

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

**FACULTAD DE ARTES
COLEGIO DE ARTE E INTERDISCIPLINA**

TESIS

TE' TSUNI OTOWE

**Un estudio y registro de las músicas y
sonoridades tradicionales de tambores y
carrizos de Copainalá.**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN GESTIÓN Y
PROMOCIÓN DE LAS ARTES**

PRESENTA

Carlos Hernández Zaragoza

ASESOR

Dr. Amín Andrés Miceli Ruiz

TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS

SEPTIEMBRE DEL 2017





Lugar: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
 Fecha: 21 de agosto de 2017

C. Carlos Hernández Zaragoza

Pasante del Programa Educativo de: Licenciatura en Gestión y Promoción de las Artes

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:

Te' Tsuni Otowe: Un estudio y registro de las músicas y sonoridades tradicionales de tambores y carrizos de Copainalá

En la modalidad de _____ Tesis _____

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

Revisores:

Dr. Amín Andrés Miceli Ruiz

Dra. Gillian Elizabeth Newell

Mtra. Aurora Lucía Oliva Quiñones

Firmas:

CONTENIDO

PRESENTACIÓN.....	5
AGRADECIMIENTOS.	10
OBJETIVOS.....	11
METODOLOGÍA Y ETAPAS DE INVESTIGACIÓN.....	13
CAPÍTULO I.....	18
LA GESTIÓN Y PROMOTORIA CULTURAL EN LA DIMENSIÓN TRADICIONAL DE COPAINALÁ.	18
I.I LA GESTIÓN Y PROMOCIÓN DE LAS ARTES DE LA FACULTAD DE ARTES- UNICACH.....	25
I.II POKIA'MA POJ TSUNI WANE.	38
I.III LAS SONORIDADES Y LAS MÚSICAS DE TAMBORES Y CARRIZOS COMO PATRIMONIO E IDENTIDAD CULTURAL.....	59
I.IIII REGISTRO FOTOGRÁFICO (PARTE I).	68
CAPITULO II.....	74
PRÁCTICAS TRADICIONALES DE ANTES Y DESPUÉS DE 1982; MEMORIAS DE LUIS HERNÁNDEZ AGUILAR.	74
II.I TRADICIONES Y CELEBRACIONES DE 1938-1982.....	85
II.II COSTUMBRES Y RECREACIONES EN 1982-2017.....	109
II.III REGISTRO FOTOGRÁFICO (PARTE II).....	124
CAPITULO III	141
EL VIRTUOSO PITERO; LUIS HERNÁNDEZ AGUILAR.	141
III.I TE' SUS TAYU.....	141
III.II SONORIDADES TRADICIONALISTAS.....	165
III.III REGISTRO FOTOGRÁFICO (PARTE III).....	180
CAPITULO IV.....	187
KAPE SUSKUY Y COWUA KUY WANE ESTUDIOS.	187
IV.I DECODIFICACIÓN MUSICAL.	189
IV.II CONCEPCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES.....	206
IV.III REGISTRO FOTOGRÁFICO (PARTE IV).	230
CONCLUSIÓN.....	234
LA GESTIÓN INTERCULTURAL; DISCIPLINA DE SOPORTE ANTROPOLÓGICO.	236

EL PATRIMONIO SONORO.	242
PATRIMONIO INTERGENERACIONAL; NECESIDADES DE RAZONAMIENTO CONTEMPORÁNEO E INTERCULTURAL.	248
CONSIDERACIONES PERSONALES.	253
GLOSARIO.....	263
FUENTES DE INFORMACIÓN.....	270

PRESENTACIÓN.

Residen en Chiapas poblaciones que ejercen prácticas culturales tradicionales con elementos de origen ancestral. Un conjunto de prácticas socio culturales en determinados momentos son las que intrínsecamente los distinguen y a la vez fortalecen una identidad cultural colectiva. Dicho conjunto puede constituirse por las danzas, las artesanías, los rituales, la lengua, el pensamiento cosmogónico, la música (ya sea instrumental y/o vocal), además de otros sonidos del contexto en el que se desarrollan, así como otros aspectos que conciernen a la cultura de una comunidad o sociedad establecida, tales como factores determinantes de un lenguaje, una lengua o sus sistemas sustitutos que se forjan de los imaginarios rituales, religiosos y mágicos.

*Te' Tsuni Otowe*¹ (del idioma nativo Copainalteco) quiere decir; *La Voz del Idioma*, y se concibe bajo la posibilidad de conocer información confiable respecto a la cultura tradicional del municipio de Copainalá y específicamente a las prácticas culturales musicales de los pitos de carrizo y tambores de madera, sus transformaciones o recreaciones a través del devenir histórico socio-cultural de la comunidad y desde el año 1938.

Se contempla a este trabajo como una herramienta de conocimientos y saberes, así como un producto de la gestión cultural concebido a partir de uno de los ejes profesionales que el gestor cultural académico tiene en su papel de investigador, en una de sus actividades centrales; “la salvaguardia de patrimonios culturales”, y con el propósito de contribuir a preservar conocimientos de algunas prácticas tradicionales de antes y después de 1938, así como su ejecución y recreación en años posteriores a 1982.

La UNESCO (2003) señala que “el patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional”, por ello se opta por indagar en las prácticas musicales tradicionales ejecutadas por Luis Hernández Aguilar

¹ *Te'*; la o él. *Otowe*; Voz. *Tsuni*; Habla – Palabra – Idioma.

desde sus comienzos sonoros en Copainalá, sus primeros momentos cercanos con las músicas de pitos de carrizo y tambores tradicionales y su legado cultural que ha desarrollado como tradición en la contemporaneidad, ya que dicha tradición musical consiste en conocimientos, técnicas, formas, usos, funciones y otros saberes que mencionado músico heredó de sus antepasados en una generación de 1938, y que a partir de 1953 por cargo espiritual comenzó a heredar a las generaciones venideras.

Este documento de investigación se considera un registro y análisis de una tradición musical de origen indígena, que a partir de la ética de la gestión cultural, en este documento se respetan tanto las formas, como las concepciones y conceptualizaciones sonoras e ideales tradicionales de los costumbristas o costumbreros de Copainalá, mismos que aportan testimonios, conocimientos y material tangible para la construcción y esencia de este trabajo, no ignorando a los teóricos y sus concepciones sobre el tema, ya que contribuyen también a clarificar y reconocer las diversidades cosmogónicas de las culturas regionales con parentescos al tópico principal.

Este documento permite a su lector, ser escucha, para conocer y reconocer prácticas tradicionales de una generación de 1938. Así como prácticas contemporáneas a partir de los años 1982 que hoy permiten otorgar identidad al municipio de Copainalá, y que a lo largo del devenir histórico se ha contextualizado a diferentes entornos generacionales respondiendo con la habituación, recreación y/o transformación en pleno 2017. Se recomienda a quien da lectura de éste trabajo, también escuche las sonoridades de las músicas que se exponen en el soporte de audio (CD), ya que los registros sonoros son fundamentales para acercarse y re-interpretar el lenguaje tradicional objeto de estudio (éstos se encuentran en los diferentes apartados del actual documento e híbridamente forjan el objetivo de esta tesis).

Primeramente, el lector del presente escrito puede generar críticas y opiniones del tratamiento del objeto de estudio y partiendo del Capítulo I, que expone a la gestión cultural y a la promotora cultural como dos perfiles similares y diferentes de agentes culturales que buscan la intervención a partir de la integración con la comunidad a investigar (o el objeto de estudio), pero más allá de éstos agentes culturales, éste documento es la perspectiva académica del músico tradicional que aquí redacta. La intención es integrar nuevos conocimientos a “la escuela” y forjar estimulación por los estudios interculturales. También se manifiestan trabajos

de Academia-Comunidad, y específicamente con las músicas y danzas tradicionales de tambores y carrizos de Copainalá en colaboración, vinculación con la Facultad de Artes-UNICACH.

Dicho capítulo exterioriza también el reconocimiento por las músicas que en la comunidad se conciben (apartado I.II), entre expresiones sonoras de marimba, armónica, pitos y tambores, violines acompañados de guitarras y las composiciones o expresiones musicales vocales y otros. Además con el apartado I.III que ostenta las condiciones y formas del patrimonio cultural decretada por la UNESCO, demostrando posteriormente que existen expresiones artísticas y culturales musicales en Copainalá que aventajan dichas condiciones, razonando un patrimonio cultural propio de la comunidad, sin condiciones y bajo la responsabilidad de concebirse desde la misma comunidad, y para culminar dicho capítulo se presenta el apartado I.IV, un registro fotográfico que compila las actividades de promotoria o gestión cultural en la comunidad y en la academia.

El segundo capítulo de éste trabajo refuerza lo anteriormente puntualizado, ya que puede visualizarse primeramente los usos y funciones de las prácticas culturales (danzas, músicas, etc.) y su relación con la naturaleza y con las deidades, posteriormente se aprecia un panorama sociocultural de prácticas tradicionales de la comunidad en los años 1938 al 1982 que aún continúan ejerciéndose en la contemporaneidad (apartado II.I) conjuntamente con el apartado II.II que expone las prácticas culturales más contemporáneas y actuales (de 1982 a 2017), nuevos espacios de expresión tradicional que se crean para la convivencia y el diálogo entre manifestaciones culturales, todo ellos documentado desde la memoria histórica de Luis Hernández. Como último apartado (II.III), la segunda parte del registro fotográfico, compilado a partir de imágenes que exteriorizan prácticas culturales de antaño y expresiones tradicionales contemporáneas, se recuerda que el lector necesita ser escucha también en este trabajo.

Se expone un tercer capítulo enfocado primordialmente al devenir histórico, musical y cultural-tradicional del músico Luis Hernández (III.I), considerando que Henrietta Yurchenco explica que “la música autóctona pura no existe y que quedan algunos elementos auténticos indígenas que mayoritariamente son apreciables no en el material musical mismo, sino en la manera de cómo éste es tratado en su desarrollo y resolución” (Yurchenco, 1943), por lo que no se señala a tal músico como el objeto de estudio, sino como portador y gestor de conocimientos y prácticas ancestrales que además de generar nuevas identidades culturales en Copainalá en el

siglo XXI, concibe actualmente un importante papel de resistencia identitaria histórica a través de la música y su sonoridad virtuosa en la tradición oral contemporánea. Por ello, los registros sonoros en el soporte de audio o CD, refieren en un 95% la ejecución de Luis Hernández como músico principal, como memoria histórica individual y compartida a la vez, y que para este trabajo es la fuente esencial de reconocimiento por el patrimonio sonoro y por la “identidad autóctona” contemporánea de Copainalá.

Las perspectivas y concepciones de músicos tradicionales y a la vez contemporáneos (tradicionalistas) de Luis Hernández Aguilar, han permitido dar tenacidad al apartado III.II que se concibe primordialmente desde perspectivas actuales integradas a las prácticas tradicionales de la comunidad de costumbristas del pueblo. Con los músicos tradicionalistas se reafirma el legado musical que Hernández aún comparte y re-transmite constantemente a sus ochenta y siete años de vida, forjando identidades y concibiendo cosmovisiones modernas a través de la tradición oral, aquí se plantean y exponen situaciones más actuales de “lo cultural” en el municipio, así como los comportamientos de estos nuevos hacedores culturales-musicales, su crítica y análisis tradicionalista frente a instituciones o agentes “culturales”. Este capítulo concluye con la tercera parte del registro fotográfico (III.III) que muestra al músico pitero en diferentes facetas de su vida como maestro, como músico y compañero de costumbre, cargando con él sus instrumentos, sus carrizos, su sonoridad.

Un cuarto capítulo es necesario y complementario para éste trabajo de gestión cultural, desde sus enfoques académicos de música y de producción y socialización equitativa de las artes musicales que se crean en Copainalá, se propone en el apartado IV.I una decodificación de las piezas musicales aprehendidas de Luis Hernández (transcripción aproximada a partitura y a alturas tonales en Hertz) que permiten al leyente re-encontrar códigos y descifrar peculiaridades sonoras del lenguaje musical de tambores y carrizos. A partir de ello, incentivar al estudio sociocultural y al reconocimiento de comportamientos y fenómenos sonoros en las tradiciones como concepciones intelectuales de los pueblos originarios.

El apartado IV.II externa los conocimientos cosmogónicos de los músicos tradicionales e híbridos en la concepción-construcción de instrumentos musicales, para lograr esto se presenta primeramente las descripciones y funciones que se otorgan a los pitos de carrizo, así como los usos y clasificaciones que esclarecerán el tratamiento tradicional de dichos carrizos y

sus materias primas (no se señala la construcción detallada de éstos). Posteriormente se exterioriza la construcción de tambores y sus procesos o etapas conexas con la estética costumbrista (formas del tambor), la ideología de la natura materia (tratamiento de los materiales naturales) y las matemáticas tangibles para sonoridades intangibles (medidas y formas para concepciones tonales) que soportan las construcciones de dichos instrumentos y sus funciones destino dentro de la comunidad costumbrista. Y por ello en el apartado IV.III se exhiben fotografías (cuarta parte del registro) de los recursos materiales naturales de dichos instrumentos, así como el proceso de construcción de tambores y su estudio.

