari Wirikuta ne'uyeneka	allí al llegar en Wirikuta
tekaniutariweni.	quedamos extasiados.
'ari hiri xeikia	Así que sólo los cerros
nemanakixiraxia	pude girarlos
'ari ne'awaki	con mis cornamentas
'ari hiri xeniu	así que solo los cerros
manakixirixia	se hicieron girar
xeminiutariwai.	y así fue como se extasiaron.
'ari hiri xeikia	Así que solo los cerros
xenakakateni	Ahí se acumulan
xeme ti mimi	ya que sólo ustedes...
'ari nemutama	así como mis hermanitos
heitseri mieme	que son perfectos
'ari hiri xeikia	y así transformados en cerros
xenatikateni	moran en el lugar
'ari nemutama.	ustedes mis hermanitos.
[...]	[...]

[EJEMPLO EN AUDIO 3: 'ari hiri warie (Así tras el cerro) Grabación propia, febrero de 2007. 6:16.]

El ejemplo presentado fue compuesto en el viaje a Wirikuta en el que me tocó participar en febrero de 2007; alrededor de la fogata cerca del montículo de Kauyumarie, Rafael Carrillo y Juventino Montellano velaron una buena parte de la noche cantando en tandas de cinco piezas las nuevas composiciones que surgieron en ese viaje.

Por otra parte es posible señalar que en un contexto no sagrado, sino cotidiano, el repertorio de la música tradicional también hace referencia a lugares, ya sean locales, es decir propios de las comunidades wixaritari, o correspondientes a lugares externos. Estos últimos casi siempre lugares que tienen que ver con la migración laboral, como son Tepic o algunas ciudades nortañas.

El siguiente ejemplo aborda el tema del espacio local en relación con lo accidentado del paisaje natural y una relación pasional. El narrador amenaza a su amada de aventarse de un barranco por despecho, y enfatiza que no le importará si ella baila cuando él esté ya muerto:

Tulama, Tulama	Tulama, Tulama
'ari peuyeyeika	por si vivieras todavía
kari pepuruku	caray, que eres atrevida
nematsihanuweiya	me juntaré contigo
penerahiaweti.	así me dijiste una vez.
Miki pemewitiki	Ya que con quien estás
xeteheyukema	no te conviene
'aniutewini	ya que está alta
ne neniutewini	y yo baja
ya nekaniutewini	y a mí mírame, ¿ves?
hi neuku'eiri	mejor déjala a ella
tame hirixia	ya que nosotros
ya xeikia temititi	somos de la misma altura
tepetakema	y apenas vale la pena
penerahiaweti	así me dijiste
kari pepuruku	caray que eres atrevida
Ya reutewiti ta	En poco rato
ma peniutiweni	estabas ahí recargada
xeniu mi tita	no sé que decías
petikuxatati	platicabas
Tsapu miwati'u	ahí en los Zapotes
muwa peniutiweni	allí te volví a ver
xeime mati ta mi	y con otra persona
petikuxatati	platicabas
kari pepuruku	caray, serás atrevida
netsieti hirixia	y yo sí me animo
Tepunapa tekia	ahí en el mirador de Tepunapa
ya nemireumieni	ahí me arrojaré
'ari mi Tateikie	Ahí en Tateikie
'ari mi xaweri	conseguiré un conjunto
Neheta'aitame	mandaré canciones
tsepa neti mi	y no me importa
pemireneine	si bailas
'ari 'aitia pai ti mi	mientras yo esté al pie de la peña
nehekakaikaku.	ahí estaré inerte.
[...]	[...]

[EJEMPLO EN AUDIO 4: “Tulama”, José Bautista Carrillo (emurame, conocido como Kwiniwari): *xaweri* y voz. Alfredo Bautista (Titsiekame): *kanari*. Grabación propia, enero de 2009, Tateikie, Mezquitic, Jalisco.]

5.4.3 *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*.

5.4.3.1 *Música tradicional en las ceremonias de tukipa*

Por una parte, la música tradicional, específicamente del repertorio de Wirikuta, es para los *hikuritamate*, peyoteros, un elemento fundamental ya que acompaña una de sus principales funciones como es el danzar en largos periodos que se extienden por varias horas. Las principales ceremonias en las cuales hay danza al son del *xaweri* y el *kanari* son Hikuri Neixa y Namawita Neixa, así como al final de Tatei Neixa.

a) *Pariatsia yeiyari o Peregrinación a Wirikuta*

De entre todas los procesos rituales wixaritari, hay uno que es especialmente significativa con respecto a la música tradicional, es sin duda, la peregrinación a Wirikuta (Neurath, 2002: 293-296; Gutiérrez, 2002a: 163-205; Luna, 2004: 77-108). Según se he obtenido la información de voz de los propios músicos, el proceso de composición de la música de *xaweri* y *kanari* se realiza de dos maneras: por una parte, ya sea en un contexto no sagrado o cotidiano, “tocando lo que se oye” –en la imaginación o en el recuerdo-, es decir imitando música de *xaweri* conocida y/o haciendo variaciones sobre temas existentes, sin otra pretensión que producir nuevas piezas que produzcan emoción estética del compositor y de los oyentes. Por otro parte, la forma de llevar a cabo la composición de la música de *xaweri* y *kanari* es realizando una peregrinación a algún lugar sagrado relacionado con la planta sagrada *kieri* o la planta sagrada *hikuri*. El caso más interesante y conocido es el de la composición sagrada 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, Tamatsi ’eka Teiwari, Nuestro Hermano mayor el viento vecino. Gutiérrez (2002a: 89), 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 xawerutsixi 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].”

Como me lo han comunicado, dicha música que escuchan del viento, se escucha tanto en palabras como en melodías, que los músicos se encargan de “traducir” en música con los instrumentos y/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, que pudieran entenderse en determinado momento como carentes de sentido, estas piezas cohesionan el carácter de sagrado del ritual.

Es importante subrayar que la composición de dichas piezas se realiza en muchos casos de manera colectiva, es decir, no hay un solo compositor, sino que cada persona puede escuchar una frase, textual o musical y ya en grupo, dicha pieza se termina de conformar. Pascual Pinedo, en cuanto al carácter colectivo de la composición señala que “En la trayectoria 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” (Entrevista a Pascual Pinedo, 2004).

Sin embargo, 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” (2004). El registro de dicha música, una vez “escuchada”, es sólo propio de la memoria acústica por lo que algunas piezas del repertorio se olvidan en el trayecto de regreso al centro ceremonial. Por comunicaciones personales de los colaboradores, recientemente se incorporan grabadoras de caset para registrar para ellos mismos el nuevo repertorio.

Como se ha mencionado en dicho viaje se deben obtener al menos cinco piezas, aunque según las informaciones, hay veces que vuelven con más de veinte piezas. El número cinco es un signo con una importante carga simbólica (Preuss, 1998 [1907]: 187).

b) Música tradicional en Hikuri Neixa

La ceremonia de Hikuri Neixa es sin duda el momento climático del ciclo ritual del *tukipa*, al dar cierre a las secas y apertura a las lluvias. En más de una ocasión en que he presenciado esta fiesta me ha tocado la sorprendente coincidencia de que justamente al inicio de la danza justamente comience a llover, de la misma manera, Gutiérrez (2002: 266) señala que al segundo día de la fiesta, en cinco ocasiones ha llovido y Geist (2005: 169) señala que no es raro que sobrevenga un aguacero durante o al finalizar la fiesta. Existen valiosas documentaciones de esta ceremonia (Nava, 1998: 9-21; Neurath, 2002: 241-265; Gutiérrez, 2002: 256-270; Luna, 2004: 65-71; Geist, 2005: 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 *marakame*, llamado específicamente en esta fiesta *Hikuri kwikaiyari* (ver Capítulo 4).

Los actores principales de las danzas son los *bikuritamate*, peyoteros, y sus esposas. Una descripción general que da una idea muy clara de lo llevado a cabo en esta fiesta, es la presentada por 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*: *marakame*] 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* 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: 20-21)

Según lo observado en campo las danzas de Hikuri Neixa, son de dos tipos: la correspondiente al repertorio “de Wirikuta”, que sigue la música ejecutada con los instrumentos de cuerda *xaveri* y *kanari* y que se estructura en compás tenorio, 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 esposas, y en segundo lugar los miembros de la comunidad que participan en el ritual.

En mis propias observaciones (2005, 2008), me fue posible distinguir que no es un solo tipo de danza la que se lleva a cabo en el ritual, ni son sólo los peyoteros danzan. Existe una división social de los participantes y cada uno de estos realizan, en algunos momentos de la ceremonia, y de manera simultánea, diferentes pasos de danza. En Keuruwitia logré diferenciar cuatro tipos de participantes en la danza: participan 1) los *bikuritamate*, peyoteros, sus esposas; 2) un grupo de

peyoteros que representan a las deidades principales, y que no participan en todo momento de la coreografía de los demás peyoteros, sino en un pequeño círculo al centro del *takwa*; 3) un grupo que es llamado “el de los locales” conformado básicamente por todos los niños asistentes a la ceremonia, y por último, 4) 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 danzantes en la ceremonia de Hikuri Neixa. A estos participantes, les siguen los *hai tixewemete* (Entrevista a Antonio Cosío, 2008), seguidos por los *imatireme*, “los que van atrás” (Entrevista a Rafael 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 cobetes 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 carnavalescos 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 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, 'uveni 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 9hrs. a las 12hrs. el mara'akame cantador pasa con cada uno de los jicareros. A las 13hrs. encienden el fuego para quemar las plumas y despintarse (la gente lleva sus velas y pomos de sangre). A las 16hrs. 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. Sólo 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.



FOTOGRAFÍA 14: Coreografía de la danza de Hikuri Neixa en Temurikita, Las Guayabas, junio de 2007.

[EJEMPLO EN VIDEO 4: Hikuri Neixa en Temurikita, Las Guayabas, junio de 2007]

En relación a esta ceremonia y su importancia en la vida local, puedo mencionar un episodio que tuve la oportunidad de presenciar y registrar; una coreografía de la danza de Hikuri Neixa en Nueva Colonia, 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 *marakame* 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 tapatio, 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 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)

[EJEMPLO EN VIDEO 5: Música tradicional y danza de Hikuri Neixa en evento escolar, Nueva Colonia, Santa Catarina, Mezquitic, Jal. junio 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 años, y durante los cinco años mismos destaca la interacción entre los habitantes de la comunidad y los jicareros, quienes parten y regresan, luego de actualizar en el plano ritual y 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 Kauyumarie y de Tauyau, esta interacción opera, en acciones que ponen en juego la práctica de reciprocidad entre los dioses y los humanos.

c) Música tradicional en Tatei Neixa

La participación de la música tradicional en Tatei Neixa tiene lugar solo en la parte final de la fiesta, sólo al final del viaje virtual 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 similar a las de Hikuri Neixa, en la que hace sonar los *'awate* (Neurath, 2002: 283-292; Gutiérrez, 2002: 146-153; Luna, 2004: 71-76). Pude presenciar esta ceremonia en Temurikita, Tateikie:

*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 el tronco abuecado). Ya como a las 7 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 *xaveri* 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 milpa. Después de esta danza, los *'kawiterutsixi* dieron en parejas una vuelta al *takwa* seguidos por una especie de *tsikwaki* que 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 remarca 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; permitiendo el cultivo del maíz. Así mismo los jicareros son un modelo de comportamiento para los niños.

5.4.3.2 Música tradicional en las ceremonias de la cabecera

A continuación describo someramente la participación de la música tradicional en dos ceremonias de la cabecera, reconociendo que este tipo de música también participa en ceremonias como Naxiwiyari, 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.

a) Música tradicional en Patsixa

En Patsixa o Cambio de Varas existe música especial de *xaweri* y *kanari* que cumple con la función de acompañar las danzantes, *wainaruri*, aparte de las caminatas alrededor del centro ceremonial y del la ceremonias de sacrificio de toro. Por otra parte, hay también música de *xaweri* 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: 156-162). (En el capítulo 7 presento con mayor detalle la participación de la música tradicional en esta ceremonia).

b) Música tradicional en Weiya (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 la velaciones del jueves y del viernes, en la que los tres *mara'akate* 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 Tanana, 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 peyoteros 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 peyoteros de los diferentes *tukite*, realizan también una velaciones en cada caso, alrededor de una fogata por cada *tukipa*, que es presidida por los respectivos cantadores llamados *tatari* junto a sus correspondientes segunderos. Así pues, los peyoteros 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 *xaweri* y *kanari* (De la Mora, 2005: 77-78).

5.4.4 Música tradicional en el espacio translocal e hipermediático

La participación de duetos de *xaweri* y *kanari* en espacios externos a las comunidades de la sierra, como son eventos culturales, foros indígenas, festivales, estaciones de radio, televisión, e 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, México D.F. o en ciudades del extranjero. Del primer tipo de participación hay poca información, como es la referencia que hace Ramón Rubín en su novela *La bruma lo vuelve azul* (1984 [1954]: 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).



FOTOGRAFÍA 15: “Huichol pidiendo limosna afuera de la catedral de Zacatecas. La jícara que utiliza para las monedas es también símbolo de la vida ritual” (José de Jesús Torres 2009 [2003]).

En cuanto al segundo tipo de participación, muchos de los ejecutantes de *xaveri* de edad madura que gozan de prestigio en las localidades, han salido de su comunidad en más de una ocasión a presentarse en foros o festivales. Algunos incluso 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 sólo escasamente, con repertorio cotidiano, de amor o aventuras (De la Mora, 2009: 151- 156).



FOTOGRAFÍAS 16 y 17: Portada y contraportada del disco compacto *Donde se aprende la música* del grupo Kukatavie, de San Andrés Cohamiata, integrado por Rafael Carrillo Pizano y Guadalupe Hernández. Grabado en abril de 2009 y producido en la Ciudad de México por Juan Guerra.

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 Wixarika, 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”

[EJEMPLO EN AUDIO 5: Palabras introductorias al disco *Donde se aprende la música*, Grupo Kukatavie. 1’22”.]

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



FOTOGRAFÍA 18: Presentación del disco compacto *Xaveri kanari niawari wixarika* el 22 de junio de 2006, en la Capilla Elías Nandino del Ex Convento del Carmen, en Guadalajara, con la presencia de los músicos tradicionales de San Sebastián Teponahuatlán Martín y Jesús Carrillo, además de los presentadores, Dr. Arturo Chamorro, Dr. José Luis Iturrioz y el productor, Mtro. Rodrigo de la Mora.

Por otra parte, en el “espacio de flujos” que es Internet, como es sabido, el control de la distribución de contenidos es difícil de regular. Este espacio en el que los sujetos pueden desempeñar su capacidad de agencia, cobra cada día mayor importancia. En el caso de la música tradicional no son abundantes entradas o accesos a información ya sea textual, visual, auditiva o audiovisual. Sin embargo hay algunos recursos disponibles, como es el caso de la página “cantonuevo.perrerrac.org”, en la que cinco años después de su publicación, ofrece la descarga “gratuita” del disco compacto *Xaveri kanari niawari wixarika* (De la Mora, 2006). Este hecho es totalmente independiente de mi decisión como productor del disco de subir el contenido del disco a la Red para su difusión masiva, sin embargo veo con satisfacción la intención de poner al alcance de los interesados de esta música por parte de aquellos que escanearon la imagen y subieron los archivos de audio.

Sep 24th 10 Posted by *cantonuevo70* in *Uncategorized*

Xaweri, kanari niawari wixárika (2005)

música tradicional wixárika de las comunidades de San Andrés Cohamiata TATEIKIE, Santa Catarina Cuexcomatlitlán y Tuxpan Tutsipa.

Xaweri, kanari niawari wixárika

Este archivo nos lo envió nuestra amiga Dharma. Muchas gracias.

Ya hablamos reiteradas veces aquí de la preocupación de los mexicanos por recuperar y preservar su cultura, tanto la de los pueblos originarios como la tradición criolla. Esta obra se inscribe dentro de esos esfuerzos.

Las grabaciones corresponden a música tradicional wixárika y fueron registradas en las comunidades de San Andrés Cohamiata (Tateikie), Santa Catarina Cuexcomatlitlán (Tuapurie), San Sebastián (Wautía) y Tuxpan (Tutsipa). El trabajo fue realizado con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) y la Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, territorio al que pertenecen las cuatro comunidades.

El realizador del trabajo (registrado en el 2004 y editado en el 2005), Rodrigo de la Mora, hace una presentación muy interesante en el cuadernillo que acompaña al CD, que recomendamos leer. De ella extraemos el siguiente párrafo sobre este disco: *"Pueden apreciarse en las piezas la espontaneidad y la naturalidad que son elementos fundamentales de esta música que está viva. La finalidad de este disco es difundir y motivar el interés por el conocimiento, mantenimiento y creación de la música tradicional wixárika con los instrumentos xaweri y kanari. Tan solo es una pequeña muestra de la diversidad y talento de los músicos que viven en las diferentes comunidades. Deseamos que este disco sea valorado como un lazo que una las variadas formas de expresión generadas ancestralmente y que están vivas hoy en día, practicadas en las diferentes comunidades del territorio wixárika"*.

RADIO

radioperrercac



YOUR OWN WEBRADIO. FREE! (radionomy)

Abrir en nueva ventana

También puedes escuchar la radio en tu reproductor favorito:



Novedades en tu e-mail

Ingresar tu correo:

Suscribir

FOTOGRAFÍA 19: Página Web que ofrece la descarga del disco compacto “Xaweri kanari niawari wixarika”, (<http://cantonuevo.perrercac.org/?p=3484>).

5.5 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 en sentido colectivo (Luna, 2004: 96; De la Mora, 2005). En segundo lugar, el carácter relacional de la música en tanto comunicación liminal, de los dioses desde el plano sagrado, con los iniciados –peregrinos en Wirikuta-, y a su vez de los iniciados, para con la sociedad: 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, siempre alusivas a un conjunto determinado de valores y símbolos, pero a la vez siempre creativas y alusivas a situaciones o hechos relativos al ritual de la peregrinación y a su vez a los procesos vitales 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 música 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, 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.

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 es común la difusión local de grabaciones caseras realizadas con grabadoras reporteras de cinta.

En otro nivel, tiene lugar la producción, reproducción y difusión de esta música, que puede denominarse producción profesional, es decir en disco compacto con edición gráfica de portada e interiores y con distribución que rebasa a las propias comunidades.

5.6 Conclusión

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

reflexiones sobre el carácter social de las diferentes prácticas asociadas a esta música. Luego de hacer esta revisión, puedo afirmar que la música tradicional importa de manera significativa en la vida social de los wixaritari al desempeñar un papel fundamental para la interacción dentro de ciertos marcos de interpretación entre los miembros del grupo, ya sea tanto en la dimensión ritual como cotidiana.

CAPÍTULO 6

Mandar música: el género regional wixarika



FOTOGRAFÍA 20: Integrantes del grupo *Águila Blanca*, originarios de Cajones, Santa Catarina en la ceremonia de Cambio de Varas en Tateikie (Rodrigo de la Mora, enero 2009).

Entre sus objetivos, el presente capítulo busca presentar una revisión de los diferentes trabajos existentes sobre la música regional; describir los elementos y características propias de la música regional wixarika, así como también proponer una tipología sobre las diferentes estrategias seguidas

por los grupos regionales en su búsqueda por posicionarse dentro y fuera de las comunidades de la sierra. De manera general, el capítulo pretende explicar de qué manera la música regional es relevante dentro de la vida social wixarika, al cumplir diferentes funciones en diversos rituales así como en la vida cotidiana.

La siguiente tabla estructurada a partir de la presentación de diferentes escalas espaciales que van desde lo local hasta lo translocal, sirve de orientación sobre las ocasiones musicales estudiadas, considerando espacios, actos, performantes, público y repertorio empleado en los performances estudiados.

Ocasión musical	Espacio	Tipo de performance	Actos	Performante (Tipo de grupo)	Audiencia	Género musical
Local: kiete, tukipa o cabecera						
Ceremonia sagrada	Xirikite, casas de las autoridades. Espacios abierto: comunitario. Takwa, Plaza.	Presentacional y participatorio.	Canto y ejecución Escucha Desplazamiento ("Mandar música", intercambio de música como don.)	Grupo Profesional o semi-profesional	El que Contrata (El que otorga música como don)	Corridos Rancheras Minuetes
Plegaria musical	Templo o casas de los santos	Presentacional y participatorio.	Canto y ejecución ofrenda "Escucha"	Grupo profesional o semi-profesional	Santos	Minuetes Sones o cualquier repertorio pero instrumental.
Ceremonia cívica	Plaza, cancha.	Presentacional	Canto y ejecución Escucha Baile	Grupo profesional o semi-profesional	Comunidad	Corridos Rancheras Polcas Cumbias Baladas
Fiesta particular	Casa particular o espacio abierto comunitario	Presentacional y participatorio.	Canto y ejecución Escucha desplazamiento	Grupo profesional o semi-profesional	El que contrata	Corridos Rancheras Polcas Cumbias Baladas
Translocal						
Fiesta particular	Casa particular o espacio público	Presentacional y participatorio.	Canto y ejecución Escucha desplazamiento	Grupo profesional o semi-profesional	El que contrata	Corridos Rancheras Polcas Cumbias Baladas
Baile (local, regional, urbano)	Canchas de cemento Salón de eventos	Presentacional y participatorio	Canto y ejecución Escucha Baile	Grupo profesional o semi-profesional. Profesional con alcance mediático	El público Los bailadores	Polcas Cumbias Baladas
Concierto cultural y presencia en medios	Salón de eventos, Auditorio, Foros públicos Radio, Televisión Internet.	Presentacional. De estudio.	Canto y ejecución Escucha	Grupo profesional o semi-profesional. Grupo profesional con alcance mediático	El público	Minuetes Corridos Rancheras Polcas Cumbias Baladas

TABLA 4: Performance de la música regional a partir de la diferenciación de espacios de lo local a lo translocal.

El género denominado por los propios wixaritari como “regional wixarika”⁶¹, corresponde a la formación musical también conocida como mariachi tradicional (Jáuregui, 2003, 2007: 245-246), 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 y/o una guitarra sexta. El repertorio de este género corresponde a la polca, la ranchera, el corrido, la cumbia (Chamorro, 2006: 43) y sólo ocasionalmente al son, así como en el ámbito sagrado, a los minuets (Jáuregui, 2006). Las piezas por lo general corresponden a las de los géneros populares mestizos, “norteño” y “ranchero”. 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 tocadas 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...¡cumbias! (a las que se asocia un estilo dancístico “brincado”). Se trata de verdaderas adaptaciones, según sus propios criterios, a la instrumentación y patrones característicos (Jáuregui, 2007: 245-246).

Sólo en pocas ocasiones –una de cada 10 canciones grabadas, aproximadamente-, los propios wixaritari componen piezas, muchas veces adecuando a melodías existentes, letras tanto en español como en wixarika. El contenido de las letras del repertorio cantado abarca temas diversos, desde los relativos a las relaciones amorosas, la dominación de género -letras de temática machista-, hasta el poder contrahegemónico, particularmente en el caso de los corridos, ya sea al tratar el tema de la reivindicación étnica o del narcotráfico.

Las ocasiones en que tiene lugar esta música son por una parte cotidianas: fiestas familiares y muy comúnmente simples borracheras, y por otra, rituales: eventos escolares, ceremonias sagradas de origen colonial como Semana Santa, Cambio de Varas, y Santos patrones, así como ocasionalmente, ceremonias funerarias (Ramírez de la Cruz, 2005; Lira, 2008).

6.1 Orígenes, auge y transformaciones de la música regional

De manera general, es posible afirmar que la compenetración de los wixaritari con el mundo mestizo es patente en muchos aspectos: a partir de la migración laboral temporal o permanente, la presencia de misioneros católicos y recientemente evangélicos, así como la ingerencia de programas

⁶¹ Sobre el tema del origen del mariachi huichol consúltese Jáuregui, 2003.

gubernamentales de desarrollo, pueden considerarse como factores clave, que se manifiestan en el hecho de que gran parte de la población hable español como segunda lengua; el hecho de que en la forma de vestir, más allá del ámbito ceremonial, suele utilizarse la vestimenta mestiza; 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 mestiza, principalmente grupera y nortea. En el caso de la música regional se encuentra un claro ejemplo de esta compenetración, que también puede definirse como realizada por proceso de *transculturación*⁶², o apropiación y resignificación. Como he mencionado, los grupos regionales se reconocen como ejecutantes de la llamada “música de *teimari*”, o vecino mestizo, es decir que estos músicos hacen un reconocimiento explícito de que la formación musical de este conjunto, los instrumentos, los géneros musicales, provienen del mundo mestizo, en contraposición a la “música tradicional”, música ejecutada con *xaveri* y *kanari*, que consideran enteramente wixarika.

Jáuregui ha documentado una temprana presencia de este tipo de música entre los huicholes, que remite hasta finales del siglo XIX, (1992); y desde los años 30 y 40 del siglo XX se hallan evidencias de la existencia de las agrupaciones musicales huicholas, reconocidas como “mariachis”, “conjuntos o grupos regionales”, tal y como lo muestran los trabajos etnográficos de Robert Zingg de principios de los años 30 (Zingg, 1998). Sin embargo, como lo señala también Jáuregui, los músicos de la sierra reconocen la “relativamente reciente difusión generalizada del mariachi entre los huicholes” (Jáuregui, 2003: 355-356). Una documentación más puntual sobre el desarrollo e inicio del auge de estas formaciones musicales ha sido realizada por una parte, por el profesor Ramón Mata Torres durante los años 70 a 90, haciendo referencia tanto a las prácticas musicales como a las letras de los corridos (1993); Por otra parte, a partir de los años 80 y hasta el presente, el trabajo de documentación sobre estas agrupaciones ha sido continuado 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 minuets dedicadas a santos y deidades (2006), el origen histórico y el carácter de resistencia cultural del mariachi tradicional (2007). Mata Torres (comunicación personal, 2009) señala que la

⁶² En palabras de Fernando Ortiz (1983: 90): “entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación”.

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 wixaritari, quienes aparte de su música llevaban a vender su aguardiente –hoy prácticamente inexistente en las fiestas, llamado *tepe*; a su vez, Jáuregui (comunicación personal, 2009) señala que la migración temporal a localidades coras por parte de wixaritari ha servido como modo de aprendizaje de la música de mariachi.

Hoy en día, músicos mestizos de edad madura recuerdan cómo es que esta música comenzó a difundirse en la sierra, como lo ilustra la siguiente cita:

más antes los huicholes nomás nos veían. Ai 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 unos con otros van tocando. Y ai 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 hay mucho [normalista] indígena y a esos maestros les gusta la música entre ellos. Ésa es la base que orita tiene el indígena. (Antonio Reza, entrevista de 1992) (Jáuregui, 2007: 262).

Por otra parte, músicos también de edad madura en las localidades wixaritari, reconocen a su vez que el auge y afianzamiento de esta música ha tenido lugar a partir de los años 80:

[ellos empezaron] los que vivían en Tenzompa, en una colonia que se llama Tenzompa. Y Luego, [en otra 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 (*si*). [...] 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... (Entrevista a Rafael Carrillo Pizano, 2007)

Tratando de distinguir el posible momento de inicio del auge de la música regional wixarika, entre otros factores como la mencionada incursión de los grupos mestizos en las localidades indígenas en las fiestas, así como la migración laboral temporal, es necesario destacar el papel educativo de las misiones franciscanas de Santa Clara, cerca de San Andrés Cohamiata, tal y como lo señala Mata Torres (1993: 256). Alrededor de los años 70, se comenzó a instruir a los alumnos en la práctica de esta música, lo cual muy posiblemente fue provocando que paulatinamente los músicos huicholes fueran desplazando a los músicos mestizos, que venidos de pueblos aledaños a la sierra, buscaban el interés y el pago de los huicholes en las fiestas principales de las cabeceras municipales. Todavía a principios de los años noventa, era común encontrar en las cabeceras wixaritari conjuntos musicales de mestizos, sin embargo, hoy en día estos han sido suplantados casi completamente por

decenas de grupos conformados en su mayoría por jóvenes wixaritari, que desde temprana edad, durante las fiestas se dedican de manera semi-profesional⁶³ al oficio de la música.⁶⁴

Hoy en día puede hablarse de la existencia fluctuante de decenas de agrupaciones, de las cuales aproximadamente una treintena 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 Taateikíe, Grupo Encinos, Enero 97, Los Hermanos Carrillo, de San Andrés Cohamiata; El Venado Azul, Los Teopa, Huichol Musical, Lobo Negro, Hiripa, de Santa Catarina Cuexcomatitlán; Werika Yuawi –hoy Chuyinho Sierra-, Zamurawy, y Los Amos de la Sierra, de San Sebastián Teponahuatlán; Conjunto Regional, Los Artesanos y Tatei Aramara, 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” (Jáuregui, 2003: 355-356).

Es interesante destacar que recientemente, es decir a final de la primera década del siglo XXI, ha aparecido una nueva tendencia dentro de la música regional, la llamada “música nueva” y que está representada principalmente por el grupo de jóvenes originarios de San Miguel Huaistita residentes en Colotlán llamado Los Amos de la Sierra; este estilo emergente se caracteriza tanto por el empleo de instrumentos que requieren amplificación (guitarras electroacústicas y bajo eléctrico), como por la adaptación a ritmos bailables en tempo rápido, de baladas, rancheras y corridos, de la misma manera que lo hace el tipo de música grupera de amplio reconocimiento en la región, denominado Pasito Duranguense.

6.2 Sobre los grupos regionales y sus prácticas: descripción tipificada de un proceso

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*, distingo una tipología integrada por dos categorías básicas: los grupos profesionales o consolidados y los grupos semi-profesionales. A su vez, los grupos profesionales se dividen en subcategorías de “grupos con grabación” o “sin grabación”. Los grupos con grabación pueden dividirse entre los que

⁶³ Utilizo el término semi-profesional para referirme al hecho de que estos músicos no se dedican de tiempo completo a este oficio, como sí lo hacen muchos de los grupos que han grabado discos en estudio.

⁶⁴ En esta discusión nos referimos particularmente a grupos del tipo mariachi tradicional; en otras formaciones musicales, tales como las bandas de alientos, es aun escasa la participación de músicos wixaritari, aunque en trabajo de campo en Mezquitic, obtuve información sobre la participación de al menos un joven wixaritari en la agrupación llamada Banda Cristera.

tienen productor y compañía disquera y los que no los tienen. Por su parte los semi-profesionales se caracterizan por estar conformados por músicos eventuales, no tener una formalidad ni un proyecto consolidado, así como por no tener grabaciones. Una forma común de grupo semi-profesional, es el que se da con motivo de una ejecución ocasional, una fiesta o evento especial, en la que por gusto o por trabajo se reúnen músicos de diferentes grupos, al grupo que se forma se le llama “grupo parchado”.

La formación de los músicos regionales es por principio autodidacta, y en menor medida, parte del proceso de enseñanza escolar. En ambos casos, la formación de los músicos continúa con la práctica constante y la ejecución y aprendizaje con otros compañeros. Una vez que los jóvenes músicos (como suele ser común, que empiecen a temprana edad) han tenido mediano dominio de su instrumento, suelen buscar formar una agrupación; entre ellos se establece un acuerdo sobre el nombre, y al mismo tiempo establecen la 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”⁶⁵. Por otro lado, en el aspecto religioso, se da el caso de grupos que acuden con un *marakame* para que intermedie por ellos con los santos y/o deidades, y de este modo logren tener buena suerte.

Los grupos musicales se conforman a partir de lazos sociales preexistentes, como lo demuestra el hecho de que los grupos estén compuestos ya sea por miembros de una misma familia (Los Hermanos Carrillo, de Tateikie), por compañeros de escuela (Conjunto Tateikie) o por vecinos de residencia. En otros casos 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. 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).

Puede señalarse que 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,

⁶⁵ 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 wixaritari 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.

tanto local como externo, que en su expresión más ideal, implicaría el convertirse en figuras de la música popular mexicana.

Los grupos ya formados que se estabilizan y se llegan a consolidar con objetivos claros de proyección comercial, comienzan a buscar a su público, en primera instancia en su localidad, tocando en fiestas y borracheras, ceremonias y otros eventos, tales como actos académicos en las escuelas, eventos culturales o bailes. Muchos de estos grupos, sobre todo cuando ya están bien consolidados, no se quedan sólo en su localidad de residencia, sino que salen en busca de trabajo y migrando temporalmente, desde días hasta meses, a otras 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), ciudades incluso alejadas (Tepic, Puerto Vallarta, Guadalajara, San Luis Potosí, Monterrey o México D.F.). En particular, se guían por los calendarios festivos de los pueblos, en los cuales las ferias de los diferentes lugares visitados, representan ocasiones de éxito laboral.

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 los Estados Unidos o Europa. En contados pero significativos casos, ciertos grupos han realizado formalmente giras musicales, como es el caso de El Venado Azul y Huichol Musical, este último nominado a un premio *Grammy* por el disco “Desde México: cumbia Cusinela” - el cual se abordará más adelante.

Como lo señalan los propios músicos, los grupos regionales desde mediados de los años 90 del siglo XX, comenzaron a grabar primero cintas de audio y posteriormente discos compactos, en un proceso abierto de difusión de esta música proyectado de lo local a lo regional. Muchos buscaron a un productor o incluso fueron buscados por productores. En realidad sólo menos de la mitad de grupos “consolidados” son los que han firmado contratos con productores y compañías disqueras. Puede destacarse el caso de la compañía tapatía FONORAMA, que ha sido la empresa que más formalmente trabaja con grupos wixaritari. No ha sido sino hasta el año 2006 que comenzó a generarse un proceso de difusión masiva que se extendió a nivel nacional y posteriormente internacional, específicamente con el caso de la exitosa “Cumbia Cusinela” (ver el capítulo 8).

En el tiempo de vida de estas asociaciones musicales, que puede variar de unos meses a varios años, los conflictos que llevan a la separación, muchas veces tienen que ver con desacuerdos en la forma de administrar y repartir el dinero.⁶⁶ Como ocurre con la mayoría de las instituciones,

⁶⁶ La desintegración del famoso Conjunto Tateikie, tuvo lugar a raíz de un crimen pasional, por parte del violinista y líder de esta agrupación.

estos grupos, luego de formarse y existir por un periodo de tiempo, suelen desintegrarse: según las referencias recabadas en campo, los motivos por los cuales tiene lugar la desintegración, están relacionados con la existencia de rivalidades internas, malentendidos o desacuerdos relativos al manejo del dinero, la falta de compromiso y responsabilidad de algunos miembros:

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 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 (Entrevista a Ceferino Carrillo, 2008).

En otras circunstancias, en un afán 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: 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 motivos de derechos sobre el 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 Werika Yuawi, Águila Real Azul que recientemente cambió a Chuyinho Sierra y su gente.

Es significativo que la gran mayoría de los grupos esté conformada por jóvenes entre los 15 y los 30 años aproximadamente. Son muy pocos los grupos en los cuales participan personas de edad madura. 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, en San Andrés Cohamiata: José Bautista, *xawereru* de San José, residente en San Andrés; José Luis Ramírez de la Cruz, 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, *marakame* y comunero, o Xaureme Jesús Candelario Cosío, profesor.

Al parecer, los músicos regionales semiprofesionales al llegar a cierta edad pierden la motivación o el impulso que tuvieron en un principio para dedicarse a este oficio: seguramente relacionado esto a las exigencias del trabajo, que implica un significativo grado de esfuerzo al aguantar en algunos casos varios días seguidos de ejecución así como el lidiar con borrachos; así puede entenderse al menos en cierta medida que esta práctica sea retomada con entusiasmo por los jóvenes.

6.2.1 Características de la música regional, en voz de sus autores

En el siguiente apartado se realiza una aproximación hacia las concepciones discursivas de los propios actores de la música regional wixarika, con el interés de conocer 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 wixarika sea diferente a otros tipos de música?, diferentes músicos entrevistados señalan centralmente tres elementos: en primer lugar, 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 wixarika⁶⁷-; en segundo lugar, a la forma de ejecutar los instrumentos (“competencia”); y en tercer lugar a la forma de vestirse para ejecutar la música (un elemento de “performatividad”).⁶⁸ A continuación presento de manera detallada las principales características de esta música en la voz de sus propios ejecutantes.

6.2.2 El estilo en la ejecución del canto

Sobre la caracterización del estilo, a la pregunta sobre cómo se podría definir el estilo wixarika, -“¿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 Werika Yuawi, de San Sebastián, expuso:

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, ahí, por el tono que cantan pues así como medio wixa, acá, como que le da así... pero tiene su estilo así, 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 wixarika, porque si canta un *teimari* va a cantar muy diferente, entonces es el mismo estilo, el mismo acento que nosotros manejamos como wixarika... 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 esta 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 (Entrevista a Jesús Carrillo, 2008).