AGRADECIMIENTOS.

*Dale confianza a la gente que conoces, conoce nuevas
personas y trátalos bien, a los que no conozcas
salúdalos y te saludarán.
Eva Zaragoza.*

A mi progenitora, curandera y soporte; Eva Zaragoza, quien ha dedicado su tiempo para formar un ser sensible, humano y de valores, que trascienda en convivencia pacífica con otros individuos de su entorno. Por su terca recomendación de aprehender músicas tradicionales y por darme la oportunidad de tener a Tristan, quien por sus gustos conocí a Luis Hernández y a su sonoridad.

A Luis Hernández Aguilar, maestro y amigo, por compartir, enseñar y transmitir su sonoridad, su memoria histórica, la música tradicional y las relaciones colectivas de la costumbre.

A la comunidad de costumbristas y tradicionalistas de los municipios de Copainalá y Coapilla, quienes han permitido integrarme y ser participe no solo de sus prácticas tradicionales musicales, sino de sus lenguajes simbólicos rituales y católicos.

A los académicos que son a la vez amigos, y forjaron en mí una posición crítica del arte y la cultura de mi entorno, que permeara crear el presente trabajo desde una mirada equitativa e integradora de opiniones y conocimientos concebidos por nuestra gente.

A la dirección de la Facultad de Artes y a la coordinación de la licenciatura en Gestión y Promoción de las Artes, quienes mantienen un interés fuerte de diálogo con la comunidad de músicos y costumbristas de Copainalá, y permitieron crear vínculos para el desarrollo sociocultural, estando a cargo de dichos espacios; el académico José Antonio Gásque Herrera y la maestra Edna Morales Coutiño respectivamente.

OBJETIVOS.

Algunas prácticas de orígenes indígenas, y conocidos en diez años propios en el estado de Chiapas, han sido las manifestaciones de cultura más inmediatas y reconocidas que formulan una concepción de convivencia, patrimonio, identidad y desarrollo humano. Desde percatarse y apreciar mundologías tradicionales en los municipios de Copainalá, Ocozocoautla, Tuxtla Gutiérrez, Coapilla y Chiapa de Corzo, se optó por reflexionar sobre la importancia del desarrollo y expresión de cada pueblo. Por lo tanto es necesario considerar, que contribuir a la conservación de información, saberes, conocimientos y sonidos de las prácticas tradicionales que han sido heredadas por los antepasados se convertirán en fuentes de conocimiento para las generaciones venideras, velar ahora para que cada manifestación cultural se exprese a su modo y costumbre, y que en años posteriores los nuevos habitantes del mundo reconozcan las actividades ancestrales, la tipología de vida, los recursos, las cosmovisiones y expresiones de estos grupos humanos en relación con su entorno. Es a partir de ello que se ha propuesto el presente trabajo, con un objetivo concreto que se menciona a continuación.

Se considera como objetivo general de este proyecto; estudiar y registrar el patrimonio sonoro de Copainalá. Específicamente las prácticas musicales de pitos de carrizo y tambores de madera ejercidos por Luis Hernández Aguilar (músico y maestro tradicional), a la vez que es también la fuente principal de información para dar solidez al presente escrito. Dicho proyecto contribuirá al desarrollo de la investigación desde la gestión cultural académica profesional de Chiapas, al mismo tiempo que este coadyuva al acervo artístico, cultural, histórico y contemporáneo de las manifestaciones y expresiones humanas del estado. Para ello es esencial el favorecer la continuidad del patrimonio cultural intangible de dicha comunidad.

Dicho objetivo concibe derivaciones específicas consistentes en acciones a realizar, tales como que el gestor cultural en el papel de investigador deberá reconocer la música de pitos y tambores tradicionales y las sonoridades del músico Luis² Hernández Aguilar específicamente (su técnica, estilo, aporte musical, legado, cosmovisión y otros). Y analizar el estado de práctica de dicha tradición y las prácticas contemporáneas (dinámica cultural).

² Luis Hernández Aguilar es uno de los músicos piteros más destacados de la región Mezcalapa en Chiapas.

Sistematizar y priorizar sobre las músicas de tambores y pitos de acuerdo al estado de práctica y valor cultural que le dan los músicos de la comunidad, y partiendo de ello realizar un registro sonoro (soporte en el CD) acerca de los sones dancísticos, alabados, alabanzas y/o sones para recorridos, u otras celebraciones o expresiones culturales que la involucran. También las sonoridades propias del músico Luis Hernández, para que el trabajo contribuya a la salvaguarda de la memoria histórica-musical aprehendida por tal músico.

Fortalecer el patrimonio sonoro de la comunidad y contribuir a una tradición musical contemporánea y sonante desde 1938. Al mismo tiempo que se obtiene un panorama de dicha tradición dentro del devenir histórico sociocultural de algunas prácticas de origen ancestral de Copainalá, a partir también de su divulgación, promoción, vinculación y difusión en diversos proyectos³ que atienden otros ejes profesionales de la gestión cultural a parte de la *Investigación*; tales como la *Formación* y la *Animación*.

³ Se señalan en el capítulo I; *La Gestión y Promotoria Cultural en la Dimensión Tradicional de Copainalá*.

METODOLOGÍA Y ETAPAS DE INVESTIGACIÓN.

Este proyecto de investigación se define en cuatro etapas de trabajo, mismas que consisten en actividades concretas para la pertinente consolidación del escrito y del objetivo general de registro.

Una primera etapa consiste en el trabajo de campo etnográfico, con el fin de obtener información no escrita y/o publicada, atendiendo a que esta información recaudada es inédita e inapelable, ya que las fuentes de información⁴ son quienes forman parte, son la costumbre y ejercen la tradición de la comunidad, y por ello no se indagará exhaustivamente en textos o publicaciones de medios digitales que intenten proyectar un panorama cultural de Copainalá⁵ sin fuentes confiables.

1.- Una primera actividad de esta etapa fue el establecimiento de diálogos con nuestros informantes; principalmente con Luis Hernández, Cirilo Meza, Elpidia Hernández, Silverio Meza, Isaac Meza, Cleofas Hernández, Alberto López, entre otros. Cabe señalar que para reconocer otras prácticas, expresiones o manifestaciones culturales que posiblemente conciernen también a este trabajo, como la gastronomía o el bordado tradicional (no se ahonda en éstos aspectos, sino que constituyen un panorama general de prácticas culturales tradicionales), para ello se dialogó también con personas que se encuentran en otras áreas⁶ de lo tradicional; Silvina Gonzales (bordadora), Gilberta Monjaraz (costumbrista), Eloísa Alamilla (+) (curandera y partera tradicional), por mencionar algunos.

No haciendo menos la necesidad de valorar y reconocer a los hacedores musicales, sonoros, a los costumbristas, que a la vez fueron maestros que enseñaron y transmitieron conocimientos para hacer y comprender las músicas y sonoridades que interesan en este proyecto, se establecieron horarios y días de visitas, pláticas y ensayos de músicas tradicionales con ellos, y primordialmente con Luis Hernández Aguilar como fuente primaria de información

⁴ Entre músicos, danzantes, albaceas, bordadoras, curanderas, santo varones, mayordomos, cocineras, ensalmadores, juramentadas, y otros.

⁵ Un gran número de páginas *online* y publicaciones que tratan sobre ello intentan ofrecer un panorama de la “cultura de Copainalá” a partir únicamente de comentarios y señalizaciones sobre danzas tradicionales (las más “populares”) y eventos institucionales y/o gubernamentales que contribuyen solamente a lo superficial, a su estética y al turismo.

⁶ Nos referimos a las cocineras, a las curanderas, a las artesanas o artesanos, entre otros.

y oralidad histórica. Primeramente todos los sábados y domingos (desde Agosto del año 2015) con el objetivo de sensibilizar el oído y enriquecer toda información conocida y por conocer sobre el tema, esto llevó posteriormente, a residir en la comunidad permanentemente durante el año 2017 para adentrarse y entender contundentemente la fenomenología costumbrista, tradicionalista, el sistema de creencias y la estructura de funcionamiento de la comunidad de costumbristas misma.

2.- La segunda actividad permitió adentrarse más a la mundología tradicional, y fue la integración⁷ constante en las actividades o celebraciones que evidenciarán las prácticas tradicionales y sus sonoridades que este proyecto busca registrar, para ello fue necesario hacer viajes a diferentes comunidades y municipios colindantes con Copainalá, así como la asistencia a estas celebraciones en la misma cabecera municipal durante el calendario festivo actual, sin olvidar que todo esto se hizo en compañía de los costumbristas y jóvenes tradicionalistas (en su mayoría con Luis Hernández y Cirilo Meza), para vivir la experiencia de las tradiciones con más de ochenta años de práctica. De esta manera se logra reconocer las prácticas tradicionales, los cargos, los personajes rituales católicos y místicos, las historias y otros elementos identitarios de la cultura tradicional del municipio. Además, se logra identificar las recreaciones contemporáneas que se han hecho a partir del involucramiento de una nueva generación⁸ en estas prácticas.

La segunda Etapa consiste en el registro documental y sonoro de la tradición musical de tambor y pito ejecutada por Luis Hernández Aguilar.

1.- Una primera actividad principal en la que se trabaja en esta segunda etapa del proyecto es la investigación de la tradición cultural musical de Luis Hernández Aguilar para concretar un registro documental de las prácticas culturales de antes y después de 1982. De esta forma se obtiene un panorama general de una tradición cultural a partir de entrevistas, pláticas, ensayos y comentarios que se plasman como tal en el presente escrito.

Para ello fue necesario no solo involucrarse en la mayoría de las celebraciones con más años de práctica en la comunidad (planchado de ropa de los santos en la cuaresma, ensartada de

⁷ La observación participativa como técnica antropológica, fue el soporte para el estudio del tópico principal.

⁸ Adultos y jóvenes tradicionalistas (menores de 60 años en 2016).

flor en la laguna verde de Coapilla, recorrido del Weya-Weya, entre otros), sino también conocer e indagar a través de pláticas con personas que ocupan cargos de importancia espiritual y otros que se desenvuelven en diferentes actividades que también forman parte de la costumbre de la comunidad.

2.- Una segunda actividad que se ha llevado a cabo al ritmo de la investigación de campo para concretar documentalmente las evidencias, y que también retomamos como una herramienta de registro, es la recopilación sonora, con el fin de concebirlas como herramientas de conservación de los sonidos tradicionales que este trabajo expone. Dicha recopilación implica que quien lo escucha, pertenezca o no al contexto cultural de las sonoridades grabadas, acceda a conocer los conocimientos musicales y sonoros de las tradiciones a las que pertenece Luis Hernández Aguilar, además de que viva la experiencia auditiva del patrimonio sonoro en cuestión y experimente ritmos, melodías y singularidades tradicionales que concibe la sonoridad propia del músico principal en este trabajo.

A manera de clarificar esta segunda etapa del trabajo, es necesario señalar que las herramientas de registro que se tomarán a uso en esta investigación son primordialmente el registro documental y sonoro, mismos que permitirán concebir el registro general objetivo de este proyecto, por ello los *Tracks* (soporte de audio en CD) se encuentran en todo el cuerpo del trabajo, ya que el registro sonoro es necesario, esencial y complementario de la tesis actual.

La tercera etapa se fundamenta en la investigación documental, la búsqueda, la lectura y análisis de fuentes que atienden el tema tanto de forma general como específica, se revisan artículos de revistas o periódicos que notifiquen sobre el tema de interés, del mismo modo libros digitales y blogs con contenido de fuentes confiables que contribuirán a desmentir, a fortalecer o comparar propuestas de estudios en la dimensión cultural. Además de textos informativos en físico (como periódicos, revistas o cualquier documento que resguarde información útil para este trabajo), para dar solidez a la estructura y contenido de este trabajo, atendiendo a que no todo lo que se encuentra publicado⁹ o recopilado acerca del tópico reforzará este trabajo, ya que éste se basa primordialmente de la investigación de campo, del

⁹ Aún no hay trabajos concretos que acierten sobre las prácticas culturales de la comunidad, y/o no contienen fuentes confiables.

material disponible y brindado por la misma comunidad y de las experiencias y perspectivas como músico tradicional e investigador académico.

Finalmente, la última etapa del presente fue la redacción interpretativa de los mecanismos, elementos y/o formas reales del tópico en cuestión, externada documentalmente con técnicas de narrativa, biográfica, de integración intercultural de los actores culturales-tradicionales y su interpretación por quien aquí expone, así como soportada por la fenomenología de investigación antropológica.

Otro aspecto fundamental para concretar este documento es el asesoramiento que se ha recibido para dar viabilidad, credibilidad y concreción al tema y al trabajo en sí.

Diferentes, similares, comparables y/o contradictorios puntos de vistas se han tomado en cuenta para concebir conclusiones y tomar decisiones propias acerca del tema. Dichos asesoramientos están a cargo de la Antropóloga; Gillian Newell, con quien se ha trabajado para estructurar un documento adecuado al grado de estudio, así como para concretar aspectos de la investigación y análisis de temas que conciernen a este trabajo, como las celebraciones de los zoques de Chiapas, las danzas, sus músicas intrínsecas a la cotidianidad, entre otras actividades que permitan visualizar los alcances de esta investigación. Al mismo tiempo que se consolida una base de investigación entre la antropología y una gestión intercultural.

Además de contar con el apoyo de la Etnomusicóloga e Investigadora; Aurora Oliva, quien ha trabajado exhaustivamente en el tema de la salvaguarda y/o registros de expresiones sonoras del estado de Chiapas y que contribuye a construir un trabajo de investigación apto para el alcance del objetivo de este proyecto. Por otro lado coadyuva también a la identificación pertinente del papel de investigador de un gestor cultural en contextos determinados, así como el papel de animador en la gestión de proyectos culturales. Sus trabajos etnomusicológicos han permitido desarrollar una parte fundamental que éste trabajo expone, el registro sonoro como herramienta de salvaguardia tanto de conocimientos musicales, estilos, técnicas y otras sonoridades que conciernen al patrimonio cultural, al patrimonio sonoro de comunidades específicas.

El Académico y Cantante Bulmaro Narcía, quien se desenvuelve en el campo musical académico profesional, es quien se encarga de las asesorías respecto a proyectos musicales que involucran al lenguaje musical tradicional de Copainalá en proyectos académicos de música, donde se busca integrar expresiones musicales regionales para su difusión, divulgación, participación y expresión en espacios artísticos de índole universitario. Por lo que una de las tareas en asesoramiento con tal académico y para éste trabajo es la transcripción aproximada a escritura musical occidental y la decodificación de músicas, para externar y demostrar sus sonoridades tradicionales, concretándolas como un lenguaje musical propio de la comunidad y proponiéndolos como conocimientos intelectuales socioculturales y campos de estudios musicales profesionales para la academia de música.

El Académico, Sociólogo y Escritor Amín Micelli, que por sus conocimientos sobre recreaciones socioculturales desde una perspectiva artística, ha ocupado un cargo titular desde la Facultad de Artes, y ha seguido de cerca el objetivo de dicho proyecto. Además de considerar aspectos de la vida moderna, tecnológica y/o contemporánea que se relacionan y toman partido en diferentes puntos del contenido de este trabajo, contribuyendo a las posibles relaciones de la vida y sus formas actuales con las prácticas tradicionales de Copainalá. Dicho catedrático es también un amplio conocedor de metodologías sociológicas para la investigación de tópicos socioculturales, ha coadyuvado fuertemente en la concreción de una gestión intercultural que permee el desarrollo profesional de los gestores académicos, profesionales en el campo de la investigación en ejes de participativos y directos.

Cabe señalar que los asesores ya mencionados han apoyado el tópico de este documento con similares puntos de vistas en cuanto al logro del objetivo, estudiar y registrar el patrimonio sonoro de Copainalá. Por lo que dicho trabajo no se sustenta únicamente en la perspectiva de gestión cultural en la investigación, sino que se concibe como un trabajo intercultural que permea adoptar metodologías, técnicas, concepciones y saberes antropológicos, etnomusicológicos y artísticos profesionales (literatura y música) para aportar y recrear las expectativas de los gestores culturales en Chiapas, al tiempo que la comunidad de costumbristas (Luis Hernández y su generación con cargos) y tradicionalistas (niñas, jóvenes y adultos sin cargos e integrados a las tradiciones) de Copainalá aportan puntos de vistas y expectativas de estudio de sus prácticas sonoras en un contexto académico.

CAPÍTULO I

LA GESTIÓN Y PROMOTORIA CULTURAL EN LA DIMENSIÓN TRADICIONAL DE COPAINALÁ.

“El promotor mueve todo, tiene que buscá sus danzantes, tiene que atenderlos, busca sus músicos y los que lo van a ayudá en todas las actividades, es el que maneja todas las cosas en una festividad o promueve nuestra danza, la música”

CIRILO MEZA GÓMEZ

La gestión cultural y artística continúa siendo un concepto definido desde diversos puntos de vista, muchas veces vinculado al de la administración y en ocasiones se ha usado también como su sinónimo, es decir, al generar y gestionar un proyecto ya sea artístico, cultural o de otra índole, se dice que se está administrando mencionado proyecto. Leonor Cárdenas (2012) señala que la administración se encarga (hablando de una organización o empresa de cualquier tipo) como eje vertical al interior de esta, a la coordinación de recursos, mercadotecnia, dirección, comportamiento organizacional, etc. La gestión, en contraste, se encarga como eje horizontal al exterior, y desempeña su labor a partir de los objetivos centrales. Concretamente señala la autora, la gestión se encuentra en un nivel directivo de coordinación, control, operación y manejo de los recursos disponibles (Cárdenas, 2012). Por ende, al no entender a la gestión cultural como una disciplina más amplia, se caerá en la confusión de que esta participa en los dos ejes mencionados por Leonor Cárdenas y entonces se entenderá como una disciplina meramente administrativa.

Por otro lado, señalan Ivancevich, Lorenzi, Skinner y Crosby (2004), que la gestión es también un proceso de adopción y ejecución de decisiones relativas a la actividad central de la organización, tiene por función dotar de mayor eficiencia a los objetivos planteados (Cárdenas, 2012). Dichos conceptos permiten la reflexión y formulación de ideas concretas relacionadas a la realidad inmediata, al tema de este proyecto, y las razones o relaciones que tiene la gestión cultural en el estado de Chiapas y específicamente con en el tema que nos concierne.

Para explicar esta concepción, es necesario considerar un concepto de cultura que nos permitan explorar, imaginar, reflexionar y entender una relación del objeto de estudio con la gestión cultural.

Entendiendo que la cultura puede definirse (según F. Boas en *The Mind of Primitive Man*, 1938, y citado por Gómez, 2011) “como la totalidad de las reacciones y actividades mentales y físicas que caracterizan la conducta de los individuos componentes de un grupo social, colectiva e individualmente, en relación a su ambiente natural, a otros grupos, a miembros del mismo grupo, y de cada individuo hacia sí mismo. También incluye los productos de estas actividades y su función en la vida de los grupos” (Gómez, 2011). Por lo tanto, el tópico principal en este trabajo es una tradición musical de una generación cultural con más de ochenta años de práctica en el municipio de Copainalá, y que en la actualidad comienza a responder a su contexto (de globalización, tecnológico y estereotipado) que lleva a la transformación y recreación de determinadas prácticas tradicionales, concibiendo así nuevas formas de derivar a la tradición en cuestión. Por otra parte, la gestión cultural en Chiapas, se concibe bajo la necesidad de sensibilizar a la población respecto a sus prácticas culturales, con el propósito de que no se pierda de vista la importancia, particularidades, singularidades y valores que cada individuo posee, teniendo y siendo perteneciente a una identidad cultural que les permita reconocerse por sí mismo tanto en su comunidad, como en diversos contextos socioculturales. Y por ello desde el punto de vista de Leonor Cárdenas, de Ivancevich, Lorenzi, Skinner y Crosby. Se interpreta en este trabajo que la gestión cultural académica en Chiapas cuenta con los recursos socioculturales para ejercer decisiones de supervisión, operación e intervención a partir de un objetivo central y atendiendo a que las culturas siempre tendrán los recursos (culturales y artísticos), así como el derecho a reconocer sus propias actividades y patrimonios culturales que desde la gestión cultural académica se propone, y que podrá también conseguirse no solo para las generaciones presentes, sino para las venideras y a partir del constante fortalecimiento de dichos patrimonios.

Es pertinente mencionar que el arte no solo se limita a las expresiones humanas consideradas como tal, más bien son las disciplinas artísticas (música, danza, literatura, etc.) las que funcionan como herramientas de expresión, y desde concepciones en relación a dichas herramientas y modos de expresión, son catalogadas por su contenido, forma, color, estética y

otros aspectos derivados de la crítica de arte occidental. Por el contrario, ¿desde qué perspectiva tenemos que concebir el arte o las artes que se forjan en el contexto sociocultural Chiapaneco? O ¿Cómo se definirían éstas artes?, ¿Son artes? (en el caso de las músicas con orígenes indígenas de Chiapas). Por ahora tomemos en cuenta que las culturas, entre las antiguas de occidente, las de origen indígena en América,¹⁰ las emergentes y/o contemporáneas (que muchas se conciben de manera universal) como las culturas urbanas (darks, punks, hippies, hipsters y otros), todas ellas sin duda han conseguido expresarse mediante herramientas o instrumentos (pueden ser o no, la música, danza, teatro, pintura o escultura, incluso por su indumentaria o vestido). Sin embargo muchas de ellas se han desarrollado durante el transcurso de los tiempos, se puede conocer una mínima o mayoritaria parte de su tiempo de vida. Incluso hay algunas de las que se desconoce totalmente su existencia en el devenir histórico del ser humano, y otras que contemporáneamente se conciben y finalizan en un tiempo determinado.

Para la *Gestión y Promoción de las Artes* es importante considerar esas manifestaciones culturales de orígenes ancestrales que contemporáneamente residen en nuestro contexto inmediato,¹¹ ya que como todas las culturas, sean europeas, africanas o americanas, se desarrollan, se expresan, se comunican, se recrean y/o se manifiestan de similar o diversas maneras.

Es necesario reconocer que en el estado de Chiapas no se había visto a la gestión cultural como una oportunidad de desarrollo socio-cultural, y mucho menos desde una perspectiva académica y profesional, esto fue y es debido posiblemente a que de manera más apegada y entendida por las comunidades o grupos socioculturales se ha hablado de los promotores culturales, que a diferencia de la gestión (gestores culturales), estos se piensan, se conciben, surgen y se desarrollan en un ámbito más comunal y de confianza para los grupos rurales y urbanos que han desarrollado conocimientos socioculturales tradicionales.

Por un lado los gestores culturales fortalecen y aprehenden estrategias y tácticas desde las instituciones, dando a desear muchas veces que el trabajo de campo sociocultural merezca ser tratado desde ideales occidentales o internacionales. Es decir, con técnicas estudiadas y preparadas para cada ámbito social, aunque muchas veces se interviene en una comunidad a

¹⁰ Se refiere al continente Americano.

¹¹ Manifestaciones culturales de y en Chiapas, u otros con orígenes indígenas.

partir de paradigmas establecidos en grupos socioculturales con similitudes, ya sean territoriales, religiosas, históricas y/o culturales. Estas medidas de intervención social han contribuido fuertemente a un desarrollo positivo del profesionalismo y de las metodologías académicas de integración, inserción y cambios sociales a partir de los agentes culturales externos a una comunidad o grupo social. A manera de ejemplo, cuando un estudiante de arqueología, antropología, gestión cultural, o de cualquier otra rama (que ejerza un papel en la investigación o intervención social) ha aprehendido clara, firme y éticamente los objetivos de las investigaciones sociales o socioculturales, podrá comportarse e integrarse pertinentemente en un entorno cultural no propio y sin pretensiones o acciones que alteren los sentidos cosmogónicos o tradicionales de una comunidad determinada. Muchas veces acertarán en las acciones que naturalmente ejercerán y aprehenderán desarrollándose en el campo de estudio más inmediato.

También se habla de un aspecto negativo derivado de las intervenciones en las comunidades, y por estos agentes sociales, primeramente se señala a la errónea planeación de ideas y propuestas que se pretenden concretar en comunidades “vírgenes”¹² que no cuentan con presencia de gestiones culturales académicas. Aclarando este punto; los gestores culturales o agentes sociales académicos no podrán integrarse a una comunidad y tratar de intervenir desde un primer acercamiento, atendiendo que cuando la comunidad no ha recibido agentes externos de ningún tipo, y mucho menos modelos establecidos para su desarrollo sociocultural, difícilmente abrirán las puertas, ofrecerán y/o permitirán la divulgación de todos los recursos culturales y/o artísticos intangibles y tangibles para que el académico externo ejerza sus ideales institucionales. Además de que a simple vista puede ser percibido como “programas sociales” que son establecidos en un gran número de comunidades con hábitos, costumbres y cosmovisiones diferentes. A manera de ejemplo; desde las perspectivas internacionales de derechos a la creación, consumo y goce equitativo de las artes y de las culturas, las instituciones culturales gubernamentales en Chiapas actúan paradigmáticamente ignorando la diversidad artística y cultural de los pueblos y ciudades del estado. Por lo tanto, si se gestiona un concierto de música Blues para la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, no quiere decir que dicha música sea demandada por la comunidad, y mucho menos cabe la posibilidad de que contribuya a resolver

¹² Señalan algunos catedráticos de la Licenciatura en Gestión y Promoción de las Artes; que el campo cultural y el campo laboral, son vírgenes y oportunidades para el gestor cultural o el promotor de las artes.

una problemática o reforzar una identidad sociocultural (por asuntos socioculturales como; la lengua, historia, influencias culturales, etc.). Además de que no significa que se fomentarán las artes o formarán públicos del género Blues enviando dicho concierto a comunidades o poblaciones de Chiapas, que cultural e históricamente están arraigados a diferentes expresiones musicales con influencias ya sean propias o adquiridas y usuales.