⁶⁷ En una estimación a partir del análisis de un total aproximado de 500 canciones del género regional wixarika, puedo afirmar que ocho de cada diez canciones grabadas están en español y sólo dos en wixarika.

⁶⁸ Al abordar el tema de la aculturación de los huicholes 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)

A su vez, sobre el mismo tema, José López Robles, “El Venado Azul” de Santa Catarina, particulariza cómo a partir de la recomendación de un productor mestizo, 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! ¡Ese no es indígena! ¡canta bien y tiene a bien así como... lo pronuncia bien... no lo vamos a ayudar” entonces me dijo “así está bien... o sea, algunos lo pueden escuchar como botana... hasta se pueden reír de tí, pero no por que se burlen de tí, sino porque 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 (Entrevista a José López Robles, 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.

6.2.3 Características de la ejecución instrumental

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 toloche, o sea es el mismo el *tiraje*⁶⁹, 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 toloche igual y si es la vihuela igual también, es el mismo rasgueo, todo eso, y ahí se da cuenta uno. [...] Porque como, ¿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 (Entrevista a Jesús Carrillo, 2008).

Es patente, pues, la conciencia del estilo como elemento de diferenciación entre grupos y ejecutantes. Un ejemplo particular de lo anterior, específicamente en cuanto a la manera de tocar el

⁶⁹ Expresión nativa que se refiere a la forma de pulsar la cuerda, a manera de *pizzicato*.

violín en la música regional, es el expuesto por José López Robles, al narrar un episodio de encuentro con músicos mestizos 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 buena posiciones, que estés bien peinado, o que cantes bien... pero [¿de qué sirve] si no *proyectas*? (Entrevista a José López Robles, 2008).

Así como José reconoce que la técnica de ejecución empleada por los mestizos y la de él no es la misma, y quizá no es siquiera comparable, al mismo tiempo reconoce que los efectos logrados a través de esta técnica, no son tampoco comparables, o sea, relaciona directamente el sentido de su práctica, su estilo propio y de origen huichol, con el éxito 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 compañera, que fuera una vez ejecutante de ese instrumento, que tocara de esa manera especial: “En “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” (Entrevista a José López Robles, 2008).

Finalmente, 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 wixaritari), en la conformación de los estilos así como de la paulatina 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 (Entrevista a Jesús Carrillo, 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 la música de los otros.

6.2.4 El vestuario como elemento de performatividad en la música regional

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

6.3 Estrategias, públicos y contextos en la música regional wixarika

A partir de los trabajos de aproximación realizados en trabajo de campo, es posible afirmar que los grupos de música regional ejercen diferentes estrategias de configuración musical ligada 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. En una perspectiva analítica con intenciones meramente clasificatorias, es posible distinguir tres estrategias que ellos siguen: en primer lugar distingo una estrategia que “ha naturalizado” prácticas culturales y musicales de los mestizos, logrando estandarizar una forma de ser músico y hacer música: a los grupos que ejercen esta estrategia los denomino *estándar*. En segundo lugar, distingo otra estrategia caracterizada por el uso estratégico de elementos de la identidad étnica y que califico como *neotradicionalista*; y por último una reciente estrategia que se caracteriza por incorporar elementos innovadores del mundo mestizo como son la amplificación sonora y los instrumentos eléctricos, así como la vestimenta mestiza -dejando intencionalmente en un segundo plano la preocupación tradicionalista-; a los grupos de esta última estrategia los denomino *innovadores*. Como he mencionado, esta tipología es una forma de entrada al estudio de la música regional, pero no debe entenderse como un modelo rígido o absoluto, ya que es posible encontrar casos de grupos que presentan elementos tanto de una estrategia como de otra simultáneamente. Otra acotación pertinente, es la de señalar que la oposición entre estándar e innovadores es realizada desde la propia perspectiva wixaritari, ya que los últimos, los innovadores desde una perspectiva mestiza, podrían ser calificados simplemente como imitadores. A continuación y para comprender en qué consisten tales estrategias, ejemplifico esta tipología con la presentación de los casos de tres grupos de música regional wixarika.

6.3.1 Grupos *estándar* de música regional wixarika: Los Nuevos de la Sierra

La primera estrategia y que puede considerarse la practicada por la mayoría de los grupos, es la que ha naturalizado prácticas culturales y musicales de los mestizos, logrando establecer patrones de ser músico y hacer música: en lo relativo al repertorio, estos grupos cantan tanto en castellano como en wixarika, pero no hacen énfasis en el uso y/o composición de piezas en esta última lengua; en el canto y a la ejecución instrumental, se caracterizan por el empleo de instrumentos acústicos, como es común en las formaciones de mariachi. Otra de las características particulares de este tipo de grupos, está ligada a un aspecto no musical en estricto sentido como es la vestimenta. En estos grupos no existe un cuidado ni una preocupación 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 mestiza y de la vestimenta tradicional. El uso de la tejana es notorio en estos grupos, pues al mismo tiempo, su uso es muy común en la población en general. A los grupos que ejercen esta estrategia los denomino “estándar”.

Como ejemplo de esta estrategia expongo el caso de Los Nuevos de la Sierra, originarios de Temurikita, Las Guayabas, San Andrés Cohamiata. Integrado por tres músicos que ejecutan violín, vihuela y contrabajo la formación instrumental más común, este conjunto es reconocido en dicha localidad como uno de los dos o tres grupos principales.

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

Le dije a mi papá: “oiga, por favor, mientras que están [en el rancho] mis carnales... ¿porqué 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 “¿porqué 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... (Entrevista a Luis y Rosendo de Los Nuevos de la Sierra, 2009)

En el caso de los grupos “estándar” de música regional, la migración temporal es una práctica común; al respecto de la misma, los miembros de Los Nuevos de la Sierra afirmaron que los lugares a los cuales suelen migrar para trabajar son, en el estado de Nayarit: Jesús María, Ruiz, Tepic; la Presa Aguamilpa, Colorado de la Mora, Amatlán de Cañas, Teposoacán, la Barranca de lo Oro, entre otros lugares. Y con respecto a la manera en la que escogen la fecha para acudir a los pueblos, señalaron:

Pues preguntando, porque ya los que andan ya, algunos grupos ya saben donde hay fiesta, algunos también nos invitan, y algunos mestizos nos dicen: “oiga, ¿a dónde van? Acá hay fiesta, si quieren

vayan para allá”, nos dicen la fecha y nosotros vamos anotando para estar más seguros (Entrevista a Luis y Rosendo de Los Nuevos de la Sierra, 2009).

En cuanto al manejo del dinero, los miembros de este grupo explicaron la forma en la que se determina el cobro de la pieza musical o la hora de música. Le llaman “hora de reloj” al tipo de contrato que se mide de esta manera y que no se determina por un número establecido de piezas. Por otra parte, le llaman “hora de música” a un grupo de cinco o seis piezas, y por último, también pueden tocar “por pieza” es decir, tan solo por una pieza musical. Así mismo señalan que establecen diferencias en la tarifa tanto de “hora de reloj” como de la “hora de música o “pieza”, dependiendo del entorno, rural o urbano, y su alcance económico, ya sea próspero o limitado. A la pregunta sobre la diferencia de cobro entre San Andrés y Puerto Vallarta, respondieron:

NS - ¡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 1000 pesos (Entrevista a Luis y Rosendo de Los Nuevos de la Sierra, 2009).⁷⁰

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 semi-profesional 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. Si a alguien le toca más dinero [o] si uno de los que tocan agarra más dinero, entonces se enojan” (Entrevista a Albino Carrillo, 2007).

⁷⁰ Según describe Ramón Mata Torres (1970: 64), en 1969 –hace 40 años- una pieza de música regional costaba tres pesos y veinte pesos una hora de música, constanding ésta de cinco canciones.



FOTOGRAFÍA 21: Integrantes del grupo Los Nuevos de la Sierra, originarios de Las Guayabas, en San Andrés Cohamiata. Esta imagen muestra a un grupo regional “tipo”, con los elementos instrumentales y de indumentaria que reflejan la realidad cotidiana y actual de los wixaritari. (Fotografía: Rodrigo de la Mora, 2007).

Así pues, en esta primera estrategia, las prácticas culturales y musicales de los mestizos son apropiadas con naturalidad: repertorio predominantemente en castellano, estilo de ejecución acústico, así como manera de vestir, aunque ninguno de estos tres aspectos debe ser seguido con un rigor *a priori* sino que simplemente se dan con espontaneidad.

6.3.2 Grupos *neotradicionalistas* de música regional wixarika: El Venado Azul

En segundo lugar, distingo otra estrategia caracterizada por el uso táctico de elementos de la identidad étnica y que califico como “neotradicionalista”.

La característica central de estos grupos radica en el interés por enfatizar la diferenciación étnica, principalmente de los mestizos, pero también de los coras y los tepehuanos. A través de la estilización del canto, de la ejecución y particularmente de la vestimenta, estos grupos buscan posicionarse ante el público local de la sierra y ante el público mestizo tanto de las poblaciones

aledañas a la sierra como de las ciudades distantes y el extranjero. Estos grupos también se caracterizan por buscar recuperar y enaltecer aspectos de la tradición, además de privilegiar el uso de la lengua wixarika, aunque aun no exista ningún disco en el cual la mayoría de las canciones estén compuestas en esta lengua.

El grupo que ejemplifica mejor esta estrategia es El Venado Azul. Originario de la localidad de Nueva Colonia, en la comunidad de Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatitlán, Mezquitic, Jalisco, ha sido la agrupación musical wixarika con mayor proyección tanto al interior de las comunidades wixaritari como hacia la sociedad mexicana, del sur de Estados Unidos, y en el ámbito de la red de internet, crecientemente internacional. Cuenta con una carrera de más de diez años y una docena de grabaciones publicadas por la compañía México-americana FONORAMA, filial de FONOVIISA; y en fechas recientes también bajo la promoción de 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 del grupo, 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". (<http://www.myspace.com/venadoazulmx>)

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 central en la presentación de los grupos regionales “neotradicionalistas”. Ante la pregunta de porqué se da entre los grupos “estándar” el uso de la tejana -sombrero reconocido como propio de los mestizos, de “los de allá”- frente al uso del *xupureu*, sombrero de sollate, reconocido como tradicional y propio de los wixaritari, José López Robles “El Venado Azul” 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”. (Entrevista a José López Robles, 2008).

Algo que es importante señalar es que la estrategia empleada por estos grupos, no consiste simplemente en retomar elementos de la tradición, sino que a su vez dichos elementos son reutilizados o transformados. 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... (Entrevista a José López Robles, 2008).

En el sentido de esto último que menciona el entrevistado, se ha dado el caso de otros grupos que en efecto lo han imitado, cosechando a través de dicha práctica, un éxito sin precedentes, como el grupo Huichol Musical. (Tanto del Venado Azul como del grupo mencionado, se abunda en el capítulo 9).



FOTOGRAFÍA 22: Contraportada del disco de El Venado Azul “Mi corazón es un vagabundo”. En la imagen es posible apreciar que el traje es de corte tradicional pero los bordados son diferentes a los convencionales. El violín es azul, en juego con su traje y su nombre. Usa el *xupuru* o sombrero tradicional. En cuanto a las piezas del disco, en primer lugar aparece la pieza “Maxa Yuawi”, pieza perteneciente al repertorio tradicional, género incluido por primera vez en un disco de música regional.

6.3.3 Grupos *innovadores* de música regional wixarika: Werika Yuawi y Los Amos de la Sierra

Por último, expondré sobre la estrategia implementada por un tercer tipo de grupos, que denomino *innovadores*. Esta estrategia se caracteriza por incorporar elementos nuevos del mundo mestizo como son la amplificación sonora y los instrumentos eléctricos, así como por privilegiar la vestimenta mestiza -dejando intencionalmente en un segundo plano la preocupación por 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 música regional “estándar”, han modificado elementos musicales y performativos con la intención de encontrar nuevos canales de expresión, estos grupos son Werika 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 haber incorporado la utilización de instrumentos musicales electroacústicos, así como por acercarse a géneros (o estilos) de la música popular mexicana, en particular: el conjunto norteño y el *Pasito 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 innovadores se manifiestan en sus discursos y sus prácticas por estar, por una parte ligados a los ideales de la modernidad, en particular por su apropiación de la tecnología; por otro lado, manifiestan su participación de una consciencia posmoderna en la cual tiene lugar la articulación estratégica de diferentes perfiles de identidad: moderna, mestiza, urbana, cosmopolita y generacional.



FOTOGRAFÍA 23: Integrantes del grupo Werika Yuawi, Águila Real Azul, en la que portan instrumentos electroacústicos. (Foto, periódico Mural, 2008)

El grupo Werika Yuawi, integrado por músicos originarios de San Sebastián Teponahuatlán, radicados en Guadalajara. Utilizan la vestimenta tradicional pero a diferencia de los grupos “estándar” y “neotradicionalistas”, han optado por incorporar el requinto electroacústico y en algunas ocasiones, en lugar del tololoche, el bajo eléctrico. 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 wixaritari, es sobre todo el tipo de instrumentos, ya que el estilo de ejecución es muy similar a la de grupos mestizos del tipo norteño:

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 [del de] Los Nietos, Los Cuates, el estilo que tocan ellos, más o menos, porque tú no puedes sacar un estilo diferente... (Entrevista a Jesús Carrillo, 2007).

Sin embargo, a diferencia de Werika Yuawi, los integrantes de Los Amos de la Sierra, muy jóvenes músicos originarios de San Miguel Huaistita 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, 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, has 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. (Entrevista a Jaco y José, de Los Amos de la Sierra, 2008).

Es evidente como enfatizan en primer lugar el tema de los instrumentos, un aspecto formal-material, un aspecto tecnológico ligado a la modernidad; por otra parte, enfatizan el sentido de la música, calificándola como específicamenteailable y destinada a los jóvenes a los que “les gusta otro tipo de música”, diferenciando con esta expresión, al menos en un sentido a la música regional de carácter “estándar” y la música ranchera mestiza, escuchada también por las personas mayores.

De igual importancia que la música, la forma de vestir, 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 (Entrevista a Jaco y José, de Los Amos de la Sierra, 2008).



FOTOGRAFÍAS 24 y 25: Integrantes del grupo Los Amos de la Sierra, en las que se puede advertir la versatilidad de su identidad, la primera haciendo evidente su adscripción étnica y la segunda, no haciendo alusión alguna a la misma. Fuente: puebloindigena.com.

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

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

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, acá...(Entrevista a Jaco y José, de Los Amos de la Sierra, 2008).

En la conformación de los grupos innovadores estudiados aquí, comparten una característica y que es la de ser residentes al menos de manera temporal, en centros urbanos externos a la sierra: los miembros de Werika Yuawi, Águila Real Azul – al menos uno de ellos- radica en la ciudad de Guadalajara; 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, tiende a diluirse la diferencia entre los grupos estándar y los innovadores. En este tipo de eventos, al utilizar los recursos de la amplificación, principalmente el micrófono, ambos tipos de grupos puede decirse que establecen una práctica homóloga. Quizá la diferencia más bien estribe en que los grupos innovadores, 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. Es posible advertir también otra diferencia significativa entre los grupos *innovadores* con los que llamo *estándar*. Mientras 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 *innovadores* –al menos en lo observado en campo-, no participan de las ceremonias, salvo las de carácter cívico, como son las graduaciones escolares –tanto en el acto de ceremonias como en el baile nocturno-.

6.3.4 Disputa entre sentidos de competencia en la música regional

Recuperando el enfoque analítico de Richard Bauman (1975) sobre la competencia en el performance, o sea, el despliegue de habilidades del performante, 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, 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 “neo-traditionalistas”,

representados en este análisis por El Venado Azul, quien centra su competencia en el “ser auténticamente huichol”, es decir tener y demostrar conocimiento de “la esencia identitaria”, a partir de la experiencia del cargo sagrado de *tukipa*, demostrada entre otras cosas, a través del dominio del lenguaje, por el uso de la indumentaria y parafernalia tradicional –aunque esto implique su recontextualización y la desacralización–, y en menor medida, del talento musical; por otro lado, tenemos el sentido de la competencia de los grupos *innovadores*, representados por Los Amos de la Sierra, quienes centran este sentido de competencia en el hecho de demostrar tener mejor o igual capacidad que los mestizos o *teivarixi*, representado esto por el dominio excepcional de los instrumentos musicales, el vestir como mestizos y el cantar con una perfecta pronunciación del castellano, en general, de manifestar un dominio del performance público de la música popular, dejando claramente en un segundo plano, el reconocimiento de la identidad wixarika esencializada.

Mientras El Venado Azul busca afirmarse dentro y fuera de la sociedad wixarika, a partir de la demostración de su conocimiento detallado y experiencia “iniciática” del ser indígena, los Amos buscan destacar ante su propia cultura y la cultura mestiza, por el despliegue de sus habilidades musicales, buscando demostrar que –contrariamente a lo pretendido por los demás grupos–, no es necesario ser indígena para obtener un reconocimiento especial, sino es necesario empeñarse en el desarrollo 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. Por otra parte, los músicos regionales “estándar” tienden a desplegar su capacidad de competencia, es decir su virtuosismo, en otro sentido: buscan ser reconocidos como buenos ejecutantes pensando y actuando predominantemente al interior de la comunidad.

6.3.5 Los públicos de la música regional

Sobre el público de la música regional puede decirse que está diferenciado y dividido en cuatro grupos, por orden de relevancia: en primer lugar, los jóvenes wixaritari, ya sea de las comunidades de la sierra o de las ciudades; en segundo lugar, las personas mayores wixaritari, y en tercer lugar, los *teivarixi*, o mestizos de las regiones aledañas al territorio huichol, -a partir de 1996, con el éxito de “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 capítulo 8). 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 “estándar”, es preferida por los jóvenes de las localidades de la sierra y las personas mayores; la llamada “música nueva”, es preferida por los jóvenes residentes en entornos urbanos, y la música que llamamos “neotradicionalista” es preferida por los niños, los mayores y de manera significativa por los *teimarixi*, es decir los mestizos, ya sea residentes en regiones aledañas al territorio wixaritari o en Estados Unidos.

Correspondiendo a los diferentes contextos y marcos de interpretación a los que pertenecen, cada uno de estos públicos tiene expectativas diferentes de la música, y como también se ha expuesto antes, los contextos de ejecución y recepción están diferenciados.

6.4 Performances de la música regional

Algo que no deja de sorprender al tratar la música wixarika, y en especial la música regional, es la diversidad de performances existentes, relativos a la misma. Retomando el modelo de tipificación del performance propuesto por Turino y expuesto en el capítulo 3, es posible hacer una clasificación de performances presentacionales, participatorios, y de estudio de grabación, los cuales a su vez se diversifican a partir de la diferencia de contextos y espacios.

Antes de comenzar la revisión de estos diversos performances, vale la pena distinguir un rasgo general relativo a las prácticas musicales de la música regional, tal como es el emergente uso del micrófono.

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 arriba, es decir entre los grupos “neotradicionalistas” y los “innovadores”, es el desarrollo de una práctica que ha tenido lugar en tiempos recientes: se trata de 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 Pueblos⁷¹, así como incursión 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 de animación 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

⁷¹ Radiodifusora cuatrilingüe establecida en Jesús María Nayarit y fundada por el Instituto Nacional Indigenista (hoy Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, en 1992 (Luna, 1993).

asistentes. Es interesante destacar en esta práctica un modo de manejar el performance verbal del todo semejante al del locutor de radio, particularmente de las estaciones de música grupera. Un ejemplo que describe muy bien este uso es el *slogan* de presentación empleado por Los Amos de la Sierra al iniciar sus presentaciones.

[EJEMPLO EN VIDEO 6: *Slogan* de presentación de Los Amos de la Sierra]

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

6.5 Música regional y espacio

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, sólo los grupos profesionales con grabación, productor y disquera son los que logran un alcance mediático e *hipermediático*.⁷²

Es posible afirmar que en la medida que el grupo sea más profesional –en el sentido de que sus miembros se dediquen más a esta práctica que a otra-, se puede establecer que los grupos migran más lejos. Los grupos semi-profesionales, formados solo ocasionalmente, permanecen 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 y/o la naturaleza del espacio en que tienen lugar las prácticas musicales (lo 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* del 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.

⁷² Aunque es importante señalar que de manera excepcional, puede darse el caso de grupos que sin cumplir con las últimas características, logren un alcance *hipermediático*, por ejemplo, a través de la proyección de videos en plataformas virtuales como puede ser Youtube.

6.5.1 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 pertenecen a la estrategia “estándar”.

a) 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 por un lado el carácter sagrado, cuando es ejecutada para los santos y deidades (principalmente con el repertorio de minuets) y por otro lado, de manera ya no eminentemente sagrada sino social cuando es ejecutada para el disfrute de los presentes. Particularmente en la Semana Santa y en las fiestas patronales (San Andrés, Santa Catarina, etc.) los grupos acuden para ser contratados por pieza, por hora, hora de reloj e incluso por día, pero siempre, antes de comenzar a trabajar, los músicos participan honrando a los santos ya sea desde el amanecer de la pascua, tocando 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.

[EJEMPLO EN VIDEO 7: Presentación de grupos regionales ante los santos de Tateikie dentro del Teyupani. (Rodrigo de la Mora, abril de 2009).]

b) La música regional en las ceremonias cívicas

La ceremonia cívica más importante de todas las comunidades es el Cambio de Varas. Aunque tiene una parte de carácter eminentemente sagrado, es decir, relacionada directamente a los dioses y sus espacios, las 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 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 música en vivo. El que entrega le ofrece al que lo va a sustituir, por ejemplo, una hora de música, durante la cual, el que recibe, pide a los músicos las piezas de su preferencia, sentado en una silla de plástico o en un banco *’ipari*, en compañía de su esposo(a) y sus hijos (ver 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, primaria, secundaria y preparatoria 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” (páginas adelante se hará la descripción del mismo).

c) La música en la borrachera

Tanto en la vida cotidiana como al final de las ceremonias, 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 posee una cantidad de dinero suficiente para pagar una hora o mucho más de música y al menos la bebida alcohólica suficiente para acompañar la audición y/o el baile de la música. 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-corral, 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, con 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 norteno 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 Joaquín, el norteno 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 tanto las dos descripciones etnográficas anteriores, como algunas afirmaciones de músicos entrevistados, y 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*”, puede caracterizarse como un *performance presentacional* el cual se advierte una doble dimensión: en primer lugar la del performance de la ejecución de la música como tal, en la cual los músicos son los performantes y el que contrata es el público; y la del evento en sí dentro del contexto espacial y simbólico en el cual está inserto, y donde el que contrata toma el lugar principal de performante, o líder del performance

(al poseer prácticamente de manera absoluta el control del tiempo y el espacio del evento; tomando las decisiones sobre el repertorio a ejecutar y el desplazamiento o permanencia de los músicos en el espacio ocupado)⁷³; y los demás asistentes y personas ajenas pero que rodean al performance, 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.

Es interesante destacar que el que paga la música, de manera no conscientemente explícita, con su comportamiento revela su interés por manejar el tiempo y el espacio del evento, gracias al poder que le otorga el dinero y su estatus. 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 *mará'akame*). La pieza “Ya estoy de regreso” del Gurpo Encinos, ejemplifica la asociación entre el performance musical el poder y el estatus:

Alégrense mis amigo (*sí*)
Porque ya estoy de regreso
Póngale ya la cerveza
Pa' que comience el festejo
Y que nos toquen Encinos
Para ponernos contento (*sí*)

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

Échenle ganas muchachos
Que resuene el contrabajo
Y denle duro al violín
Porque ando feliz ahora
Y vénganse mis pollitas
Ya llegó quien las adora

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

⁷³ Sergio Navarrete (2005: 22) 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.

Me gusta tomar cerveza
 Y por un lado el mariachi
 Pa' que retumbe en mi pueblos(*sic*)
 Allá por la madrugada
 pasear con mi consentida
 Por sus calles empedradas

También soy enamorado
 Me gustan mucho las hembras
 Y a las mujeres bonitas
 Le gusta que las atiendan
 Por eso andando conmigo
 Las trato como una reina

[EJEMPLO EN AUDIO 6: Grupo Encinos, “Ya estoy de regreso”]

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. Casi por regla general, el mismo patrocinador de la música invita bebidas a sus acompañantes, teniendo consigo ya sea cervezas sueltas, “un seis”, “un veinticuatro” de cerveza 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. Esto aunque no se consuman, de manera que las cervezas van y vienen, y por lo general se van acumulando. Interpretando el papel de los actores del performance es posible advertir que el que paga la música 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:

Hiki ta ri nepanua	Ya estoy aquí
ke'aku ne'iwama	cómo están hermanos
nekie xemuyehane	aquí en mi pueblo
yunai nexerahiawe.	a todos ustedes me dirijo.
Kwikari pukayuane	Ahora que está la música
hiki nepitikuncine	vengo a bailar
tsepa tsi ke'ane mati	no importa con quien
waika kuta mepuxuawe.	hay muchas muchachas.

'eki tienda pemayewe	Tú el de la tienda
un doce nenayetuitia	dame un doce
ne'iwaama mepuxuawe	con mis hermanos
tanaiti tepan'ieni.	voy a brindar.
Xika ri pe'an'ieni	Una vez que brindemos
kwikari neta'aita	mandaré tocar canciones
'aku tsileuyumeni	a la esplendorosa mujer

tanaiti tatsinake. que a todos gusta.

Kari 'aku pitiyiwe	De veras que todo es posible,
ta'iwama memutiniawa	nuestros hermanos cantan
taniukiki ts' xeikia	en nuestra propia lengua
takie mitiuyehane.	por todo el territorio.
'aixi kuta pi'ane	Está perfecto,
tanaiti te'enanaka	todos escuchamos
mexi waika texuawe	ahora que estamos reunidos
ta'yari 'aixi 'ane.	nos sentimos a gusto. ⁷⁴

[EJEMPLO EN AUDIO 7: Grupo Los Teopa, “Un 12 *nenayetuitia*” (“Dame un doce”)]

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, es posible destacar 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 agencia, ya sea capacidad de acumular y dispensar dinero por tener un trabajo redituable, o por tener capacidad de movilidad espacial, al migrar y obtener recursos económicos: intercambio de dinero por estatus.

⁷⁴ Transcripción y traducción tomada de Ramírez de la Cruz, 2005: 282.



FOTOGRAFÍA 26: Músicos regionales contratados por personas asistentes a la ceremonia de Cambio de Varas, durante los últimos días de la misma.

d) 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 festejos de los santos patronos, graduaciones (desde de preescolar, primaria, secundaria y preparatoria); o por otros motivos, como puede ser el recabar fondos para alguna situación 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 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 wixarika, como lo señala la siguiente cita:

Antes nomás lo que se tocaba era la guitarra, como del 90 digamos, apenas entraba la música de aquí de fuera, ahí se danzaba más la música tradicional, de *xaveri* 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 (Entrevista a José López Robles, 2008).

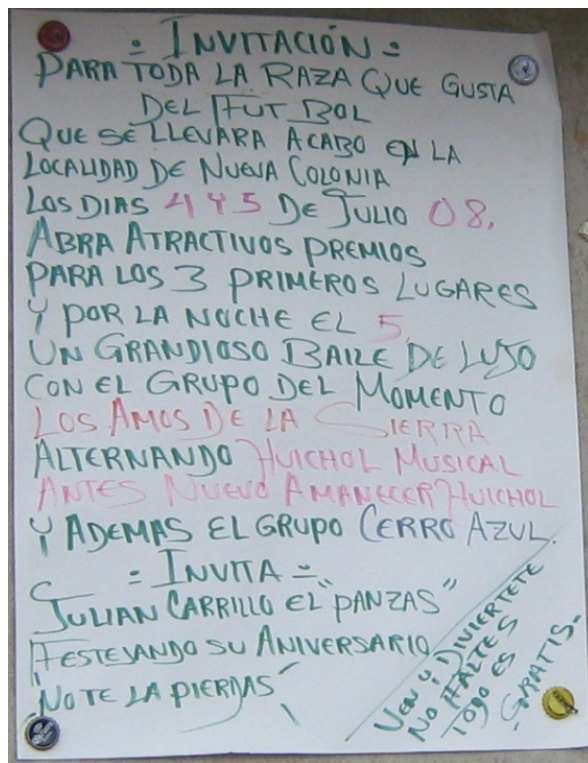
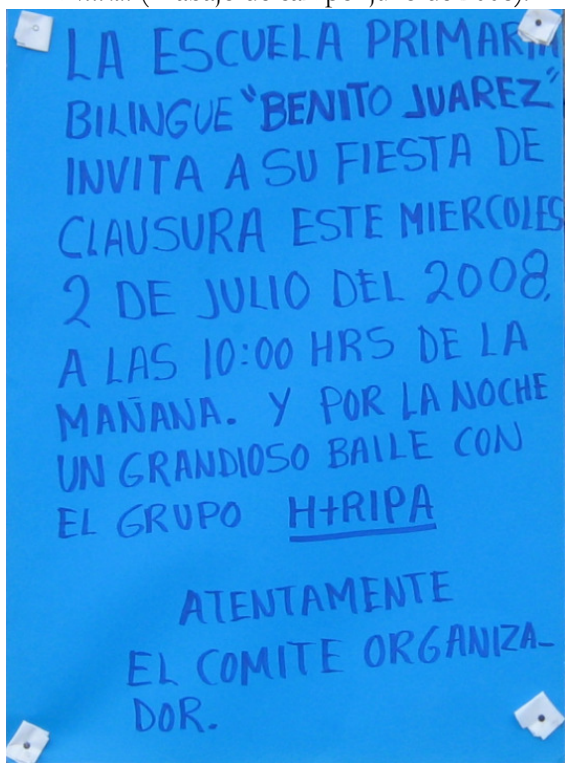
En algunos bailes de música regional que tienen como finalidad recaudar fondos para algún fin, como la mejora de un inmueble o costear un viaje, se organiza el baile de manera tal en la que para poder pasar a la pista, hay que pagar un boleto; en ocasiones hay muchachas “bailadoras” que acceden a bailar 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 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 wixaritari:

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 Hírpa y 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 y así pudo comenzar el baile. No fue sino hasta la 1am que llegó una camioneta con las bocinas y los integrantes de Hírpa, Cerro Azul. 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 becho 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, que sí bailan como 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 raro. 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).



FOTOGRAFÍAS 27 y 28: Carteles publicitarios colocados en los muros de las calles de Nueva Colonia, Santa Catarina Cuexcomatitlán, que promocionan bailes de graduación en los que participarán grupos de música regional wixarika (Rodrigo de la Mora, 2008).

En los bailes de graduación, dependiendo del patrocinio de los padrinos, y/o la cooperación de los padres de familia, para estos eventos se contrata a grupos profesionales por lo general locales, aunque se da también el caso de contratación de grupos profesionales con alcance mediático y de preferencia que estén de moda. Sin duda la contratación de grupos de prestigio, habla bien del padrino o de los padres de familia al igual que la demostración de destreza por parte de los músicos y bailarines es una oportunidad clave para lograr el reconocimiento de la comunidad.

6.5.2 Música regional en los espacios translocales: regiones cercanas y extensas

Como se mencionó en el capítulo 1, la compenetración de los wixaritari con el mundo mestizo es patente en muchos aspectos: la competencia en el manejo de lengua castellana, la forma de vestir del mundo mestizo, la participación activa en diversos programas de desarrollo propuestos por el

gobierno, así en el caso del consumo de productos culturales, tales como la radio, películas y discos de música principalmente grupera y nortea. En la historia local de la música regional, el papel de los mestizos es reconocido desde la misma manera de nombrar a estas prácticas musicales: “música de *teiwari*”. Los propios wixaritari tienen conciencia del origen de esta música y tienen memoria de la presencia de grupos de mestizos provenientes 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 regionales de mercado de la llamada música popular grupera, principalmente de dos formas: la comercialización de grabaciones formales –e informales, “pirata”- en la región, y la participación en bailes en los pueblos que rodean a la sierra. Antes y después de las fiestas principales en las cabeceras comunitarias, se instalan grandes puestos ambulantes de comerciantes externos que ofrecen discos y películas de interés popular propios de los contextos mestizos urbanos y rurales: música ranchera, nortea, tropical, grupera; películas de guerra, sobre narcotráfico o comedias. Entre este amplio repertorio de copias por lo general mal editadas, casi siempre es posible hallar al menos cuatro o cinco ejemplares de discos de música regional wixarika, esto sobre todo dependiendo del grupo que esté de moda.

a) 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 wixaritari profesionales de alcance mediático, caracterizados por la interacción con la sociedad mestiza. Como ejemplo de esto, están los carteles y murales de invitación encontrados en los pueblos como Mezquitic, Huejuquilla, Colotlán, Valparaíso, Fresnillo, etc. Estos bailes tienen lugar con periodicidad variable, quizá bimestral; en algunas ocasiones tienen lugar 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 mestiza, y viceversa quizá. El hecho de que grupos indígenas sean el centro de atención y el motor de una festividad popular mestiza en una sociedad mestiza, con la cual hay toda una historia de desavenencia y discriminación, no es algo que deba pasar desapercibido.



FOTOGRAFÍA 29: Mural publicitario a las afueras de Mezquitic, que promociona un baile en que tocará El Venado Azul (Rodrigo de la Mora, 2009).

b) 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 wixaritari, tienen lugar eventos que reúnen a dichos habitantes con la población urbana en general.

Un ejemplo de esto 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 indígenas huicholes 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 wixarika 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 pm aproximadamente hasta pasadas las 12 pm. La mayoría de los participantes pertenecía a la comunidad wixarika radicada en la Zona metropolitana de Guadalajara, y solo habíamos dos o tres mestizos. Prácticamente todos los wixaritari vestían con ropa *de teimari*, 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.

Más que las características de la ejecución instrumental, destacaban en este evento los comentarios de animación por parte del grupo: saludos, dedicatorias e invitaciones a bailar se intercalaron con la músicaailable ejecutada por el grupo 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 wixarika, 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 me llamó la 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 una intención explícita por demostrar elementos de etnicidad, como pudiera ser la vestimenta, o la presencia significativa de repertorio en wixarika.



FOTOGRAFÍA 30: Boleto de ingreso a un baile en que participaron Los Amos de la Sierra, en Zapopan, Jalisco (Rodrigo de la Mora, 2008).

b) Eventos culturales o institucionales: El Venado Azul en el Séptimo Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional.

A diferencia de la intención de animar y manipular al 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 musical, comunica al público, a través del uso del micrófono, anécdotas y explicaciones sobre las piezas, en muchos casos haciendo referencia a los valores 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 wixarika, 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 en el inciso anterior, en el cual, los aspectos relativos al mantenimiento y preocupación por la cultura wixarika, si bien no se ignoraron, no se manifestaron explícitamente.

[EJEMPLO EN VIDEO 9: El Venado Azul en el Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional]

6.5.3 En el ámbito translocal e hipermediático

Como se mencionó en páginas precedentes (capítulo 1) sobre el caso de la proyección externa de El Venado Azul y como se documenta más detalladamente en el capítulo 8, el acceso a los medios masivos de comunicación y a los medios electrónicos ha tenido lugar en esta forma musical en los últimos años generando nuevas dinámicas. Este acceso a medios de comunicación, tanto convencionales como la televisión y el radio, como electrónicos –cada vez más comunes-, ha dado lugar a la profesionalización de los grupos, al poder hacer estas grabaciones “profesionales” y poder de esta manera instituirse como grupos en el sentido popular y comercial. Esto último 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.

Generalmente los grupos que tienen acceso a este tipo de espacios virtuales son aquellos que cuentan con grabaciones de estudio, productor y que han firmado contratos con disqueras y compañías de promoción, en particular 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 *Grammy* de Huichol Musical con la “Cumbia Cusinela” y en relación directa a 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” a el autor original de la pieza, El Venado Azul. A la pregunta del conductor sobre el éxito de *Huichol Musical* con la “Cumbia Cusinela”, el Venado Azul, se limitó a afirmar que él era el compositor y el intérprete original de la pieza. Es interesante que en este último caso, no sólo se hiciera presente un grupo en televisión internacional, sino que se hizo patente un conflicto intelectual y económico ligado a la práctica musical wixarika.

[EJEMPLO EN VIDEO 10: El Venado Azul en *El Gordo y la Flaca*]

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.

The screenshot shows the website for Huichol Musical. At the top, there is a navigation menu with links: Inicio, Trayectoria, Galería, Mensajes, Fans, Contrataciones, Enlaces, Medios. Below the menu is a central image of the band members in traditional Huichol attire, with the band name 'HUICHOL MUSICAL' in large, stylized letters at the bottom. To the left of the image is a section titled 'Eventos' listing tour dates and locations from January to March. To the right is a 'Noticias' section with several news items dated from May to October. A video player interface is visible at the bottom right of the news section.

Eventos	
28 ENE	SOUTH CAROLINA
29 ENE	SOUTH CAROLINA
30 ENE	SOUTH CAROLINA
04 FEB	TENNESSE
05 FEB	TENNESSE
06 FEB	TENNESSE
11 FEB	OREGON
12 FEB	WASHINGTON
13 FEB	WASHINGTON
18 FEB	USA
19 FEB	USA
20 FEB	USA
25 FEB	KENTUCKY
26 FEB	KENTUCKY
27 FEB	KENTUCKY
04 MAR	TEXAS
05 MAR	TEXAS
06 MAR	TEXAS
11 MAR	MISSOURI
12 MAR	MISSOURI

Fechas sujetas a cambios

Noticias	
15 OCT	SE PREPARAN PARA CONQUISTAR EUROPA
23 AGO	PRESENTES EN MONITOR LATINO
23 ABR	GRABAN SU NUEVO VIDEO MUSICAL "BAILE EN HUICHOL"
2 DIC	NOMINADOS A PREMIOS LO NUESTRO 2010 COMO MEJOR ARTISTA GRUPERO DEL AÑO
11 SEP	ESTRENAN "QUE FEO SE SIENTE"
17 AGO	"QUE FEO SE SIENTE" EL NUEVO VIDEO DE HUICHOL MUSICAL
16 MAY	ESPERA EL PRÓXIMO LANZAMIENTO DE SU DISCO

FOTOGRAFÍA 31: Fotografía tomada de la página web de Huichol Musical, en la que promociona su gira internacional 2011. (Fuente: <http://www.huicholmusical.com.mx/>)

6.6 Relaciones sociales y música regional

La música regional wixarika, como una práctica cultural caracterizada con un significativo 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 difusión a través de los medios de comunicación, radio, televisión y recientemente 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” (Jáuregui, 2008: 246).

Si bien durante algunos años, fue posible encontrar elementos para reafirmar de alguna manera esta tesis, hoy en día, es también posible encontrar elementos que nos hablan de transformaciones significativas de esta “práctica de resistencia”. Estrechamente ligada al auge en la dinámica de comunicación con el mundo mestizo, 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 cabida a la 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 función de establecer contacto con el público, animar los bailes y controlar las actitudes y comportamiento tanto de los propios músicos como del público.

Sin embargo, hay que señalar que en muchas ocasiones dentro de los repertorios de los grupos regionales, la música “gruperá” es incorporada, eso sí bajo una estilización local; así mismo es significativo el incremento de instrumentos eléctricos y equipos de amplificación sonora en fechas recientes, dando lugar al movimiento de la “música nueva” llevado a cabo por los músicos que llamo “innovadores”.

A través de las prácticas musicales es posible apreciar no sólo un reflejo de las relaciones sociales y el manejo del poder en diferentes perspectivas (donar y recibir música implica una clara demostración estatus, de la misma manera que contratarla y exhibir este hecho), sino también percatarse sobre 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, 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 es posible advertir la importancia del factor étnico, al ser proyectado en un caso, hacia fuera de la comunidad wixarika el énfasis de ser indígena frente a los mestizos –u otros indígenas-, y el énfasis en demostrar ser igual al mestizo en otro caso. En el primer caso, ser “otro” es visto como recurso, mientras que en el segundo, como estigma.

Las dimensiones sociales en la música regional, son múltiples: 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 wixaritari y mestizos 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 apariencia.

6.7 Conclusiones

En el presente capítulo he abordado el tema de la música regional wixarika, en sus diversas dimensiones. He recuperado aspectos relativos al origen y auge de este género, además de la presentación de sus características principales en cuanto estilo, particularmente relativas a la ejecución del canto, la ejecución instrumental y el carácter performativo de la vestimenta. Con la intención de describir con mayor precisión los elementos diferenciadores de los diversos conjuntos musicales wixaritari, presenté una tipología de esta música a partir de tres diferentes estrategias empleadas que denominé como “estándar”, “neotradicionalista” e “innovadora”. Así mismo presenté un recuento de los que considero los diferentes contextos donde se ejecuta la música regional mencionando principalmente tres ámbitos: el local, el regional y el translocal, particularizando en cada uno de estos los múltiples performances que en ellos se realizan.

Finalmente expuse algunas reflexiones sobre el carácter social de esta música enfatizando la importancia 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*.

TERCERA PARTE

La música wixarika en las regiones de interacción cultural

A partir de lo señalado por De la Peña (1999a) al referirse a los aspectos a considerar en los estudios de región, y haciendo la adecuación si no de forma restrictiva, pero sí focalizada al tema de estudio, he buscado atender, correlacionar y tomar en cuenta los siguientes aspectos alrededor del tema de las prácticas musicales: los sistemas productivos y su relación con la producción de música wixarika, lo relativo al mercado y su vínculo con los aspectos musicales, y cómo es que esto se puede analizar en las prácticas musicales, los patrones regionales de cultura, y los aspectos relativos a la dominación regional en este caso destacando la relación con la música.

Los sistemas productivos y su relación con la producción de música en las diferentes regiones musicales

En este apartado es necesario destacar una oposición que no deja de despertar polémicas, y que es la relativa a la coexistencia de modos diferenciados de producción de bienes. Por una parte, es posible señalar la “sobrevivencia” de prácticas de interacción con el entorno de tipo precapitalista (Houtard, 1989) como son la caza, la recolección, así como la agricultura de autosuficiencia. Por otra parte, es posible señalar la coexistencia de las prácticas mencionadas con modos de producción modernos llevados a cabo en la región del Gran Nayar, pero sobre todo en regiones aledañas: la ganadería, la explotación forestal, la participación en proyectos de desarrollo de infraestructura carretera, el laboreo agrícola tanto de carácter legal como ilegal (narcotráfico).

En relación a estas formas de producción, la música tiene lugar en sus diferentes géneros y correspondientes contextos (algunos de estos también coexisten). El canto sagrado tiene lugar en las ceremonias de *xiriki*, de *tukipa* y de la cabecera comunitaria, en la mayoría de ocasiones relacionados a los procesos rituales del ciclo agrícola, justamente con la intención de propiciar las lluvias. De este modo, no puede eludirse la alusión a los modos de producción precapitalistas, en los cuales la dependencia de los factores naturales como las lluvias, tienen un carácter fundamental. Sin embargo, tampoco puede negarse la participación del canto sagrado en rituales familiares en busca de la prosperidad económica y laboral, o la prosperidad en relación a la incremento de cabezas de ganado, como es particularmente notoria en este sentido la ceremonia de Semana Santa en Tateikie. Por otra parte, tampoco puede negarse la existencia de interacciones entre *mara'akate* cantadores y personas del mundo mestizo que buscan iniciarse en el conocimiento del chamanismo o que simplemente

buscan curación o solución de problemas y acuden a la sierra en busca de ceremonias o incluso invitan a los *marakate* a las ciudades a realizar ceremonias en las que interviene el canto.

En cuanto a la música de *teiwari* (vecino, mestizo), los procesos de migración tanto al exterior de las comunidades por parte de los jornaleros y comerciantes hacia los pueblos y ciudades aledañas o lejanas, como por otro lado la migración itinerante y ocasional de músicos mestizos a las comunidades wixaritari, sobre todo en los contextos festivos, ha servido para establecer un creciente auge de este tipo de música.

Así pues, hablando sobre la correlación entre modos de producción y música es posible señalar que, en primer lugar, la que pudiera denominarse “región del canto sagrado” tiene como núcleos los centros ceremoniales *tukite*, y las cabeceras comunitarias, y pudiera entenderse que a su vez estas se concentran en sitios como Teakata, Teupa, Haramara, Wirikuta, Hauxamanaka o Xapawiyemeta, lugares comunes y fundamentales para las prácticas religiosas de las diversas comunidades wixaritari.

La música de *xaweri* y *kanari* compartiría prácticamente las mismas características de la música de canto sagrado, en tanto tiene lugar en relación a los ciclos agrícolas o que procuran las lluvias, y que involucran las formas de ocupación territorial wixarika, desde los *xirikite*, hasta los puntos sagrados de migración ritual. En el caso de esta música, es necesario puntualizar que el núcleo de la producción de la misma se relaciona específicamente con el punto sagrado del oriente, Wirikuta, en el que tienen lugar los procesos de recolección del cactus sagrado *bikuri*, y que esta música se “colecta” paralelamente al cactus.⁷⁵

Por otra parte pudiera señalarse la existencia de elementos vinculados a las formas de trabajo y producción como factores que aportan a la conformación de una región musical de la llamada música de *teiwari* o música regional, la cual estaría vinculada a los centros de producción de la música mestiza, como son los núcleos urbanos como Guadalajara o Tepic, así como otras ciudades como Valparaíso, Fresnillo, Tlaltenango, Colotlán y Jesús María, desde los que emisoras de radio reproducen y difunden básicamente la música regional así como la música de banda.

Puede hablarse también de las prácticas musicales como formas de producción económica, en tanto son oficios: en las localidades de la sierra, al cantador y a los músicos tradicionales se le paga por sus servicios: cuando se trata de un sacrificio, con una pierna del animal sacrificado (Geist, 1997; De la Mora 2005). En otro sentido la contratación de músicos por parte de miembros de las propias localidades, o de los núcleos urbanos externos al territorio, ya sea en escala micro, como serían los

⁷⁵ Desde un enfoque arqueológico, Weigand (2002: 79-91) ha analizado el tema de la peregrinación a Wirikuta, destacando la existencia de un comercio diversificado en el que las piedras y otros productos orgánicos eran mercancías también importantes.

grupos sin productor que migran de los pueblos aledaños a la sierra los domingos en las plazas buscando ser contratados, o en escala macro, los grupos “con productor” que realizan bailes bajo contrato en los pueblos mestizos aledaños a la sierra, alternando con otros grupos no indígenas, generalmente de banda o nortños.

El mercado y su vínculo con los aspectos musicales en la formación de las regiones musicales

Sobre el factor del mercado y la música, es posible afirmar la relevancia de algunos aspectos, como son:

a) La ejecución local y translocal de música de los tres géneros estudiados, en sus diferentes contextos y ocasiones musicales que en la mayoría de los casos implica remuneración o intercambio ya sea de bienes materiales o dinero. El dinero que cobran los músicos se inserta directamente en circuitos de movimiento en la economía local y regional así como en redes de relaciones sociales.

b) La producción y venta de fonogramas musicales en formato de disco compacto -hoy en día ya escasamente en casete-, por parte de agentes externos –vendedores ambulantes-, en las localidades más urbanizadas de la sierra -como son las cabeceras comunitarias, principalmente- así como en los pueblos y ciudades aledañas al territorio wixarika. Estos discos y casetes son predominantemente de origen ilegal o “pirata”, y los géneros musicales que contiene son predominantemente de música popular mexicana, ya sea banda o nortña, aunque también, de manera significativamente menor, de música regional wixarika. Puede decirse que la injerencia de factores externos como son los vendedores de esta música y sus productos, ayuda en gran medida a modelar el gusto y la pertenencia de la identificación tanto a nivel representacional como práctica de la población wixarika dentro de una más amplia región musical o de recepción y producción musical, como puede ser la música grupera.

c) Por otra parte en lo relativo a instrumentos musicales, la producción local de instrumentos tradicionales es básicamente para su consumo local, y en pocos casos no local: la construcción de los instrumentos *xaveri* y *kanari*, así como *tepu*, *kaitsa* y *'awa*, no es muy común, es prácticamente imposible comparar la producción de instrumentos a la producción de artesanía ornamental como pulseras, collares y objetos decorativos. Algunos de estos instrumentos justamente se decoran para cumplir una función ornamental antes que musical.

d) La compra de instrumentos musicales para la música regional en ciudades como Guadalajara, Tepic o Puerto Vallarta: tololoche, violines, vihuelas y guitarras, han sido los instrumentos preferidos por los grupos regionales, aunque de unos años a la fecha, algunos grupos

integran también instrumentos eléctricos, principalmente bajo eléctrico y requinto electroacústico. Así también la compra y de radios, grabadoras, televisores y reproductores de video (formato DVD), es también un elemento relevante en cuanto a la conformación de regiones de representación y de reproducción musical.

e) En el capítulo 8, relativo a las prácticas emergentes en la música regional, abordaré el tema de los usos estratégicos de la representación de lo indígena tanto por parte de los productores y como de los músicos de música regional, en particular sobre el caso de la pieza “Cumbia Cusinela”.

Los patrones regionales y la dominación regional y cómo es que esto se puede analizar en las prácticas musicales

Como se ha mencionado en la introducción, en la vida social de los wixaritari, la interacción con el mundo mestizo es y ha sido clave. La conciencia de la diferenciación étnica, la conciencia de la diversidad de públicos mestizos, espacios e intereses es fundamental en este aspecto (Neurath 2005: 34, 44; Guizar Vázquez 2005: 87, 88).

En el caso del canto sagrado, este puede ser considerada una práctica extra-hegemónica, que escapa de los marcos interpretativos de la sociedad dominante, pero que para el sistema de representaciones de las comunidades wixaritari, tiene relevancia al establecer y mantener modos de interpretación de la realidad ligados a formas de moralidad y patrones de conducta. Como se ha revisado en el Capítulo 4, Las ceremonias donde interviene el canto siempre están relacionadas a prácticas de carácter religioso que buscan ya sea la prosperidad de la vida o la recuperación y mantenimiento de la salud. Fajardo (2007) ha señalado la importancia social del ejercicio del chamanismo como medio de control, ligado a las prácticas de hechicería.

En el caso de la música tradicional, la apropiación y resignificación de los instrumentos musicales es significativa. Posiblemente por los días en que estos instrumentos fueron conocidos por los indígenas, fueron interpretados como un factor de riesgo en la modificación de la tradición, pero posteriormente fueron incorporados totalmente al sistema de creencias, perdiendo incluso toda conciencia sobre la asociación al mundo colonial. Como se mostró en el capítulo 5, existen dos complejos míticos en torno a estos instrumentos, uno de marcado carácter prehispánico y otro de marcado de carácter colonial (mito de San José constructor de instrumentos y de Cristo como prodigioso *xawereru*).

Particularmente en el caso de la música regional, el propio concepto “música de *teiwari*” enfatiza la conciencia de la diferenciación, lo cual por otra parte no impidió la aproximación y la apropiación de esas formas culturales ajenas. La diferenciación identitaria es patente entre las

diferentes comunidades de la sierra, así como la diferenciación con los vecinos indígenas, coras, tepehuanos y nahuas. Mata Torres (comunicación personal, 2009) señala que la influencia de la música de *teiwari*, tiene que ver con la presencia de los músicos tepehuanos en las fiestas de las cabeceras, quienes aparte de su música llevaban a vender su aguardiente –hoy prácticamente inexistente en las fiestas llamado *tepe*; Jáuregui señala que la migración temporal a localidades coras por parte de huicholes ha servido como modo de aprendizaje de la música de mariachi (comunicación personal, 2009).

Una vez presentadas las anteriores reflexiones, continúo en esta tercera parte, con la exposición de las que logro reconocer como tres regiones musicales wixaritari, correspondientes no a los tres géneros musicales principales, sino a los circuitos de circulación económica y/o simbólica relativos a las distintas prácticas musicales: el ámbito local (Capítulo 7); el ámbito translocal nacional (peregrinatorio y migracional) (Capítulo 8), y el ámbito translocal transnacional e *hipermediático* (Capítulo 9).

CAPÍTULO 7

Lo local: elementos performativos de la música en la ceremonia de patsixa, cambio de varas⁷⁶

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, 1991: 34).

¿Por qué enfatizar el papel de la música en esta ceremonia? De acuerdo a lo establecido en las etnografías preexistentes sobre la ceremonia de cambio de autoridades entre los wixaritari (Mata Torres, 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 wixaritari, 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 *yeiyari*, concepto quizá parcial o inconvenientemente traducido al español como “tradicición” o “costumbre” implica en sí mismo presencia y movimiento por el espacio: “estar en el camino” o “el camino del corazón”:

El término más cercano Wixarika de "religión" es yeiyari. La aparente paradoja de la fijación de una reivindicación de un *kie*, viajando en otro lugar muy lejos se encuentra contenida en las denotaciones múltiples de la raíz verbal yeiya yeiyari en que se basa: a moverse, a vivir, y, en consecuencia, estar en un lugar (Grimes et al . 1981:128). Movimiento y ontología parecen entrelazadas en la lengua Wixarika, donde la capacidad de movimiento es la base de la identidad y el poder sobre un lugar. (Witherspoon 1977 en Liffman, 2011:68)

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.

⁷⁶ Una versión preliminar de este capítulo se presentó bajo el título “Espacio y performance musical entre los wixaritari (huicholes) del norte de Jalisco, México” a manera de ponencia en el XI Congreso de la SIBE - Sociedad de Etnomusicología, 29 de Octubre de 2010, Lisboa, Portugal.

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'akate*, sociedad wixarika, 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 wixaritari, 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.

7.1 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 y Carrillo, 2007: 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 wixaritari. 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 (Iturrioz y Carrillo, 2007: 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 las 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 preludio, 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 acompañados por intercambios de bebidas alcohólicas, especialmente, cerveza (Geist, 1997: 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 *xaveri* 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 varias 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 y 2002b), Medina (2005), Iturrioz y Carrillo (2007) y Liffman (2011). Cada una de estas etnografías aborda tanto aspectos recurrentes y generales como también algunos detalles particulares, que las demás no abarcan⁷⁷ 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: 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, llamada Xaparaxiku o San Francisco, conocida también como “volteado de la mesa”⁷⁸, 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 tercera ceremonia y parte final de la secuencia de fases, expondré un análisis e interpretación en las siguientes páginas.

⁷⁷ Cabe destacar el tema de las variaciones en los topónimos de los principales lugares de la ceremonia, que como en la propia realidad wixarika, pueden variar sin que esto implique mayor problema.

⁷⁸ Ceremonia que tiene su antecedente en la fiesta del mismo nombre, que ocurre a principios de julio.

7.2 Los cargos del gobierno tradicional

Aunque ya se ha mencionado, en el capítulo 2, es necesario recordar que entre los wixaritari existen cuatro sistemas de cargos, dos tipos de cargos corresponden por un lado a los cargos religiosos, ya sean del centro ceremonial distrital *tukipa* y/o del adoratorio parental, *xiriki*, con duración de cinco años y a los cargos religiosos de la cabecera (mayordomías), con duración de un año y por otro lado, los cargos religiosos de la cabecera, es decir las 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 duración de tres años. Estos cargos son, en orden jerárquico, el del *tatumani* (tlatoani o gobernador), el gobernador segundo, el secretario del gobernador, el alcalde o juez, el *harivatsini* (alguacil), el *tsaraketi* (sargento), el *kapitani* (capitán), los *tupiritsixi* (topiles, policías o mensajeros, que son asignados en parejas tanto al gobernador, como al alcalde y al alguacil), así como las *tenatsixi* (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: 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: 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 siguiente tabla:

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		Werika yeapa (cenit)	‘ututawita
Deidad	Turamukame	Tanana y Tatata Hainuweme	Tseriakame
Centro ceremonial, Tukipa asociado a transmisión del poder	San Miguel Huaixtita	San José, (San Andrés, Las Guayabas)	Cohamiata

TABLA 5: Asociaciones entre cargos, puntos cardinales y lugares sagrados, a partir de Carrillo Pizano, 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 Xaparaxi tukari, del volteado de la mesa. En esta ceremonia, llevada a cabo en octubre, los tres *kawiterutsixi* 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 *kawiterutsixi*, tiene una carga política y estratégica: el canto sagrado, en una de las funciones señaladas por Lemaistre: “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: 21) y a decir de Neurath: “Como los dioses hablan por medio del cantador se puede decir que éste controla una fuente de poder “sobrenatural”. Su posición de interlocutor le permite al *marakame* contar con cierto margen para la ‘manipulación social’” (2002: 185). Por su parte, Manzanares (2003: 200) afirma:

Las alianzas entre *kawiterutsixi* 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*, los *kawiterutsixi* son poseedores del conocimiento religioso y mítico, de las historias familiares y de los hechos históricos. A nivel *tukipa*, los *kawiterutsixi* también son decisivos en la toma de decisiones y en la organización social. Son los genealogistas e historiadores del *tukipa* y de la comunidad.

7.3 “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: 43), en la consideración de los wixaritari las varas no solo son

instrumentos de representación del poder, sino 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 Torres, 1980: 27):

“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: 193).



FOTOGRAFÍA 32: 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.

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: 156). Los wixaritari 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 local, llamado “Carrillo”⁷⁹: “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 Taukie (“lugar del sol: Werika –nombre en *teixatsika*, las personas en el habla coloquial le llaman tau”), y luego abajo en un arroyo, se llama Kurupu 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 las recibió antes de que cayeran al suelo. El dios las mandó. Nadie las hizo.
-¿Las varas son dios?
-Para huicholito son dios (Mata Torres, 1980: 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” (*’itzy xure*) [*sic: ’itsi xure*] del gobernador se describe como el “corazón” de *Tutsi tunuwame*. *Tunuwame niva* [*sic: niva*]’*yari*). 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 (“Justicia”) y para el “halcón cola roja” *cuixii xure* [*sic: gavilán de cola roja; kwixi xure*], compañero de los ancestros en el primer viaje a Wirikuta y donador de los primeros muvieris, que de ancestro se convierte en “padrino capitán”, *ne tatari* capitán (Lemaistre, 1997: 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 mitificación (Barthes, 1952; Lomnitz, 1991) en el cual un objeto de un origen externo a la lógica local, es incorporado por un proceso de descontextualización y recontextualización estratégica (Bauman y Briggs, 1990). Lemaistre señala cómo los *tutsima*:

[en tanto] expresión del poder chamánico indígena, intentan anexarse las “varas” (*’itzy*) [*sic: itsu*], 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 tukari* 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: 158).

7.4 Patsixa a principios del siglo XXI

A continuación presento un relato de los principales hechos rituales en esta ceremonia en la comunidad de Tateikie. El trabajo de campo se realizó del 3 al 7 de enero del año 2009. Previamente

⁷⁹ 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: 162).

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 primero 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 han recibido 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 dos 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.

7.5 Secuencia cronológica de la tercera fase de la ceremonia

7.5.1 Primer día:

Toda persona que entrega un cargo debe preparar gran cantidad de tejuino, tamales, naranjas y plátanos, para repartirlo 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 *tateikietari* 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 medio día se realizó 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 encendió una pequeña fogata y de las brazas de esta, varias mujeres en incendiarios *putsi* con copal *íkwa* 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 *kawiterutsixi* y sus ayudantes entregan las varas de manera provisional y momentánea, -quizá de manera alegórica o preparativa-, al gobernador y al gobernador segundo, quienes la toman con solemnidad y la besan (al menos eso hizo

el gobernador entrante) después, las varas se vuelven a reunir sobre el *'uveni* equipal y son transportadas sobre éste. Es en este momento suena en el aire un cohete y comienza la procesión, encabezada por los músicos de *xaveri* 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 camposanto, los que cargan el equipal lo bajan, los *wainaruri* hacen sus coreografías, un cohetero lanza un cohete.⁸⁰ Cerca del momento en que fue disparado el cohete, los que tocan los instrumentos comienzan a dar una vuelta en sentido contrario al 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 en medio de la plaza. Continúan y avanzan hasta estar afuera de la casa de gobierno. Algunas personas salen de sus casas y se paran a observar la procesión. Luego van hacia el poste 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 Tateikie 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, sólo que la otro lado de la plaza, es el adoratorio de Takutsi Nakawe, otro punto de gran importancia es la cruz *kuxuri*, donde tienen lugar los sacrificios de las reses.

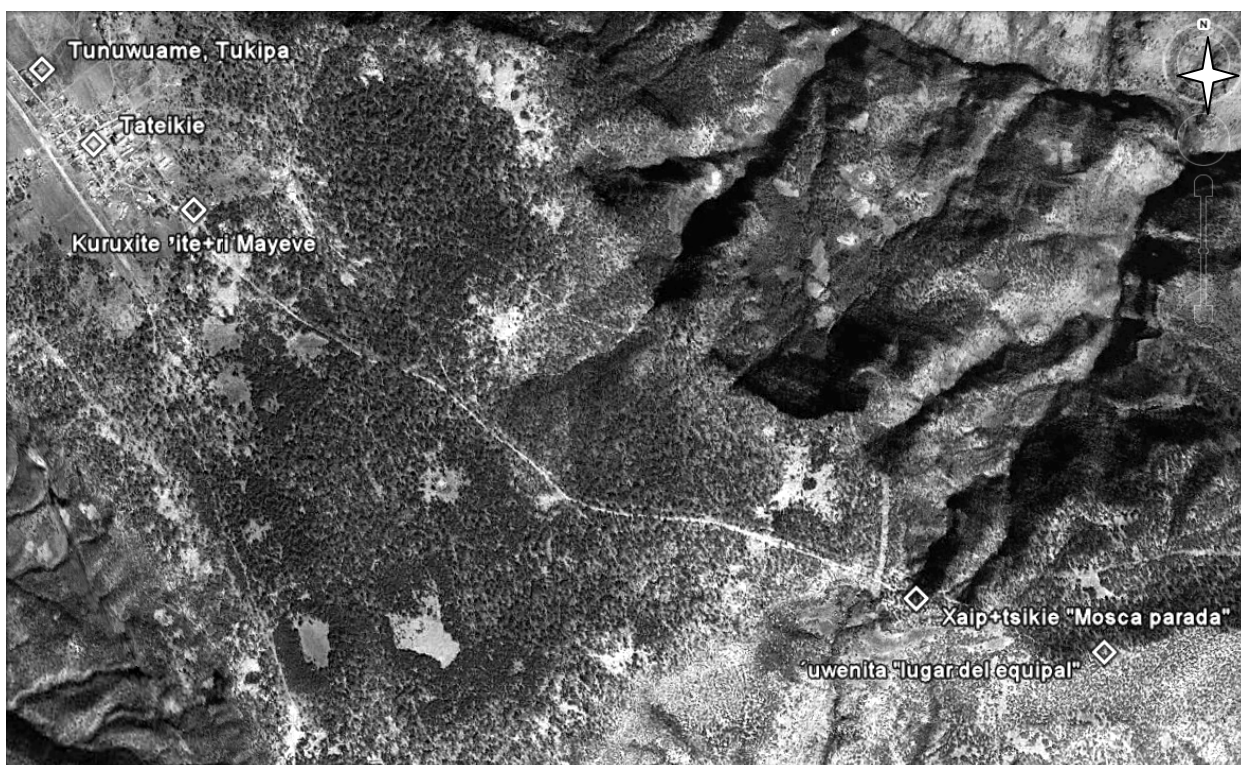
7.5.2 Segundo día: El recorrido de Tateikie hacia 'iparimutimane (o 'uwenita)

Durante el segundo día tiene lugar la procesión hacia 'iparimutimane “donde hay (piedras que tienen la forma de) equipales” (Iturrioz y Carrillo, 2007: 22), también conocido como 'uwenita, lugar justo debajo de la peña conocida como Xaipitsikie “Ranchería de las moscas” o “La mosca parada”, situado a aproximadamente cinco kilómetros del centro de la cabecera rumbo al oriente, y situado la antiguo vereda que conduce a la cabecera municipal, Mezquitic.

⁸⁰ En esta parada pude observar a un ayudante de uno de los *kamiterutsixi* 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”.

Antes de salir, tiene lugar la preparación de los participantes en sus respectivas casas: se ocupan en preparar las ofrendas a llevar al cerro del equipal: velas y cirios con listones de colores, verde azul, blanco y rojo; jícaras 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 Tateikie, donde más o menos cerca de la picota o palo de castigo, frente a la casa de las autoridades, donde 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 *mará'akate* que cantarán y sacrificarán animal por la noche, realizan una bendición y un rezo frente a la mesa de las autoridades, encabezados por el *kawiteru* 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 *mará'akate*, 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.



FOTOGRAFÍA 33: El *tukipa* de Tunuwame, la Cabecera de Tateikie, el camino de 5 Km hacia *parimutimane* y este último lugar. Fuente: Google Earth, 2010.

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, eran recibidos 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 del pueblo, 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 status 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 acaba de ser limpiado, para quitar la maleza y eliminar a los insectos y que en este sitio abundan los alacranes, los *tupiritsixi* 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 y de *tukite*, centros ceremoniales. En suma se puede hablar de aproximadamente 200 personas. En este paraje, en realidad una estrecha loma semi-plana 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. Éstas, que han sido previamente depositadas y transportadas en un *'uveni* (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:

El Upártimutimáne [*sic*: 'parimutimane] (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 wirríríka [*sic*: wixaríka], 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*: itsu], en sí mismos aún más antiguos. En el contexto del patzirra [*sic*: patsíxa] 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: 192-193).

Alrededor de este altar circular, se instalan fogatas frente a los *mara'akate* de diferentes *tukite* 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: kawiterutsixi*] que durante horas recuentan incansablemente los mitos del “ciclo crisitano”. He escuchado varias veces esta noche el nombre “Jesús cristo [*sic*] de Nazareth” (Lemaistre, 1997: 311).

Pasada la media noche, el canto de los *mara'akate* 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'akame* 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'akame* puestos de música tradicional, es decir duetos de *xaveri* y *kanari*, ejecutaban melodías del repertorio de Wirikuta, como en el caso del fuego de San José, donde tocó el *xaveri* y canto el reconocido músico y artesano José Bautista, llamado comúnmente Kwiniwari.

Algunos *mara'akate* eran acompañados en el canto por uno o dos segunderos. Por ejemplo en la fogata de las Temurikita, las Guayabas -en que yo estuve la mayor parte del tiempo-, estuvo el *tatatar* Rafael y el *tsauririka* nuevo, el anciano Nicolás López, cantando. También en ese mismo fuego, estuvo mi colaborador Rafael Carrillo Pizano al que Rigo lo apoyaba como segundero. El canto y el sacrificio de cordero que realizó, fue en el sentido de un sacrificio de “reparación” (Lemaistre, 1997: 312) y cumplimiento final de su mandato como gobernador en el año 2004.

[EJEMPLO EN AUDIO 1: Patsixa o Cambio de Varas: Fragmento de Canto sagrado de Patsixa, en *iparimutimane*, *Tateikie*. Cantador: Rafael Carrillo Pizano, Grabación: Rodrigo de la Mora, enero de 2009.] Ver transcripción y traducción en ANEXO 1 p.258.

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 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: 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'akate* 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, ampliada por los ojos (de) peyote fijos 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 *muwieri* 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: 312).

Justamente el canto que presento en este trabajo, se realizó por el propio cantador Rafael Carrillo, 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.

7.5.3 Tercer día: el regreso de 'iparimutimane a Tateikie

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-.



FOTOGRAFÍA 34: Imagen al amanecer, después de la velación en 'uwenita, justo en el momento del inicio del regreso a Tateikie. Sobre el altar de las varas, la cruz y las velas sacralizadas por la sangre del sacrificio del ganado.

La procesión la encabezan los músicos tradicionales de *xaveri* 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.



FOTOGRAFÍA 35: Una de las cruces de madera con flor de sotol, *tsai*, en el camino de regreso de ‘uwenita hacia San Andrés Cohamiata.

Camino rumbo a Tateikie, la extensa fila de un centenar de personas, cruzó la ceja de la Mosca Parada, Xaipitsikie (“Ranchería de las moscas”); al final de la loma se encuentra un camino donde incluso pueden llegar vehículos; ahí esperaban tres o cuatro camionetas que algunas de las familias abordaron 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 adornadas don una flor de sotol: 1) La primera cruz, Tíkari muta, “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) Werika Yepa, “Donde apareció el águila real y las diosas de la lluvia” (Carrillo Pizano, 2009), lugar también conocido como Kuruxite ’ite’ri 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: 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 *'amate*, cuernos de venado. En este sitio 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 han 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 *itz'ú* [sic: *itsú*] ya es muy adelantada por los ritos de separación celebrados en la noche. En cuanto los que van llegando son seres divinos, los *patzi'umi* 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: 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 la integración al contingente de los grupos regionales, se puso en marcha hacia el centro del pueblo, siguiendo a los músicos de *xaveri* 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.



FOTOGRAFÍA 36: Músicos regionales atendiendo la petición del nuevo carguero, por patrocinio del carguero saliente. (Rodrigo de la Mora, enero de 2007)



FOTOGRAFÍAS 37 y 38: Llegando al del centro de la cabecera comunitaria de Tateikie, San Andrés Cohamiata, los músicos de *xaveri* y *kanari* seguidos por los *wainaruri* y el contingente de cargueros (Rodrigo de la Mora, enero de 2007).



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 a 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 Kuruxitã. 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 Kuruxitã, es decir el lugar donde está la cruz del *teyupani* templo católico, darle una vuelta al contrario del sentido del reloj y entrar al templo. Tescari describe esta secuencia del siguiente modo:

en altar [del teyupani] las parejas de los cargueros reciben juntos las bendiciones del *marakame* [sic: *mará'akame*] 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 *kanitero* 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: 194).



FOTOGRAFÍA 39: En la parte izquierda superior, el *tukipa* de Tunuwame, y al centro de la imagen la cabecera comunitaria de Tateikie, San Andrés Cohamiata, en cuya plaza se encuentran marcados con círculo los edificios del poder colonial, Katsariana (Casa real) y Teyupani (Templo 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, *kuxuritã*, el lugar de la cruz. Fuente: Google Earth, 2010.

Por la tarde, las varas fueron llevadas al *tuki* de Tunuwame. En el trayecto de ida, solo caminaron levantando el *'uweni* de las varas los dos *tupiritsixi* 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 los *wainaruri* y encabezaron la procesión de regreso a la plaza.⁸¹ Como señalan Iturrioz y Carrillo, la realización 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 (Taninama 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: *tatumani* (tlatoani o gobernador), *tsaraketi* (sargento), *kapitani* (capitán), *tupiri* (topiles), *harivatsini* (alguaciles)” (Iturrioz y Carrillo, 2007: 22-24).

⁸¹ 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 iban 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, ya que 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.



FOTOGRAFÍA 40: Músicos regionales acompañando a las varas, rumbo al *tukipa* de Tunuwame (Rodrigo de la Mora, enero de 2007).

Durante la tarde y la noche antes 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 *mumierixi*, 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 (conjunto de mariachi tradicional) a sus contratantes y por su parte, los *mara'akate* principales se preparaban para volver a cantar durante toda la noche, pero esta vez al interior de la casa real, *katsariana*.

[EJEMPLO EN VIDEO 11: Lo local, Patsixa o Cambio de Varas]

7.5.4 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 *ɥparimutimane*, en esta ceremonia solo participan por una parte los cantadores y algunos de los principales *kawiterutsixi*, y desde luego, los que entregan o reciben cargo, en total participan aproximadamente 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* (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 (Tescari, 1987: 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*. Por su parte Geist 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: 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: 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.



FOTOGRAFÍA 41 y 42: Los momentos de la entrega de las cargas. Junto a las cañas y las frutas y el tejuino, la música regional. (Rodrigo de la Mora, 2009).



7.6 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 y/o específicamente musicales) presentados a lo largo del ritual de Patsixa, Cambio de Varas en la comunidad de Tateikie. 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'akate* y *kawiterutsixi*, de toda la comunidad: la Semana Santa y el Cambio de Varas (Mata Torres, 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: 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]: 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 (‘*parimutimane* o ‘*uwenita*, “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 y Carrillo, 2007: 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, 1968: 10); posteriormente el centro de control fue transferido a Mezquitic, cabecera municipal, en el siglo XIX y hasta la actualidad.⁸² 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, si muy cercano a la secuencia de lugares que conforman la ruta a pie a Wirikuta, pasando por Mezquitic, y posteriormente, cerca de Colotlán (comunicación personal de Rafael 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 wixaritari, 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 *kupierixi*. Como se mencionó antes, en la ceremonia de Cambio de Varas, ocurren continuos

⁸² Según la comunicación personal de un colaborador, en una montaña cercana a Colotlán existe un lugar sagrado llamado Werikaxikatsie donde antiguamente se llevaban las varas y donde aún en la actualidad deben llevar las ofrendas los que tienen cargo de autoridad tradicional. 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 los 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 Werika ímari, y verde: como elote... nomás llevan la ofrenda los que tienen cargo: 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.” (Entrevista a Rafael Carrillo Pizano, 2010)

desplazamientos y ocupaciones temporales de espacios tanto relacionados con el poder indígena (lugares sagrados pertenecientes a la mitología y al territorio sagrado) como lugares relacionados con el poder colonial. Analizar la relación existente entre música y espacio dará claves para entender algunos aspectos medulares de la dimensión social.