Señalan Rausell P. (dir), Martínez J. Abeledo R. y Carrasco S. (2007).

“Como reclama la UNESCO; (Matarasso, 2001) «La cultura, por lo tanto debería ser, colocada de nuevo en el corazón de las estrategias de desarrollo: los programas y proyectos deberían ser definidos para producir una autentica compatibilidad entre la lógica de instituciones y las de sociedades específicas y culturas. Como tal, las estrategias de desarrollo deben ser adaptadas a la diversidad y la creatividad de culturas, y las instituciones deberían adoptar un acercamiento holístico así como una perspectiva a largo plazo»”.

De ahí la importancia de la preparación y perspectiva realista de los agentes culturales profesionales y académicos en Chiapas, que muchas veces podrán también trabajar bajo la legislación cultural y las políticas culturales que pueden verse y entenderse a favor de las diversidades culturales, su preservación, expresión y fortalecimiento, pero habrá que analizar y criticar desde un punto de vista concebido posterior al trabajo colaborativo con algunos de estos órganos culturales en el campo real y atendiendo a la crítica constructiva y propuestas pertinentes.

Como bien apunta Rausell, Martínez, Abeledo y Carrasco (2007).

“Dentro del campo de las políticas culturales, la protección del patrimonio es quizás una de los ámbitos de intervención más universales y que cuenta con un mayor corpus teórico sobre sus formas, modos y filosofías de aplicación. De hecho podríamos remontar el origen de las políticas culturales contemporánea a los intentos más menos consolidados de protección patrimonial que se dan en el entorno de la Ilustración. En este sentido. Sin embargo las reflexiones sobre los modos de gestión de los bienes patrimoniales son relativamente recientes y constituyen, sin duda, un emergente campo en el ámbito de las políticas sociales”.

En el tiempo que se ha visto actuar a los organismos culturales internacionales se pueden rescatar además de estrategias de conservación de los patrimonios culturales de los pueblos con orígenes indígenas, de constante fortalecimiento y creación artística y cultural de las comunidades, así como las políticas culturales consensadas y decretadas por más de veinte naciones en el mundo que consideran el establecimiento de las artes y expresiones culturales en la educación tanto intelectual, como sociocultural. Pero a pesar de ello, los ideales de difusión, fortalecimiento, promoción, desarrollo cultural y otros que han sido propuestos por estos órganos mundiales, no toman en cuenta o consideran la intervención de agentes sociales no especializados (o agentes sociales de otras áreas científicas) en estudios socioculturales, o sensibilizados en cuanto a las diversidades socioculturales en el mundo. A manera de ejemplo, muchas veces puede tratarse del sector turismo, que además de desempeñar un importante papel socioeconómico, juega un rol bastante confuso desde su perspectiva de intervención, ya que en el campo real, los patrimonios culturales, de cualquier comunidad no necesitan ni requieren agentes externos que propongan trabajos pensados en la explotación, ya sea de una danza tradicional, de un ritual tradicional, de un monumento histórico u otro bien mueble o inmueble cultural. A menos que la misma comunidad autorice o participe muy de cerca y consiente sobre las deformaciones culturales.

Es necesario establecer criterios y esclarecer que la gestión cultural académica aún no ha logrado encajar en todos los espacios culturales (festivales urbanos o semiurbanos, eventos de “cultura”, fiestas comunitarias, rituales, etc.) de Chiapas, debido a que una gran parte de estos agentes sociales que desean intervenir obedecen a criterios institucionales que muchas veces suelen ser erróneamente establecidos desde perspectivas únicamente pensadas en la intervención y ejecución de proyectos que buscan desde lo exterior coadyuvar al positivo desarrollo sociocultural de un grupo social o comunidad, entonces ¿Cuál es la labor primordial del gestor cultural? ¿Cómo interviene un gestor cultural en una comunidad “virgen”?, atendiendo a que las manifestaciones (recursos) culturales, las comunidades que las poseen y los medios que existen para intervenir y lograr objetivos desde un agente externo, tendrán un comportamiento fuertemente complejo ante la inesperada llegada de éstos y su necesidad o ansiedad de intervención. Aunque lo complejo no suele suceder únicamente con agentes culturales, sino que en general, las instituciones u organizaciones culturales que buscan la intervención muchas veces desconocen de los fenómenos, parámetros o normas que rigen una

cultura determinada. Es decir, dentro de un grupo sociocultural hay normas sistemáticas que se ejercen para que dicho grupo funcione correctamente y se realicen actividades que coadyuven al desarrollo del mismo, a estas normas se les denominan académica e institucionalmente como “políticas culturales”, y es que juegan un importante papel dentro de la organización y función de las sociedades urbanas (lo que se permite hacer y lo que no, lo que se puede pero no es permitido y lo que se desconoce dentro de lo que se puede hacer). Además de que muchas veces los gestores culturales académicos desconocen mencionadas normas de un grupo social, incluso de un sin fin de grupos socioculturales que las poseen (identificar estas normas puede ser un proceso complejo a corto plazo). Y por ello, buscan intervenir desde políticas culturales institucionales e “imaginadas y concretadas” desde organismos internacionales, que además de no acertar concreta y contundentemente hacia todas las comunidades, no se toman en serio y no favorecen principalmente a la comunidad, y por ser políticas que se desconocen enormemente en cuanto sus funciones, intenciones e intrínsecos objetivos de establecimiento-impacto. Por ello, en el siguiente apartado se señalan concepciones más inmediatas a la realidad Chiapaneca (en cuanto a sus manifestaciones culturales) en relación con la gestión cultural académica que oferta la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, pensando que dicha institución busca la vinculación, integración, aportación y trabajo colaborativo comunidad-academia con intenciones y objetivos concisos de fortalecimiento y desarrollo del patrimonio sociocultural de Chiapas a través de la Facultad de Artes y la Licenciatura en Gestión y Promoción de las Artes a cargo de los académicos; José Antonio Gásque Herrera y Edna Morales Coutiño, respectivamente.

Dicho apartado es un análisis, una propuesta y una concepción de los conocimientos y competencias que el gestor cultural puede ejercer en y para la sociedad contemporánea desde el segundo plan¹³ de estudios de la licenciatura en Gestión y Promoción de las Artes.

¹³ El segundo plan de estudios se estableció aproximadamente en 2011, en 2012 fue acreditada y considerada la licenciatura más completa en gestión cultural y artística del sureste mexicano.

I.I LA GESTIÓN Y PROMOCIÓN DE LAS ARTES DE LA FACULTAD DE ARTES-UNICACH.

Académicamente, la gestión y la promoción artística y cultural aplican tres ejes profesionales de formación de manera fundamental que coadyuvan al desarrollo de la gestión cultural en Chiapas, estas son; la formación, la animación y la investigación.

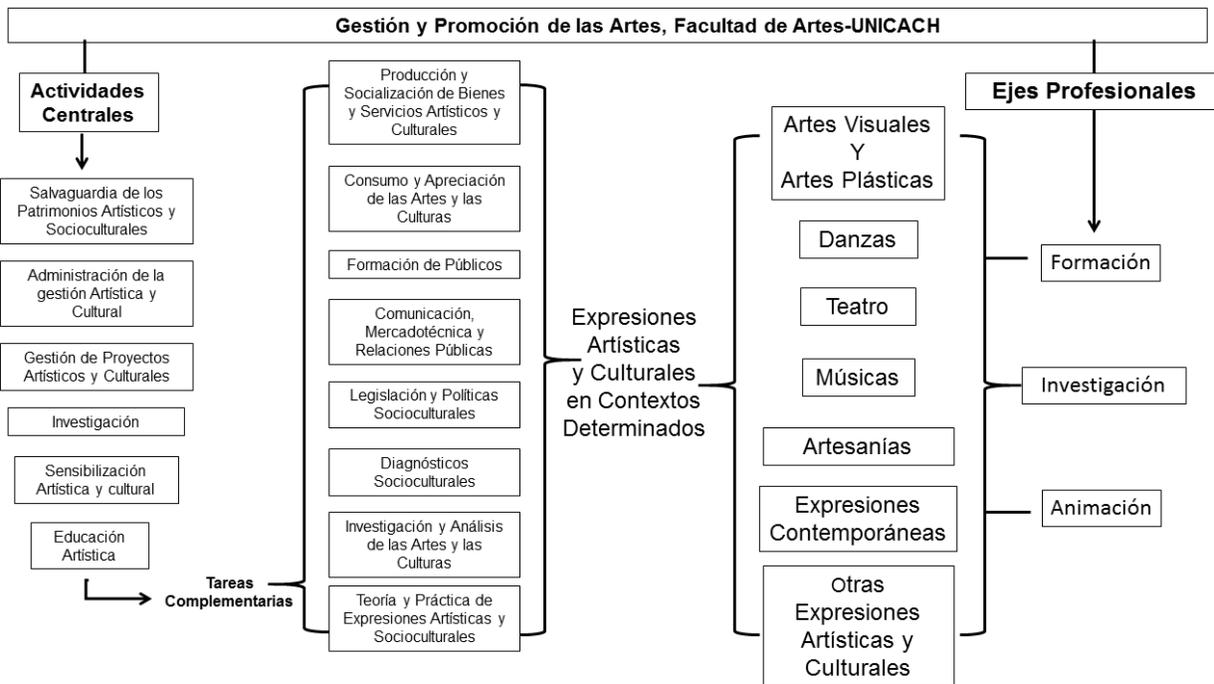
Señala René Correa (*PTC*¹⁴ de la Facultad de Artes), que fue a partir de las necesidades,¹⁵ intereses, oportunidades y otros aspectos que demandan la profesionalización de la gestión cultural y la promoción artística en el estado de Chiapas lo que llevo a proponer una licenciatura en gestión y promoción artística (Entrevista, Septiembre del 2016). Además que con el fin de profesionalizar los servicios culturales y coadyuvar a la salvaguardia, protección, fortalecimiento, concientización y valorización de las expresiones y manifestaciones culturales y artísticas regionales, se trabaja constantemente para promover esta carrera universitaria con una visión solida de oportunidades de desarrollo intercultural, intelectual, tecnológico y universal que permitan colocar al gestor en un campo laboral “virgen” (académicamente hablando) y posicionar a Chiapas como un estado profesional en el campo de la gestión cultural.¹⁶

La matriz siguiente es presentada a modo de detallar el segundo plan de estudios de la Licenciatura en Gestión y Promoción de las Artes de la Facultad de Artes en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Dicha matriz ha sido concebida y retroalimentada a lo largo de cuatro años y medio de experiencia educativa profesional en dicha licenciatura, a partir también de las oportunidades de intervención desde dicho punto de vista académico, además de los testimonios de algunos catedráticos involucrados en el proyecto de la misma para su inserción en la educación superior de Chiapas. Y atendiendo también a diferentes labores que ejercen y han ejercido los compañeros maestros, estudiantes y/o egresados en el ámbito que aquí concierne.

¹⁴ Profesor de tiempo completo.

¹⁵ Como el de profesionalizar a los docentes en educación artística.

¹⁶ Aunque existen casos contradictorios sobre el desarrollo y tratamiento de la gestión cultural fuera de la academia, tanto por instituciones educativas, culturales y por agentes culturales que ejercen ciertas prácticas de “gestión” de manera superficial y efímera.



Primeramente, el gestor cultural ejerce tres ejes profesionales en comunidades determinadas (rurales, semiurbanas o urbanas) estos ejes son flexibles, interculturales y responden (se adecuan) a los contextos en que el agente social los desempeña.

Dicha flexibilidad se debe a que reconoce y se inclina por coadyuvar a procesos de fortalecimiento o desarrollo de expresiones artísticas o manifestaciones culturales clásicas, tradicionales, emergentes y contemporáneas, tomando en cuenta la formación cultural propia del gestor y la cultura (nueva o desconocida para el agente) a tratar. Además de reencontrarse con nuevas formas de ejercer la danza, la música, el teatro, las artes plásticas y visuales, las llamadas “artesanías”¹⁷ y otras expresiones propias de la comunidad que en ocasiones el agente cultural no comprenderá en un inicio ni determinará como posibles expresiones artísticas.

Estos ejes profesionales del gestor están constituidos por actividades centrales que determinan la tipología, la magnitud y las propuestas de intervención en comunidades determinadas.

¹⁷ Actualmente existen en Chiapas declaraciones de profesionales en las artes y consideraciones por determinar a las artesanías de Chiapas como Artes; con singularidades regionales y simbolismos culturales propios de la diversidad sociocultural del estado que no obedece a paradigmas occidentales netamente.

1.- La formación está regida por la *Educación Artística*; como campo de conocimientos intelectuales y consientes de la realidad social, la cultura y la libre expresión de cada individuo, además por la *Sensibilización Artística y Cultural*; actividad central de la formación para las sociedades respecto de sus prácticas culturales como identidad y unificador social, también para reconocerse a sí mismo como un ser cultural (no aislado) y a la otredad como una oportunidad de cohesión o interculturalidad que derive o resulte como consecuencia; la retroalimentación cultural propia.