7.7 El espacio en la ceremonia

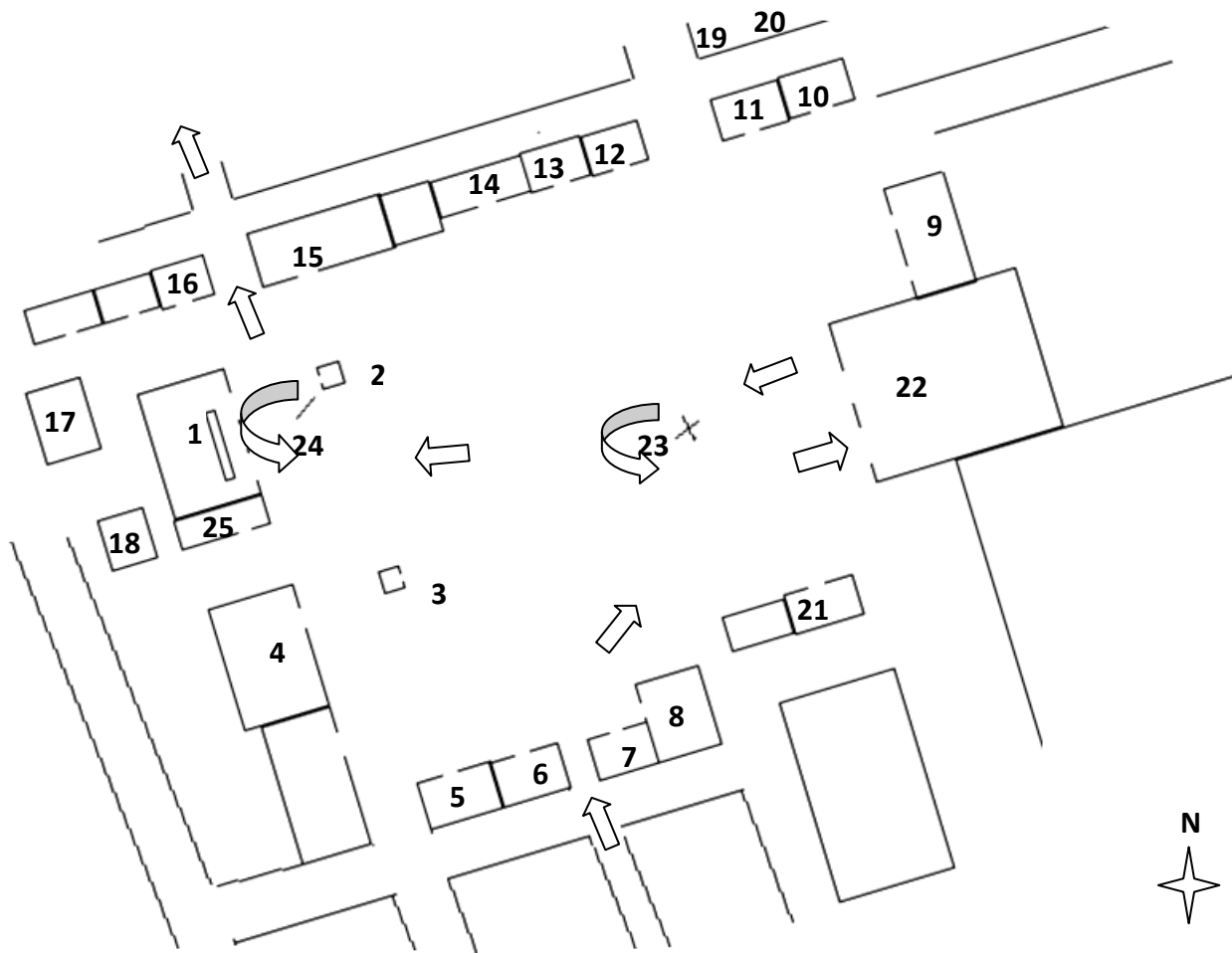
La ceremonia incluye una procesión desde los confines del territorio comunal de San Andrés, exactamente de un lugar llamado ʔpári Mukumane “donde hay (piedras que tienen la forma de) equipales”, hasta el templo católico y de allí a la casa de gobierno, con lo que se recuerda que este sistema de autoridades viene de fuera y que fue introducido por los misioneros, quienes los traspasaron posteriormente al poder civil (Iturrioz y Carrillo, 2007: 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 tripartita propuesto por Lefebvre (1991 [1974]). En el estudio de esta ceremonia, 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*), el hasta el mítico-ancestral (‘uwenita y *tukipa* de Tunuwame). 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 *xaveri* y *kanari* acompañando la danza de los danzantes *wainaruuri*, y la música regional.

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 del sistemas de cargos, principalmente tanto las autoridades de gobierno tradicional salientes como las entrantes, los *kaniterutsixi*, 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.



MAPA 3: Croquis del centro de la cabecera comunitaria de Tateikie, San Andrés Cohamiata. 1) *Katsariana*, Casa del gobierno tradicional. 2) *Xiriki*, (adoratorio) de las varas. 3) *Xiriki* de Takutsi Nakawe (abuela crecimiento). 4) Delegación municipal y comisariado de bienes comunales. 5) Casa del *xaturi* (mayordomo de San Miguel Huaixtita (Tsikwaíta). 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. 15) Casa de la comunidad (Kumunira). 16) Casa del comisario de las Guaybas (Temurikita). 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 católico (Teyupani). 23) Donde está la cruz (Kuxuritía. 24) Picota y asta bandera. 25) Cepo. Las flechas representan la secuencia de las procesiones desde el rumbo de 'uwenita (parte inferior) hacia el *tukipa* de Tunuwame (parte superior). Elaboración propia a partir de Geist (2005: 51) y Google Earth, 2010.

7.8 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 *xaveri*, *kanari* y *kaitsa*, 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, 1991: 50). El espacio pues, es parte de estos marcos, así como el conocimiento de los individuos sobre los significados para ocupar al mismo.

7.8.1 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: ‘parimutimane o ‘uwenita, 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 lugar sagrado y no en el otro se realiza la ceremonia de velación colectiva en la que confluyen los cantadores de toda la comunidad, y ceremonia en la que son llevados a cabo gran número de sacrificios rituales. Para la *cultura íntima* de los *kaviterutsixi*, 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 *teimari*.

7.8.2 Performance de la música tradicional en Patsixa

En el caso de la música tradicional (dueto *xaveri-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 *wixarika*, 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 es significativo 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; estas coreografías están preestablecidas: los músicos de *xaveri* y *kanari*, con su ejecución en movimiento, abren el paso a las procesiones, tanto por el espacio rural de la ruta de regreso de *Ɂparimutimane* (en el camino antiguo a Mezquitic), como dentro del espacio urbano local de la cabecera; dichas secuencias coreografías están en gran medida preestablecidas, así como también las melodías que se tocan en las mismas (en lo observado en campo, en particular se trata de dos melodías en particular que son las que se ejecutan para las danzas de la procesión).

[EJEMPLO EN AUDIO 8: Wainaruri yuitaririkariyari (Música para los danzantes de *wainaruri*) 2:47]

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. Ésta 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: 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: 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.

7.8.3 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 del ritual correspondiente al “afuera” del pueblo: es decir, la música de mariachi tradicional no tiene lugar ni durante la velación en *‘iparimutimane* 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 tiempo⁸³, por sustitución de la ejecución de este tipo de música por parte de músicos mestizos externos, provenientes de pueblos aledaños (Anguiano, 1974: 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

⁸³ Como se ha mencionado antes, en particular la ejecución musical por los wixaritari data de los años 80 y 90 del siglo XX; Mata Torres, 1980; Entrevista a José López Robles, 2008.

de séquito a los dignatarios, para quienes toca – podemos afirmar que no tocan directamente para las varas en tanto entidades sagradas “vivas”.⁸⁴

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)⁸⁵, son contratados por cualquier persona, para alegrar las fiesta. 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 grupos de música regional acuden cada año a prestar sus servicios, provenientes de otras comunidades incluso bastante lejanas geográficamente; en enero de 2009, algunos de los nombres y procedencias de los grupos que se reunieron son 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 mestizo de edad avanzada, ejecutante de acordeón y que se incorporó incluso en la 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, estuvieron también participando 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 como bien de intercambio.

⁸⁴ Sin embargo, en trabajo de campo fue posible documentar una secuencia rituales 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.

⁸⁵ Aunque en realidad la participación de la música tradicional, de manera “libre” esta práctica está en realidad 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)

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 (mestiza), es decir como demostración de competencia en el mundo mestizo. Este hecho 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 por la intención de rechazo y marginación del indígena como clase baja, o condición infra-humana. 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 de regreso en la sierra, contrata y “arrastra” por el *takwa* un grupo regional, que ejecuta un corrido en lengua wixarika: contra la dominación *teimari*, los wixaritari hacen propias “las armas” de los *teimarixi*: los instrumentos musicales, sus formas musicales, que al ser estilizadas, dejan de ser enteramente *teimarixi* y se vuelven así wixaritari por proceso de *entextualización* (Bauman y Briggs, 1990) o *mitificación* (Barthes 1957 en Lomnitz, 1991; 47).



FOTOGRAFÍA 43: 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 (Rodrigo de la Mora, 2009).

7.9 Patsixa en Tateikie y Cambio de autoridades en Santa Teresa, Nayarit

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 wixaritari 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, y por otra parte, 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 representado esto una ruptura de la *communitas*.

Mientras que en Tateikie, San Andrés Cohamiata, la ingesta de alcohol ocurre también a lo largo de la ceremonia de Cambio de Varas, y se llegan a consumir igualmente 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 relevante, 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 wixaritari 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.

Por otro lado, quizá la gran cantidad de fiestas sagradas y civiles en el calendario wixarika en general y en particular se San Andrés, quizá 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 hombría y poder económico, bebiendo en público, contratando músicos regionales para desplazarse por el pueblo. Es decir, si en una fiesta no logran derrochar para demostrar sus capacidades, lo podrán hacer pronto, en otra ceremonia.



FOTOGRAFÍA 44: Un músico regional da la espalda –fortuitamente– al danzante principal de los *wainaruuri*. Dos de los actores principales de dos de las prácticas musicales claves en la ceremonia de Patsixa.

7.10 Conclusión

El objetivo de este capítulo ha sido mostrar cómo el análisis del espacio en relación al performance musical entre los wixaritari, 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 Tunuwame, paraje de 'uwenita) 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, ha sido posible comprender algunas formas claves de interacción social específicas: en primer lugar, la práctica del canto sagrado es fundamental para la interacción comunicativa entre los chamanes y las deidades, conectando en el momento de la ceremonia el 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, la música tradicional de *xaveri* 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 wixaritari 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 wixaritari, 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 *ɥparimutimane* o *ɥwenita*, una docena de *maru'akate* wixaritari 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 *kaviterutsixi*, sabios wixaritari, 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 y 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 *narco cultura*) se vuelven 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 sacrificado), así como la apropiación de las formas expresivas, objetos simbólicos y prácticas culturales externas, evidencia los manejos creativos y estratégicos de la cultura de relaciones sociales por medio de la que los wixaritari y los mestizos se interrelacionan.

CAPÍTULO 8

Trayectos cruzados: Peregrinación y migración en la canción wixarika

En el presente capítulo realizo una aproximación al estudio del tema del espacio y la movilidad wixaritari, tanto sagrada (peregrinación) como laboral (migración), a través del análisis de las letras de las canciones de dos géneros musicales existentes de la cultura huichola: la llamada música tradicional de *xaveri* y *kanari*, y la llamada música regional wixarika o de conjunto de *teiwari* (vecino mestizo). A partir de los trabajos de documentación histórica y etnográfica de Paul Liffman (2002, 2005), Séverine Durin (2003), Héctor Medina (2003), Francisco Talavera (2003, 2005) y Luis González Rubio (2004); el trabajo lingüístico de Julio Xitakame Ramírez de la Cruz (2005) y los trabajos etnomusicológicos de Xilonen Luna (2004) y Arturo Chamorro (2007), además de mi propio trabajo de campo, así como la revisión de fuentes estadísticas (INEGI 2005), entre los objetivos de este capítulo están, en primer lugar, profundizar sobre el tema del espacio y la movilidad wixaritari, específicamente distinguen entre *prácticas espaciales* realizadas en lugares de la territorialidad sagrada, como son adoratorios principales y secundarios, y *prácticas espaciales* realizadas en otros lugares como núcleos estratégicos económico-políticos de la geografía nacional, para posteriormente entrecruzar dichas *prácticas espaciales* con las alusiones a estos lugares en tanto *representaciones del espacio* presentes en los textos literario-musicales (canciones) correspondientes por un lado a la música tradicional y por otro a la música regional, destacando los lazos entre el campo simbólico-religioso y el campo político-económico en la vida social de los wixaritari. En otras palabras, a partir de la determinación de los principales lugares (*espacios de representación*) ocupados por los wixaritari tanto en procesos tanto de peregrinación como de migración –documentada en etnografías preexistentes–, y a partir del análisis los textos de las canciones de dos géneros diferentes (tradicional y regional), busco destacar el carácter dinámico de las representaciones simbólicas del espacio (*representaciones del espacio*) para a su vez, lograr destacar cuáles de estos espacios y lugares, cobran en la práctica un papel de importancia, ya sea en el sentido de incorporarse al imaginario (representaciones) y/o de formar parte de nuevos o ya preestablecidos espacios de interacción social y económica (*espacios representacionales o de vida*).

8.1 Los dos territorios wixaritari

Como se ha señalado en el capítulo 1, al hablar de los wixaritari es necesario tener en cuenta una distinción inicial en cuanto a la relación que estos mantienen con el territorio. En primer lugar, debemos recordar que su territorio agrario se encuentra situado en la Sierra Madre Occidental y entre

los límites de los estados de Jalisco, Durango, Zacatecas y Nayarit, en una extensión territorio de aproximadamente 4.000 kilómetros cuadrados (400.000 hectáreas). En éste se encuentran las principales cuatro comunidades: Tateikie, San Andrés Cohamiata, Xatsitsarie, Guadalupe Ocotán, al occidente, y Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatlán y Wautia, San Sebastián -con su anexo Tutsipa, Tuxpan de Bolaños, en la parte oriental.

Por otra parte, es necesario recordar que dicho territorio agrario se encuentra inserto en un territorio mucho más vasto y que comprende al anterior, abarcando 90.000 kilómetros cuadrados y cinco estados. A este territorio los wixaritari le denominan *kiekari* que en español puede ser entendido como territorio sagrado⁸⁶. Este amplio territorio están enmarcado por cinco principales sitios sagrados: en el centro Teakata, en Santa Catarina, al oriente, Wirikuta, en el desierto de San Luis Potosí, al norte Hauxamanaka en Durango, al poniente Haramara, en la costa de Nayarit, y al sur Xapawiyeme, en Chapala, Jalisco. A estos lugares y a muchos más comprendidos entre estos, los wixaritari peregrinan periódicamente, y en sus inmediaciones realizan sus rituales de cacería.⁸⁷

Al mismo tiempo es importante señalar que los wixaritari no sólo viven en su territorios agrario y sagrado, sino que como lo han documentado Séverine Durin (2003, 2009), Luis González Rubio (2004) y Francisco Talavera (2003, 2005), estos realizan constantemente migraciones temporales de carácter laboral a zonas agrícolas o centros urbanos, ya sean poblados cercanos a su región, como Huejuquilla, Mezquitic, Valparaíso, Fresnillo; Ruiz, Santiago Ixcuintla y Tepic o ciudades incluso no tan cercanas, como Guadalajara, Puerto Vallarta, San Miguel Allende, Monterrey y la ciudad de México.

Es importante señalar que no existe una escisión entre los procesos de movilidad ya sea laboral o sagrada, dado que en muchas ocasiones estas prácticas se dan se 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.

8.2 Cantando el nombre de los lugares

Como ha sido expuesto y estudiado detalladamente por el lingüista Xitakame Ramírez de la Cruz (2005), en los diversos géneros de la canción wixarika es posible encontrar una amplia cantidad de

⁸⁶ Los chamanes wixaritari, *mar'akate*, 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 (Liffman, 2005).

⁸⁷ Es importante señalar que los puntos sagrados son hasta cierto punto móviles, en la medida en que el reconocimiento específico de dichos puntos sagrados varía de región en región, comunidad en comunidad y familia en familia.

alusiones temáticas, entre estas, son importantes las relativas a nombres de lugares, es decir topónimos. En el estudio de la cultura, la dimensión lingüística asociada a los lugares es significativa en tanto a que, como lo ha señalado José Luis 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.) (Iturrioz, 2004: 209).

De manera que los ranchos, pueblos y ciudades, montañas, ríos, barrancas y caminos, los adoratorios, templos y lugares sagrados, al tener lugar en el territorio, tienen al mismo tiempo orientación, posición con respecto al sol y los puntos cardinales, todo lo cual tiene implicaciones sociales y culturales, muchas veces expresado en los nombres. En un sentido similar al señalado anteriormente el antropólogo Keith Basso, sobre la importancia del estudio de la toponimia y el espacio y su significado social, señala que:

En cualquier comunidad, los significados asignados a las características geográficas y a los actos del discurso estarán influenciadas 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; traducción propia).

En el caso de los wixaritari la producción de espacio ha sido continua a lo largo de cientos de años, esto lo confirma la enorme cantidad de nombres que existen para igual cantidad de lugares en el paisaje en que habitan. Las alusiones a dichos lugares a través de las formas expresivas, especialmente en cantos sagrados y el canciones tradicionales o regionales⁸⁸, hace patente dicha importancia de la toponimia, de las concepciones del espacio, de los desplazamientos entre los mismos, habla de manera general de modelos de pensamiento e intereses vitales tanto de las personas que componen dichos cantos y canciones, como de las personas que los cantan así como de aquellos que compartiendo una comunidad de sentido, las escuchan.

Enseguida presentaré una aproximación al tema de los topónimos dentro de dos procesos sociales de vital importancia para los wixaritari: la peregrinación y la migración. Para realizar dicho acercamiento parto de etnografías sobre estas dos formas de movilidad y posteriormente continuo con análisis y cotejo de repertorios musicales cantados, de los cuales he señalado las enunciaciones

⁸⁸ Es necesario señalar que repertorios no tomados en cuenta en este análisis son los relativos a canciones religiosas católicas y/o evangélicas.

relativas a diversos nombres de lugares, pretendiendo con todo esto, mostrar cómo el tema del espacio se relaciona a la vida social, y como los textos y prácticas musicales al tiempo que reflejan representaciones del espacio, la realidad social, contribuyen 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 la comunidad estudiada.

8.3 Peregrinación: *xukuri'ikate*, *hikuritamete*, ciclo de secas y peregrinación a Wirikuta

Como se ha mencionado en el Capítulo 2, la vida ritual wixarika en las comunidades de la sierra, se caracteriza por dividirse centralmente en dos ciclos rituales relacionados directamente con la naturaleza, el tiempo de lluvias, llamado simbólicamente tiempo de oscuridad, *tikari*, y por otra parte el tiempo de secas, conocido como, tiempo del luz, *tukari*. Es dentro de este segundo ciclo donde tiene lugar el proceso ritual de la peregrinación a Wirikuta (Pariatsie Yeiari (cuando es comunitaria) o *pariatse yeikame* (cuando es familiar o individual), el lugar sagrado del oriente, en el desierto de San Luis Potosí, donde los jicareros, *hikuritamete* realizan anualmente, durante ciclos de cinco años, peregrinaciones que consisten básicamente en la entrega de ofrendas en distintos puntos sagrados, así como en la recolección del cactus sagrado llamado *bikuri*, con la intención de obtener distintos dones como la salud y el éxito económico, y particularmente el propiciar con estas acciones rituales un buen temporal para la siembra del maíz en los coamiles de la sierra.

En el periodo comprendido por el ciclo de secas asociada simbólicamente al sol y al día, *tukari* (septiembre-mayo, aproximadamente), se realizan una serie de rituales y peregrinaciones con el fin de solicitar a las deidades las lluvias para el territorio wixarika. Estas peregrinaciones se realizan a diferentes lugares sagrados, ubicados –principalmente- en los cuatro puntos cardinales: oriente, Wirikuta, norte, Hauxamanaka, poniente Haramara, y sur, Xapawiyeme -aunque existen también otros puntos importantes: Teakata en el centro, Teupa, Bernalejo etc.-, consideradas por los wixaritari, lugares de residencia de los dioses. De todas estas peregrinaciones, la realizada al punto oriente, Wirikuta, en el desierto de Real De Catorce, San Luis Potosí, es considerada la más importante. 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 wixarika, oscilando alrededor de treinta, considerando las cuatro comunidades existentes.

Cumplir con el cargo es considerada una obligación religiosa y moral, y por el gran esfuerzo que implica, un sacrificio para quien lo recibe, 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. Cumplir el cargo es considerado una condición necesaria para obtener la salud y la prosperidad personal y familiar, así como un valor social en cuanto al reconocimiento de estatus. Entre las principales actividades de los jicareros destaca el hacer 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:

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: 222).

Durante la peregrinación a Wirikuta, el nombre de jicarero o *xukuri'ikame*, cambia al de *hikuritamete* 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 Neurath (2002: 224) y Gutiérrez (2002a: 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 portar durante la época de secas, plumas blancas de guajolote ensartadas en el sombrero. En Temurikita, se caracterizan además por cargar consigo sus morrales y su cobija, advirtiendo que son peregrinos, y en Keuruwita 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, llevan siempre el rostro pintado con figuras amarillas del pigmento de raíz llamado *'uxa*.

Por un lado 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; Por otro lado, también tienen el cometido de traer de regreso a su comunidad un indicio de que las peticiones serán atendidas, a través del cactus sagrado *hikuri* (Entrevista a Ceferino Carrillo, 2008). Las ofrendas consisten tanto en velas impregnadas con la sangre de los 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, ya sean 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. Ramón Mata Torres también documenta la experiencia de al menos dos viajes a Wirikuta, en parte en autobús, en parte a pie, (1969; 1974) y señaló como lugares más importantes que visitaban los peregrinos –mismos que, como señala, aun caminaban varios días en Wirikuta- en esa época:

Los lugares más importantes del viaje son: Rurawemuieka, El Cerro de la Estrella; Tatei Matinieri, lugar de los dioses de la fertilidad; Tuimañeu, lugar de las flores; Shuri 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 maarakame van a pasar la noche para hablar con Kauyumari; Tzinurita, los extensos llanos donde crece el peyote; y por último, Rreunar, Cerro Quemado, el lugar donde nació por primera vez el sol (Mata Torres 1974: 31).

En el año 2004 y con la finalidad de documentar la antigua ruta de los wixaritari de Tuapurie, miembros de esta comunidad en colaboración con la organización no gubernamental los Conservación Humana (CHAC), realizaron un viaje, del cual publicaron los resultados en 2009. En este documento destacan cinco regiones principales y treinta y ocho lugares, tanto sitios sagrados como puntos de referencia en la ruta (Giménez, Lira y Fernández, 2009).

Actualmente la peregrinación a Wirikuta es todavía una práctica de suma importancia. Aunque ya no se realiza a pie y los lugares sagrados que se visitan en automóvil se reducen considerablemente a los puntos centrales (Tatei Matinieri o Yoliatl, San Juan Tuzal, Kauyumarie o Bernalejo, y Re'unari o Cerro Quemado) (Gutiérrez 2002a).

8.3.1 La música tradicional y los lugares en la peregrinación

Entre un gran número de prácticas que tienen lugar en la peregrinación -como visitar lugares sagrados, dejar ofrendas en adoratorios secundarios-, para el caso del presente estudio, las prácticas musicales son relevantes. De entre estas, unas serían las relativas al canto sagrado y otras a las piezas

compuestas para el canto acompañado de los instrumentos *xaweri* y *kanari*. El proceso de composición de estas piezas (del cual se ha expuesto en el capítulo 5), está revestido de un carácter ritual, al corresponder exclusivamente al contexto de la peregrinación a Wirikuta, sólo en ciertos lugares sagrados y después de ciertas ceremonias estas piezas pueden ser compuestas, dictadas por el Viento, Tamatsi 'eka teiwari, tanto literaria como musicalmente. En esta música, en piezas de significativo valor poético y simbólico⁸⁹, describe la interacción entre las deidades y las personas (*teirite*), principalmente a través de metáforas alusivas a las flores (*tutu*), al canto y al Venado (*maxa*).

Al estudiar el repertorio de Wirikuta, en cuatro muestras, dos de Tateikie, San Andrés y otras dos de Tuapurie, Santa Catarina, encontré que los ejemplos de las cuatro muestras, se alude significativamente a topónimos: en ambas comunidades, al menos la mitad de las piezas aluden directamente a lugares, siendo estos casi todos relativos a sitios específicamente de Wirikuta, y sólo en algunas menciones, referidos a algún lugar externo, como la ciudad de México. Como excepciones encontré unas cuantas letras que mencionan lugares propios de la migración laboral, canciones en las cuales el contexto no es sagrado sino cotidiano.

En el caso particular de San Andrés Cohamiata, específicamente en las piezas de José Bautista, de quince canciones, diez aluden a topónimos. Estos son los siguientes: Xawepa, Keuruwitia, Turanita, Mukuyuawi, Tepunapa, Wirikuta, México, Taurunitia, Wima, Wiwa, todos ellos corresponden a lugares propios del desierto de San Luis Potosí, excepto la ciudad de México, la cual en el cerro del Tepeyac, tiene otro sitio sagrado para los wixaritari.

Pieza	Topónimo
170) <i>El de Xawepa</i> : “los ciudadanos como yo de Keuluwitia, prepárense para el viaje” (2005:81-82)	Xawepa Keuruwitia
177) <i>La dama de Wirikuta</i> : “en Monteverde (Tulanita), en Llano azul (Mukuyuawi)(2005: 93-95)	Turanita, Mukuyuawi
178) <i>Tulama</i> : “algunas de nosotras somos obsesivas...del mirador de Tepunapa en Tateikie me aventaré. Cuando haya llegado hasta el fondo de la barranca, ya no me importará qué música mandes tocar en el baile en Tateikie” (2005: 96-97)	Tepunapa
180) <i>Por qué razón se nombra Wirikuta</i> (2005: 101 – 102)	Wirikuta
181) <i>Libros de flores de México</i> : “en el territorio de México guardaron las imágenes que aquí se extienden, porque en el trono de mi Dios Sol se acomodaron en toda la extensión del territorio de México (...) edificaron bancos (...) sus moneada ahí las recibieron” (2005:103)	México
182) <i>Wilikuta mieme</i> (animalito de flores): “mi dios sol de Wirikuta al atardecer emite mensajes por la boca de Kauyumarie que en forma de ágil ase desliza en Taulunikia” Titikila hizo su morada en la cual nacieron los llamados mexicanos	Taurunikia
183) <i>En Wirikuta vive el wawi</i> : “en Wirikuta vive mi hermana mayor (...) su carro enciende se oye rugir sentado a bordo de su auto azul hasta el	Wima Hakaweika

⁸⁹ Para profundizar en el interesante tema de las letras de la música de Wirikuta, véase Luna (2004), Ramírez de la Cruz (2005) y De la Mora (2005).

mirador de Wima se ha ido (p.109) diciendo esto en las bajada su cornamenta está alzada. En Hakaweika camino abajo rumbo a Wirikuta miró a Wirikuta...” (2005:110)	Wirikuta
184) <i>En Wirikuta hablan los cerros</i> : “es posible que mi luz tenga futuro” “por el mirador de Wiwa después de cruzar se sentaron” “ustedes que me persiguen mientras yo camino por la llanura de flores mientras yo camino” (2005: 11-112)	Mirador de Wiwa Wirikuta

TABLA 6: Extractos de letras de música tradicional de Tateikie en y mención de topónimos, extraídos de Ramírez de la Cruz (2005). (El número inicial corresponde a la clasificación de Ramírez de la Cruz)

En otro conjunto de canciones, también de San Andrés Cohamiata, específicamente en las piezas de Pablo Carrillo en su disco *Xaweri 'Iyarieya: el corazón del violín'* (PACMYC – JALISCO, 2010), de 12 canciones, 10 aluden a Topónimos. Estos son los siguientes: Wirikuta (5), Haiyiwipa (Inframundo) (1), Hñli manuniere (En la cima del último cerro) (1); los primeros son propios de la peregrinación, los dos siguientes, podrían considerarse como los polos del mundo wixarika, visto en el sentido vertical. Estos tres lugares son propios de la geografía sagrada, por otro lado, la ciudad de México, sería también un punto pero fuera del modelo del *kiekari*. En un sentido totalmente diferente, las ciudades de Matamoros y Reynosa son aludidas en una canción, perteneciente al género tradicional pero de carácter no sagrado sino cotidiano. Ambos son lugares del espacio nacional mestizo remiten sin duda al proceso de la migración labora.

Pieza	Topónimo
1) Weerika manuyeka (El águila en México): “Donde es México / el sello de la moneda / ahí descendió” “El camino de las flores / donde es México / conducen hacia allá” “(...)donde es México / allí se materializó / donde es México / Ahí nació / el sello de la moneda / (...) se convirtió en / nuestro espíritu/ Donde es México / nació / el retrato del águila / donde es México”	México
2) Kaka'yari memanatine (origen de los dioses): “En el infrmaundo / emergieron/ nuestros dioses / emergieron / el dios Tuunuwaame / el dios Tseriekame”	Haiyiwipa (Inframundo)
3) Wiirikuuta Memuuxewirif (Wiirikuuta fue el distrito divino). “en Wiirikuuta mis antepasados se unificaron / el antepasado Tuunuwaame / el antepasado Tseriekame se materializaron / se unificaron / el cirio de las divinidades ahí descendió”	Wirikuta
4) Kuukulú Paachuaka (La paloma implora): “En Wiirikuuta / la paloma implora / viendo las inmensas flores”	Wirikuta
6) Haweeru nunuutsi (El niño huérfano) “Infortunado y huérfano / padeciendo hambre /vivo aquí en Wiirikuuta / aquí ando / con ustedes / me iré”	Wirikuta
7) Tuutú 'ñimari (Flor doncella): “Vivo ahí en Wiirikuuta”	Wirikuta
8) Peineeta mñtusa (peineta blanca): “Las de Matamoros, la peineta blanca ¡qué bien te queda!” “Nos vamos a Matamoros” “La de Reynosa, la peineta blanca ¡qué bien te queda!”	Matamoros, Reynosa
10) Wiirikuuta tuutú meetiweke (Las flores se despliegan): “las flores se despiligan / en Wiirikuuta / voces de flores / se despliegan”	Wirikuta

11) Kauyúmaalie h̄iri mánuniere (Kaúyumaalie en la cima del último cerro)	H̄iri manuniere (En la cima del último cerro)
---	--

TABLA 7: Extractos de letras del disco *Xaveri Yarieya: el corazón del violín* de Pablo Carrillo (2010) donde menciona topónimos.

Por otra parte, en el caso de Santa Catarina, Tuapurie (específicamente de Keuruwit̄ia, Las Latas), particularmente en canciones compuestas por Agustín de la Rosa, de trece piezas analizadas, en siete se encontraron menciones de ocho topónimos: Weweripa, Tutu muye’uwa, Ketisapawiyeme, ’aiyuawita, H̄iri Mukuyuawi, H̄iri Mukuyuawi, Tih̄iriyepa, Tikutapita, y Tiparitek’ia.

Pieza	Topónimo
187) <i>Libro de kawali</i> (Emitiendo mensajes): “Libro de Kawali que en Wewelipa acoges flores hija de Libro de Kawali” (2005: 117)	Weweripa
189) <i>Tuutú muye’uwa</i> (hondonada de la flores) (2005: 117)	Tutu muye’uwa “Hondonada de la flores”
190) <i>Canto a nuestras divinidades</i> : “oh aguililla joven que conoces a todos, que emites mensajes (...) suspendida en el aire, que conoces a todos fija tu morada eh ahí, eh ahí, en el rumbo del sur fija tu morada. Nuestra madre Lago de Chapala (KetiSapawiyeme) tú que llevas ese nombre en Guadalajara sea tu morada.” (2005: 122)	Xapawiyeme [KetiSapawiyeme (sic)] “Nuestra madre Lago de Chapala”
195) <i>Pájaro nochero</i> “ en la región de los Cirios / Peñas Azules (Aiyuawita) “en Peñas Azules sus voces alternan, sus voces alternan. Contemplando la antorcha hablan constantemente, constantemente y su pensamiento no se agota” (2005: 133)	’aiyuawita [’Aiyuawita(sic)] “Peñas Azules”
196) <i>Escudo de flores</i> : “parece como si estuviera parado en El Cerro Azul (H̄ili Mukuyuawi) (2005: 135)	H̄iri Mukuyuawi “El Cerro Azul”
197) <i>Tuutú techikayali</i> (polen de flores): “cerro de cumbres azules” “sobre el llano tiH̄iriyepa...” (2005: 135)	tih̄iriyepa “cerro de cumbres azules”
199) <i>Inicio del mundo (Kutápita)</i> : “habiendo iniciado el mundo en Kutápita (tiKutápita), habiéndose desplegado por segunda vez, llevé las ofrendas a Llano Azul (H̄ili Mukuyuawi) (...) después de subir yo en una jornada hasta Cerro Quemado (ti Palitek’ia) que mira hacia el templo, vigilando el templo, allí propagan palabras de aliento por todo el camino van hablando, estén atentos” (2005: 137-138)	Tikutapita H̄iri Mukuyuawi ti Palitek’ia

TABLA 8: Extractos de letras de música tradicional de Tuapurie con mención de topónimos, extraídos de Ramírez de la Cruz (2005).

A su vez, en el disco titulado “Wirikota”(sic) (Sonido Rana Music Store, 2006) Yauxari Marcelino Ávila Robles, y Xitakame José López, originarios también de Keuruwit̄ia, bajo el nombre Dueto Huichol *Maxa Keta*, publicaron doce piezas de *xaveri*, *kanari* y canto, grabadas en estudio, con transcripción literaria y traducción libre al español por parte de Xitakame José López. En cinco de las doce letras de dichas canciones es posible encontrar menciones de lugares propios del territorio

sagrado *kiekari*, pero además, al igual que en los ejemplos de Tateikie, es posible encontrar una mención del Tepeyac.

Pieza	Topónimo
1) <i>Ke nauna</i> (Regresa a tu origen):	Hiriyapa
7) <i>Muwieri 'utayari</i> (Nido de plumaje): “sus miradas plateadas penetrantes, bañan los campos mágicos y al sagrado desierto”	Muku yuawi
8) <i>Hi neura</i> (rey ardilla): “el rey ardilla vigila los capos mágicos”	Mauyuawi
9) <i>Kukemuxa ituayari</i> (Nido de algodón): “en las faldas de las colinas”	Hiripa
12) <i>Auxuwime tukari</i> , Cinco días. “Espérame, espérame, en solo cinco días estaré contigo / no llores / porque me lastimas el corazón / espérame, espérame, / voy con la virgencita de Tepeyac / a pedirle seda de colores / para abrigarte el corazón”	Tepeyac

TABLA 9: Extractos de letras del disco “Wirikota” (*sic*) (2006) del dueto *Maxxa keta* donde mencionan topónimos.

8.3.2 Comparación de topónimos y verbos alusivos a movilidad y espacio en el repertorio de la música tradicional

Haciendo una comparación entre los topónimos de ambas muestras, se pudo observar que de los dieciocho encontrados en las treinta piezas, sólo se encontró una coincidencia, la relativa al sitio Mukuyuawi, o Valle azul que designa a *'utuawita*, alto lugar mítico (sobre le territorio de los Tepehuanos (*vacüri*) [*sic: wakirz*], vecinos septentrionales de los Huicholes) y tierra de caza privilegiada. Este espacio es también designado en el canto por la expresión *'utata* (a la izquierda). En efecto el cantador esta de frente al este y en consecuencia el norte está a su izquierda (Lemaistre, 1997: 466).

Esta discrepancia puede hacer evidente varias cuestiones: en primer lugar, que los núcleos de interés en las regiones, y por tanto rutas y los sitios que las integran, son diferentes; en segundo lugar que los sitios no comparten los mismos nombres, o en tercer lugar, que hay una gran cantidad de nombres 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 sólo muy escasos ejemplos, de carácter no sagrado, mencionaron espacios relativos a la migración. Esto revela la importancia del territorio sagrado en este repertorio y por consiguiente en las prácticas ceremoniales a las que corresponde.

Es interesante subrayar que, por lo que indican las letras de las canciones de música tradicional grabadas en las últimas décadas, la conciencia e importancia de lugares sagrados sigue presente en el imaginario y en el nivel de las *representaciones del espacio*, a pesar de que muchos de los lugares hace tiempo ya no sean visitados por los peregrinos y sólo aparezcan enunciados en las propias canciones de Wirikuta o en los cantos de *maru'akame*. A pesar de 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 correlación específica de los espacios aludidos en cada uno de los repertorios, con la relación sobre 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 son diferentes entre las comunidades, y también entre las diferentes etnografías.

8.4 Migración: jornaleros, aventureros y comerciantes

Según se ha documentado en diversas fuentes y etnografías, los procesos de migración entre los wixaritari no son nuevos, sino que han existido desde antes de la llegada de los españoles, durante la instalación colonial de los mismos, y de manera creciente en la actualidad:

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 aborígen 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 (Weigand, 1992: 169).

Así también, según Durin (2003), es posible afirmar que la migración (ya sea de carácter laboral o sagrado) es un rasgo fundamental en este pueblo. A partir de la comparación de los datos ofrecidos por el censo del año 2000, con otros trabajos sobre artesanos wixaritari residentes en la ciudad de México, Durin llega a la afirmación de que el 80% de estos pobladores al menos ha migrado una vez en su vida, mientras que solo el 20% ha permanecido sin desplazarse, ya sea por habitar exclusivamente en las comunidades rurales (10%) o en las ciudades (un 10 %). Como se ha mencionado, la movilidad wixarika depende de la temporada, ya que en la temporada de lluvias (junio a octubre) realizan trabajos de agricultura (Durin, 2003: 71).

Por otra parte, la migración hacia el extranjero también se da desde hace tiempo entre los wixaritari, aunque a la fecha y hasta donde me he dado cuenta no existen muchos datos al respecto ni existen investigaciones al respecto, sin embargo, en trabajo de campo establecí comunicación con un joven wixaritari que recién había regresado a Keuruwitia después de una temporada en Kansas, estado en el que me comentó, existe una pequeña comunidad de aproximadamente veinte huicholes de Santa Catarina, así mismo, me informó, en California, reside una comunidad más grande, de aproximadamente sesenta wixaritari, de los cuales aproximadamente veinte son de San Andrés, veinte de Tuapurie y veinte de Wautia (Notas de campo, Keuruwitia, 2008).

8.4.1 La música regional y los lugares de migración

El carácter migratorio en la música regional wixarika está presente desde el origen mismo de esta práctica musical, especialmente para los wixaritari: como se ha mencionado, estos últimos reconocen que esta música es de los mestizos, es tocada por ellos y con instrumentos de ellos. Como también se ha mencionado, esta música paulatinamente fue integrándose al gusto y a la vida cotidiana de las comunidades, en diferentes procesos, hasta volverse local y propia de los wixaritari, pero siempre manteniendo la referencia al mundo de “afuera”, al mundo de los otros, que habitan en pueblos, ciudades, caminos en muchos de cuales la suerte aguarda. Todas estas referencias a lugares ya sea reivindicando el propio o añorando el ajeno, han estado presentes tanto en el repertorio de esta música como en las prácticas que la acompañan: músicos viajeros llevaron esta música a la sierra y hoy en día, músicos wixaritari viajan llevando su estilo, ese sí propio, por lugares cercanos o lejanos a sus comunidades de origen.

Al explorar el repertorio de la música regional, es posible encontrar diversas alusiones a la migración y el desplazamiento por el espacio, desde alusiones a localidades del propio territorio wixarika, como a migración regional, nacional o transnacional. En cuanto a la alusión a los lugares internos al territorio wixarika, es por demás interesante el corrido de “Jaime Carrillo”, interpretado por el Grupo Los Teopa. En su letra, este corrido alude a un conflicto territorial de la comunidad de Santa Catarina contra invasores mestizos:

La década dos milenios
El día siete de septiembre
En la montaña a lo largo
Tierra de Hermanos huicholes
Pueblo Santa Catarina
Municipio Mezquitic
El estado de Jalisco
Nunca se podrá olvidar

De siete años mis amigos
El conflicto se tenía
Y peleaban por las tierras
Demetrio Núñez Herrera
Don Jesús Núñez también
Pequeños se apropiaban
Dentro de tierras huicholes
Más de ochocientas hectáreas

El arrebato era extraño
Les llevo el día de la fecha
Arriba ya mencionado
Cuando dijo el magistrado

El frente a frente es a todo
Las otras comunidades
Les entrego estas tierras
Jaime Carrillo el mandatario
Toda la comunidad
Sin esperanza ninguna
Un hijo de buena mata
Que veló por estas tierras
Y se le dio los aplausos
Que jamás nunca creía
Pues la reforma agraria
El la abrazó fuertemente

Los Núñez se retiraron
Si ninguna discusión
Llevando su abogado
Para tierras de Tenzompa
Con presión de Huejuquilla
Todo el rencor que llevaban
Por ser pequeños decían

Pueblo Santa Catarina

La historia quedó firmada
Como me hiciste sufrir
Adentro de mi función
Decía Jaime Carrillo

Comisariado agrario
Y le rezaba a su Santo
“qué milagroso eres tú”.

[EJEMPLO EN AUDIO 9: Grupo Los Teopa “Jaime Carrillo”.]

En la pieza es evidente un marcado sentido étnico ligado a la territorialidad. La alusión a la comunidad, Santa Catarina y la pertenencia a los municipios de Mezquitic y Huejuquilla.

Por otra parte, es posible encontrar referencias a la migración motivada por necesidad laboral o por simple deseo. Un buen ejemplo de este tipo de alusiones al espacio translocal es la pieza “Haliema” del grupo Los Teopa:

[EJEMPLO EN AUDIO 10: Grupo Los Teopa “Haliema”.]

Haliema	Oye, papá,
Ne ri Haliema netewa mi	tu hija Haliema,
neuxei nepapa	tu hija Haliema
keneneupitã	te pide permiso
Mi#weme matã	para ir con Mi#weme
tepi'wayu	a tomar un baño
'ari Tetãta	a la Costa
Haramaratsie pai.	hasta el mar.
'ari Tateikie	En el camión
mayeyeikatsie	que hace la ruta
'aku tatewa	de San Andrés
Unión Comunidades	a Jesús María
'aku mutainetsie	en el que dice
tepakayaxe	"Unión de Comunidades"
Hatsimariya	bajaremos sentados
meukayeikatsie.	rumbo a Jesús María.
'ari Saucito	Por Saucito
temukakine	Cruzaremos
'ari La Guerra	por la Guerra
temuyekine;	cruzaremos;
Hatsimariya	llegando a
Te'aye'axiame	Jesús María
'ari boleto	Boletos
tepitinaneni.	compraremos.
Camión la UCEI tsie	A bordo del camión
tepakayaxe	de la UCEI
'ari kiekari	cruzaremos
memanetãkatsie	en nuestro recorrido
te'anyekikatã	por muchos pueblos
tepetã'axãni	y llegaremos
Ruiz Nayarit pai.	a Ruiz Nayarit.
'aku mi Mi#weme,	Oye Mi#weme,
'iwamete ri	ahora que hemos
temeuyeyã mi	tomado el baño
tekwaneyehu ri	retornemos a casa,

Haramaratsie pai	desde el mar
Te'akunuaxiame	hasta nuestro pueblo
'ari takie pai	y vivamos allá
Tepe'uwani	en nuestra comunidad
'aixia 'iyari.	con bien y felices.
'aku Miiweme	Oye, Miiweme
pekwa'ahiaweni	no estés triste
Haramaratsie pai	recuerda que fuimos al mar
tepeku'iwaxi	a tomar un baño,
tekayuhekati	vivamos aquí
ma tepu'uwani	tranquilos
'ari tahetsie	compartiendo
tepukukwini.	nuestro destino. ⁹⁰

En esta pieza es posible apreciar de manera detallada -casi etnográfica-, una secuencia espacial por la ruta en autobús desde la Sierra del Nayar hasta San Blas. A su vez, la letra denota aspectos relacionados con formas de relación social, en particular la familia y el noviazgo; muestra por otra parte al menos uno de los sentidos de la migración, la migración por placer, satisfaciendo la necesidad de conocer otros lugares. En la canción a su vez es posible apreciar 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 la pieza anterior, otra canción expone un tipo de migración temporal, de carácter laboral, enfatizando la necesidad de permanecer en la ciudad para obtener los satisfactores de la vida moderna, que en la misma canción se asocian en la misma letra a poder económico y estatus:

[EJEMPLO EN AUDIO 11: Grupo Los Teopa “Alicia”.]

Ne nekapeuma	No le temo a nada
tsepa tsi'apapa	qué importa si tu padre
waika rexeiya	tenga ganado
tukuri pai ti	y hasta troca
ya ri mexeiya.	qué importa.
Nerakumate	Yo ya sé
ke ripetitewa	tu nombre
'ari Alicia	tú te llamas Alicia
ya ri wa'ati	Verdad que sí
tsi petitewa.	Qué bonito nombre.
peti'awaiya	¿Te animas
'au mi Vallarta	a venir conmigo
texika hekine.	a Vallarta?
muwa pai ti	Hasta allá

⁹⁰ Transcripción y traducción tomada de Ramírez de la Cruz, 2005: 288-289.

ta mi tepe'uwani.	viviremos.
'arike ta mi	Después de un tiempo
Tepayeixani	retornaremos
'echiwa ri mi	cuando hayas adquirido
Pereyeyati	cosas propias
Muwa pai timieme.	de aquella región.
Xika raxeiya	Cuando las flores
Tutu meuxuawe	Del campo miran
Ya ri wa'ati	Pareciera
tiumawiwani	Que me hacen señas
kaniuyimiki.	Así me siento. ⁹¹

Un ejemplo de migración definitiva, es el presentado en la canción “De amores en Tepic” propia del repertorio de música tradicional, cantada por Francisco López López, Wakri. En esta canción que toca el tema de una ruptura amorosa, el narrador se dirige a su ex pareja, haciéndole saber, que sabe, por boca de otros que reside en Tepic.

'ari kename	Se dice así
'ari Tepiki	que en Tepic
'ari xeniu mi	según dicen
xeniu peretia	que te fuiste allá
xeniu peretia	que te fuiste allá
tutu tewayari	la flor <i>tewayari</i>
pe'anawiet	te llevaste contigo
xeniu peretia.	te fuiste para allá.

'ari mi riki	ya así nomás
'ari mi riki	ya así nomás
ke te'iyurieni	y qué le vamos hacer
ke te'iyurieni	y qué le vamos hacer
'ari riki mi	ya así nomás
tutu tewayari	la flor <i>tewayari</i>
xeniu pe'ahanati	así te llevaste contigo
xeniu peretia	<i>tewayaali</i>
tutu xeniu mi	te fuiste para allá.
'ari kaiwa pai	ya que la flor
hu kapirenaki'erie	que hasta por allá
kari xeikia mi	creo que se admite
'ari mi mimi.	a poco es así
'ari mi mimi	a poco es así
'ari Wirikuta	así allá en Wirikuta
'ari timieme	las cosas de allá
xeikia pe'ahanati	eso te la llevaste
xeikia pekaneyani.	y así te marchaste.

Ht...	Ht...
tutu tewayari	la flor <i>tewayali</i>
'ari mi mimi	así...

⁹¹ Transcripción y traducción tomada de Ramírez de la Cruz, 2005: 288-289.

'ari haweri mi ay, pobre de mí
 peneniuyurieka me traicionaste
 pekaniuyini así me trataste
 'ari mi mimi así...
 'ari mimi... así..
 'ari mi Tepiki y así en Tepic
 'ari mi seniu sí, por allá
 'ari mi mimi así...
 mu peneyeikani que te han visto allá
 'ari waniu mi así cuentan
 nemenimalieka. así he escuchado de ti.⁹²

[EJEMPLO EN AUDIO 12: Francisco López López y Mario Carrillo Montoya “De amores en Tepic”.]

Por otra parte, es posible encontrar un gran número de canciones que aluden a la migración o desplazamiento por el espacio en relación con el narcotráfico, como la pieza “De Michoacán a Durango”:

Allá en lo alto de la Sierra de Michoacán y Durango
 Allá tengo mis parcelas donde cultivo mi yerba
 Los guachos no saben de esto
 ni se las huelen siquiera

La mariguana es negocio, pero pa' mi es diferente
 Yo cultivo de lo fino, yo no siembro lo corriente
 Y sí amigo más de Amapola
 Es la que deja billete

[EJEMPLO EN AUDIO 13: Grupo Encinos “De Michoacán a Durango”]

Otro ejemplo que integra varias de las alusiones espaciales relacionadas tanto como con la residencia en la sierra como con los lugares de migración y/o residencia de públicos, es el saludo con el que El Venado Azul introduce 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...
 ¡Claro 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

⁹² Transcripción y traducción de César Chávez Martínez, 2010.

Y a toda la raza bonita
que se encuentra en los Estados Unidos,
reciban mi saludo, de mi parte, del Venado Azul, ¡yajuuul!

[EJEMPLO EN AUDIO: PIEZA 14.- El Venado Azul, “Cumbia de los conejitos”.]

Es decir, El Venado Azul realiza un recuento geográfico ordenado de localidades de la sierra –eludiendo curiosamente las de San Andrés Cohamiata, comunidad con la que Santa Catarina, a la que pertenece el músico suele tener rivalidad. De la manera similar, el grupo innovador, Los Amos de la Sierra, hace una dedicatoria al inicio y en medio de su pieza “Popurri” (2008), aluden a una amplia cantidad de localidades tanto de la sierra como de lugares cercanos a la misma:

¡Échale Kimosawi!
Y nuevamente, dejando huella,
Desde la Sierra Huichola de Jalisco
Para México y el mundo
Los Amos de la Sierra
[...]
Y ésta es para que la baile mi gente
De Huamuchilillo nos vamos al Risco
Y de ahí hasta Colorado de la Mora
¡A visitar a todos los pescadores compa, seguro...!

Y nos vamos hasta Guadalupe Ocotán,
Puro pasito movidito, pasito de los Amos
[...]
¡Eso! báilele,
va un saludazo pa’ los compas de Nuevo Amanecer Huichol,
puro pa’ delante compa
seguimos dándole duro a la pachanga
échele ganas mi San Miguel Huaixtita
y nos vamos hasta Durango compa Kaki
eso sí, con ritmo y sabor, échale Kutsaini
[...]
hasta Jesús María, Kawi,
parece que voy llegando a Zoquipan

[EJEMPLO EN AUDIO 15.- “Popurri” Los Amos de la Sierra.]

Es evidente en los dos ejemplos anteriores -casos singulares dentro del amplio repertorio de la música regional wixarika-, la conciencia de los propios músicos sobre su público receptor y su localización geográfica es muy clara y hace patente los procesos de translocalización que se vuelven cada día más comunes entre los wixaritari.

En suma, los ejemplos presentados en este apartado, exponen que la conciencia sobre los lugares y los contextos relativos a los mismos está presente de manera relevante tanto en los compositores, los ejecutantes y el público.

8.4.2 Comparación de topónimos y verbos alusivos a movilidad y espacio en el repertorio de la música regional

Haciendo un ejercicio de correlación entre los datos ofrecidos por Durin (2003: 71) sobre la migración wixarika y las alusiones a los espacios y sus topónimos en canciones del repertorio regional wixarika, puedo señalar lo siguiente: de dos muestras analizadas, una correspondiente a grupos de Tateikie, San Andrés, consistente en cuatro grupos, siete discos y ochenta canciones, y otra correspondiente a Tuapurie, Santa Catarina, consistente en tres grupos siete discos, setenta y cinco canciones, logré destacar elementos alusivos a *Lugar interno al territorio* (lugares dentro de la Sierra); alusivos a *Lugar externo al territorio* (ciudades, estados o países que no son como tal “territorio agrario ni sagrado Wixarika”); alusiones a la Migración; Letras bilingües, Canciones en lengua wixarika, Alusiones al costumbre o “tradición”. El resultado numérico de estos elementos resultó en la siguiente tabla:

Elementos observados en las piezas	Repertorio cantado por grupos de Tateikie	Repertorio cantado por grupos de Tuapurie
Total de canciones	80	75
1) Alusiones a lugar interno al territorio	2	11
2) Alusiones a lugar externo al territorio	6	15
3) Alusiones a migración	1	1
4) Letra bilingüe	2	1
5) Letra lengua wixarika	10	14
6) Letra en lengua castellana	68	60
7) Alusiones a la “tradición”	5	3

TABLA 10: Cuadro comparativo de los lugares mencionados en el repertorio analizado de la música regional wixarika en Tateikie y Tuapurie.

Es posible señalar que en ambos casos, 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 a las que pertenecen los grupos musicales estudiados. En cuanto a las alusiones a lugares externos, en ambas muestras predominan las referencias a ciudades nortenas, predominando las del estado de Sinaloa, en el caso de San Andrés; y las de Durango y Nayarit en el caso de Santa Catarina.

Total de canciones	Tateikie, San Andrés	Tuapurie Santa Catarina	Elementos en común
1) Alusiones a lugar interno al territorio agrario	El Chalate La Guayabas Sierra	Águila Blanca Cajones Nueva Colonia Peyotán San Sebastián Sierra Teakata Teupa Tuapurie	Alusiones al estado de Jalisco, a la Sierra Huichola; A localidades respectivamente de una de las comunidades a las que pertenecen los grupos.
2) Alusiones a lugar externo	Culiacán (2) Jalisco Durango El Bajío Hermosillo Mazatlán Michoacán Nuevo Laredo Sinaloa Mezquitic	Durango (3) Jalisco (2) Jesús María Nayarit (3) Real de Catorce Ruiz (2) San Blas Sinaloa Temastlán Tijuana	Alusiones a ciudades norteañas, predominantemente del estado de Sinaloa, en San Andrés; en el caso de Santa Catarina, Durango y Nayarit.

TABLA 11: Cuadro comparativo de los lugares mencionados en el repertorio analizado de la música regional wixarika en Tateikie y Tuapurie.

De las piezas de Santa Catarina 15 de 75 (o sea un 20%), aluden a espacios externos. Y de las piezas regionales, 11 de 75 (14 %), aluden espacios internos. Por otra parte, en San Andrés, 6 de 80 piezas (7.5 %), aluden a espacio externo y 2 de 80 (2.5) % aluden a lugares internos. Se puede destacar que predominan en ambos casos las referencias a lugares externos.

8.5 Conclusiones

A través del análisis del repertorio musical en su carácter literario, he pretendido subrayar cómo el estudio de la cultura expresiva puede iluminar aspectos que en sí mismos pueden ser considerados como no evidentes de la compleja realidad wixarika. En particular, he mostrado cómo las recurrencias textuales alusivas a los espacios sirven de indicios para comprender de qué manera en el ámbito de las representaciones culturales, las prácticas musicales están ligadas a modelos de representación espacial, o sea, cómo la música y el espacio están ligados a particulares marcos de referencia (Goffman, 1974), y por lo tanto a determinados modelos de sentido (Berger y Luckmann, 1996): tomando como centro el territorio wixarika, donde principalmente se compone y ejecuta esta música, hay un contraste entre el eje espacial centro-oriente propio de los lugares que se aluden en la

música tradicional y el contexto sagrado predominante en la misma, frente a los eje espaciales centro-poniente y centro-norte propios de los lugares que se aluden predominantemente en la música regional y el contexto ligado a la migración laboral.

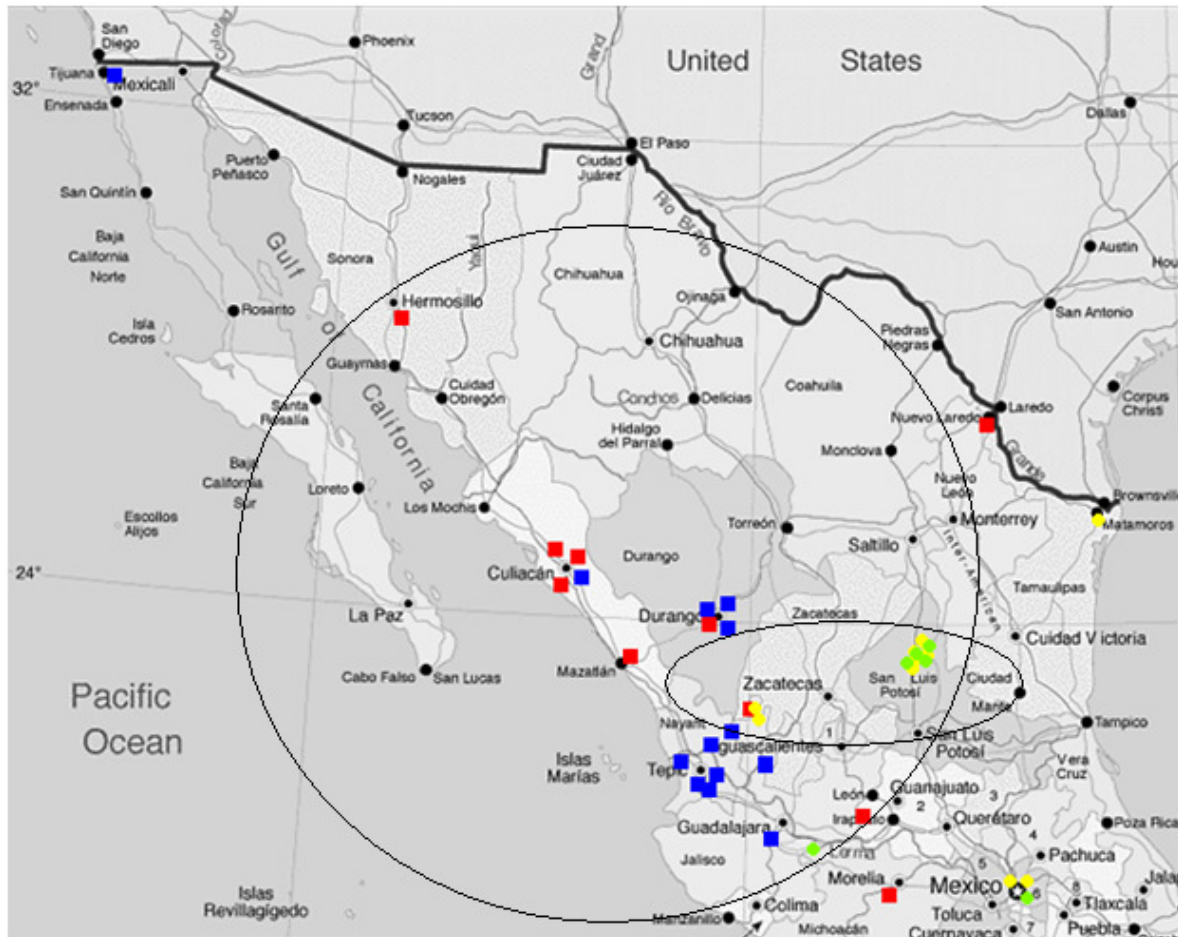
Es posible señalar que aunque aparentemente exista una marcada diferenciación tanto en estas prácticas musicales y literarias como en los marcos de referencia e interacción relativos a las mismas, puede afirmarse que esta diferenciación existe sobre todo entre grupos generacionales polarizados entre ancianos y adultos frente a jóvenes-, en realidad, el consumo y la producción de la música atraviesa la vida social y cultural de las comunidades en la sierra -aunque hay que señalar que como la producción y distribución discográfica lo hace evidente, la música regional supera cuantitativamente a la música tradicional.

Mientras que los músicos y productores de música regional introyectan en primer término al público local y regional, y en segundo término al público nacional y translocal, un conocimiento sobre el mundo exterior, presumiendo conocimiento y control sobre los marcos de interacción en el mundo mestizo, por ejemplo manifestando competencia de acción e 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 de las deidades, del conocimiento sagrado, 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 el mundo translocal nacional e *hipermediático* de la misma manera que los artistas plásticos wixaritari lo hacen con sus obras de estambre y chaquira.

En tanto la gente se mueve por los espacios, es decir realiza *prácticas espaciales*, cruzando, ocupando transitoria o definitivamente *espacios de representación*, éstos últimos en su percepción e imaginario al ser *representaciones del espacio*, igualmente se mueven: son referencias que se fijan al menos transitoriamente en el pensamiento de las personas. En tanto las circunstancias contextuales cambian, los límites del espacio a su vez cambian: como es posible observar en relación a 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 aunque en menor medida están presentes las referencias a la migración transnacional a ciudades de Estados Unidos.

Después de haber presentado los anteriores ejercicios, puedo acercarme a la afirmación de que es a través de la práctica de nombrar al cantar (aludiendo y/o enunciando) al espacio, y recorrer

el mismo ya sea virtual o físicamente, que se lleva a cabo una de las estrategias por medio de las cuales los wixaritari se apropian, continua y repetidamente tanto de su territorio agrario, como de su territorio sagrado, del espacio nacional y del espacio transnacional.



MAPA 4: Aproximación a la distribución geográfica de los topónimos en los repertorios regional y tradicional de Tateikie y Tuapurie. Color rojo: Topónimos aludidos por grupos regionales de Tateikie; Color azul: Topónimos aludidos por grupos regionales de Tuapurie. Color amarillo: Topónimos aludidos por grupos tradicionales de Tateikie. Naranja: Topónimos aludidos por grupos tradicionales de Tuapurie. Elipse de menor tamaño, circuito geográfico preponderante en las prácticas y representaciones de la peregrinación. Círculo de gran tamaño, perímetro aproximado de los lugares aludidos en la música regional.

CAPÍTULO 9

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).

En el presente capítulo realizo un análisis de la música regional wixarika 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 y 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*.⁹³

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-constituída 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: 377; traducción propia).

En este capítulo pretendo mostrar que en el centro del fenómeno estudiado, -la construcción y proyección de las diversas versiones en videoclip de la pieza “Cumbia Cusinela”-, se llevan a cabo diferentes estrategias por parte de los diferentes actores sociales involucrados, orientados a conseguir diferentes objetivos, pero todos girando alrededor de la idea de identidad étnica. Como mostraré en cada uno los casos analizados, 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: es 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

⁹³ 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.

local en la comunidad indígena; a la identidad “esencializada” al mismo tiempo que “moderna”, que pretenden manejar sus imitadores, el grupo *Huichol Musical*; la identidad indígena resignificada – “desindianizada”- que manejan grupos mestizos como Massore, o la identidad nacional a la que alude en la puesta en escena de su creación coreografía, el receptor-creador del Internet, autodenominado “El Cusinelo”.

Con base en los enfoques de Richard Bauman y Charles L. Briggs (1990) y su concepto *entextualización*: 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”. (Bauman y Briggs, 1990: 76; traducción propia)

Analizaré 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, llevando el mismo o partes de este a nuevos textos y contextos, evidenciando así intereses de diferentes actores en disputa por capitales culturales y económicos (Bourdieu, 1997 [1994]) asociados a esta creación artística.

Como he señalado en el capítulo 6, en el discurso de los músicos regionales wixaritari existe el reconocimiento explícito de que esta música llamada “música de *teimari*”, o vecino mestizo, tanto en su conformación musical, como en los instrumentos utilizados para la ejecución, así como los géneros musicales que pone en juego, todos provienen del mundo mestizo. En contraposición a este tipo de música, a su vez, reconocen la existencia de la “música tradicional” (capítulo 5), música ejecutada con *xaveri* y *kanari* y la música sagrada, denominada también como “cántico” (capítulo 4).

Al respecto de dicho reconocimiento del origen mestizo de esta música, más allá de la idea aún predominante en la representación mantenida por diversos estudiosos y la mayoría de la personas del mundo mestizo, la compenetración de los wixaritari con el mundo mestizo es patente en muchos aspectos: el dominio de gran porcentaje de la población del español como segunda lengua, la forma de vestir, la participación en programas de gobierno y en el caso del consumo cultural: la escucha de la radio, la compra de películas y grabaciones de música principalmente grupera y norteña, son muestras de esta interrelación social y cultural.

Un aspecto clave dentro de esta interrelación es la ligada a las prácticas migratorias. Según el análisis realizado por Durin (2003, 2009) y por Talavera (2003, 2005) sobre la migración wixarika, es posible afirmar que la migración (ya sea de carácter laboral o sagrado) es un rasgo fundamental en este pueblo. A partir de la comparación de los datos ofrecidos por el censo del año 2000, con otros trabajos sobre artesanos wixaritari en la ciudad de México, Durin llega a la afirmación de que el 80% de los 30,000 wixaritari al menos ha migrado una vez en su vida, mientras que sólo el 20% de los

mismos ha permanecido sin desplazarse, ya sea por habitar exclusivamente en las comunidades rurales (10%) o en las urbanas (10 %) (2003: 71; 81).

Desde finales del siglo XIX (Jáuregui, 1992) y más claramente desde los años 30 y 40 del siglo XX, es posible encontrar evidencias de la existencia de las agrupaciones musicales huicholas, reconocidas como mariachis, conjuntos o grupos, tal y como lo muestran los trabajos etnográficos de Robert Zingg de principios de los años 30 (Zingg, 1982 [1938]; 1998); de Ramón Mata Torres entre los años 60 a 80 (1993) y de Jesús Jáuregui, desde los años 80 a la fecha (1992; 2003; 2006; 2007).

Tratando de distinguir el posible origen del auge de la música regional wixarika, destacan entre otros factores, la migración laboral temporal y el papel educativo de las misiones franciscanas en diversos puntos de la Sierra (Mata Torres, 1993: 256). Alrededor de los años 70, se comenzó a instruir a los alumnos en la práctica de esta música, lo cual fue provocando que paulatinamente, los músicos huicholes desplazaran a los músicos mestizos, que venidos de pueblos aledaños a la sierra, buscaban la atención y el pago de los huicholes en las fiestas principales de las cabeceras. Hoy en día estos han sido suplantados completamente por decenas de grupos conformados en su mayoría por jóvenes wixaritari de entre 15 y 35 años aproximadamente; Puede hablarse de la existencia fluctuante de decenas de agrupaciones, de las cuales aproximadamente una treintena 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.

9.1 El Venado Azul

De entre todas las agrupaciones musicales wixaritari, destaca el grupo El Venado Azul, originario de la localidad de Nueva Colonia, en la comunidad de Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatlán, municipio de Mezquitic, en la región norte del estado de Jalisco. Se trata de la agrupación musical wixarika con mayor proyección tanto al interior de las comunidades wixaritari 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 Internet. La singularidad de esta agrupación radica en que es considerado el primer grupo wixarika en grabar en estudio profesional en cintas de audio y discos compactos, así como ser el primer grupo en integrar a una mujer como vocalista y ejecutante instrumental (Jáuregui, 2003: 380). Cuenta con una carrera de más de diez años y una docena de grabaciones publicadas por la compañía México-Americana 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,

norteña y de mariachi, y sólo cuatro canciones son cantadas en wixarika, sin embargo, son justamente esas piezas las que se han convertido en importantes éxitos: “Cuarru Mautorra” y “Me he de comer esa tuna” –bilingüe- (1997), y posteriormente la “Cumbia de los conejitos” y la “Cumbia Cusinela” (2006).

9.2 “Cumbia Cusinela”: música, letra y video; locaciones y acciones.

Alrededor de esta pieza, perteneciente al disco *Viejo pero no espoleado* del año 2006 – y recientemente reeditado y comercializado con gran éxito en Estados Unidos-, encontramos un fenómeno masivo difundido entre otras formas por la red Internet; en este medio, la canción “Cumbia Cusinela” cuenta actualmente con numerosas entradas, tanto en sitios de video, como en sitios de descarga de música, en foros de discusión y páginas personales. *Cusinela* que quiere decir cocinera, y musicalmente es, según sus ejecutantes, una “cumbia rápida”⁹⁴. En su letra trata del coqueteo del narrador con una tortillera quien sabe tortear muy bien todos los tipos de tortilla propias de la cocina wixarika. En su letra dice así:

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
umieme 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...?
¡y... he kusinela! ¡heitsie! / ¡sí, encima de la cocinera!⁹⁵

⁹⁴ 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 sub-género de la música gruperá llamado Pasito Duranguense.

⁹⁵ 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 wixaritari que me apoyaron en mi 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 wixarika 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,

Se trata de una canción que en su letra revela un contenido lúdico, de cierto modo infantil y con claro sentido picaresco; mientras que, literariamente presenta recursos como el juego de palabras y el doble sentido, musicalmente presenta en la armonía una recurrencia cíclica y un sentido obstinado (compás binario de 2/4; secuencias de tónica – dominante; y estructura A-B con estribillo); en la melodía, revela un sentido melódico cercano al recitado del hip–hop; 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 wixarika; *glisandos* 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 *yeiyari*, la tradición sagrada, ya que este instrumento es utilizado exclusivamente dentro de los rituales de los peregrinos al territorio sagrado de Wirikuta.

9.3 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 mostraremos a continuación:

a) En primer lugar hemos de 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 local, fue la pieza “Cuarru mautorra” [*Kwaxu mentuxa*] (La garza y el venado), del año 1996. Esta pieza, originalmente es una canción ceremonial, ejecutada con *xaweri* y *kanari* en el “tipo de música tradicional” – que se toca al final de los rituales de Tatei Neixa, o fiesta de los primeros frutos-, José López Robles compositor e intérprete del grupo, extrajo la letra y la melodía 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: 75), José López en este caso realizó un cambio tanto en la forma como en la función de un texto, cambiando los marcos de los géneros discursivos y musicales.

Vente cosita, ne Cusinela,
bizcochita, apretadita, como la prensa para tortear,
amasa amasa, remuele remuele, ¡me vuelves inquieto!
Jetse, ¡Cusinela! Pamparios

b) En segundo lugar, y en relación directa con el video de la “Cumbia Cusinela”, ocurre algo parecido con la pieza “Maxa Yuavi” (Venado Azul). En este caso, el Venado, extrae del marco contextual de la música tradicional –música de *xaveri* y *kanari*, principalmente religiosa-, una pieza que en sí misma combina diferentes géneros discursivos cantados, el canto tradicional *ni’awari* y el canto sagrado *wami*, para insertarla en un nuevo marco: el de la música regional, esto tanto en el video original de la “Cumbia Cusinela”, como en la edición del disco *Mi corazón es un vagabundo* (FONORAMA, 2008).

c) 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 wixarika.

d) Otro aspecto performativo de relevancia es el relativo al empleo premeditado 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”.



FOTOGRAFÍAS 45, 46 y 47: Imágenes contenidas en el segmento de video que precede al video de la “Cumbia Cusinela”. La música que acompaña a estas imágenes pertenece al tipo “tradicional”, ejecutada con instrumentos rituales y acompañada de canto sagrado. En la primera imagen aparece el cantante del grupo contemplando el centro ceremonial; en la segunda aparece este mismo recibiendo bendiciones de los chamanes y en la tercera, ejecutando el cuerno *’awa*. (Imágenes reproducidas bajo autorización de José López Robles).

En el caso de *Cusinela*, destaca además la marcada heterogeneidad de los elementos musicales reconfigurados: el empleo de melodías más cercanas al género *hip-hop*, que a la canción ranchera; el ritmo de la localmente llamada “cumbia rápida”, Ambos rasgos implican transformación de las convenciones y modelos de producción musical en las localidades wixaritari.

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 *xaveri*, 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. (Entrevista a José López Robles, 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:

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", comentó su manager, Manuel Ávila. (<http://www.myspace.com/venadoazulmx>)

La utilización de música tradicional como introducción del video de la “Cumbia Cusinela”, 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 pre moderno –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.

[EJEMPLO EN VIDEO 12: “Cumbia Cusinela” de El Venado Azul, filmado en espacios de la comunidad indígena.]



FOTOGRAFÍAS 48, 49, y 50: En el video de la “Cumbia Cusinela” de El Venado Azul, se presentan elementos marcadamente localistas: paisajes del territorio wixarika, 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. (Imágenes reproducidas bajo autorización de José López Robles).

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.