Las tareas complementarias del gestor (eje de formación) están híbridas en su integración y participación con una comunidad determinada. Es decir, *Consumir y Aprender* las expresiones artísticas o culturales de dicha comunidad contribuye a una formación intercultural propia que puede ampliarse constantemente al adquirir nuevas concepciones o cosmovisiones que pueden ser directamente de la *Teoría y Práctica* de estas expresiones socioculturales.

2- La investigación por sí misma es una actividad central necesaria e irremplazable para entender y conocer un grupo o comunidad cultural, a través de la *Investigación* se establecen factores y elementos que comprueban la dimensión cultural y artística que el gestor considera para generar propuestas, o para intervenir espacios de diálogo, desarrollo y fortalecimiento de la identidad cultural de una comunidad, para ello es consciente de que determinados procesos (fortalecimiento y desarrollo) son objetivos primarios para concretar otra actividad central de la investigación; la *Salvaguardia de Patrimonios Artísticos y Socioculturales* que se concretará en conjunto con la comunidad y posterior a establecer el eje de formación.

Las tareas complementarias que coadyuvan al eje de investigación a generar los factores anteriormente mencionados y en dos aspectos primordiales (aproximativos y exhaustivos) son; los *Diagnósticos Socioculturales* que se crean con recursos de una comunidad, tomando en cuenta desde las ofertas institucionales o gubernamentales (eventos culturales en la comunidad), la demanda (gustos y deseos de la comunidad, lo que espera respecto a cultura) hasta lo que por naturaleza se ejerce en dicha comunidad (dinámica cultural) como danzas, música y celebraciones tradicionales. Además el aspecto exhaustivo de la *Investigación y Análisis* de expresiones socioculturales (como tarea complementaria) se conjunta no solo con los recursos comunitarios señalados arriba, sino que involucra y da voz a los hacedores de la cultura en general (agentes culturales, artistas, artesanos, público, costumbristas, etc.) optando porque el

producto de la investigación se quede en la comunidad para concebir acervos y recursos culturales confiables para otros agentes o generaciones venideras que arriben a la comunidad determinada.

3.- La animación es el tercer eje profesional de un gestor cultural, se singulariza por constituirse por la *Gestión de Proyectos Artísticos y Culturales*, y la *Administración de la Gestión* (actividades centrales). Es decir, cuando se habla de gestionar un proyecto (artístico o cultural) no se refiere a conseguir únicamente recursos financieros para ejecutarlo (oportunidades de gestión), sino a concebir el “proyecto indicado”, generar un perfil de acuerdo a los parámetros de oportunidades (condiciones o especificidades) para intervenir o ejecutar en un espacio (comunidad o grupo cultural) determinado, retomando sus recursos disponibles (danzas, músicas, lengua, expresiones tradicionales, artes, etc.) con el propósito de contribuir al fortalecimiento de los sentidos de pertenencia (gestionar identidades), estimular actividades culturales locales (promover la dinámica cultural) o divulgar y promover las prácticas tradicionales o artísticas como fuentes de conocimiento intelectual y cultural (gestión cultural) dentro y fuera de la educación académica (instituciones educativas). De ahí la importancia de la administración en la gestión como coordinador de recursos alternos a los componentes de ejecución del proyecto, por ejemplo; los recursos humanos, materiales, financieros, infraestructurales, consumibles etc. Son sistematizados por la administración para la ejecución, y los componentes de ejecución son el contenido mismo del perfil de proyecto y los recursos culturales de la comunidad a atender.

Las tareas complementarias que caracterizan a este eje deben analizarse constantemente, ya que para hacer “animación cultural o artística” a través de un trabajo concreto, estas tareas integraran la gestión de proyectos siendo pensados en su totalidad a partir de la diversidad cultural de cada grupo social a intervenir. Por ejemplo; la *Producción y socialización de Bienes y Servicios Artísticos y Culturales* interrelaciona a la propuesta (proyecto) y a la comunidad (recursos culturales) involucrada, ya que toma parte fundamental de la producción del servicio o bien cultural contenido en el proyecto de gestión cultural. Mientras que la *Legislación y Políticas Culturales* pueden ponerse en recreación debido a las tipologías culturales y a las formas en que éstas se adecuan o se atienden desde dichas normas, aunque en ocasiones también se podrá optar por ejercer normas culturales libremente que permitan expresar y desarrollar cada cultura

de acuerdo a su condición y carácter. Los planes de *Comunicación, Mercadotécnica y Relaciones Públicas* son tareas que se ejercen en la animación como tal de la propuesta y posterior a concebir el perfil (y contenido temático) del proyecto de intervención, por lo que un plan de comunicación se genera con el objetivo de llegar al mayor número de públicos estratégicamente, mientras que la mercadotécnica buscará de manera conjunta con las relaciones públicas; exteriorizar una imagen del proyecto que atraiga y adquiera públicos constantes o “clientes frecuentes” de acuerdo a la planeación interna de estas tareas en congruencia con el tipo de propuesta. Por ejemplo, si se tratará de una empresa cultural que conjuntamente con una comunidad determinada producirán bienes artísticos o culturales para su comercialización, los planes que concebirán (tareas de comunicación, mercadotécnica, etc.) estarán destinados a cubrir aspectos de imagen, ofertas, atención a clientes, ambiente laboral, estructura laboral, etc. Por lo que al tratarse de la gestión cultural se podrá enfocar dichos planes u objetivos comerciales no solo al tópico de fortalecimiento identitario, desarrollo sociocultural, sino que también podrá perseguir fines híbridos para la formación de públicos.

Señala Vladimir Gonzales (*PTC* de la Facultad de Artes), que la gestión cultural profesional en Chiapas tiene como una de sus acciones centrales; coadyuvar a la salvaguardia de los patrimonios culturales, ya sean materiales o inmateriales, en este sentido la investigación es el “a través de” de dicha acción central (Entrevista, Febrero del 2016). Por lo tanto la investigación nos encamina a plantear a manera de objetivo de este proyecto, a investigar para concretar un estudio y un registro, coadyuvando al fortalecimiento de expresiones artísticas y culturales tradicionales, al mismo tiempo que la investigación es en este trabajo parte fundamental para lograr un registro de las prácticas tradicionales de Copainalá y concretamente las prácticas musicales de tambores y carrizos (memorias desde el año 1938), a partir también de los conocimientos y saberes del músico tradicional Luis Hernández Aguilar.

Otras actividades complementarias como la transcripción a escritura musical de la expresión sonora que aquí concierne, es principalmente con el objetivo de no perder de vista aspectos importantes para la gestión cultural, tales como la producción y socialización de bienes y/o servicios artísticos y culturales y consolidar una decodificación de las particularidades sonoras del lenguaje musical tradicional de carrizos Copainaltecos. Otras actividades que se realizan también para este proyecto es el involucramiento en celebraciones y prácticas

tradicionales zoque relacionadas con el tópico principal en este trabajo, además del aprendizaje de la tradición musical como factor para la sensibilización, el consumo y la apreciación de las artes (eje de formación) demandada también por la gestión cultural profesional.

Es necesario mencionar que el papel del gestor cultural funciona de acuerdo a los valores que el profesional adquiere no solo de la escuela, si no de su experiencia con la realidad, con la comunidad y con las expresiones socioculturales de su entorno, de ahí la importancia de un eje profesional de la gestión (la formación). En este sentido el gestor cultural se ve posiblemente obligado no a tolerar, sino a reconocer la diversidad cultural, trabajando siempre con pensamiento intercultural. Convirtiéndose así en un ser sensible que reconoce, respeta, valora y se integra en manifestaciones culturales ajenas a él con una visión de convivencia, participación y desarrollo.

Hasta ahora no existen conceptos o definiciones concretas de la gestión cultural y su aplicación en Chiapas, existen testimonios de proyectos de instituciones, organizaciones, agentes sociales, promotores culturales o artistas que han producido y establecido proyectos que permitan desarrollar de manera muy general y plural el tema de la gestión cultural. Por ejemplo, en Tuxtla Gutiérrez un gran número de artistas gestionan recursos para producir (esto se da generalmente con instituciones gubernamentales o académicas) o los gestores culturales confunden su labor con ser artistas (gestionan recursos para un evento y participan en el mismo a manera de artistas) por ende, es posible que los artistas se hallan metido en la cabeza que la gestión es indispensable para producir y vender, y aunque residan artistas consientes que noten o requieran del trabajo de un gestor cultural, generalmente éstos solicitaran (del gestor) un evento¹⁸ para exteriorizar su producción, dando a desear que el amplio trabajo de la gestión cultural se limite únicamente en la organización y gestión de recursos para realizar eventos.

En este sentido, sensible de responsabilidad social y compromiso con las artes y las culturas, se ha trabajado a partir de toda sensibilización social y artística para generar proyectos de diferentes índoles que permitan contribuir a los propósitos de fortalecimiento cultural, difusión, divulgación, promoción, sensibilización y auto identificación. Antes de señalar algunos proyectos y sus respectivos objetivos realizados con diferentes fines y desde diferentes ejes

¹⁸Puede ser una exposición pictórica, una presentación de danza, conferencias, rueda de prensa, entre otros. Que únicamente residen en la Animación (eje profesional de la gestión cultural académica).

profesionales, es indispensable mencionar que el gestor cultural es interpretado muchas veces como promotor cultural, y aunque en ocasiones emplean técnicas similares para realizar actividades culturales¹⁹ no son necesariamente lo mismo, más bien puede una persona llegar a ser al mismo tiempo un gestor cultural y un promotor cultural, ya que un promotor cultural muchas veces se ha concebido sin necesidad de estudios académicos y puede llegar a ser experto en su quehacer a partir de su trayectoria y por testimonios e investigaciones comunitarias, un promotor cultural es concepción original de una comunidad determinada, ya que al dedicar tiempo y trabajo a asuntos de expresión, desarrollo y manifestaciones culturales identitarios de un pueblo, es denominado a partir del verbo “promover” por la misma sociedad, ya que se dice que “promueve la cultura”.

Sucede en el municipio de Copainalá, los músicos, los y las danzantes, los costumbristas en general, otorgan y hablan del cargo de “promotor”. En entrevista con Luis Hernández Aguilar, menciona que el cargo de promotor era una responsabilidad sumamente importante para la función del sistema de creencias tradicionales de alguna festividad y/o expresión cultural ya que el promotor se encargaba de mover a todo el recurso humano, financiero y material para que las celebraciones²⁰ a su cargo se lleven a cabo. Es decir, gestiona lo necesario en cuanto a danzantes, músicos, rezadores y rezadoras, albaceas, alpéres, reliques,²¹ velas, flores, entre otros recursos para realizar las actividades culturales tradicionales.

“Era el mandamás como quien dice, recibe la cooperación de las personas para la fiesta y se encargaba de buscar a los danzantes o al mensajero.²² Primero tenía que llevar un litro de aguardiente, pan o su relique para el mensajero y aparte pal músico” (Entrevista, Noviembre del 2015).

Menciona también el costumbrista y músico, Cirilo Meza Gómez, que “el promotor cuidaba la iglesia se encargaba de abrir de o hacé la limpieza o de buscá su gente él lo tenía que buscá o ella si era mujer o hombre ya depende, buscaba su gente que lo va a ayudá en toda la fiesta y todas las actividades que se van a hacé” (Entrevista, Mayo del 2016).

¹⁹ Como la gestión de recursos, ya sea humanos o materiales.

²⁰ Puede ser un rezo, la hechura de vela, las celebraciones en cuaresma, entre otros.

²¹ Se elabora de flores de temporada, hojas de pimienta y una vela de aproximadamente de treinta centímetros, a modo de ramo.

²² Lleva el relique y un litro de cupsi al músico pitero o al primer de baile a modo de invitación para que asista a bailar o a tocar a la festividad.

Y es que el termino promotor, no solo se concibe en Copainalá, otros municipios como San Cristóbal de las Casas, Coapilla, Ocoatepec, Tecpatan, San Fernando, entre otros, conocen esta denominación teniendo presente que las funciones o manifestaciones culturales son también dirigidas por una persona y entonces se le denomina “promotor”, ya que éste tiene los conocimientos necesarios para coordinar una celebración y atender a los asistentes, además cuenta con las aptitudes y actitudes para resolver imprevistos y generar propuestas de acción. Por lo tanto, el promotor cultural actúa desde el interior de la comunidad y puede llegar a proponer y recrear especificidades que permitan un desarrollo óptimo de su cultura o grupo social.

Ahora bien, a manera de esclarecer las diferencias reales entre un promotor y un gestor, es necesario señalar que, el gestor cultural puede intervenir en una comunidad determinada, a partir de procesos de integración, convivencia, respeto, aportación y ética que no se consiguen fácilmente en un primer acercamiento,²³ sino que el trabajo de investigación o intervención deberá ser claro y concreto, a modo de que el agente externo maneje con claridad los objetivos de su trabajo, y este convencido de que reconocer, integrarse, convivir, aportar y opinar (para lograr intervenir) será un proceso largo de años²⁴ que externará el reconocimiento de que su trabajo o intención, no busca el “saqueo”²⁵ que únicamente beneficie al gestor cultural académico o cualquier otro investigador.