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 trans-estatales 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.) (Turino, 2003b: 194)

En este sentido, la difusión y éxito de la *Cusinela* comenzó a nivel local en el año 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 Internet relativas a la pieza estudiada, es posible apreciar en estas respuestas del público de origen mexicano, el interés por vincularse a la cultura mexicana y en particular indígena, apelando a la unidad identitaria relativa a la adscripción étnica y/o nacional. Reproducimos algunos de estos comentarios respetando su escritura original:

esas son canciones.....

escrito por djmachete, febrero 16, 2008

aka en texas tambien esta sonando fuerte la cusinela.....

felicidadez venado azul

escrito por Marie, mayo 03, 2008

Me gusta mucho esa cancion de la cucinila lla se esta escuchando por aca, Estados Unidoe expesificamente por California Illinois tiene un ritmo muy pegajoso y el violin se escucha muy bonito. FELICIDADEZ AL VENADO AZUL

austín texas

escrito por napster, octubre 21, 2008

hola pues les puedo decir que el fin de semana estuvo presente la cusinela aqui y pues rola muy pegadora pero que dice en el idioma español es lo que todos queremos saver porfavor rolenla letra en español

(<http://www.puebloindigena.com/portal/venado-azul/cumbia-de-la-cusinela-venado-azul.html>)

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 norteamericano, de la también wixarika agrupación *Huichol Musical*, -anteriormente conocida como Amanecer Huichol. La estrategia mercantil ideada por los productores de Universal 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 disco de El Venado Azul titulado *Viejo pero no espoleado*, 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 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. Previa a esta nominación, en el sitio de Internet Monitor Latino que da seguimiento a la popularidad de la música latina, fue posible apreciar la disputa por el éxito entre la pieza grabada por El Venado Azul en contraposición de la grabada por *Huichol Musical*. Al paso de un mes, la pieza del segundo grupo rebasó por mucho a *Venado Azul*.

9.4 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 huicholes fuera de su territorio y su presentación recontextualizada en un espacio translocal, 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 –ciudad 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 mestizas bailando e interactuando con los músicos aludiendo al mensaje original incluido en la pieza: “Saludos a todas las mujeres del mundo”.

[EJEMPLO EN VIDEO 13: *Cumbia Cusinela* del grupo *Huichol Musical*, filmado en un espacio público de Monterrey, Nuevo León.]



FOTOGRAFÍAS 51, 52 y 53: Imágenes del video del grupo *Huichol Musical*, filmado en un espacio público de Monterrey, Nuevo León. Aparecen los músicos con su traje tradicional y extravagantes peinados, acompañados de niños, mujeres y jóvenes mestizos. (Imágenes reproducidas bajo autorización de Guillermo Serrano, productor de *Huichol Musical*).

Esta situación de disputa por los capitales simbólicos, culturales y económicos entre dos agrupaciones de la misma comunidad indígena, puede 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 wixaritari sean prácticamente los mismos y que las canciones originales se copien con ligeras variaciones-, no obstante en este caso con la participación de empresas y promotores con grandes capitales modifican la competencia “natural” de estos grupos,

posicionándolos en nuevos contextos y modificando por tanto elementos musicales y extramusicales. Sin embargo esta pieza no sólo fue apropiada por productores musicales con la intención de proyectar nuevos grupos musicales integrados por indígenas, sino también fue apropiada por grupos y productores mestizos de un género musical distinto al regional wixarika.

9.5 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 lo más significativo, es el consistente en que agrupaciones del fenómeno musical de amplia difusión masiva conocido como “música grupera”, 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 en el idioma wixarika, como es el caso de las bandas La Matona y Chilolos, -cuyos videos son difundidos también en el sitio Youtube y cuentan a su vez con miles de entradas desde 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 (Turino, 2003: 194).

En el mismo caso, el grupo *Massore*, originario de Nueva Rosita, Coahuila, a mediados de 2009 lanzó un disco titulado también “Cumbia Cusinela”, en el que interpreta la pieza y para promocionarla produjo un videoclip. A continuación nos centraremos en el video realizado sobre la reinterpretación de la pieza por parte de este último grupo. Partiendo del aspecto meramente musical de la pieza, es de destacarse que la estructura y los arreglos de la pieza son retomados de manera casi integral de la versión original –aunque sin los elementos característicos de la música regional wixarika: la instrumentación, el modo de pronunciar 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 sólo con la música y la letra, y el tema visual de la mujer, eso sí, destacado y subrayado, enmarcado dentro del código simbólico y visual común en la música grupera, en el cual la poca ropa de las mujeres suele ser un icono preferido.

[EJEMPLO EN VIDEO 14: *Cumbia Cusinela* de *Massore*, filmado en una casa de campo mestiza.]



FOTOGRAFÍAS 54, 55 y 56: En el video de *Massore*, las acciones ocurren en una locación propia del mundo mestizo, una casa de campo. Se alude al rol estereotípico de la mujer como cocinera, pero al mismo tiempo se remarca el carácter sensual de la misma al presentarla en bikini. El carácter indígena de la pieza solo subsiste en la letra de la canción. (Imágenes reproducidas bajo autorización de *Erick y su grupo Massore*).

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 refieren al fenómeno por el cual la “supresión de la función referencial mejora su eficacia” (Bauman y Briggs, 1990: 63). Si el grupo mestizo *Massore* canta bien o mal en huichol, no puede ser verificado sino por los propios wixaritari, 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, 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 exitosa. 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 Cusinela?”, “¿no se saben la Cusinela?”, “¿no se saben la Cusinela?”, a cada rato les preguntaban: “bueno, pues estamos perdiendo allí cincuenta pesos... vamos a aprendérnosla”, y se la aprendieron como pudieron, o sea, pues no están las palabras correctas... pero, pues, ¡pa' 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 (Entrevista a José López Robles, 2008).

Pero desde mi perspectiva hay además otro aspecto de interés, y que ya no es meramente de carácter económico, sino relativo al capital 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 cambiado las formas de relación y de

concepción del indio: de un claro y marcado esquema de discriminación y segregación preexistente, se ha venido dando un paulatino reconocimiento del valor de la identidad indígena; 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 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.

9.6 Entextualización *hipermediática*: la agencia de los receptores

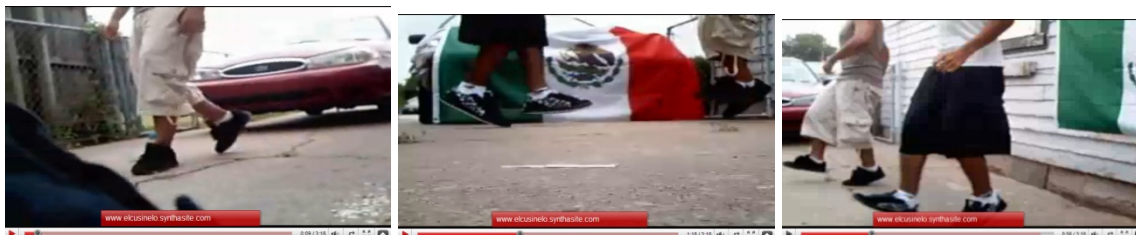
Por último es interesante destacar el tema de las respuestas a esta pieza musical de parte público a nivel *hipermediático*, en particular de los usuarios del Internet. Los nuevos recursos tecnológicos dan la posibilidad de ejercer significativas prácticas de agencia, como a continuación expondremos. En el soporte de Internet (web 2.0)⁹⁶ una importante cantidad de receptores 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 generando creaciones audiovisuales con los recursos de la tecnología computacional. En el sitio 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 Internet, uno de los que pueden considerarse más significativos es el realizado por un receptor autodenominado *El Cusinelo*, quien concibió 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 el sitio Youtube. En este videoclip es posible apreciar la entextualización de la pieza llevada a cabo por sus productores-amateur, los cuales la llevan 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”, es la base para la construcción de una comunidad moral y el establecimiento 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

⁹⁶ El concepto Web 2.0 se refiere al sistema de comunicación en Internet que permite formas accesibles de exposición e intercambio de información entre usuarios.

“ciudadanía étnica” que “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” (De la Peña, 1999b: 23).

[EJEMPLO EN VIDEO 15: *Cumbia Cusinela* de “El Cusinelo”, filmado en espacio doméstico de Oklahoma, EU.]



FOTOGRAFÍAS 57, 58 y 59: En el video de “El Cusinelo” las acciones se sitúan en el entorno urbano de un barrio norteamericano. Una casa de madera, una cochera y una bandera de México sirven de escenario para la coreografía de los dos bailarines que construyen su mensaje coreográfico y translocal de respuesta al saludo “para el mundo”, emitido por El Venado Azul (Imágenes reproducidas bajo autorización de Juan Flores).

9.7 Conclusiones

Los objetivos seguidos en este capítulo han girado en torno a reconocer algunos aspectos sobre los procesos sociales y culturales en los que interviene la música y la identidad relativos a los wixaritari y su música llamada regional; se han 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 ser original, para distinguirse de otros grupos musicales, indígenas o mestizos, se centran en su conocimiento y procedencia indígena, bajo el carácter de “autenticidad”; sin embargo dicho uso de la identidad y la autenticidad, en primer lugar no es absoluto -sino en ciertos rasgos- y en segundo lugar, es transformado y recontextualizado a contextos de mercado.

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 wixaritari y sus productores buscan la afirmación, el reconocimiento, y en último caso la alianza que representa beneficios de y con el mundo mestizo.

Por otra parte, los mestizos en el extranjero buscan reafirmar su identidad mexicana –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 mestizos 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, vienen aceptando y revalorizando la identidad indígena como capital simbólico, que les permite posicionarse social, cultural y económicamente.

En este capítulo pretendí señalar algunos 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 aspectos fundamentales para comprender la realidad del fenómeno estudiado. Como lo ha señalado Guilbault (1997: 41) 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)”.

Así mismo, fue un interés de este trabajo abordar el tema de las relaciones de los propios wixaritari con los mestizos, logrando mostrar cómo han cambiado las formas de relación y de concepción del indio, 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 ingerencia de programas de estado pero también a los intereses del mercado.

El caso de la “Cumbia Cusinela” puede ser considerado como emblemático, al representar la continuidad de las relaciones de los wixaritari con el mundo circundante, a la vez que puede entenderse como símbolo de la apertura a una nueva esfera de acción social e intercambio simbólico (y/o cultural) para los grupos musicales huicholes, en la esfera trasnacional. Compartiendo elementos de los ámbitos complejos de música popular mediatizada de la música del mundo y la música popular latina –como es llamada en Estados Unidos-, la transformación de los significados asociados a la identidad indígena por parte de grupos mestizos es palpable en el caso estudiado.

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 sólo 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.

Victor Turner, *Experiencia y performance*, 1985.

La complejidad de esta tesis radica en el entrelazamiento de variables tan cercanas como disímiles: espacio y performance musical, en la intención de lograr reconocer en este entrecruzamiento nuevas perspectivas para el reconocimiento de las formas en que se reproducen y construyen distintas formas de relación social entre los wixaritari. A través del estudio de los diferentes espacios de interacción, describo y analizo tres tipos de prácticas musicales entre los wixaritari: el canto sagrado de *mará'akame*, la música tradicional de *xaweri* 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, es decir 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, destacando como elementos de interés especial las transformaciones creativas de dichas prácticas musicales, en correlación con las dinámicas sociales y culturales.

La principal pregunta que ha guiado esta investigación fue la siguiente: *¿De qué manera las prácticas musicales, en sus diversos desarrollos y contextos (canto de mará'akame, música de xaweri y kanari, música regional), se relacionan con los procesos de reproducción y/o transformación social y cultural entre los wixaritari?* Como posible respuesta a esta pregunta, a manera de hipótesis de trabajo hice el planteamiento de que *el análisis de las diferentes prácticas musicales de los wixaritari, situadas en los diferentes 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 mismos 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 wixaritari, 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.

Considero que tres fueron los conceptos clave en esta investigación: en primer lugar, la noción de performance en tanto creación de presencia y en tanto práctica generadora de reflexividad me permitió reconocer la relevancia de las prácticas musicales en sus diversas manifestaciones, permitiéndome entender no sólo el mundo musical wixaritari, sino 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 a práctica y representación de forma indisoluble, me ayudó a comprender la complejidad de los fenómenos de la vida social. Finalmente, el concepto de marco de interacción fue clave para comprender las diferentes formas de estar en un mismo espacio.

A su vez, considero que 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 que integra tanto el estudio de las prácticas de la música como el estudio de los diferentes espacios de interacción en el cual dichas prácticas ocurren, todo con la intención de lograr una mayor comprensión de la complejidad social.

Los principales objetos estudiados fueron, en primer lugar las relaciones sociales en y alrededor de las prácticas musicales entre los wixaritari, en segundo lugar las propias prácticas musicales, entendidas como performances, que a su vez derivan en los significados sociales asociados a la música wixarika, (Capítulos 4, 5 y 6) y en tercer lugar 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, “Estudiando la música, el espacio y la relaciones sociales entre los wixaritari”, más allá de abordar tan sólo las representaciones de los wixaritari sobre su mundo y su música (capítulo 1 y capítulos 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/o espacios físicos, desde lo local hasta lo *hipermediático*, pasando por lo regional, lo nacional y lo transnacional (Capítulos 7, 8 y 9).

En la segunda parte, “Música y sonidos wixaritari: géneros musicales, características y espacios”, 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 son los rituales, las danzas, los cantos y canciones, pude destacar que la importancia otorgada a las concepciones espaciales entre los huicholes es de una significación primaria tanto para el pensamiento y por ende, las prácticas sociales y culturales de los wixaritari.

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 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 wixaritari.

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 *marakate* 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, ritualmente *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 crisitano.

En el capítulo 6 y 9 expuse como las plazas de pueblos, salones de fiesta, teatros, foros de televisión, y espacios virtuales de Internet, son espacios 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, “Interpretación de la cultura de relaciones sociales a partir del performance musical”, para explicar las complejas formas de relación social entre los propios wixaritari, y entre éstos y los mestizos, el modelo propuesto por Lomnitz-Adler (1995 [1992]) para el análisis de las culturas regionales, aportó elementos analíticos clave, permitiendo clarificar y 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, traslocal-*hipermediática*- (dominantes cada uno según su contexto específico periodo histórico y localización), decidí estudiar tres diferentes 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) los wixaritari adoptaron por el proceso de mitificación (Barthes 1952, Lomnitz 1995), los instrumentos musicales *xaveri* y *kanari*, introducidos por los colonizadores, creándoles un cuerpo de significados asociados a la cosmología local. Es de importancia subrayar que los instrumentos fueron utilizados no para tocar

la música de los dominadores, (es decir la música occidental de siete notas y doce 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. 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, de manera muy significativa ligado 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, 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 significativo aumento 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 forma, como se muestra en el Capítulo 7, la cultura de los mestizos, al ser dominante -en 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, en dos perspectivas diametralmente opuestas –pero con puntos de intersección-, se mostró 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 prolongadas, no son sino mensajes, revelaciones que los que viajan 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.

Así mismo se mostró cómo la práctica de la música regional, que centralmente es un ejercicio estético de variación, apropiación y resignificación, al incorporar el imaginario mestizo de los procesos migratorios vuelve parte de la cultura wixarika 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 diferentes apropiaciones realizadas por diferentes actores sociales, fue posible observar como 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 wixarika, que a su vez es inserto, resignificado en el circuito de difusión y mercado de la música popular en el ámbito translocal e *hipermediático*. Más allá de reconocer un proceso de transculturación, es posible destacar la existencia de manipulación estratégica, es decir política, de elementos simbólicos, valorados como capital simbólico capaz de transformarse 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 importancia de la música 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 wixaritari:

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: 392).

En este sentido es importante puntualizar que, usando el ejemplo más evidente, las prácticas musicales dentro de los rituales son elementales para la constante recreación de la cultura wixarika, éstos: el canto es el vehículo mnemotécnico por excelencia del saber mitológico; a su vez, los mitos son depósito 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 wixaritari, que las danzas que realizan los *xukuri'kate* (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 wixaritari que participan en los rituales, se hace música con carácter significativamente social al responder el canto del *marakame* 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 fin 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: es posible observar marcadores textuales que nos hablan de ideología o sistemas de valores, que reflejan imaginarios, como el de la identidad wixarika o mestiza, la migración, o el narcotráfico (Ramírez de la Cruz, 2005; Lira, 2008). En un nivel subjetivo o connotativo, la música concita emociones, claro que el significado 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 que implica tradición, en el sentido de transmisión y actualización creativa de valores (sagrados, éticos, estéticos, sociales, identitarios); como práctica en la que se verifican formas específicas de hacer música, y por tanto de estar en el mundo, y como expresión, al ser forma de comunicación 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 WIXARITARI

- 'aiyuawipa:** lugar donde aparecieron los violines; el lugar donde aparecía el cedro, “por eso es una madera muy sagrada, cada noche, precisamente de ahí nace el violín, ya el venado de ahí lo colecta lo hace el violín y ya lo toca” (Pascual Pinedo, 2005).
- 'akaharitarika:** “echar por encima agua” (Iturrioz y Carrillo: 2007: 30).
- 'akilata:** hueco donde se pone el cirio en los lugares sagrados, por ejemplo en la cumbre de Reu'unaxi, Cerro Quemado; al pie de la cruz en Tateikie, Kuruxitia, y en el Tepeyac (Carrillo Pizano, 2010).
- 'ena, 'enie:** [*ena, enie (sic)*] “entender, escuchar”: Equivalente de “comprender” en la retórica del canto (Lemaistre, 1997: 460).
- 'imiakame:** “conocedora del mundo”, nombre dado a Takutsi Nakawe.
- 'iniariyarite:** medidas, tonos (trastes) (Martín Carrillo, 2005).
- 'ikwa:** resina de copal. (Negrín, 1977: 119) Se aplica a las cerdas del *tupi* 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 y Carrillo, 2007: 22- 24).
- 'iparimutimane:** “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 'uwenita.
- 'iki:** atado de elotes o mazorcas; *'ikite* (pl.) (Geist, 2005: 315).
- 'irikame:** espíritu cristalizado en cuarzo.
- 'iritsitia:** trozo de flecha (Carrillo Pizano, 2010).
- 'iteiri:** [*'iteiri (sic)*] 1/ Literalmente: “toda cosa plantada”. 2/ Cirio ceremonial: símbolo del sacrificio animal. 3/ Vigas centrales del calihuey (Lemaistre, 1997: 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).
- 'itsi:** vara de mando.
- 'itsikate:** “portadores de vara (*itsi*) de mando”
- 'itsixirikieya** [*'isixiríqueya (sic)*] (Anguiano, 1974: 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 Tatutsi Nakawe, solo que este último presenta la puerta hacia el oriente.

- 'ukirawetsixi waniawari:** canciones de adultos (Ramírez de la Cruz, 2004).
- 'ututawita:** Cerro Dios, Valparaíso Zacatecas, al Noroeste de Bernalejo, muy cerca del límite de Durango. Lugar habitado por Yu'umutame. Se visita en sustitución a la peregrinación a Wirikuta –otro lugar es La Soledad, cerca de Tenzompa (Medina, 2003. 103-104).
- 'uweni:** equipal de otate y carrizo. Silla ceremonial especial para las autoridades y los cantadores.
- 'uwenita:** “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.
- 'uxaimuta:** 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 Werika 'imari, y verde: como elote... nomás llevan la ofrenda los que tienen cargo: vela jícara, figura de venado y figura de Nakawe. 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 Tateikie (Carrillo Pizano, 2010).
- 'uxipitiarika:** 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 *mar'akame*, después de que le entregan la pluma, la flecha, rezando, pidiéndole que descanse.
- haitixewemete:** danzantes de Hikuri Neixa que siguen a los *tekwamana* (Antonio Cosío, 2008).
- Haikiyiwi:** “serpiente negra”. Asociado al cargo de *Tanana* de Santa Bárbara, está destinado a mayordomos nacidos de la zona de San Andrés, Santa Bárbara, o Las Guayabas.
- Haikiyuawi:** “serpiente azul”. En Tateikie, el cargo de Mayordomo de Tanana “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 son de 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 Tanana de San Miguel, llamado Tasunatsi, es heredado por los nacidos en la zona de San Miguel, Las Tapias, Los Lobos, Tempisque, Guamiuchilillo 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).
- Hakatsarie:** cerca de Santa Lucía (20km) y cerca de Santa Refugio, a 2km. Lugar donde está el carrizo: ahí se aparecieron las deidades: principalmente Paritsika (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: 99).

Haramara: Waxiewe Mayewe, piedra blanca que es identificada como Waxi'mari, la madre de NɁariwame (la diosa de la lluvia), de Tamatsi 'eka teiwari (Nuestro hermano mayor el viento), así como el niño que se transformó en el sol.

hateiwari: arco de flores (Geist, 2005: 315).

Hauxamanaka: 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 Nakawe (Medina, 2003: 102).

Hikuri Neiyari o Neixa: “Danza del peyote”. Una de las principales ceremonias del centro ceremonial *tukipa*, la cual es protagonizada por los *hikuritamete*, los portadores de hikuri. Por lo general se realiza a finales de la temporada de secas, fines de mayo y mediados de junio.

hikuritamete, sing. *hikuritame*: peyoteros. Nombre dado a los peregrinos a Wirikuta una vez que traen consigo de regreso a los centros ceremoniales, el cactus sagrado *hikuri*.

hikuri tuxiyari: [hikurli tuxillari (*sic*) (Gutiérrez, 2002: 260)]: mezcla de peyote con agua hecha por la *xaki*.

Kakaiyarixi: los dioses ancestrales o antepasados deificados (Geist, 2005: 316).

kuka'imari: ave canora, (jilguero) que en el mito del origen de los instrumentos, se transformó en *xaweri*.

kariuxa: [kaliuxa] 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” (Pascual 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*.

kanari: cordófono de rasgueo propio de la cultura Wixarika, de tamaño pequeño.

kawiteru: *kawiterutsixi* (pl). cargo del centro ceremonial que generalmente corresponde a ancianos con conocimiento religioso. Son tres los *kawiterutsixi* que participan activamente durante cada periodo de cinco años en los centros ceremoniales. Entre otras actividades, toman las decisiones más importantes, como la designación de los nuevos cargos y las fechas de las ceremonias (Carrillo Pizano, 2010).

kawitu: narración de una peregrinación (Neurath, 2004: 43).

Kawitsarie: lugar sagrado arriba de Huejucar donde dejan la ofrenda, donde hay mucho picacho (Carrillo Pizano, 2010).

Keuruwi: cerro La Lata (Neurath, 2004: 72).

kie: *kiete* (pl.) ranchería.

kimikita: En un principio el instrumento musical era un bule grande, pero que con el tiempo fueron surgiendo muchos instrumentos musicales que nuestros ancestros iniciaron a elaborar en un lugar llamado *Kimikita, Tiranita*. (Ramírez de la Cruz, 2004: 102)

kipieri: leño ceremonial, “la almohada de Tatewari” (Geist, 2005: 151). Lumholtz ((Lumholtz, 1981 [1904]: 270) le llama “Molitali”.

Ketitanita: es Tlanita, lugar sagrado. “Tlanita: algo frondoso, sitio no accesible o lugar donde acostumbran estar los venados” (Chávez, 2010).

kwinepuwame: *kwinepuwamete* (pl.). Cantador segundo (Geist, 2005: 316).

kuka tewayali: cristal grande de hombre, *irikame* (Carrillo Pizano, 2010).

Kurupu: [Curupu (*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 xaurirrika [*sic: tsaurixite*] cantan en Teuxuripa (Teupa) (Lemaistre, 1997: 196).

kuruxipa: atrio o plaza delante del templo católico, *teyupani* (Iturrioz y Carrillo, 2007: 14).

Kuruxitia: al pie de la cruz (Iturrioz y Carrillo, 2007: 15).

kwikari: término genérico para referirse al canto.

kwiniatewi: cantador.

kwiniatewi: La enfermedad de la persona (Carrillo Pizano, 2010).

Rehaimuta: [Lehaimuta] el lugar de la nube (Carrillo Pizano, 2010).

makwixa: [makuíxa] canto especial que se realiza al regreso de Wirikuta “para quedar limpios y poderse integrar de nuevo a la rutina normal” (Geist, 2005: 166).

maliuxa tewayali: dibujo pequeño de mujer (Carrillo Pizano, 2010).

martiuma: mayordomo de un santo católico (Geist, 2005: 316).

matiwame: los que van por primera vez a Wirikuta.

matike: el árbol del cual se sacó el primer violín; podría ser encino, nogal, cedro, roble o pochote (Benzi, 1972).

Maxakwaxi muyewe: manantial cercano a Teakata de donde toman el agua sagrada correspondiente al centro (Carrillo Pizano, 2010).

Maxayíwi: venado oscuro.

me tsi riki: expresión que se utiliza a menudo en el canto sagrado o las narraciones en el género textual *teixatsika*. Son tres combinaciones de clíticos y se escriben separadas y su traducción varía en cada expresión, por ejemplo: (me) significa: como es de nuestro conocimiento. (*tsʷ*) significa: pues, porque, y (*riksʷ*) desearía, deseo, así ocurrió, eso pasó etc. Los tres juntos se traduciría como: - así sucedió ..., - como sabemos ..., - así procedió etc. (Ramírez de la Cruz, 2010).

meiyarika: con esta palabra 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 (*‘akabaritʷarika* “echar por encima agua”)” (Iturrioz y Carrillo: 2007: 30).

Miwatawe‘enieni: comunicación del *mara’akame* a los presentes en la ceremonia sobre los mensajes de las deidades (Carrillo Pizano, 2010).

Mukuyiwi yutsutia: Donde está el trozo oscuro, donde viven los muertos, el venado oscuro, donde está la enfermedad. Cerro del mono, a un lado de Santa Fé, donde viven los mexicaneros. “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).

muratu: palo pequeño, empleado en el ceremonial por los jicareros, que solo puede ser manejado por los cargueros encargados del fuego, que son Kiewimuka, Tsakaimuka y ‘ekateiwari (Pedro Carrillo, 2010).

Mukuyuawi: la derecha, donde vive el Venado Azul (Carrillo Pizano, 2010). Lugar en Wirikuta, relacionado de su color azul con los peyotes por el sitio en que se encuentra, según sus cosmovisiones de los peregrinos. Recibe también este nombre ‘ututawita, Cerro Dios, en Valparaíso Zacatecas, al Noroeste de Bernalejo, muy cerca del límite de Durango. Se visita en sustitución a la peregrinación a Wirikuta.

Nʷariwame: diosa de la lluvia.

neiya: bailando.

neiyarika: cuando se baila.

nemixe tawena: 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 la deidades” (Carrillo Pizano, 2010).

nenanumiene: pasar al frente provocando.

nepixeutawena: los voy a desatar.

niwetari: altar del templo huichol (Geist, 2005: 154, 317).

Nuitsikita: lugar de la izquierda, lugar del Venado oscuro, Maxaywi.

pimekanuitaetiyaní: durante la sesión de canto sagrado, para poner, tender, el *muwieri* en *'itari*...o en cualquier parte. Al final de cada una de las partes del canto. (Carrillo Pizano, 2010).

pimiya tuirime: durante la sesión de canto sagrado, entrega o presentación ritual de objetos al *marakame*: violín, pluma, etc. (Carrillo Pizano, 2010).

painaxureme: “Espina de biznaga sagrada” que hay en Wirikuta, de la cual se usa amuleto de buena suerte para la cacería o para tocar violín (Carrillo Pizano, 2010).

Pariatsia yeiyari: peregrinación a Wirikuta cuando es comunitaria. *Parietsa yeikame*: peregrinación de una sola persona. *Parietse kiakamete*: peregrinación a Wirikuta cuando es integrada por dos, tres cuatro peregrinantes. (Carrillo Pizano, 2010).

Paritekia: sinónimo de Reu'unaxi, lugar sagrado llamado en castellano Cerro Quemado, en Wirikuta, municipio de Real de Catroce, San Luis Potosí. (Carrillo Pizano, 2010).

Paritsika: “es el padre de los alacranes, a quien se hacen las peticiones para las niñas y los niños (cerro Patsirakatsie)” (Geist, 2005: 158). Dueño del violín (Ramírez de la Cruz, 2004: 102). Señor de los alacranes, al amanecer envía a estos a los humanos transgresores. (Aedo, 2003: 239)

Paritsika parikita mukuyeika: *xiriki* ubicado arriba de Temurikita, Las Guayabas, en Tateikie. Allí dejan la ofrenda mucha gente, ahí lo sacrifican, cuando llegan de Real De 14 ahí van todos (Carrillo Pizano, 2010).

pitamurukwitianie: se le llama así a la explicación del paciente al *marakame* de los síntomas y antecedentes de la enfermedad; también así se llama a la explicación de lo que las deidades solicitan para la solución de la enfermedad. (Carrillo Pizano, 2010).

Reu'unaxi: sinónimo de Paritekia, Lugar sagrado llamado en castellano Cerro Quemado en Wirikuta, municipio de Real de Catroce, San Luis Potosí.

tikaipi: ave canora, llamado en español “cantador”; *erytrotorax taukoy* (Seler, 1998 [1901]: 80). En la mitología se asocia con el *marakame* cantador.

Tikari muta: “dentro de la noche”, sitio que corresponde a la primera cruz en la procesión de Patsixa, desde *Ɔparimutimane* hacia Tateikie.

tikari wiki: ave canora (pájaro de la noche) que en el mito del origen de los instrumentos se transformó en *kanari*.

tiranita: donde dejan la ofrenda.

Tirikie: Lugar sagrado en la comunidad de Tateikie (Cerro del niño).

Tatutsi Maxakwaxi: dentro de la mitología wixarika, deidad principal, Nuestro Bisabuelo Cola de venado.

- Tamatsi 'eka Teiwari:** 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.
- Tamatsi Kauyumarie:** Nuestro hermano mayor el Venado azul; dentro de la mitología wixarika, deidad principal, mensajero de los dioses.
- Tamatsi Maxayuawi:** Nuestro hermano mayor Venado Azul (Negrín, 1977: 97), Creado para dar energía vital a las ofrendas votivas (Negrín, 1977: 117).
- Tanana:** “nuestra madrina”, nombre dado a la Virgen de Guadalupe.
- Tananama Wakwie:** “espacio limitado de la administración colonial” (Iturrioz y Carrillo, 2007: 22). "tierra de nuestras madrinas" en donde se localizan los templos, panteones y casas reales de origen colonial en la cabecera comunitaria.
- Tatewari:** Quién descubrió el fuego, Nuestro Abuelo. (Negrín: 1977: 59) Dentro de la mitología wixarika, deidad principal.
- Tatei Ní'ariwame:** una de las diosas de la lluvia.
- Tatei Niwetsika:** nuestra madre maíz.
- Tatei Niwetsika'imari:** águila joven, virgen de Guadalupe, águila del escudo nacional. (Neurath, 2004: 368)
- Tatei Yureinaka:** Nuestra Madre tierra húmeda (Negrín: 1977: 59).
- Tateteima Tikarite:** “nuestra madre milpa doncella”, inspiradora junto con *Waxa'imari*, de la música en huichol o en español (Ramírez de la Cruz, 2004: 102).
- Tatuksi Nakawe:** la bisabuela; dentro de la mitología wixarika, deidad principal.
- Taukie:** “lugar del sol: werika –nombre en teixatsika, las personas le llaman tau.” lugar donde aparecieron las varas, es un peñasco (Carrillo Pizano, 2010).
- Taulunita:** nombre propio del género textual *teixatsika*, para la imagen, el paisaje, o el mismo lugar de Wirikuta.
- Tayeu:** nuestro padre el Sol (Neurath y Kindl, 2003: 429).
- teixatsika:** Texto o habla de los *mara'akate*. Núcleo duro de la tradición. El más específico de los tipos o géneros de texto o habla en huichol. (Iturrioz, Ramírez de la Cruz y Pacheco, 2004).
- Teakata:** 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 y Kindl, 2003: 451).
- teiwari:** (pl.) *teimarixi*, vecino, mestizo, no wixarika.
- teiteri:** "gente" en general e incluye huicholes y no huicholes. Plural de *teni* (persona).
- temari waniawari:** composiciones de jóvenes, de once a treinta años (Ramírez de la Cruz, 2005: 96).

Tenatsi: (pl.) *tenatsixi*; 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 *bai tixewemete* (Antonio Cosío, 2008).

Teuyuawita: lugar cerca de Tirikie (Cerro del niño).

tewi: persona.

teyupani: templo católico.

tiyuweni: “a ver si se puede”.

tsai: Coronilla *tsai*. Ofrenda que ponen en el camino en la Semana Santa y en Cambio de Varas (Pedro Carrillo, 2010).

Tsamaikita: “Donde está acostado el venado”, segunda cruz en la procesión de Patsixa, desde *iparimutimane* hacia Tateikie.

Tseriekame: divinidad del lado derecho.

tsimari: Coronilla *tsai*. Ofrenda que ponen en el camino en la Semana Santa y en Cambio de Varas (Pedro Carrillo, 2010).

turaniata: 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.

tupi: arco del *xaveri*.

turahirie: zona de la cacería; *Hiripa*, es usado como sinónimo.

Tutsima:

tutu: Flor, peyote en el sentido figurado del cantante.

tuxu: planta llamada salvia en castellano, que entre otros usos, su ceniza es usada por los familiares de un difunto durante la ceremonia funeraria, donde tiene lugar el *miki kweniya*, canto de novenario. Los deudos se manchan la cara y las muñecas con ceniza en términos locales, se “borrar”.

waniawari: canción (Ramírez de la Cruz, 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 Torres, 1980: 86). 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 (Antonio Cosío, 2008).

- Watakame:** dentro de la mitología wixarika, ancestro conocido como primer cultivador.
- watipaití:** “antes”, es lo mismo que *'aiyupa* “cuando estaba oscuro, aquel tiempo” –antes donde aparecieron las deidades, donde apareció el cirio (Pedro Carrillo, 2010).
- wawi 'irumarie:** canto que realiza el jicarero con cargo de Paritsika, es un canto “de chisme” que distorsiona el sentido de lo que canta el *tsaurixika*. “En vez de decir Tatewari, digo el tecolote... etcétera” (Pedro Carrillo, 2010).
- Waxa'iimari:** “nuestra madre milpa doncella”, inspiradora junto con Tateima T'ikarite, de la música en huichol o en español. (Ramírez de la Cruz, 2004: 102)
- Werika Yepa:** “Donde apareció el águila real y las diosas de la lluvia”, lugar también conocido como Kuruxite Iteiri Mayeve, “Donde está la cruz de las varas, el águila y las diosas de la lluvia”, o *Kurúrmayéve* [*sic: kurumayewe*] “donde está la cruz puesta” (Tescari, 1986: 193) quinta cruz situada al ingreso de la cabecera comunitaria, San Andrés Cohamiata, Tateikie.
- Werikaxikatsie:** 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 los 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 Werika'iimari, y verde: como elote... nomás llevan la ofrenda los que tienen cargo: 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.” (Entrevista a Rafael Carrillo Pizano, 2010)
- Wetuaripa:** donde está el *nierika*, donde está el coamil, donde vamos a sembrar (Carrillo Pizano, 2010).
- Werikia:** o Wesikia. Águila hembra, Virgen. Palabra religiosa. Se refiere al sol. Punto de la geografía sagrada del oriente, asociado al Cerro Quemado.
- werikaxi waniawari:** versiones infantiles de canciones de adultos de 6 a 10 años. (Ramírez de la Cruz, 2004: 101)
- Xaipitsikie:** Mosca Parada, (Ranchería de las moscas), nombre de un montículo en un collado, referencia importante en la geografía de la comunidad de Tateikie.
- Xaparaxi tukari:** ceremonia del volteado de la mesa, tiene lugar el 4 de octubre. La ceremonia inversa es Kurupu (Curupu): (“Regreso”) que se lleva a cabo el 4 de junio: fin de la actividad política oficial. (Lemaistre, 1997: 196). Geist (2005: 149) llama a esta fiesta Kilupuri.

Xapawiyeme: 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 wixarika reconocidos también como adoratorios correspondientes a este punto, por ejemplo la laguna de Magdalena, Jalisco (Lumholtz, 1986 [1900]). Liffman (2011) ha documentado la referencia a 10 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'kate*. nombre que reciben los jicareros o portadores de jícara, emblema que 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 *bikuritamate*.

Xurera: “La Soledad”. Población cercana a Tenzompa, municipio de Huejuquilla el Alto, Jalisco. Antigua población wixarika. “Dicen que ahí a flecharon a los venados, ahí cayó su sangre, *xurixa*. (como Tuxpan, ahí dicen que se aparecieron Tuchi, el tequila... por eso le decimos Tuchipa). Antes ahí vivan los huicholes, los de San José. En este lugar apareció Paritsika, antes había un Kalihuey grande, como el de Paritsika, Tunuwame, Werika, Tserieakame... ahorita está chiquito. Cuando estaba los tapia de piedra, de barro... pero ahorita está chiquito, es un como un *tuki*, grande.” (Carrillo Pizano, 2010)

yeiyari: camino. También entendido como “el conocimiento de todos, si se lleva la cultura, el costumbre”. Conjunto de conocimientos y prácticas relativos al “costumbre” del pueblo wixarika.

yuitarika: Música.

yuitarika huyeyarite: los caminos de la música.

yukipieli: Tronco que sirve para mantener encendido el fuego (Pedro Carrillo, 2010).

Yutsitia: “Donde aparecieron las varas de las deidades”, cuarta cruz en la procesión de Patsixa, desde Ɔparimutimane hacia Tateikie (Carrillo Pizano, 2010).

Weiya: Semana Santa; Weiyaki quiere decir durante la Semana Santa (Ramírez de la Cruz, 2010).

ANEXO 1

Fragmento de un canto sagrado de la velación de las varas, transcrito al wixarika y traducido al español.

Escuchar EJEMPLO EN AUDIO 1: Patsixa o Cambio de Varas: Fragmento de Canto sagrado de Patsixa, en Ɔparimutimane, Tateikie. Cantador: Rafael Carrillo Pizano, Grabación: Rodrigo de la Mora, enero de 2009. Traducción: Rafael Carrillo Pizano y Rodrigo de la Mora.

Minuto	Texto en wixarika	Texto en español	Observación
00.34	'uwa xena kika tenie ...	aquí están las deidades... ...	INICIA TONO 1
0.50	xeku'eniwa yutserieta, yutata Werika kuruxite xeku'eniwa yu iteuri xepa nuwiya Paritekia xeku'eniwa niutaineni	Ustedes que escuchan a la derecha, a la izquierda las cruces de Werika (El sol) Ustedes que escuchan tu cirio te entregamos en Paritekia Ustedes que escuchan están diciendo	TERMINA TONO 1 Paritekia: Cerro quemado. xeku'eniwa: Ustedes que escuchan Niutianene: está diciendo.
1.20	maxayari Tseriakame maxayari xeniutaineni yunaiti xemutaine netatari, alguacil metsuriki xenutaineni	el venado de Tseriakame el venado está diciendo todos unidos diciendo netatari, alguacil que así dicen que está diciendo a ustedes	INICIA TONO 2 Tseriakame: deidad de Coamiata.
	tame teniutaineni 'uwenita miputanaineni Kakaiyari tepinaine tame teniutaineni	nosotros que estamos diciendo en 'uwenita así estamos diciendo Kakaiyari nosotros que estamos diciendo	[RISA: “¿Donde acostaste...?” voz de Enrique.]
01.46	maxauxa xekamanati 'uwenita xewuakuwereti 'uwenita xewuakuwereti Wexikia xewuakuwereti Xeniutaineni metsuriku xeniutaineni 'uwa xewukumaneti Nepixe'enieni Werika xemuyayura Paritsika xemuyayura 'uwenita xemuyayura	pintura de venado que está tendido que está naciendo allí 'uwenita están ahí todos alrededor Wexikia están ahí todos alrededor que estaban diciendo a ustedes lo que dicen que ustedes deidades aquí que están reunidos los voy a escuchar Wexikia está crecido Paritsika está crecido 'uwenita está crecido	El que habla es Kauyumarie, el <i>mar'a'akame</i> “nomás ese contesta”) Wexikia (el sol).
2.10	xeukatserieka 'uxaimuta xemuyewere	aquí a la derecha está donde está la fogata, que estén allí tendido	'uxaimuta: Donde está la fogata.

	maxa 'uxa xeniutaineni	dibujo venado que está diciendo	
2.25	kuka tewayari xemayaneti kuka tewa xemayaneti mariyari xewatiuxati maxauweni niutauneni xirikiya xeyemanati xeniutaineni	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.
2.37	'irimama yaxeimutaine 'emanti xeniutaineni xirikiya xeyematati xeniutaineni	las flechas estaban diciendo dibujado en curva que está diciendo raya de flecha que está diciendo	xirikiya: raya de flecha.
2.46	mariyari xemayaneti yaxemutaine kuka tewa ya xeneutaine maxauxa xeniutaineni	venado-pequeño-hembra que está ahí lo que dicen dibujo de chaquira lo que dicen dibujo de venado lo que dicen ustedes	[ULTIMA FRASE] “Se cambia el tono cuando se sube, como en el violín, se toca primero un acuerda, luego otra.... Cuando violín cambia cuatro cuerdas, en el canto son cinco tonos.”
2.59	mariyari niutaiyaneni tikariyari niutaiyaneni niutaiyaneni mariari niutaiyaneni xeiteuri niutaiyaneni	venado-hembra está diciendo la nube oscura está diciendo está diciendo venado hembra está diciendo su cirio, está diciendo	[PRIMERA FRASE. TONO NUEVO]
3.11	niutaiyaneni maxaiteuri niutaiyaneni Tunuwame xeiteuri niutaiyaneni Tseriekame xeiteuri niutaiyaneni Werika xeiteuri niutaiyaneni	está diciendo el cirio del venado está diciendo el cirio de Tunuwame está diciendo el cirio de Tseriakame está diciendo el cirio de Werikwa lo está diciendo	
3.21	muwieri 'aitiakame niutaiyaneni xeiteuri maxayuwi niutaiyaneni natatari, natatari alguacil niutaiyaneni	enfrente del águila está diciendo su cirio del venado azul está diciendo natatari, natatari alguacil está diciendo	

3.33	nitiuyanene meka 'akā niutaiyaneni 'uwa 'akā 'uwenita niutaiyaneni 'uwenita niutaiyaneni 'uwenita niutaiyaneni	está diciendo, están ahí está diciendo aquí estaba diciendo en 'uwenita estaba diciendo 'uwenita estaba diciendo 'uwenita estaba diciendo	meka akā: están ahí.
3.45	xematsuwa, xematsuwa, niutaiyaneni Tunuwame, Tseriakame xeanuanuti ne pixeku 'einwa	su pulsera de venado, su pulsera de venado estaba 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. <i>muwieri</i> : flecha emplumada.
4.12	Meka 'aku, meka 'aku niutiuyaneni Witseteiwari niutiuyaneni niutiuyaneni xekupieri niutiuyaneni xemuyexewi 'uwa niutiuyaneni	estaban ahí, estaban ahí, esta diciendo Witsetewari está diciendo está diciendo su leño sagrados está diciendo su trozo está diciendo aquí están unidos todos	Witseteiwari: aguillilla deidad que es kalihuey en Nayarit.
4.24	xe 'awatekī, xe 'awatekī xemuwakuxewi maxauweni, maxauweni, 'uxatiuti	estén ahí en el punto del mirador todos unidos en círculo equipal de venado, equipal de venado están ahí	'awatekī: el punto del mirador.
4.33	xeawate, xeawate niutaiyaneni kuruxite niutaiyaneni Haixuripa, Haixuripa niutaiyaneni Haixuripa mantineiere niutaiyaneni	sus cuernos, sus cuernos están diciendo la cruz que estaban diciendo Haixuripa, Haixuripa que estaba diciendo que están en el punto final están diciendo	Haixuripa: donde está el águila, las varas.
4.45	xeiteuri, xeiteuri mantiuntiyura metsurikī niutaiyaneni 'uwa 'aku niutaiyaneni	su cirio, su cirio está retoñando así es que está diciendo aquí están están diciendo	Mantiuntiyura: que está retoñando o floreciendo.
4.55	xemuyexewi	todos están unidos	"Que están

	<p>yu 'awate xemuyexewi</p> <p>nenxe 'uxeuri 'uwa xukweiya xeiteuri nexakweiya 'uwa</p>	<p>sus cuernos están reunidos</p> <p>las deidades aquí están que están contestando su cirio que están oyendo aquí están</p>	<p>unidos como en un cuerno de venado. Aquí te contestan con la vela”.</p> <p>Xukweiya: están contestando. Nexakweiya: están oyendo.</p>
5.08	<p>natutsima, natutsima xemuyexewi 'uwa tsumi nexeni atiani</p> <p>'uwenita, 'uwenita xetawena xemania nepinakuwena xemaniya 'uwatsurie</p>	<p>las deidades, las deidades están reunidas aquí están</p> <p>'uwenita, 'uwenita van a quedar libre (van a quedar desbaratado el atado de varas)</p>	
5.21	<p>maxauxa xemuyewere Nɳ'ariwame xemuyeamane kaxiwari, kaxiwari xemuyehe</p> <p>xeixiapa nemuyatia nepixe 'enieni nepixe 'enieni</p>	<p>dibujo de venado que están ahí Nɳ'ariwame está ahí la lluvia, la lluvia,</p> <p>están ahí están en medio los voy a escuchar los voy a escuchar</p>	<p>Nɳ'ariwame: Diosa de lluvia. Kaxiwari: la lluvia en movimiento. Xeixiapa: que están ahí. Nemuyatia: que están en medio. nepixe 'enieni: los voy a escuchar</p>
5.35	<p>maxauxa xemuyemane maxauxa xemuyewere</p> <p>'uwatsiri nexeutawena</p> <p>'iteuriki, 'iteuriki neuxatawena ...</p> <p>xemuyemaneni netutsikai xemuyewere, maxauxa xemuxeyewi 'uwenita xemuyewere</p>	<p>dibujo de venado ahí en la jícara dibujo de venado tendido en el 'itari</p> <p>aquí están, ya aquí quedamos libres</p> <p>el cirio, el cirio, voy a soltar ...</p> <p>... están unidos ahí, figura de venado están unidos ahí 'uwenita tendido (en el itari)</p>	<p>“Las varas estaban amarradas, por eso dicen que ahí le quitan el mecate...”</p> <p>'Uwatsiri: aquí están. Nexeutawená: abrir, desbaratar, soltar, quedar libre.</p>
5.54	<p>nexeuxeri Xapawiyé xemuxeyewi</p> <p>Tseriakame xemuyexewi Maxakwaxi xemuyexewi Tunuwame xemuyexewi</p>	<p>ahí los reunimos en Xapawiyeme que está unido ahí</p> <p>Tseriakame, que estén reunidos Maxakwaxi, que estén reunidos Tunuwame, que estén reunidos</p>	<p>Xapawiyeme. Tseriakame, Maxakwaxi, Tunuwame.</p>
6.02	<p>Turamuka, Turamuka xekiaweni, metsuriku xekiaweni</p> <p>yunaimime, yunaimime</p>	<p>Turamuka, Turamuka están contestando, así sucedió, están contestando</p> <p>ustedes todos unidos, ustedes todos</p>	<p>Turamukame: lugar sagrado a tres horas de San Miguel, donde hay una piedra</p>

	xemuyexewi, 'uwatsuri xekɬaweni	que estén unidos, aquí están contestando	grande. xekɬaweni: están contestando.
6.14	xematsika, xematsika nemunexata wawatsari nenanumienie 'iteuriki, 'iteuriki nemenukweixime 'iteuriki nananuimienie	su hermano mayor, su hermano mayor yo soy ...mayor cuernudo que está pasando frente el cirio, el cirio te estoy presentando el cirio que están pasando aquí	Nenanumiene: paso al frente provocando.
6.26	'uwenita, 'uwenita nemixe tawena yukɬmana xemuyuka 'uweni Tunuwame, Tunuwame xeuweni 'uwanatiuweni 'iteuri xekɬaweni... Tseriakame, Werikwa	'uwenita, 'uwenita están abriendo los 'uweni de las varas ustedes mismos se transformaron en la silla Tunuwame, Tunuwame su 'uweni aquí está con el cirio te estamos contestando Tseriakame, Werikwa	Nemixe tawena: en la mañana, cuando se prende la vela, como cuando ya se abre la flor, significa que abrimos a todas las deidades.
6.39	xemuyexewi 'uwatsiri xemuyexewi xekɬeyani 'uwatsiri xekɬeyani	están unidos, aquí en este lugar están unidos están contestando aquí están contestando	xekɬeyani: están contestando.
6.49	xemiteunakixɬ xeteakuta mewayeweke tutu niuki mewayeneika miki etsie, miki etsie xekweiyani me tsu riku xekweiyani Maxakwaxi xekweiyani	ustedes fueron poderosos provocaron que abrieran flores de palabras abriendo en ese lugar, en ese lugar contestaban así sucedió, contestaban Maxakwaxi te está contestando	Mewayeneika: brotando, floreciendo, saliendo, emergiendo.
7.00	Maxakwaxi, Maxakwaxi 'ewaki, xewaki 'eitɬ Maxakwaxi xewakieiti ya xeneutaine metsuriki xekɬaweni, xekɬeyanie	Maxakwaxi, Maxakwaxi está ahí tendido Maxakwaxi, está ahí tendido lo que dicen así sucedió, están contestando ...	xewakieiti: está ahí tendido.
7.10	xemuwieri, xemuwieri nemeyekweneni niutaiyaneni Maxakwaxi, Maxakwaxi xanakiuti niutaiyaneni xeuweni niutaiyaneni xenierika niutaiyaneni	sus plumas sagradas que estoy oyendo lo que están diciendo Maxakwaxi, Maxakwaxi dando vueltas (alrededor del fuego) está diciendo al 'uweni de ustedes está diciendo al nierika de ustedes está diciendo	

	xeuxa niutaiyaneni xematsuwa niutaiyaneni	al los dibujos de ustedes está diciendo a la pulsera de ustedes está diciendo	
7.27	míxeuxa, míxeuxa niutaiyaneni míkí 'etsie xekweiyani xekweiyani, xe'atimaneti yuiteuri xeneutaine	dibujo de ustedes, dibujo de ustedes, que está contestando ese está contestando (su sillón) que está contestando a todos el cirio está en el lugar sagrado lo que dicen	
7.37	'uwa xeika yaxemetaine meka 'aku maxauxa, maxauxa 'uwa nexekweiya maxauxa xe'atimaneti	aquí donde está la pezuña palabras las que salen de los dioses (te contesta) dibujo de venado, dibujo de venado aquí te contesto dibujo de venado está en el lugar sagrado	Nexekweiya: te contesto. Xe'atimaneti: está en el lugar sagrado.
7.44	Maxayíwi, xatiwerati metsuriku xatiwerati xekakaita, xekakaita xemewayeneika tikarite mewayeneika kukatewa mewayenieka metsuriku mewayenieka	Venado negro, Venado negro lo que dice, que están en un tendido sus pesuñas, sus pesuñas hacen salir nubes de temporal están saliendo figura de chaquira de venado están saliendo así sucedió están saliendo	Tíkari: sinónimo de nube. xatiwerati: están en un tendido. xekakaita: sus pesuñas. Mewayenieka: están saliendo, emergiendo. Tíkarite: nubes de temporal.
7.54	míkíestie xekuwenani xekweiyani maxauxa xekweiyani xemuyayura	ese está contestando en ese cirio que está contestando está retoñando	
8.05	xemuyayura míkíetsie xekiaweni Xeupíkatsierieka neuxetawena Maxauxa xemuyeyíla nepíxetawena	aquí está retoñando les está llamando (están contestando) Que no suspiren las deidades se van a desbaratar (soltar) Figura de venado que estaban retoñando los voy a desatar	[Sonido de animal sacrificado, que al parecer se está escapando] Xemuyeyíla: están retoñando.
8.18	meka'aku niutaiyaneni Tseriakame niutaiyaneni maxauxa, maxauxa niutaiyaneni Tseriakame xe'atimaneti ...	así está oyendo Tseriakame está escuchando figura de venado, figura de venado, está escuchando Tseriakame está en el lugar sagrado ...	[Risa de cantador] Xe'atimaneti: están en el lugar sagrado.

	Maxiyari xe'atimaneti niutaiyaneni	Maxiyari está en el lugar sagrado está escuchando	
8.30	kukatewa niutaiyaneni maxauxa niutaiyaneni xekakutakatsierika manariti ne p̄ixetawena Tepeyac, Tepeyac ya xeneutaine 'akilata ya xeneutaine	chaquira de venado, está diciendo, dibujo de venado, está diciendo recibimos sus cirios siempre presenten a todos ya estén completos Tepeyac, Tepeyac lo que dicen, el hueco del cirio lo que dicen	'akilata: hueco donde se pone el cirio, en los lugares sagrados, por ejemplo al pie de la cruz en Tateikie, kuruxit̄a, y en Tepeyac.
8.43	xemutawene 'akilata ya xeneutaine Kwixu xapa ya xeneutaine metsuriku ya xeneutaine [...]	que ya se presenten 'akilata (Kwixuyeapa, Tepeyac) Aguililla del chalate así dice así sucedió, así dicen [...]	Ya xemutaine: está diciendo. Se refiere a lo que explica el mara'akame después de cantar.
8.51	niutiuyaneni xematsiwa 'uniyeteni m̄i xekakai 'uniyamaneni (Xeniuki niutiuyaneni 'uwayamanati)	su pulsera de venado sus huellas que aquí están	
9.00	metix̄ix̄i Haixuripa, metix̄ix̄i 'uwatsuri nexetawena maxauxa, maxauxa xekamaneti, 'iteuriki xek̄aweni (Turairie xek̄aweni nexexueuri)	en el Mirador del cielo allá se aparecieron se van a desbaratar con su cirio dibujo de venado, dibujo de venado, figuras dibujados en el cielo en este cirio están contestando en la cacería, están contestando se unieron	“En el mirador-el cielo Que ya aparecieron todas las deidades Estando ahí con el cirio se abre la vida.” Nexetawena: desbaratar, soltar con el cirio. Xek̄aweni: están contestando.
9.13	Turairie nexexueuri nexexueuri metsukirki nep̄ixe 'umanaxa Tunuwame, Tseriakame Werika, 'irituri nexexumanax̄i painaxureme nexexumanax̄i 'apaxuki	reuní a todas las deidades uní a todas las deidades las uní Tunuwame, Tseriakame Werika, sus flechas painaxureme (“Espina de biznaga sagrada”) 'apaxuki	Kayaumari está hablando con el sol, ya le dice que se desbarata. <i>Painaxureme:</i> “Espina de biznaga sagrada” que hay en Wirikuta, de la cual se usa amuleto de buena suerte para la cacería o para tocar violín.
9.24	'uwa tsuri, 'uwa tsuri nexetawena	aquí es (donde), aquí es, van a quedar libres	van a quedar libres (se refiere a

	nexetawena maxauxa xuxuweri nexetawena	Lo desbaratamos con el cirio dibujo de venado y león desbaratamos con el cirio	las deidades)
9.36	painaxureme nexetawena Paritsika nexetawena 'apaxuki nexetawena 'uwaxeikwa ya xeneutaine Leuxurera Yuiteiri xepanuwiya yaxemutaine	painaxureme quedará libre Paritiska, lo desbaratamos 'apaxuki lo desbaratamos aquí es lo que está diciendo Leuxurera (La Soledad) que estaban diciendo	Leuxurera: Tukipa “abandonado”, a un costado del pueblo mestizo llamado “La Soledad”.
9.49	Hakatsarie, Hakatsarie ya xeneutaine 'uwakita xemekuwekie pakaxewini Hakatsarie pakaxewini 'uwanexeatiāni	Hakatsarie, Hakatsarie lo que está diciendo aquí está con su casita estamos de acuerdo, Hakatsarie estamos de acuerdo, aquí...	Hakatsarie: “Donde está el carrizo” cerca de Santa Lucía.
10.01	'uwaxikwa nepiatiani ya xeneutaine Haixurita nepixeatiani meaku ya xeneutaine	aquí estamos nomás está diciendo Peña Colorada aquí están todos aquí, lo que dicen	Haixurita: Peña Colorada. Ya xeneutaine: Lo que dicen.
10.11	mariuxa xeatikateŋi maxauxa xeatikateŋi niutuiyaneni xeiteuri niutuiyaneni ...	dibujo de venado ahí en la nube dibujo de venado ahí en la nube está diciendo su cirio está diciendo	Xeatikateŋi : que están en la nube
10.23	'imiakame, 'imiakame memanatine 'uwa 'aku, 'uwa 'aku meiku 'ayaxia xuriya xemutihaya xemeikwa 'ayaxia	'imiakame, 'imiakame venía de muy lejos, muy profundo aquí es, aquí es (donde) aquí vomitaron sangre pura vomitaron	'imiakame: “conocedora del mundo”, nombre dado a Takutsi Nakawe.
10.33	yutserieta meukatsunaxi yuutata meukatsunaxi Werika meukatsunaxi menkatsinaxi metsuriki menkatsinaxi metsuriki xetepari natimaneni	a la derecha primero brincaron a la izquierda brincaron Werika (al oriente) brincaron les taparon, así sucedió les taparon, así sucedió (con) un tepari, que estén aquí,	Werika: el sol, el oriente, Cerro Quemado.
10.46	xekupieri 'uniyehuni	su leño sagrado oscuro de las deidades anteriores	Xekupieri: su leño sagrado.

	x̄riyuwime	espina oscura	X̄riyuwime: espina oscura.
	kwiniatewi, kwiniatewi 'uniyauni xemuexewi yuiteuri ya xeneutaine 'uwaku ya xeneutaine [...]	la enfermedad, la enfermedad que aquí quedó que estaba unida, aquí está su cirio lo que dicen, aquí lo que dicen [...]	Kwiniatewi: La enfermedad de la persona. 'uniyauni: aquí quedó.
11.08	Tunuwame xe'atimaneti Tseriakame xatimanati m̄Wexikwa, m̄Wexikwa xe'atimanati [...]	Tunuwame está en el lugar sagrado Tseriakame está en el lugar sagrado el sol está, el sol está, está en el lugar sagrado [...]	Xe'atimaneti: está en el lugar sagrado.
11.18	Lehaimuta, Lehaimuta ya xeneutaine ir̄its̄ita yaxeneutaine xenakuweke	El lugar de la nube, lo que dicen trozo de flecha, lo que dicen que estaba saliendo otra vez	Lehaimuta: el lugar de la nube. 'ir̄its̄ita: trozo de flecha. Ya xeneutaine: lo que dicen.
11.26	xemenkatsina Haixuripa xemit̄ix̄ira xemit̄ix̄ira Haixuripa xemit̄ix̄ira Haiȳiwipa	tapado al cielo lo subirán lo subirán al cielo lo subirán al lugar de la nube oscura	Haixuripa: Lugar de las nubes coloradas. El cielo. Haiȳiwipa: El lugar de la nube oscura. xemit̄ix̄ira: lo subirán
11: 37	Nuitsikuta xemikaxura Mukuyuawi xemikaxura 'uwats̄iri xemikatsina x̄ikatsuri tiyuweni xemikatsina xemuwieri niutiuyaneni	al lugar de la izquierda lo bajarán Mukuyuawi lo bajarán aquí “a ver si se puede taparlas” que si, a ver si se puede taparlas sus plumas, lo que están diciendo	Nuitsik̄ita: lugar de la izquierda, lugar del venado oscuro, Maxaȳiwi. xemikaxura: lo bajarán Mukuyuawi: la derecha, donde vive el Venado Azul. Tiyuweni: a ver si se puede <i>Xemikatsina:</i> taparlas.
11.48	Maxaȳiwi manatiuni meka' aku manatiuni Kwiniyatewi	Venado oscuro, quedó acostado aquí se quedo acostado la enfermedad de persona	Mukuȳiwi yuts̄ita: Donde está el trozo oscuro,

	manametsikanatiuni	que ya quedaron allá	donde viven los muertos, el venado oscuro, donde está enfermedad.
--	--------------------	----------------------	---

ANEXO 2

Fragmento de un canto sagrado de Semana Santa, Weiya, transcrito al wixarika y traducido al español. *Paritsika* Cantador: Pedro Carrillo, Tateikie, abril de 2007. Traducción: Rafael Carrillo Pizano y Rodrigo de la Mora.

[EJEMPLO EN VIDEO 1.- Canto sagrado del cantador *Paritsika* en Weiya, Semana Santa. Tateikie, abril de 2007. Grabación: Rodrigo de la Mora]

Min.	Texto en wixarika	Texto en español
0.05	'ena kutá neni a tiane Watipaiti neni a tiane	aquí está aquí lo trajiste y allá de antigua aquí lo trajiste
0.40	miki xeniu kuyaxi (policía)	ése era irikate (espíritu de cuarzo)
1.05	ne ku'utá ne niwamateni yutsutá	yo soy yo conozco de las deidades
1.38	'uwatsiri xeyemanenie ne xeniatiáni tutsimari nexexeyati	que aquí están que aquí estén ustedes (deidades) aquí les trajimos (ofrenda de tsimari) estoy viendo todo
1.55	mali nuitsi 'ena xeniu xeniyamaneni xenatiáni	el venado chico aquí están ustedes están tendidos ustedes aquí trajimos
2.16	'ena kutami ya xeniutaineni ... Tseriakame xenitamaneni	aquí está siempre lo que dicen ustedesde las deidades ... Tseriakame que están parados
3.10	tsipa xenia Chiquillo niukieya 'ena kuta yukarutsata Ecoturismo xemutiyuane	habemos aquí Palabra de Chiquillo (Tseriakame) aquí está donde está la pesuña que habla Ecoturismo que estaba diciendo de ustedes
3.25	'awa kuta	aquí están

	'ena xenia tutu xemanakuweke,	Aquí están lo que dicen Ustedes La flor que está abriendo del lado del cirio
3.45	'ena xeniuma tutu manakwane meuku yuyune tutu mexuiwa 'ali meukuyuyune ...	aquí están flores ensartadas que van para allá (como guía) ensartando flor (rosita) allí van “rodeando” ...
4.00	Metineuxime tutu xiuwawani(ma)	Hablando de lado de la escalera “candil” de flores
4.31	Kalikutami Kalikutami Nanakumiet nepix'enieni 'ewari xemukuma 'arixi 'ena xemayemane	lo que dicen a todos (las deidades) lo que dicen a todos (las deidades) rodeando los voy a escuchar donde puso la trampa de cacería aquí reunidas [las deidades]
5.05	kemireyuyura nexeuxeiya mana xeik xenikumaneni 'ena xeik xeteniumaweni yayunemete tewemak xeteneumawene	(así) como retoña el cirio de ustedes yo las vi a las deidades que ahí están que está el dibujo ahí aquí en este lugar QUE NO ESTÉN AQUÍ MORIDERO QUE ESTÉ LEJOS (Correcto: que se acerque) QUE NO ESTÉN AQUÍ CERQUITA
7.10	'ena xetenkutirauyene xetenakumawene	aquí NO ESTEN AQUÍ PAREJITO QUE NO ESTÉN AQUÍ (Correcto: Que se acerque)
	'uma pait xetenakumawene Ecoturismo xeteneumawene	MÁS PARA ALLA (Correcto: más para acá) QUE ESTEN ALLA LEJOS (que se acerquen) Ecoturismo QUE NO ESTÉN AQUÍ
7.40	'ena xeiniú xeteneumawene	aquí está QUE NO ESTÉN AQUÍ

7.50	<p>kupieli 'ari mi xeteneumawene</p> <p>'ena kutama xenakumanene</p> <p>'akwaxitsie tepekawika</p> <p>xuaru xetenenewicka</p>	<p>el trozo de palo QUE NO ESTÉN AQUÍ</p> <p>que aquí esté el dibujo de ustedes</p> <p>de su cola estamos agarrados</p> <p>QUE NO SE ARRIMEN CERCA DE LA FOGATA (xuraru)</p>
8.15	<p>'ena kutami ya xeniutaineri</p>	<p>aquí estamos (todas las deidades) aquí estamos reunidos</p>
8.40	<p>maxa tikutsu yuari xemeteumawe 'uxáinurimi</p>	<p>el venado está dormido en la jícara QUE NO ESTÉ el guacamayo la fogata (que aquí está)</p>
9.00	<p>'uma xeniu 'imukwi xeniu</p> <p>xeteneumawene 'ena xeneuma ... 'ena kuta xetenakumawene</p>	<p>allá lo que dicen (donde está el)Escorpión escuchen</p> <p>QUE NO ESTÉN AQUÍ que aquí estén ... aquí estamos QUE NO ESTÉN TODOS USTEDES</p>
9.15	<p>'ukwi xeniu xetenakumawene 'iki xeniu anakauti nexe 'uxeiaka</p>	<p>donde dicen lagarija QUE NO ESTÉN AQUÍ en este lo que viene en la escalera que esté viendo (cuando bajaron)</p>
9.30	<p>Kwixi tekia 'anakauti neneuriene</p>	<p>Mirador de aguililla bajando que lo atrapó</p>
9.45	<p>'ena xeniuma 'ena xeniuma 'ena xeniuma xemayemane</p>	<p>aquí reunimos a todos aquí reunimos a todos aquí reunimos a todos aquí reunidos</p>

REFERENCIAS

Referencias bibliográficas

- A.A.V.V., *Relatos huicholes*, [1995] 2002, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Culturas populares e indígenas, (Lenguas de México: 11).
- Abrahams, Roger D. 1977, "Towards an Enactment-Centred Theory of Folklore", en *Frontiers of Folklore*, William R. Bascom (ed.), Boulder, Colorado: Westview Press.
- Aceves, Raúl, 2010, *Simbología, cosmovisión y ceremonial wixarika: diccionario temático*, Guadalajara: Amaroma Ediciones.
- Aedo, Ángel, 2003, "La región más oscura del universo: el complejo mítico asociado al kieri de los huicholes y al toloatzin de los antiguos nahuas", en *Flechadores de estrellas*, Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, (coord.), México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 221-249.
- Águila Guerrero, Mario Salvador, 2001, *Oralidad-ritual. La composición oral en el canto huichol*, Tesis de Maestría en Antropología, México: Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo, 1991 [1953], *Obra Antropológica IV. Formas de Gobierno Indígena*, México: Universidad Veracruzana, Instituto Nacional Indigenista - Gobierno del Estado de Veracruz - Fondo de Cultura Económica.
- Alcocer, Paulina, 2005, "Elsa Ziehm y la edición de los textos nahuas de San Pedro Jícora registrados por Konrad Th. Preuss", en *Dimensión Antropológica*, Vol. No.34, 2005. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Alonso, Jorge y Juan Manuel Ramírez (comps.) 1996, *La democracia de los de abajo en Jalisco*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara - CIESAS - CIICH - Universidad Nacional Autónoma de México - CEEJ.
- Alvarado Solís, Neyra, 2003, *Atar la vida, trozar la muerte: el sistema ritual de los mexicaneros de Durango*, México: Tesis de doctorado en etnología, Universidad de París III.
- Anguiano, Marina, 1974, "El cambio de varas entre los huicholes de San Andrés Cohamiata, Jalisco" en *Anales de Antropología*, vol. 11, México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 169-187.
- _____, 2006, *Volar como pájaros: las fiestas del tambor y del elote entre los huicholes*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. [Video en formato DVD]
- Anguiano, Marina y Peter T. Furst, 1987 [1978], *La endoculturación entre los huicholes*. Celia Paschero (trad.). México: Instituto Nacional Indigenista, (Investigaciones sociales, 3).
- Appadurai, Arjun, 1988, "Introduction: Place and Voice in Anthropological Theory" en *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No. 1, *Place and Voice in Anthropological Theory*. (Feb., 1988), pp. 16-20.

- Appadurai, Arjun, 1996, *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, Universidad de Minnesota Press.
- _____, 2003 [1996], "Sovereignty without territoriality: notes for a postnational geography" en Setha M. Low y Denise Lawrence-Zúñiga (eds.), *The anthropology of space and place: locating culture*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 337-350.
- Barthes, Roland, 1971 [1952], *Mitologías*, México: Siglo veintiuno editores.
- Barrera, Rosier Omar, 2004, *Medios Natural y Ambiental del Territorio Huichol*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Basso, Keith H., 1988, "'Speaking with Names": Language and Landscape among the Western Apache" en *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No. 2 (Mayo, 1988), pp. 99-130.
- Bateson, Gregory, 1972 "A Theory of Play and Fantasy", en *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco: Chandler Publishing.
- Bauman, Richard, 1975, "Verbal Art as Performance" en *American Anthropologist, New Series*, Vol. 77, No. 2, (Jun., 1975), Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association, pp. 290-311.
- Bauman, Richard y Charles L. Briggs, 1990, "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life" en *Annual Review of Anthropology*, Vol. 19, (1990), pp. 59-88.
- Benítez, Fernando, 1968, *Los indios de México: 2*, México: Era.
- Benzi, Marino, 1993 [1972], "Instrumentos musicales huicholes" en *Música y danzas del Gran Nayar*, Jesús Jáuregui (ed.) Jean Meyer (trad.) Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Nacional Indigenista, 1993. Pp: 201-203. tomado a su vez de *Les derniers adorateurs du péyotl. Croyances, coutumes et mythes des indiens huichol*, París, Gallimard, 1972, pp.98-101.
- Berger, Peter L. y Thomas Luckmann, 1997, *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido : la orientación del hombre moderno*, Barcelona : Paidós.
- Blacking, John, 1974, *How musical is man?* Seattle; London: University of Washington Press.
- Blanco Labra, Víctor, 1991, *El Venado Azul*, México: Diana.
- Barrera Rodríguez, Rosier Omar, *Medios natural y ambiental del territorio huichol (norte de Jalisco, México)*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004.
- Boiles, Charles, 1978, *Man, Magic, and Musical Occasions*, Columbus Ohio: Collegiate Publishing.
- Bombi, Andrea Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín, (eds.), 2005, *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia: Universidad de Valencia.
- Bourdieu, Pierre, 1983, *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires: Folios.

- _____, 1984, “Espacio social y génesis de las “clases” en *Sociología y cultura*. México: Grijalbo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____, 1990, *Sociología y cultura*, México: Grijalbo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bourdieu, Pierre, 1994, *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama.
- _____, 1998, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Ma. del Carmen Ruiz de Elvira (trad.), Madrid: Taurus.
- Briggs, Charles 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”, en *American Ethnologist*, Vol. 19, No. 2 (Mayo, 1992), pp. 337-361.
- _____, 1993, “Personal Sentiments and Polyphonic Voices in Warao Women’s Ritual Wailing: Music and Poetics in a Critical and Collective Discourse” en *American Anthropologist*, New Series, Vol. 95, No. 4 (Dec., 1993), Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association, pp. 929-957.
- _____, 1996, “The Politics of Discursive Authority in Research on the "Invention of Tradition"” en *Cultural Anthropology*, Vol. 11, No. 4, *Resisting Identities*. (Nov. 1996), pp. 435-469.
- Bugarín, Francisco de, 1993, *Visita de las misiones del Nayarit 1768-1769*, Jean Meyer (ed.) México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos – Instituto Nacional Indigenista.
- Butler, Judith, «Bodily inscriptions, performative subversions», *Gender Trouble* (Routledge, New York and London, 1999): 163-180, p. 173. (Traducción de cita al español por Manuela Infante).
- Chamorro Escalante, Arturo, 1994, *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urbépecha*, Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Chamorro Escalante, Jorge Arturo, 2005, “Espacios ceremoniales y procesos rituales de la Semana Santa wixarika”, en Andrés Fábregas Puig, Mario Alberto Nájera y Cándido González Pérez (eds.), en *La tierra nómada*, Guadalajara: Seminario Permanente de Estudios de la Gran Chichimeca.
- _____, 2006, *Mariachi antiguo, jarabe y son*, Guadalajara: Secretaria de Cultura de Jalisco.
- _____, 2007, *La cultura expresiva Wixarika: reflexiones y abstracciones del mundo indígena del norte de Jalisco*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara – Centro Universitario de Arte Arquitectura y Diseño.
- Chamorro Escalante, Jorge Arturo y Fabiola Margarita Zúñiga Vargas (coords.), 2010, *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal. Una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara – Centro Universitario de Arte Arquitectura y Diseño.
- Chávez Pérez, Amanda, 2003, *Elementos de poder en los procesos dancísticos de la ritualidad wixarika*, Tesis de Licenciatura en Antropología, México: UAM -Iztapalapa.

- Clifford, James, 1995, “Los productos puros enloquecen” Introd. de *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Gedisa. [The Predicament of Culture, 1988].
- Clifford, James, 1999, *Itinerarios transculturales*, Barcelona: Gedisa. [Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century, 1997].
- Connell, John y Gibson, Chris, 2003, *Sound tracks: popular music, identity, and place* Londres: Routledge.
- Coyle, Philip E. 2005, *Procesos rituales contradictorios: Asumiendo un cargo en Santa Teresa (Nayarit)*, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, Invierno 2005, v. 26, núm.101, pp. 123-145.
- Coyle y Liffman 2000, *Ritual and historical territoriality of the Náyari and Wixárika peoples*, special issue, *Journal of the Southwest* 42 (1), Tucson: University of Arizona.
- De la Mora Pérez Arce, Rodrigo Alberto, 2005, *Unidad y diversidad en la expresión musical wixarika: el caso del xaveri y el kanari*, Tesis de Maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología, Universidad de Guadalajara - Centro Universitario de Arte Arquitectura y Diseño.
- De la Mora, Rodrigo, 2009a, “Procesos de recontextualización de prácticas musicales entre los huicholes de Jalisco.” en *Antropología*, núm. 85, enero-abril de 2009, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 75–81.
- De la Mora Pérez Arce, Rodrigo, 2009b, “Donde permanece el canto de las flores: música wixarika como patrimonio cultural” en *Cunas, ramas y encuentros sonoros*, Fernando Híjar Sánchez (coord.), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Dirección General de Culturas Populares, pp. 147–174.
- _____, 2010a, “Señales audibles y simbolismo del awa, aerófono para el llamado de los jicareros wixaritari” en Jorge Arturo Chamorro Escalante y Fabiola Margarita Zúñiga Vargas (coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal. Una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara – Centro Universitario de Arte Arquitectura y Diseño, pp: 219-240.
- _____, 2010b, “Espacio y performance musical entre los wixaritari (huicholes) del norte de Jalisco, México” ponencia presentada en el *XI Congreso de la SIBE - Sociedad de Etnomusicología*, 29 de Octubre de 2010, Lisboa, Portugal.
- De la Peña, Guillermo, 1981, “Los estudios regionales y la antropología social en México”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, II, 8, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 43-93.
- _____, 1999a, “Las regiones y la globalización: reflexiones desde la antropología mexicana”, en *Estudios del Hombre*, núm. 10, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- _____, 1999b “Territorio y ciudadanía étnica en la nación globalizada”, *Desacatos. Revista de Antropología Social*, núm.1. pp. 13-27.