Es necesario mencionar en éste apartado, que los proyectos que se han trabajado en conjunto con la música tradicional de pitos de carrizo y tambores se han ejecutado con objetivos concretos que tienen fines diferentes y que buscan desde la perspectiva de la gestión cultural académica no solo contribuir al desarrollo y reconocimiento de estas expresiones, sino que éticamente busca estimular a los mismos tradicionalistas o costumbristas de la comunidad para que reconozcan sus prácticas culturales, sus manifestaciones y celebraciones tradicionales como patrimonio cultural, y por ello la importancia de fortalecer, re-transmitir y recrear la cultura, y con el paso de los años salvaguardarla.

²³ El trabajo de un investigador no trata de acceder a toda la información únicamente con llegar a la comunidad, presentarse y entrevistar.

²⁴ Los trabajos más importantes sobre culturas de orígenes indígenas, son investigaciones que tardaron años en concretarse.

²⁵ Puede denominarse saqueo; al compartir conocimientos, saberes y prácticas culturales, por parte de un pueblo, y que convenga únicamente a una persona o agente externo.

A manera de contribuir a la difusión y promoción de las músicas y danzas tradicionales del municipio de Copainalá, y ejecutar el papel de promotor cultural, se generó el proyecto *La Voz del Idioma: Demostraciones de músicas y danzas Zoques de Copainalá, por el músico Luis Hernández Aguilar*. Dentro de la celebración del II Festival de la Paz y Diversidad Cultural en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. En coordinación con la Red de Artistas, Artesanos y Promotores Culturales a cargo de Juan Gómez, promotor cultural tzotzil y la Embajada de Paz y Ética Global para América Latina y El Caribe UNESCO-WFUCA, quienes designaron estas expresiones culturales Copainaltecas y al grupo ejecutante como invitados especiales representantes de Chiapas durante un encuentro y presentación con músicos indígenas y promotores culturales de Puebla, Oaxaca, De los Altos de Chiapas y otros. Dicho festival permite extender una red colaborativa y de soporte a las expresiones tradicionales a través de los promotores culturales de cada comunidad y el trabajo por el positivo desarrollo y el común fortalecimiento de las identidades tradicionales.

Del mismo modo se generó un proyecto de divulgación que permitió dar conocer y compartir no solo con estudiantes, investigadores catedráticos, sino de manera general, con las personas interesadas en reconocer saberes acerca de la construcción y materiales de los altares zoques, el armado de somé²⁶ corriente²⁷ para los altares tradicionales, así como la música de pito de carrizo y tambor que se ejecuta en fechas de “Todo Santo” y “Día de Muertos” en el municipio de Copainalá, el proyecto se denominó; *Altares Zoques de Copainalá; plática con Tío Luis Hernández Aguilar, Mayordomo y Maestro Zoque*, en coordinación con el cuerpo organizativo del Festival Universitario del Día de Muertos “Post Mortem” de la Facultad de Artes-UNICACH. Este trabajo tuvo como objetivo principal divulgar los antecedentes de los altares tradicionales de Copainalá, sus significados, sus simbolismos, además de demostrar alabados y alabados peregrinos con pitos de carrizo y tambores tradicionales. Y como actividad complementaria se realizó y armó un altar contemporáneo y tradicional, y somés a manera de reconocer el trabajo y el proceso de hechura, bajo la instrucción del maestro anteriormente mencionado (véase imágenes 13, 14 y 16).

²⁶ El somé consiste en un carrizo o caña brava que puede variar en su longitud (un metro o más largo) que es amarrado, adornado y armado con flores de la temporada y algunos específicos (no pueden faltar); hojas de pimienta, magueyito morado y palenque. Simula un arco cuando se coloca comúnmente en los altares (o tumbas), ya sean de santos y/o vírgenes, o de los difuntos costumbristas.

²⁷ En el somé corriente no se agrega maguey morado y palenque. En esta ocasión el somé se armó de pimienta, cresta de gallo (borla) y flores de muerto. Como mera demostración.

El programa educativo *Casa de los Dinosaurios* (imagen 31 en el registro fotográfico) fue creado desde la perspectiva de formación y sensibilización de nuevos públicos, en este caso enfocados en niños y niñas de El Triunfo en Copainalá, Chiapas. Una idea de proyecto de formación dio paso a que artistas, patrocinadores, madres e hijos voluntarios mantuvieran por un año este programa de educación cultural. Se impartían los días sábados y domingos de 9:00am a 1:00pm y de 3:00pm a 6:00pm talleres artísticos, y todos con duración de una hora y media por tipo de materia, es decir que se comenzaba con dibujos básicos, pintura, modelado en arcilla y se culminaban las sesiones con música tradicional de pito y tambor y ciclo de cine infantil. La edad de los niños y niñas asistentes era de 2 a 12 años de edad. Por lo que se consideró pertinente (en el caso de las sesiones de música tradicional) abrir dos grupos (primera infancia con niños de 2 a 5 años, y segunda infancia con niñas y niños de 6 a 12 años) para instruir a manera de juegos y bailes, la música y danza del Caballito y las músicas en general de carrizos y tambores.

Con el objetivo y la encomienda de contribuir al fortalecimiento del sentido de pertenencia a una comunidad cultural, con expresiones tradicionales vivas y con la intención de reforzar una celebración tradicional anual de barrio, se concibió desde la promotora cultural; el proyecto, *Encuentro de Músicos Tamboreros y Piteros Zoques de Chiapas; en honor a Luis Hernández Aguilar y Cirilo Meza Gómez*.²⁸ Dicho proyecto tuvo como soporte comunitario las Festividades En honor a Santa Ana y San Joaquín, en el barrio de Santa Ana del municipio de Copainalá, ya que desde la perspectiva de promotora cultural, se buscaba realzar la labor sociocultural y el importante papel de los Santaneros²⁹ dentro del desarrollo de expresiones culturales de dicho barrio, y del municipio. Por ello, fue necesario esclarecer que la fecha del encuentro de los músicos (25 de Julio) tomó parte importante dentro del sistema de cargos y nombramientos de los homenajeados. Es decir, se conmemoró el cargo de maestro pitero que recibió Luis Hernández Aguilar en el año 1953 en el mencionado barrio. Así como el cargo de ensalmador y mayordomo que funge Cirilo Meza Gómez también en dicho barrio (imágenes del 4 al 6 y 24 al 27).

²⁸ Costumbrista, mayordomo, albacea, director de canto, ensalmador, rezador, curandero tradicional, maestro de danza, tamborista, violinista, artesano y apóstol.

²⁹ Denominación que se le otorga a las personas que viven y pertenecen al Barrio de Santa Ana.

El proyecto denominado *Pokio'mo. Cosmovisiones y Tradiciones Musicales Zoques*, presentado en el panel de conferencias del Festival de Música PAAX FEST Chiapas 2016 de la Escuela de Música en la Facultad de Artes-UNICACH, pretendió como objetivo principal, compartir los saberes adquiridos dentro de la tradición musical de Copainalá, y el papel de investigador del gestor cultural a partir del trabajo de estudio y codificación de las músicas de pitos de carrizo y tambores tradicionales a escritura musical occidental. Además de exteriorizar con una demostración en vivo de estas músicas, las diferentes piezas musicales, denominaciones, sus usos y funciones que las diferencian y a la vez conforman las prácticas musicales tradicionales en cuestión. Cabe señalar que por parte de la academia, se busca integrar a las expresiones musicales del entorno social (nivel local o regional) en festivales universitarios que coadyuven al propósito de reconocimiento y estimulación por la investigación y estudios de éstas (imágenes 1, 2 y 3).

El trabajo de promotoria cultural y de contribución al desarrollo y expresión de prácticas tradicionales dieron paso a integrarse con la comunidad, con los músicos, los danzantes y autoridades de la iglesia³⁰ principal del municipio, y con el propósito de recrear las prácticas culturales en honor a San Miguel Arcángel, los músicos y danzantes alumnos de Luis Hernández Aguilar, optaron por re-interpretar el baile de Cuauhtémoc, mismo que no se ejecutó durante cuarenta y cinco años desde 1970 aproximadamente y que por iniciativa de jóvenes tradicionalistas se gestionaron recursos y adquirieron los saberes musicales y dancísticos para ejecutar dicho baile en el año 2016 en honor al santo ya mencionado. Por lo que dicha expresión dancística es ahora reconocida por la población, por los costumbristas y tradicionalistas como un baile para honrar a los santos o vírgenes en sus festividades no solo de la cabecera municipal de Copainalá, sino en sus diferentes riberas y/o poblaciones³¹ (imágenes del 7 al 10).

Cabe señalar que la gestión cultural académica tiene propósitos de coadyuvar al desarrollo sociocultural a partir de la intervención y continúa concretándose con propuestas contemporáneas no solo desde su estudio, sino desde su ejecución y función, que contribuyen a visualizar una gestión cultural amplia, que logra trabajar desde la integración de perspectivas

³⁰ La iglesia principal es el Ex convento de San Miguel Arcángel.

³¹El baile de Cuauhtémoc se ha ejecutado también en la ribera Miguel Hidalgo en honor a San Felipe de Jesús el día 04 de Febrero del 2017, y los tradicionalistas proponen su ejecución en honor a la virgen de Guadalupe.

pluriculturales que funcionan y se cohesionan como un eje de interculturalidad social. Es decir, recopila información y parámetros que pueden funcionar cohesivamente para determinar un producto de gestión o en éste caso, retoma aspectos y reconoce matices plurales de las manifestaciones tradicionales de Copainalá que conviven con las prácticas musicales de pitos de carrizo y tambores, integrándolas, singularizándolas y haciéndolas participe sin perder de vista el, o los objetivos de las actividades centrales de la gestión.

A manera de entrelazar la gestión cultural y las expresiones culturales musicales (conceptualmente), no es únicamente necesario tomar en cuenta en éste trabajo a todas las manifestaciones musicales de Copainalá, sino que desde una perspectiva de gestión intercultural, de equidad, reconocimiento y respeto por todo colectivo o individuo que concibe sonoridades y prácticas culturales vinculado con la música, se destaca la concepción de la rezadora, juramentada y costumbrista Elpidia Hernández, quien comenta durante el desayuno con cantores y músicos del sábado de ramos en el templo de la Santísima Trinidad.

“Para mí mi música es mi don que me dio el Señor [Dios] con ese vengo a la iglesia a alabarlo y no solo canto las pasiones con las otras viejitas también tengo mis propias canciones que yo hice en mi mente y me gratificaron por eso, no son canciones difícil de aprender porque son cortitas, si tú lo aprendes y tienes tu estudio te va a servir bastante y te van a gratificar como yo, yo no tengo estudio pero tengo esas cancioncitas en mi mente y yo se los cantaba a mis hermanitos cuando estaban chiquitos para que se durmieran, lo tengo en español y en la idioma y por eso me gratificaron porque hay gente que lo valora nuestra música y más nuestra idioma” (Entrevista, Marzo del 2017).

Parafraseando a don Atilano Jiménez Sánchez (costumbrista, artesano y cronista) quien comentó para el fonograma “Alabanzas Tradicionales Zoques de Chiapas, Grupo de costumbristas Zoques de Copainalá”, que las alabanzas se comenzaron a cantar en las celebraciones tradicionales desde la llegada de los frailes Dominicos, después de que en Tecpatan terminaran la construcción del convento de Santo Domingo (por el año 1563) cuyo rector fuera el Fray Víctor María Flores, don Atilano apunta que en ese entonces arribaron a Copainalá doce legos y un sacerdote que aprendieron a hablar el idioma de la localidad y posteriormente comenzaron a impartir evangelización en idioma, lo que permeo que los cantos y rezos fueran ejecutados en una mezcla de latín, castellano e idioma (Jiménez, 2000).

Es necesario reconocer algunas expresiones sonoras de Copainalá que se conciben no como simples sonidos, sino como músicas constituidas por lenguajes y textos sonoros consientes de interrelaciones expresadas por herramientas naturales y manifestadas en el hombre o la mujer a forma de don para su desarrollo y resolución, con usos y funciones que regocijan, comunican, dan sentido de pertenencia y ofrendan a través de simbolismos a las deidades.

El razonamiento de lo musical desde la gestión cultural, se debe principalmente al tratamiento que las sonoridades tradicionales tienen en la comunidad (tanto individual como colectivamente). Es decir, el uso de las músicas puede variar a partir de las decisiones del músico principal por ejecutar sones o cantos en determinadas celebraciones (fiestas, misas, reuniones, rituales, ensayos, etc.), mientras que la función de estas piezas son consensos de multirelaciones espirituales para la ritualidad tradicional y católica o el esparcimiento comunitario que buscan comunicación, paz con uno mismo, regocijos o peticiones a las deidades de manera general. Esto no indica que todos los sonidos tradicionales sean considerados “musicales”, más bien todos los sonidos en la comunidad son simbólicos debido a que expresan textos sonoros, por ejemplo, el lenguaje sonoro de la “quema de cuetes” es reconocido por la comunidad e indica “la fiesta de barrio”, estas sonoridades pueden escucharse constantemente durante el calendario festivo de barrios, con excepción en los tiempos de cuaresma y semana santa.