- Diguet, Leon, 1992 [1907], *Por tierras occidentales. Entre sierras y barrancas*, (Jesús Jáuregui y Jean Meyer, eds.), México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la embajada de Francia en México – INI.
- Durin, Séverine, 2003, *Sur les routes de la fortune. Commerce à longue distance, endettement et solidarité chez les Wixaritari (huichol), Mexique*, Tesis de Doctorado en Antropología, Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, Francia.
- _____, 2008, *Entre luces y sombras: miradas sobre los indígenas en el área metropolitana de Monterrey*, Séverine Durín, (coord.), México: CIESAS.
- Durin, Séverine y Alejandra Aguilar Ros, 2008, “Regios en búsqueda de raíces prehispánicas y wixaritari eculturísticos”, en *Entre luces y sombras: miradas sobre los indígenas en el área metropolitana de Monterrey*, Séverine Durín, (coord.), México: CIESAS-CDI, pp. 22 – 296.
- Estrada, Julio (ed.), 1984, *La música de México I. Historia 5. Periodo contemporáneo (1958-1980)*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fábregas, Andrés (coord.), 2001a, *Memoria del Norte*, Zapopan: El Colegio de Jalisco - Centro Universitario del Norte, Universidad de Guadalajara.
- _____, (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, Andrés y Pedro Tomé, 2002, *Regiones y fronteras: una perspectiva antropológica*, Zapopan: El Colegio de Jalisco – Secretaría de Educación Pública.
- Fábregas Puig, Andrés, Mario Alberto Nájera y Cándido González Pérez (eds.), 2005, *La tierra nómada*, Guadalajara: Seminario Permanente de Estudios de la Gran Chichimeca.
- Fajardo Santana, Horacia, 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, Steven 2001 [1991], “El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli”, Francisco Cruces (trad.) en Francisco Cruces (ed.) *Las culturas musicales*, Madrid: Trotta. Tomado de Steven Feld, 1991, “Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum”, en *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, D. Howes (ed.), Toronto: University of Toronto Press.
- Feld, Steven y Keith H. Basso (eds.) 1996, *Senses of Place*, Santa Fe: School of American Research Advanced Seminar Series.
- Ferriola, Josep Ma., 1997, *Al trasluz de la ayahuasca. Antropología cognitiva, oniromancia y consciencias alternativas*, Barcelona: Los libros de la liebre de marzo.
- Fresán, Mariana, 2002, *Níerika: una ventana al mundo de los antepasados*, México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa de Fomento a Proyectos de Coinversiones Culturales.

- Geertz, Clifford, 1994 [1983], “El arte como sistema simbólico” en *Conocimiento Local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona: Paidós, pp. 117-146.
- Geist, Ingrid, 1997, “Intercambios festivos entre los huicholes de San Andrés Cohamiata” en *Dimensión antropológica*, vol. 11, septiembre-09, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- _____, 2005, *Liminaridad, tiempo y significación: prácticas rituales en la Sierra Madre Occidental*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). (Colección científica, Serie antropología, 471).
- Geist, Ingrid (comp.), 1996, *Procesos de escenificación y contextos rituales*, México: Universidad Iberoamericana - Plaza y Valdés.
- Giménez Azcárate, Joaquín, Regina Lira y Humberto Fernández, 2009, “Diagnóstico preliminar del escenario natural y cultural de la Ruta Huichol a Huiriculta: hacia una propuesta integral de conservación”, en Pedro S. Urquijo Torres y Narciso Barrera-Bassols (coords.), Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México – Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental – CLAG - CIDEM, pp. 187-230.
- Giménez, Gilberto, 2008, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Goffman, Erving, 1959, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Londres: Penguin Books.
- _____, 2006 [1974], *Frame Analysis: Los marcos de la experiencia*, José Luis Rodríguez (trd.), Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) – Siglo veintiuno editores.
- González Rubio, Luis Antonio, 2004, *Relaciones interétnicas en la costa de Nayarit: los wixaritari en la tierra del tabaco*, Tesis de Licenciatura en Sociología, Guadalajara: Universidad de Guadalajara – Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Guilbault, Jocelyne, 1997, “Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice” en *Popular Music*, Vol. 16, No. 1 (Enero, 1997), Cambridge University Press. pp. 31-44
- Guizar Vázquez, Francisco, 2005, “Estrategias de apropiación territorial y de construcción de hegemonía en un contexto intergrupar: el caso de San Lucas de Jalpa, El Mezquital, Durango” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, Invierno 2005, v. 26, núm.101, pp. 81-121.
- Gupta, Akhil y James Ferguson, 1992, “Beyond Culture: Space, Identity and the Politics of Difference,” en *Cultural Anthropology*, vol.7, No. 1 (1992), Vanderbilt University Press, pp. 6-23.
- Gutiérrez del Ángel, Arturo, 2002a, *La peregrinación a Wirikuta: el gran rito de paso de los huicholes*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Universidad de Guadalajara. (Etnografía de los pueblos indígenas de México).

- _____, 2002b, “Jerarquía, reciprocidad y cosmovisión: el caso de los centros ceremoniales *tukipa* en la comunidad huichola de Tateikie”, en *Alteridades*, 12 (24), México: Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa, pp. 75-97.
- Hall, Stewart, 1991, “Lo local y lo global: globalización y etnicidad”, en King, Anthony D. (ed.), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Binghamton: Macmillan-State University of New York at Binghamton, pp. 19-39.
- _____, 1998, “Significado, representación e ideología: Althusser y los debates postestructuralistas” en Curran, Morley y Walkerdine, *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona: Paidós, pp: 30-31.
- Harvey, D., 1998 [1990], *Condiciones de la Posmodernidad: la investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Martha Eguía (trad.), Buenos Aires: Amorrortu.
- Herndon, Marcia, 1971, “The cherokee ballgame cycle: An ethnomusicologist’s view”. *Ethnomusicology*, 15(3): 339-352.
- Hiernaux, Daniel, y Margarita Zarate, (eds.) 2008, *Espacios y transnacionalismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa – Juan Pablos.
- Houtart, François 1989, *Religión y modos de producción precapitalistas*, Madrid: Editorial Iepala.
- Iturrioz Leza, José Luis, et al., 1995, *Reflexiones sobre la identidad étnica*, Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara.
- Iturrioz Leza, José Luis, et al., 2004, *Lenguas y literaturas indígenas de Jalisco*, Guadalajara, Jalisco: Secretaría de Cultura Gobierno del Estado de Jalisco.
- Iturrioz Leza, José Luis, Xitakame (Julio) Ramírez de la Cruz y ‘Iritemai (Gabriel) Pacheco, 2004, “Literatura huichola: funciones, tipos de textualidad y géneros” en *Lenguas y literaturas indígenas de Jalisco*, Guadalajara, Jalisco: Secretaría de Cultura Gobierno del Estado de Jalisco. Pp. 223-253.
- Iturrioz Leza, José Luis y Julio (Wiyeme) Carrillo de la Cruz, 2007, "Las huellas de la evangelización en el ciclo ritual y en la lengua de los huicholes: resistencia y asimilación I", en *Niuki*, 2007, núm. 5, Guadalajara – Colotlán: Universidad de Guadalajara – Centro Universitario del Norte, pp. 8-31.
- Jáuregui, Jesús, 1992, *Tres mariachis jaliscienses olvidados en su tierra*, Zapopan: El Colegio de Jalisco. (Cuadernos de Estudios Jaliscienses, 9)
- _____, 2003, “De cómo los huicholes se hicieron mariacheros”, en *Flechadores de estrellas*, Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, (coord.), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Universidad de Guadalajara. (Etnografía de los pueblos indígenas de México), pp. 341-385.
- _____, 2006, *La plegaria musical del mariachi: velada de minuetes en la catedral de Guadalajara (1994)*, México, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - INAH. (CD y folleto).

- _____, 2007, *El mariachi: símbolo musical de México*, México: Taurus – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Jáuregui, Jesús (ed.), 1993, *Músicas y Danzas del Gran Nayar*, México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos – Instituto Nacional Indigenista.
- Jáuregui, Jesús y Johannes Neurath (coords.), 2003, *Flechadores de estrellas*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Universidad de Guadalajara. (Etnografía de los pueblos indígenas de México).
- Kapchan, Deborah A. 1995, “Performance” en *The Journal of American Folklore*, Vol. 108, No. 430, Common Ground: Keywords for the Study of Expressive Culture (Autumn, 1995), American Folklore Society, pp. 479-508.
- Kartomi, Margaret J., 2001 [1991], “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, Enrique Cámara de Landa (trad.) en Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales*, Madrid: Trotta. Aparecido originalmente como “The Processes and Results of Musical Culture Contact: a discussion of Terminology and Concepts” en *Ethnomusicology*, 25 (2): 224-249.
- Kearney, Michael, 2008 Lo local y lo global: la antropología de la globalización t el transnacionalismo” en *Espacios y transnacionalismo*, Hiernaux, Daniel, y Margarita Zarate, (eds.) México, Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa – Juan Pablos, pp. 55-88.
- Kindl, Olivia 2005, “Pasos del caminante silencioso: José Benítez Sánchez entrevistado por Olivia Kindl” en revista *Artes de México*, no. 75 México: Artes de México - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 56-59.
- Lefebvre, Henri, 1991 [1974], *The Production of Space*, Donald Nicholson Smith (trad.), Malden: Blackwell.
- Lemaistre, Denis, 1997, *Le parole qui lie: le chant dans le chamanisme huichol*, Tesis doctoral de Etnología, París: Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- _____, 2003, *Le Chamane et son chant: relations ethnographiques d'une expérience parmi les Huicholes du Mexique*, Paris: L'Harmattan.
- Lemaistre, Denis y Olivia Kind, 1999, “La semaine sainte huichole de Tateikie: rituel solaire et légitimation du pouvoir par les sacrificies” en *Journal de la Société des Americanistes*, 1999, 85, pp. 175 – 214.
- Leyshon, Andrew, Matless, David y Revill, George, (eds.), 1998, *The Place of Music*, Londres: Guilford Press.
- Liffman, Paul, 1996, “Reivindicación territorial y convergencia democrática de los wixaritari (huicholes)”, en Jorge Alonso y Juan Manuel Ramírez, (comps.), 1996, *La democracia de los de abajo en Jalisco*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara - CIESAS - CIICH - Universidad Nacional Autónoma de México - CEEJ. pp. 41-76.

- _____, 2001, *Indigenous Territorialities in Mexico and Colombia, Proyecto Regional Worlds*, Fundación Ford, Chicago: University of Chicago.
- _____, 2002, *Huichol Territoriality: Land Conflict and Cultural Representation in Western Mexico*. Tesis de doctorado, University of Chicago.
- _____, 2005, "Fuegos, guías y raíces: estructuras cosmológicas y procesos históricos en la territorialidad huichol" en: *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, Invierno 2005, v. 26, núm.101, pp.51-79.
- _____, 2011, *Huichol Territory and the Mexican Nation: Indigenous Ritual, Land Conflict, and Sovereignty Claims*, Tucson: University of Arizona Press.
- Lindón, Alicia, 2008, "De espacialidades y transnacionalismo" en *Espacios y transnacionalismo*, Hiernaux, Daniel, y Margarita Zarate, (eds.) México, Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa – Juan Pablos, pp. 119-156.
- Lira, Regina, 2008, *Memoria social y música regional en la Sierra madre occidental*. Sin publicar.
- Lomnitz-Adler, Claudio, 1995, *Las salidas del laberinto: cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*, México: Joaquín Mortiz.
- Low, Setha M., D. y Lawrence-Zuñiga (eds.) 2003, *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*, Malden, EU: Blackwell.
- Lumholtz, Carl, 1899, "Explorations au Mexique de 1891 a 1897", en *Journal de la Société des américanistes de Paris*, 2, París. pp: 179-184.
- _____, 1981 [1904], *El México Desconocido*, 2 vols., (ed. facs.), México: Instituto Nacional Indigenista (Clasicos de la antropología, 11).
- _____, 1986 [1900], *El arte simbólico y decorativo de los Huicholes*, México: Instituto Nacional Indigenista.
- Luna, Xilonen, 1993 "Nuevos símbolos culturales entre los coras y los huicholes: radiodifusión, música tradicional y participación comunitaria" en *Música y danzas del Gran Nayar*, Jesús Jáuregui (ed.) Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Nacional Indigenista. pp. 255-270.
- _____, 2004, *Música wixarika entre cantos de "la luz" y cordófonos*, Tesis de Licenciatura en Etnomusicología, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____, 2005, *Música y Cantos para la Luz y la Oscuridad, Música y cantos huicholes grabados por Carl Lumholtz*. CDI – American Museum of Natural History. (Disco compacto de audio y folleto)
- Manzanares Monter Alejandra, 2003, *El sistema de cargos de los xukuri'kate: parentesco y poder en una comunidad wixarika*, Tesis de Licenciatura en Antropología Social, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Marcus, George E., 2001, “Etnografía en-del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal” en *Alteridades*, 11 (22), pp. 111-127.
- Marcus, George E. y Michael Fischer, 2000, *La Antropología como crítica cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Martí Josep, 2004, “Transculturación, globalización y músicas de hoy” en *Trans: revista Transcultural de Música*, núm. 8. [en línea:] (consulta: 20 de noviembre de 2007)
- Mata Torres, Ramón, 1970, *Los huicholes*, Guadalajara: Ediciones de la Casa de la Cultura Jalisciense.
- _____, 1974, *El pensamiento huichol a través de su canto*, Guadalajara: Kerigma.
- _____, 1980a, *El arte de los huicholes*, Catherine Finerty (trad.), Jaime Reyes Tavera (il.), Víctor Arauz, Ernesto Loera Ochoa (fot.), México: ed. de autor.
- _____, 1980b, *La Vida de los huicholes*, Catherine Finerty (trad.), Jaime Reyes Tavera (il.), Víctor Arauz, Ernesto Loera Ochoa (fot.), México: ed. de autor.
- _____, 1982, *Eukia: un viaje por las comunidades huicholas*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- _____, 1993 [1986, 1987], “Los corridos huicholes”, en *Música y danzas del Gran Nayar*, Jesús Jáuregui (ed.) Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Nacional Indigenista. pp. 255-270.
- Mc Leod, Norma y Marcia Herdon, 1980, *The ethnography of musical performance*, Norwood: Norwood Editions.
- Medina Miranda, Héctor, 2003, “Las peregrinaciones a los cinco rumbos del cosmos realizadas por los wixaritari del sur de Durango” en *Diálogos con el territorio III*, Alicia Barabas (coord.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 94-104. (Etnografía de los pueblos indígenas de México).
- Medina Miranda, Héctor, 2009, “‘Aún no hablan’: varas de mando y fundación de comunidades huicholas en Durango”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 34, mayo-agosto, 2005, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Merriam, Alan P., 1971 [1964], *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- Mendoza Vicente T. 1984 [1956], *Panorama de la música tradicional de México*: México: UNAM.
- Meyer, Jean, 1989, “El origen del mariachi” en *Esperando a Lozada*, Guadalajara: Hexágono. Pp. 273-285.
- Miñana, Carlos, 2008, “Musica y fiesta en la construcción del territorio nasa (Colombia), *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 44, Núm. 1, enero-junio, 2008, pp. 123-155.

- Mota y Escobar, Alonso de la, 1966 [1602-1606], *Descripción geográfica de los reynos de Nueva Galicia, Nueva Vizcaya y Nuevo León*, Guadalajara: Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, INAH.
- Mukarovsky, Jan, 1977, *Escritos de estética y semiótica*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Nava, José Antonio, 1998, “Hikuri Neirra” (prol.) en *Corazón de Venado*, Pablo Ortiz Monasterio (fotografía), Guadalajara: Dirección General de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura de Jalisco.
- Navarrete, Sergio, 2003, “Invitación al estudio social e histórico de la música y la Danza” *Desacatos*, núm. 12, (otoño) pp. 105-112.
- _____, 2005, *Los significados de la música: la marimba Maya Achí de Guatemala*, México: Publicaciones de la Casa Chata - CIESAS.
- Negrín, Juan, 1977, *El arte contemporáneo de los huicholes*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara – Instituto Nacional de Antropología e Historia – Museo Regional de Guadalajara.
- _____, 1986, *Acercamiento histórico y subjetivo al huichol*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- _____, 2005, “Protagonistas del arte huichol” en revista *Artes de México*, no. 75. México: Artes de México - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 43-54.
- Neurath, Johannes, 2000, “El don de ver. El proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola” en Carlos Montemayor (ed.), *La cosmovisión de los actuales grupos indígenas de México*, *Desacatos: Revista de Antropología Social*, núm. 5 (Invierno): 57–78.
- _____, 2002, *Las fiestas de la casa grande*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Universidad de Guadalajara. (Etnografía de los pueblos indígenas de México).
- _____, 2005a, “Máscaras enmascaradas. Indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, Invierno 2005, v. 26, núm.101, pp. 21-50.
- _____, 2005b, “Ancestros que nacen” en revista *Artes de México*, no. 75, México: Artes de México - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 12-23.
- Neurath Johannes y Arturo Gutiérrez del Ángel, 2003, “Mitología y Literatura del Gran Nayar (Coras y Huicholes)” en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (coords.), *Flechadores de estrellas*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Universidad de Guadalajara. (Etnografía de los pueblos indígenas de México), pp. 289-337.
- Ortiz, Fernando, 1986 [1940], *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Jesús Montero.
- Ortiz Monasterio, Pablo (fotografía), 1998, *Corazón de Venado*, Guadalajara: Dirección General de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura de Jalisco.

- Pérez Bugalló, Rubén, 2008, *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*, Buenos Aires: Ediciones del Sol. (Biblioteca de Cultura Popular: 19).
- Preuss, Konrad Theodor, 1998 [1906-1932], *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, comps.), México: Instituto Nacional Indigenista - Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- _____, 1998 [1908], “Los cantos religiosos y los mitos de algunas tribus de la sierra Madre Occidental”, Johannes Neurath y Leticia Villanueva (trad.), en *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, comps.), México: Instituto Nacional Indigenista - Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 265-287.
- _____, 1998, [1907], “Viajes a través del territorio de lo huicholes en la sierra Madre Occidental. Cuarta relación de viaje”, Johannes Neurath y Leticia Villanueva (trad.) en *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, comps.), México: Instituto Nacional Indigenista - Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 171-199.
- _____, 1998 [1906], “La boda del maíz y otros cuentos huicholes”, Johannes Neurath y Leticia Villanueva (trad.) en *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, comps.), México: Instituto Nacional Indigenista - Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 153-170.
- Qureshi, Regula Burckhardt, 1987, “Musical sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis” en *Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 1 (Invierno, 1987), pp. 56-86.
- Ramírez de la Cruz, Xitákame Julio, 2005, “Wixarika xaweri”, *Revista Función* núm. 27-30, 2003-4. Guadalajara: Departamento de Lenguas Indígenas, Universidad de Guadalajara.
- Rappaport, Joanne, “La geografía y la concepción de la historia de los Nasa” en Surrallés Alexandre y Pedro García Hierro (eds.) (2004), *Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno*, Lima: IWGIA, Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas, pp. 173-184.
- Reynoso, Carlos, 2006, *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. vol. 1: Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Robinson, Scott 2006 [1976], *Wirikuta, peregrinación al peyote de los huicholes*. [Video en formato VHS]
- Rodman, Margaret, 2006, “Empowering Place: Multilocality and Multivocality” en Setha M. Low y Denise Lawrence-Zúñiga (eds.), *The anthropology of space and place: locating culture*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 204-223.
- Rojas, Beatriz, 1992, *Los huicholes: documentos históricos*, México: Instituto Nacional Indigenista – CIESAS.

- _____, 1993, *Los huicholes en la historia*, México: Instituto Nacional Indigenista, - Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - El Colegio de Michoacán.
- Rojas Galván, José, 2001, "Los indios flecheros de origen tlaxcalteca en el gobierno de las fronteras de Colotlán" en Fábregas, Andrés (coord.), 2001, *El Norte de Jalisco: sociedad cultura e historia en una región mexicana*, Zapopan: El Colegio de Jalisco - Centro Universitario del Norte, Universidad de Guadalajara.
- Rosaldo, Renato, 2006 [1993], "Introducción: creatividad en la antropología" en *Renato Rosaldo: ensayos en antropología crítica*, Rodrigo Díaz Cruz (ed.), México: Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa.
- Roseman, Marina, 1998, "Singers of the Landscape: Song, History, and Property Rights in the Malaysian Rain Forest" en *American Anthropologist* 100(1), pp.106-121.
- _____, 2000, "Shifting Landscapes: Musical Mediations of Modernity in the Malaysian Rainforest" *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 32 (2000), pp. 31-65.
- Rossi, Ilario, 1997, *Corps et chamanisme*, Paris: Armand Colin.
- Rubín, Ramón, 1984, *La bruma lo vuelve azul*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ruck, Carl, 2000, "Mito", en *Diccionario de antropología*, Thomas Barfield (ed.), Siglo veintiuno editores, México, pp: 358-360.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, 1996, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Schieffelin, Edward L., 1996, "On failure and performance: throwing the Medium Out of the Seance" en *The performance of Healing*, Carol Laderman y Marina Roseman (eds.), Nueva York: Routledge, pp. 59 – 89.
- _____, 1998, "Problematizing performance" en *Ritual, Performance, Media*. ASA Monographs 35, London and New Cork: Routledge, pp. 194 – 207.
- Schechner, Richard, 1977, *Essays on Performance Theory*, Nueva York, Drama Books.
- Seeger, Anthony, 1979, "What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suya Indians of Central Brazil" en *Ethnomusicology*, Vol. 23, No. 3 (Sep., 1979), Chicago: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, pp. 373-394.
- Seeger, Anthony, 1994, *Why Suya sing: a musical anthropology of an Amazonian people*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Seler, Eduard, 1998 [1901], "Los indios huicholes del estado de Jalisco" Erika Krieger (trad.), en Preuss, Konrad Theodor, 1998[1906-1932], *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, comps.), México: Instituto Nacional Indigenista - Centro Francés de Estudios Mexicanos y

- Centroamericanos, pp. 63-98. (Publicado originalmente en Memorias de la Sociedad Antropológica de Viena, tomo XXXI, I de la 3a. serie, Viena, 1901, pp. 138-163)
- Severi, Carlo, 1996, *La Memoria Ritual: Locura e Imagen del Blanco en una Tradición Chamanística Amerindia*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Shutz, Alfred, 1967, *The Phenomenology of the Social World*, G. Walsh y F. Lehnert, (trad). Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Simonett, Helena, 2004, En *Sinaloa nació. Historia de la música de Banda*, Mazatlán: Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán.
- Stanford, Thomas, 1984, *El son mexicano*, México: SEP-80.
- Stevenson, Robert, 1993 [1968], "El sistema melódico de los aborígenes primitivos (de México: los coras y los huicholes) y la Sinfonía india de Carlos Chávez", Pastora Rodríguez Aviñoá (trad.), en *Música y Danzas del Gran Nayar*, Jesús Jáuregui (ed.), Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos – Instituto Nacional Indigenista, pp. 187- 199. (Extractos de *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkley y Los Angeles of California Press, 1968, pp. 125-126, 128-129, 144-150 y 152-153.)
- Stokes, Martin, 1997, "Voices and Places: History, Repetition and the Musical Imagination" en *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 3, No. 4. (Dec., 1997), pp. 673-691.
- Stokes, Martin (ed.), 1994, *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg.
- Strathern, Marilyn, 1988, "Commentary: Concrete Topographies", en *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No. 1, *Place and Voice in Anthropological Theory*. (Feb., 1988), pp. 88-96.
- Surrallés Alexandre y Pedro García Hierro (eds.) 2004, *Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno*. Lima: IWGIA, Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas.
- Talavera Durón, Francisco, 2003, *Las venas del tabaco: la migración de los wirraritari en la costa de Nayarit*, Tesis de licenciatura en Antropología social, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Talavera Durón, Francisco, 2005, "Las migraciones agrícolas de los wixaritari" en *La Tierra Nómada*, Andrés Fábregas Puig, Mario Alberto Nájera y Cándido González Pérez (eds.), Guadalajara: Seminario Permanente de Estudios de la Gran Chichimeca, pp. 83-97.
- Téllez Girón, Roberto, 1964, *Investigación folklórica en México*, México: Secretaría de Educación Pública – Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Tescari, Giuliano, 1987, "El cambio de varas. Símbolos y fuentes de la autoridad política en una comunidad huichola", en Barbro Dahlgren De J. (coord.), *Historia de la Religión en Mesoamérica y áreas afines. Iº Coloquio*, México: IIA – Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 177-198.
- Torres Contreras José de Jesús, 2009, *Relaciones de frontera entre los huicholes y sus vecinos mestizos: Santa Catarina y Huejuquilla el Alto*, Zapopan: El Colegio de Jalisco.

- Turino, Thomas, 1993, *Moving away from silence: Music of the The Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago: University of Chicago Press.
- _____, 2003, "Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music" en *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 12, No. 2 (2003), British Forum for Ethnomusicology, pp. 51-79.
- _____, 2003b, "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations" en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 24, No. 2. (Otoño-Invierno, 2003), pp. 169-209.
- _____, 2009, *Music as social life: The Politics of Participation*, Chicago: Chicago Studies in Ethnomusicology.
- Turner, Victor, 1985, "Experiencie and performance: in throw a new procesual anthropology", en *On the edge of the bush: Anthropology as experience*. Tucson: University of Arizona Press, pp. 205 -226.
- _____, 2002 [1985], "La antropología del performance" Magdalena Uribe Jiménez e Ingrid Geist (trad.) en *Antropología del ritual*, Ingrid Geist (comp.), México: Escuela Nacional de Antropología, pp. 103-141.
- _____, 2002, *Antropología del ritual*, Ingrid Geist (comp.), México: Escuela Nacional de Antropología.
- Turrent, Lourdes, 1993, *La conquista musical de México*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Valdovinos, Margarita «Lemaistre, Denis, *Le Chamane et son chant: relations ethnographiques d'une expérience parmi les Huicholes du Mexique* (préface de Michel Perrin), L'Harmattan, Paris, 2003, 337 p., bibl., vocab., ill., photos », *Journal de la Société des Américanistes*, 2004, tomo 90, n° 1, [en línea : <http://jsa.revues.org-document383.html>.] (Consulta: 19 junio de 2007).
- Varela, Leticia, 1986, *La música en la vida de los Yaquis*, Hermosillo: Gobierno del Estado de Sonora.
- Velázquez, María del Carmen, 1961, *Colotlán: Doble frontera contra los Bárbaros*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (Cuadernos del Instituto de Historia - Serie Histórica, 3).
- Villaseñor Bayardo, Sergio Javier, 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, Carmen, 2001, *El enfoque regional en Antropología*, México: Universidad Iberoamericana.
- Viveiros de Castro, Eduardo, 2004, "Perspectivismo y multinaturalismo en la América Indígena" en *Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno*, Alexandre Surrallés y Pedro García Hierro (eds.), Lima: IWGIA, Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas, pp. 37-80.
- Vizcaíno, Antonio, Eusebio López Carrillo y José Antonio Nava, 1989, *Ofrenda Huichol*, México: Nacional Financiera.

- Wade, Peter 1998, "Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History" en *Popular Music*, Vol. 17, No. 1. (Enero, 1998), pp. 1-19.
- Waterman, Cristopher, 1990, 'Our tradition is a very modern tradition: popular music and the construction of a Pan-Yoruba identity', *Ethnomusicology*, 34, pp. 367-379.
- Weigand C. Phil, 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, Colegio de Michoacán.
- Williams, Raymond, 1977, *Marxism and Literature*, Londres: Verso.
- _____, 2003 [1975], *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Horacio Pons (trad.), Buenos Aires: Nueva visión. (Londres: Fontana, 1975)
- Yáñez Rosales, Rosa H., 2001, *Rostros, palabra y memoria indígenas: el occidente de México 1524-1816*, México: CIESAS – Instituto Nacional Indigenista.
- _____, 2002, *Guerra espiritual y resistencia indígena: el discurso de evangelización en le obispado de Guadalajara de 1541 a 1767*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Yurchenco, Hernetta, 1993, "Investigación folklórico-musical en Nayarit y Jalisco. *Grupos indígenas coras y huicholes*" en *Música y danzas del Gran Nayar*, Jesús Jáuregui (ed.), México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Nacional Indigenista. pp. 148-157. (Originalmente publicado en Cuadernos de Bellas Artes IV 1963: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; y V 1964: 1, 2, 3).
- Zingg, Robert, 1982 [1938], *Los huicholes, una tribu de artistas*, 2 vols., México: Instituto Nacional Indigenista.
- Zingg, Robert M., 1998, *La mitología de los huicholes*, Jay C. Flkes, Phil C. Weigand y Acelia García de Weigand (eds.). Eduardo Williams (trad.) Zamora: El Colegio de Jalisco – El Colegio de Michoacán - Secretaría de Cultura de Jalisco.

Referencias fonográficas

- Amos de la Sierra, Los, 2008, "Popurrí: No señor apache/ Como la Luna/ Muchacha triste" en *Los Amo's de la Sierra*, Guadalajara: FONORAMA. [Disco compacto de audio]
- Ávila Robles Marcelino y Alejandro López Torres, 2004, *Maxa Uké: Canciones sagradas de la peregrinación huichola*. [Disco compacto de audio]
- Carrillo, Pablo, 2010, *Xaveri 'iyarieya: el corazón del violín*, Guadalajara: Huehuecuicatl - CONACULTA-PACMYC. [Disco compacto de audio]

- Kukatavie, Grupo, 2009, *Donde se aprende la música* Juan Guerra (prod.). México: Cosmo Danza – Consejo de los Pueblos y Barrios Originarios del D. F. [Disco compacto de audio]
- De la Cruz Santiago, Sauleme, 1998, *Música y canto ceremonial huichol: Mother Tagle*, México: Grabaciones Lejos del Paraíso [Disco compacto de audio]
- De la Mora, Pérez Arce Rodrigo, (investigación y grabación), 2005, *Xaweri, kanari niawari wiaxarika*, Guadalajara: CONACULTA-PACMYC. [Disco compacto de audio]
- _____, 2010c, *Taateiketaari waxaweeri waniawari: canciones de xaweeri y kanari de Taateikie*, Guadalajara: CONACULTA-PACMYC. [Disco compacto de audio]
- Encinos, Grupo, *Ya llegó*, Guadalajara: Huehuecuicatl. [Disco compacto de audio]
- Huichol Musical, 2008, *Desde México... “Cumbia Cusinela”*, México: Univisión Records (Clave: 100-5863) [Disco compacto de audio]
- Maxa Keta, Dueto huichol, 2006, Puerto Vallarta: Sonido Rana Music Store. [Disco compacto de audio]
- Teopa, Grupo Huichol, Los, *21 éxitos*, Guadalajara: FONORAMA. [Disco compacto de audio]
- Venado Azul, El, 1997, “Cuarru mautorra”; “Me He De Comer Esa Tuna” en *Cuarru Mautorra*, Guadalajara: FONORAMA, pistas 1 y 7 (Clave: CD - 128) [Disco compacto de audio]
- _____, 2006, “Cumbia Cusinela”, en *Viejo pero no espoleado*, Guadalajara: FONORAMA, pista 5 (Clave: CD – 307) [Disco compacto de audio]
- _____, 2008, “Polka etsiema”, en *Mi corazón es un vagabundo*, Guadalajara: FONORAMA, pista 4 (Clave: CD – 307) [Disco compacto de audio]
- _____, 2009, “Cumbia Cusinela (Versión Español)”, *Podría*, Guadalajara: FONORAMA, pista 10 (Clave: CD – 398) [Disco compacto de audio]

Referencias en Internet

- Flores, Juan “El Cusinelo”, 2008, *La Cusinela*, [videoclip en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=JX3-1M2LkOU>, [consulta: 10 agosto 2008].
- Huichol Musical, 2008, *Cumbia Cusinela*, [videoclip en línea], Alejandra Icazbalceta (dir.), Guillermo Serrano (prod.), Monterrey: Latin Power Films, <http://www.youtube.com/watch?v=sQ83GPCpZvM&feature=fvsr> [consulta: 10 agosto 2008].

- Lamarca Lapuente, María Jesús, 2009. *Hipertexto: El nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*. [en línea: (<http://www.hipertexto.info/documentos/hipermedia.htm>) (consultado el 15 de octubre de 2010)]
- Massore, Erick y su grupo, 2008, *Cumbia Cusinela*, [videoclip en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=Iic98EymcoA> [consulta: 10 noviembre 2008].
- Monitor Latino, 2008, “Record Sales Chart (Weekly Reports Provided by Record Distributors)” [en línea], http://www.monitorlatino.com/Disb_SalesRanking_all.aspx, [consulta: 15 agosto 2008].
- Unión de Estudiantes Indígenas por México, A. C., “Cumbia de la Cusinela - Venado Azul” [en línea], <http://www.puebloindigena.com/portal/venado-azul/cumbia-de-la-cusinela-venado-azul.html> [consulta: 15 de agosto de 2008].
- Venado Azul, El, 2008, *Cumbia Cusinela*, [videoclip en línea], José López Robles (co-prod.), Guadalajara: Fonorama, <http://www.youtube.com/watch?v=XHdW8ncG9j0> [consulta: 10 agosto 2008].
- _____, [en línea] <http://www.myspace.com/venadoazulmx> [consulta: 10 agosto 2008].

Referencias de entrevistas

- Albino Carrillo
2007, realizada en Guadalajara, Jalisco, el 20 de agosto.
- Antonio Cosío,
2008, realizada en Keuruwitia, Santa Catarina Cuexcomatitlán, Mezquitic, Jalisco, el 23 de junio.
- Ceferino Carrillo “Zamurawy”,
2008, realizada en Guadalajara, Jalisco, el 10 de octubre.
- Ismael González González y Santiago Candelario de la Rosa
2008, miembros de Nubes de la Sierra, 2008, realizada en Guadalajara, Jalisco, el 29 de agosto.
- Jesús Carrillo “Chuyinho Sierra”,
2008, miembro de *Werika Yuawi*, realizada en Guadalajara, Jalisco, en el mes de junio.
- José Bautista, conocido como Kwiniwari,
2008, realizada en San Andrés Cohamiata, en el mes de octubre.

2009, realizada en San Andrés Cohamiata, en el mes de enero.
- José López Robles, “El Venado Azul”,

2008, realizada en Guadalajara, Jalisco, el 29 de agosto.

José y Jaco

2008, miembros de Los Amos de la Sierra, realizada en Zapopan, Jalisco, 1 de noviembre.

Luis y Rosendo,

2009, miembros de Los Nuevos de la Sierra, realizada en San Andrés Cohamiata, de enero.

Pascual Pinedo

2005, realizada en Keuruwitia, Santa Catarina Cuexcomatlán, Mezquitic, Jalisco, mes de mayo.

2008, en Keuruwitia, Santa Catarina Cuexcomatlán, Mezquitic, Jalisco, 30 de junio.

Pedro Carrillo Montoya

2010, realizada en Guadalajara, Jalisco, mes de junio.

Rafael Carrillo Pizano,

2004, realizada en San Andrés Cohamiata, Jalisco el 29 de diciembre.

2007, realizada en Guadalajara, Jalisco en el mes de octubre.

2009, realizada en Guadalajara, Jalisco en el mes de junio.

2010, realizada en Guadalajara, Jalisco el 23 de noviembre.

Rafael Cosío,

2008, realizada en Nueva Colonia, Mezquitic, Jalisco el 30 de junio.