Por otro lado, menciona Luis Hernández Aguilar con respecto al uso y función de los textos sonoros del caracol en la comunidad.

“Primero es el correo o mensajero como le dicen ahora, que va a ir a traer al pitero a la comunidad para que venga a tocar, él va sonando su caracol cada vez que se va alejando haz de cuenta cada cinco minutos o diez minutos si se va en burro o a caballo lo suena su caracol y ya el promotor que lo mandó o los músicos de aquí ya saben por dónde va el mensajero y cuando se deja de escuchar su caracol que ya no lo suena es cuando ya llegó a la ribera y de regreso ya no lo suena porque ya baja con el músico montado en su bestia, y otro es cuando es la fiesta en Santa Ana se tiene que bailá su danza de *Santa Susana* que la tienen que llevar en su caballo hasta donde va bailá y adelante van sus arrieros así como legos que lo van cuidando pero son arrieros y el jefe haz de cuenta el capataz de la señora lo va sonando su caracol

también todo el tiempo porque lo va anunciando que ya llegó la señora en su templo y que va bailá su danza, así que cuando lo estamos esperando la señora y lo escuchamos su caracol ¡ya sabemos que viene por ay! Con sus *Susanitas* y sus abogados” (Hernández, Enero del 2016)

Un tercer discurso sonoro del caracol en la comunidad se da en tiempo de cuaresma, en días posteriores al domingo de ramos y previos al viacrucis, es un referente común para los fieles católicos que indica la “persecución de Cristo”, doña Gilberta Monjaraz menciona.

“Salen los soldados romanos pué y andan por todos los barrios, uno es que lleva un caracol y cuando se escucha por aquí cerca los salimos a ver que pasan a descansá pero es que lo están buscando a nuestro señor Jesucristo para que lo maten” (Entrevista, Marzo del 2017).

Dichas referencias sonoras no constatan que los sonidos producidos por los caracoles sean música, y mucho menos los habitantes la conciben como tal, sino que éstos expresan textos sonoros que dialogan y comunican sucesos o “avisos” que sustituyen al habla y es comprendida por los residentes.

Se presenta en el siguiente apartado un reconocimiento a la diversidad musical que reside en el municipio (de manera muy general), entendiendo que quien aquí escribe no determina una práctica como musical o como música en sí, más bien se atiende a las concepciones que los costumbristas en la contemporaneidad (año 2017 del siglo XXI) tienen de sus prácticas sonoras y los elementos que conciben para determinarlas como música.

I.II POKIA’MA POJ TSUNI WANE.³²

Del idioma nativo Copainalteco,³³ POKIA’MA se traduce al español como; Copainalá. Es un municipio de profunda cultura tradicional, conserva conocimientos ancestrales y prácticas transmitidas de generación en generación y que de manera general se pueden destacar.

Las leyendas, mitos e historias o cuentos; la Copatzoca, la Encamisada, el Weya Weya, la Mala Mujer, los Duendes, la Sirena, la Mujer que Arde, y otros relacionados con animales y/o acontecimientos religiosos.

³² *Pokia’ma Poj* – de Copainalá, *Tsumi* – Idioma, *Wane* – Música. *Música de Idioma de Copainalá*.

³³ Denominación otorgada a las personas consideradas residentes y/o nativas del municipio de Copainalá.

El lenguaje; las denominaciones que la comunidad otorga a ciertas acciones, objetos, personas o acontecimientos, son sin duda parte fundamental de la cultura local de Copainalá. Por ejemplo, llamar “tía o tío” a las personas de la tercera edad o personas mayores (tío Isaac, o tía Vita). Además de denominar “cuachi” a dos objetos o personas juntas. Por ejemplo, el tambor cuachi consta de dos tambores amarrados con mecate, o el carrizo cuachi consiste en ejecutar el “pito de seis y la armónica” en un mismo son para danza.

La Gastronomía; De manera muy general se identifica, singulariza y reconoce ya que comúnmente está compuesto por recursos naturales que se obtienen directamente de las tierras del municipio (incluyendo comunidades, colonias y poblaciones retiradas de la cabecera municipal). Una gran mayoría de estos recursos aún se reconocen como parte fundamental de los alimentos identitarios de la cultura de origen indígena en el municipio, de los que se destacan: la tortilla hecha a mano a base de nixtamal,³⁴ la punta de chayote en frijol sancochado,³⁵ hierva mora en frijol sancochado, bolitas de frijoles con chipilín en caldo de frijoles, y guineo³⁶ verde en caldo de frijoles. Además es necesario señalar que también existen alimentos a base de animales que se encuentran en la región, como el caldo de res con verduras (chayotes, elote, yuca y papas), la chicatana³⁷ frita o asada con sal, sardinas fritas con tortillas y sal, e iguana frita entomatada.³⁸ También forman parte de la gastronomía las bebidas a base de maíz; Bebida blanca,³⁹ polvillo,⁴⁰ pozol blanco y pozol de cacao. Así como la leche de vaca con charrito (aguar ardiente) y el rompopo a base de huevos y agua ardiente.

Es necesario mencionar también los dulces tradicionales como; dulce de calabaza con panela, mercocha⁴¹ en hoja de limón, dulce de nuégado, turulete de pinol, dulce de coco, dulce de leche y dulce de cacahuate con panela.

³⁴ Etapa del maíz hervido o cocino con agua, que posteriormente se muele para masa de pozol o tortillas.

³⁵ Denominación otorgada al frijol con caldo o frijol de la olla. Únicamente hervido con sal.

³⁶ Fruta. Banana o Plátano.

³⁷ Animal. Hormiga grande con alas que vive bajo la tierra, se le conoce en otras regiones Chiapanecas como; nucu o chican.

³⁸ Comida. Sazonada con tomates.

³⁹ Gastronomía. Bebida a base de maíz dorado (tostado).

⁴⁰ Gastronomía. Bebida a base de maíz y cacao dorado (tostado), molido con canela.

⁴¹ Gastronomía. Dulce a base de leche combinado con miel de dedo a punto de panela.

Por otro lado es importante mencionar que residen también otros factores importantes de la gastronomía local, como la miel de dedo,⁴² la pepita de calabaza con sal, caldo de pollo con rosquilla,⁴³ y otros.

Danzas tradicionales y bailables folclóricos; El caballito, La encamisada, Moctøktzu, Sacramento, Gigante Goliat, San Miguel, El Weya-Weya, El Bailarín, solo por mencionar algunos. Los folclóricos son; Pótiis,⁴⁴ El Copainalteco, La Copainalteca y el Tigre de Tuñajen.

Muchas de estas prácticas se han mantenido por largo periodo de tiempo en la tutela de las personas que hoy día son de la tercera edad, siendo mínimo el involucramiento de las nuevas generaciones, y cuando esto sucede la tradición se recrea y entonces comienza la adopción de prácticas contemporáneas, dando paso a una nueva generación tradicional.

Expresa el músico Luis Hernández Aguilar.

“Los jóvenes de ahora que les gusta nuestra tradición deben llegar a aprender como lo están haciendo las cosas los viejitos porque cuando nosotros nos muramos⁴⁵ ya son ustedes que van a quedar para que lo sigan haciendo y así nadie les va a engaña que se tiene que hacer así o así ya ustedes lo van a saber porque lo vieron” (Hernández, Diciembre del 2016).

Se han ausentado fuertemente en la actualidad algunas prácticas de aspectos importantes para un equilibrio cultural e identitario de la tradición en cuestión, tales como.

El vestido o indumentaria cotidiana;⁴⁶ El vestido de la mujer consta de la nahua⁴⁷ colorada⁴⁸ y blusa o huipil en color blanco con bordado de trenza⁴⁹ al cuello y mangas. Además

⁴² Gastronomía. Resultante de la molienda de caña, posterior al agua de caña y después de cocido. Etapa de consumación antes de enfriarse y volverse panela.

⁴³ Un tipo de pan casero.

⁴⁴ Personas vestidas exóticamente que bailan, imitan y se burlan portando máscaras de monstruos, personas o animales. Los Pótiis anuncian con recorridos y bailes, las festividades de un barrio Copainalteco.

⁴⁵ Se refiere a morir, fallecer.

⁴⁶ Actualmente es denominada como “traje” por las instituciones u organizaciones culturales de la comunidad, y se usa solamente en eventos con temáticas culturales, a manera de “ropa típica de gala”.

⁴⁷ Del idioma nativo de Copainalá; Trapo, enredo o falda.

⁴⁸ Denominación descriptiva de algo que se visualiza de color rojo (el caballo colorado/rojo o cachetes colorados/rojos)

⁴⁹ Denominación que la bordadora tradicional Silvina Gonzales otorga al tipo de bordado que adorna la boca del huipil.

de un rebozo negro. Señala la bordadora zoque más importante de la región Mezcalapa y de Copainalá, Silvina Gonzáles comenta.

“Cuando era niña íbamos a las fiestas y muchas llevaban blusas de colores, también mi mamá, pero ya para estar en la casa mi mamá usaba todo el tiempo el negro el de colores era para ir a la fiesta” (Entrevista, Mayo del 2016).

El vestido o indumentaria cotidiana del hombre consiste en un calzón⁵⁰ y una camisa de manta blanca, un sombrero de palma y en ocasiones huarachos, comenta Luis Hernández.

“A veces usaban guaracho⁵¹ los que tenían, sino aunque sea descalzo, me acuerdo que así lo miraba yo un hombre de Chilpancingo que bajaba a Copainalá era alto grandote y delgado con su calzón arremangado hasta arriba de su rodilla y su camisa abierto que se mirara su pecho y además descalzo” (Hernández, Agosto del 2015).

Las artesanías. Tanto la elaboración de canastos, máscaras de papel, barro y tallado en madera se han dejado de ver cotidiana y fuertemente en la cabecera municipal, sin duda existen pocas personas que dedican tiempo a éstas actividades (en el caso de las máscaras) ya sea por gustos o intereses, que muchas veces no sobresalen en la cabecera municipal o no se les toma la atención requerida. Aunque en algunas colonias o riberas⁵² del municipio como Miguel Hidalgo “Zacalapa”, General Sandino o Sarabia, posiblemente se practican aún algunas técnicas artesanales debido a las necesidades cotidianas (en el caso de los canastos) y por otro lado, debido a la construcción de tambores y pitos de carrizo.⁵³ “Algunos traen que les componga sus carrizos, no sé porque no lo pueden componer ellos, pero se los compongo la cera o los agujeros y a veces les regalo otro para que lo lleven, ha de ser que ya no se consigue carrizo bueno ahí donde viven” (Hernández, Septiembre del 2015), Comenta también el costumbrista Cirilo Meza “hasta algunos hombres de San Fernando me traen su tambor para que yo lo

⁵⁰ Denominación otorgada al pantalón de manta.

⁵¹ Denominación y modismo para referirse a los huaraches o huarachos.

⁵² Son las comunidades, poblaciones, colonias o barrios ubicados fuera de la cabecera municipal y perteneciente a Copainalá.

⁵³ Es necesario señalar que no se ve a la construcción de instrumentos musicales (violines, guitarras carrizos, tambores) u objetos sonoros (matracas, sonajas) como artesanías en la cabecera municipal, sino como factores de la extensión espiritual (el don) musical de los danzantes o músicos tradicionales.

apréte,⁵⁴ y los de aquí también de Copainalá me lo han traído, no lo aprenden a apretá” (Meza, Mayo del 2016).

Independientemente de que el trabajo de construcción de instrumentos u objetos sonoros sea visto superficialmente como artesanía, las personas o la comunidad que los construye, son conscientes de que dicho trabajo va más allá de la mera producción-venta-ganancia. Es decir, los recursos materiales forman parte de una cosmovisión tradicional (que se explicará en el Capítulo III) por lo que son pensados y tratados a manera de otorgarles un uso y una función no solo de manera individual, sino colectiva.

Las expresiones musicales del municipio y ejercidas por los costumbristas mayores de setenta años aún se pueden identificar y reconocer a pesar de que la dinámica cultural⁵⁵ de Copainalá se está moviendo y avanzando de manera lenta, pero transformándose o evolucionando firmemente. Es por ello que se señala a continuación algunas de las expresiones y manifestaciones musicales que residen en conjunto con la música tradicional de pitos de carrizo y tambores, además una breve descripción para contextualizar y esclarecer su pertenencia al pueblo de Copainalá.

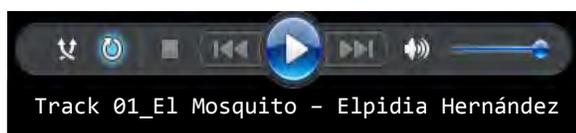
“La música vocal zoque” de Copainalá, se caracteriza por ser traducidas y cantadas en dos idiomas, y por las personas que la ejecutan. Es decir; existen cantos que tienen una letra, una melodía y un ritmo similar cuando son ejecutadas en español, que cuando son cantadas en idioma nativo del municipio. Las canciones en español y en el idioma nativo comúnmente toman sentidos más inclinados a contar una historia o a hablar de la cotidianidad, ya que se pueden enfocar temáticamente sobre la gente del pueblo y los modos de ser de las personas, el amor, la amistad, o la relación con el entorno; flora y fauna, estimulando también la reafirmación del sentido de pertenencia a la comunidad.

⁵⁴ Denominación otorgada a la acción de entonar un tambor tradicional.

⁵⁵ La vida cultural del pueblo, engloba la vida cotidiana de los costumbristas y las nuevas generaciones en cuanto a producción, expresión y desarrollo cultural, además de otros factores que intervienen.

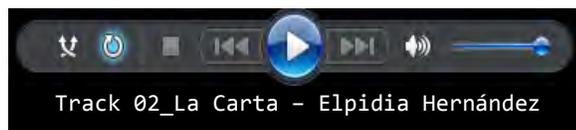
- **El mosquito** (Elpidia⁵⁶ Hernández).
- **La carta** (Elpidia Hernández).
- **El cuerito de la chacanita** (Elpidia Hernández).
- **Paloma blanca** (Elpidia Hernández).
- **El corrido de Benito Juárez** (Elpidia Hernández).
- **Tecpatan** (Flor Manuel).
- **Copainalá** (Flor Manuel).
- **Corona y más coronas.**⁵⁷ (Flor Manuel).

Las canciones anteriormente señaladas se interpretan a capela, o en el caso de *Copainalá* se acompaña muchas veces de música de marimba. Las primeras tres canciones enlistadas pueden apreciarse auditivamente en el siguiente registro (soporte de audio en CD) y los minutos en que comienza cada canción se especifica también a continuación.



El mosquito (en idioma) (00:00 min.)

El mosquito (en español) (01:05 min.)



La carta (en idioma) (00:00 min.)

La carta (en español) (00:33 min.)

⁵⁶ Elpidia Hernández es cantante, anciana juramentada, rezadora, idiomera y costumbrista de Copainalá.

⁵⁷ Comenta doña Flor Manuel “Todavía no lo he traducido en idioma, pero lo voy a traducir” (Entrevista, Marzo del 2017).



El cuerito de la Chacanita (en idioma) (00:00 min.)

El cuerito de la Chacanita (en español) (00:59 min.)

Las canciones anteriores se compilaron en Septiembre del 2015, son archivos del acervo o clasificación *1184/XECOPA.009 Música Zoque* de la radiodifusora XECOPA con sede en el municipio y durante la dirección de Mikeas Sánchez. Se desconoce la fecha de grabación y todas las piezas son ejecutadas por Elpidia Hernández⁵⁸ de la ribera San Vicente.

Por otro lado, los usos de las músicas ejecutadas con marimba consisten en acompañar bailes folclóricos,⁵⁹ canciones⁶⁰ en sí y algunas danzas tradicionales.⁶¹

- **El Copainalteco.**
- **El Tigre de Tuñajen.**
- **Copainalá.**
- **Copainalteca.**
- **Baile de la Estudiantina.**
- **Sones para El Bailarín.**

Además de estas músicas, residen también en el municipio las que se interpretan con Armónica; entre zapateados, alabados, o piezas populares⁶² y folclóricas.⁶³ Y por ende se enlistan únicamente a dos ejecutantes del municipio que pertenecen a la comunidad de costumbristas, ya que de manera general, no es común escuchar ejecutantes de la Armónica en cualquier evento o espacio festivo.

⁵⁸ Se solicitó previo permiso con Elpidia Hernández para agregar a éste trabajo algunas de las canciones que ejecutó en dicho registro.

⁵⁹ El Copainalteco y El Tigre de Tuñajen son bailes folclóricos que comúnmente se ejecutan en eventos festivos.

⁶⁰ Copainalá y Copainalteca son interpretadas vocalmente y acompañadas de marimba.

⁶¹ La estudiantina o Cogelá, y El Bailarín. Éste último pertenece y se ejecuta en el mes de Febrero en, y por la ribera de Miguel Hidalgo "Zacalapa".

⁶² Piezas musicales comerciarles.

⁶³ Piezas musicales que comúnmente se ejecutan con marimba para bailes o bailables folclóricos.

- **Cirilo Meza Gómez** (ejecutante de la armónica)
- **Alberto López Aguilar** (ejecutante de la armónica)

El track *04_Música de Armónica*⁶⁴ compila piezas musicales ejecutadas por Alberto López Aguilar de la ribera Tuñajen municipio de Copainalá, durante la hechura de vela en tiempos de cuaresma en el patio del templo de la Santísima Trinidad. Éste tipo de música comúnmente se ejecuta para alegrar y ambientar la actividad mencionada, en otras ocasiones se sustituye por las músicas de carrizos y tambores tradicionales y con similar propósito se asemejan en ejecutar *Zapateados* (*Co' Etze Wane* en idioma local).



Los alabados “zoques” son parte también de las músicas del municipio, el conjunto de violines y guitarras los ejecutan, del mismo modo la dotación de carrizos y tambores tienen un repertorio propio. Estos alabados se clasifican y diferencian a partir de sus usos y se asimilan por su función ritual, y en ocasiones estas piezas musicales involucran la ejecución de más de tres instrumentos en diálogo con la música vocal y objetos sonoros. Por ejemplo, los “cantos de tristeza”⁶⁵ o “cantos de pasión” en latín, se ejecutan en tiempo de cuaresma o semana santa, son denominados cantos de tristeza ya que se refieren a la persecución y muerte de Jesucristo, además cuentan pequeñas escenas de la crucifixión (lo mismo sucede con los cantos en español) y según la fe católica, es tiempo de arrepentimientos terrenales o penitencia. Se acompañan de matracas de madera, un tambor verde, violines, guitarras y un clarín,⁶⁶ y pueden ser ejecutadas únicamente por un costumbrista hombre (cantor o director de canto) que funge como la voz principal y posterior a cada estrofa, contestan las ancianas juramentadas o rezadoras (sucede con los cantos en latín únicamente). Señala Cirilo Meza.

“Estos son cantos de pasión que no lo pueden cantar las mujeres estas pasiones en latín, nuestros abuelos nos decían que solo los hombres cantores pueden dirigir, aunque los cantos en español si los puede dirigir una mujer, pero no los que están

⁶⁴ Se grabó en Marzo del 2017 (en tiempo de cuaresma).

⁶⁵ Denominación otorgada por los cantores. Los músicos instrumentistas denominan a estas piezas; sones de tristeza o sones de pasión.

⁶⁶ Aerófono/instrumento melódico/pito de carrizo. Se explicará en el Capítulo III.

en latín, quien sabe porque, no nos decían, pero si lo pueden responder las rezadoras, por eso yo los canto los que están en latín y ya los demás en español dejo que me ayuden ahí las mujeres cantoras, los cantos de alegría si lo pueden dirigir las mujeres, ya lo viste pué ahí en Santa Ana” (Meza, Marzo del 2017).

Se presenta un listado⁶⁷ que clarifica la clasificación de éstos cantos y la tipología de todos los alabados tradicionales de la comunidad de costumbristas (todas las piezas musicales expuestas son una aproximación al número total de alabados).

Alabados Zoques		Alabados Zoques	
Cantos de tristeza o Cantos de Pasión	Cantos de alegría	Sones de alegría (alabados , alabanzas y sonos peregrinos)	Sones de tristeza (alabados peregrinos y sonos de pasión)
<ul style="list-style-type: none"> • Insipit • Facta • Miserere • Hestabat Mater • Ave Dios. • Santo Dios. • Corazón Santo. • Bella Imagen. • Venid Pecadores. • Mi padre Jesús. • Alabemos y Ensalcemos. • Por la Señal. • Por Aquel Monte Calvario. • Perdón, Oh Dios Mío. • Jesús Arrepentido. • Adiós en la Cruz. • Por Siglos. • Los Ángeles. • Vamos Fieles. • Alma Recibe. • Madre Llena de Dolores. 	<ul style="list-style-type: none"> • Quirie. • Sea bendito y alabado. • Alabado sea por siempre. • Aquel brazo fuerte. • Alabemos y bendigamos. • En este día. • Pues concebida. • Tu gloria. • Canto de la virgen del rosario. • Pastora divina. • Una imagen. • Tu concepción. • Salió maría. • Viva, viva, viva la reina del cielo. • Sacratísima María. • Ave matutina estrella. • Aquí está la hermosa. • Los Ángeles. • Nació san Juan. • San Antonio de Padua. • La carne y sangre de Cristo. • Santiago dichoso. • San Vicente. • San Miguel. • San Agustín. • Corazón Santo. • San Isidro. • San Juan Evangelista. • Alabado de san Pedro. 	<ul style="list-style-type: none"> • Alabanza #1 • Alabanza #2 • Alabanza #3 • Alabanza #4 • Alabanza #5 • Pastora Divina • Aquí Está la Hermosa • Oh! Dulcísima Señora • La Guadalupeana • Oh María, Madre Mía • Venid Pastorcillos • Divino Jesús • En el Belén Nació • Viva Cristo Rey. • Son peregrinos #1 • Son peregrinos #2 • Son peregrinos #3 	<ul style="list-style-type: none"> • Alabado peregrino #1 • Alabado peregrino #2 • Alabado peregrino #3 • Alabado peregrino #4 • Alabado peregrino #5
			Los ejecutan piteros y tamboristas.
Lo ejecutan cantores (un cantor principal y cantoras juramentadas), violinistas, guitarristas, un pitero, un tamborista y matraqueros.		Los ejecutan piteros y tamboristas.	<ul style="list-style-type: none"> • Insipit • Facta • Miserere • Hestabat Mater • Ave Dios. • Santo Dios. • Corazón Santo. • Bella Imagen. • Venid Pecadores. • Mi padre Jesús. • Alabemos y Ensalcemos. • Por la Señal. • Por Aquel Monte Calvario. • Perdón, Oh Dios Mío. • Jesús Arrepentido. • Adiós en la Cruz. • Por Siglos. • Los Ángeles. • Vamos Fieles. • Alma Recibe. • Madre Llena de Dolores.
	Los ejecutan cantores (un cantor o cantora principal y cantores juramentados), violinistas y guitarristas.		Los ejecutan un pitero, un tamborista, matraqueros, cantores (un cantor principal y cantoras juramentadas), violinistas y guitarristas.

⁶⁷ Elaboración propia.

Los “cantos de tristeza”⁶⁸ o “cantos de pasión” en español, también se ejecutan en los velorios de difuntos que ocuparon cargos como; santo varón, mayordomo, albacea, promotor, juramentada, músico, cantor, director, entre otros. Y se acompañan de los mismos instrumentos y objetos sonoros de los cantos en latín ya que también se ejecutan posteriores a ellos durante la cuaresma o semana santa. Además los *Alabados Peregrinos* se asemejan en ser ejecutados en honor a costumbristas difuntos (como los cantos de pasión) y comúnmente esto sucede en Todo Santo y Día de Muertos, por ello se denominan sones de tristeza.

Los alabados y las alabanzas (de alegría) se diferencian primordialmente en que los *Alabados* tienen nombres concretos y son ejecutados en honor a santos y vírgenes, mientras que las *Alabanzas* no tienen nombres y su función es especialmente para alabar a Dios en cualquier festividad o celebración (religiosa o tradicional). Además se asimilan en que se ejecutan con el mismo tipo de carrizo.

Los alabados tradicionales se encuentran en una dimensión ritual-católica de ejecución estricta, donde la comunidad costumbrista es capaz de reconocer funciones, usos y sentidos o valores culturales que los constituyen y en celebraciones que realzan las complejidades musicales, incluso para los tradicionalistas éstas piezas musicales pueden confundirse o considerarse iguales sino se le presta atención y análisis.

El responsorio es un rezo cantado en latín y reconocido como un alabado, que se acompaña de músicas de violines y guitarras, a la vez que éste es una de las piezas musicales más sublimes de la comunidad, a la par con los alabados y alabanzas de carrizos y tambores que pueden ejecutarse en celebraciones rituales-católicas que buscan ofrendar y hacer peticiones a las deidades. El siguiente track registra a Cirilo Meza (director de canto) ejecutando el responsorio a capela, el cual se compiló en el domicilio del músico durante una entrevista y plática sobre cantos tradicionales, el día 04 de Marzo del 2017. Cirilo Meza (música vocal).



⁶⁸ Denominación otorgada por los cantores. Los músicos instrumentistas denominan a estas piezas; sones de tristeza.

Se presenta la letra de los primeros cuatro cantos principales (en latín) del tiempo de cuaresma y la letra de cuatro cantos de tristeza en español enlistados en la matriz⁶⁹ anterior.

INSIPIT.

1. Insipit la mención incremia procta ig.
Lectio prima lec ovonó doseles oloquitu propuló.
2. Facta e sub tributo. Bech plorain. Ploramit.
In neten la crima. Heyus macsilis heyuz.
3. Nón hesqui compolentuz. Heam hexc am. Nibuz.
Pre meran. Heam horis. Heyuz hom nes.
4. Simi nore heyuz preme San qui mel gramit
Judea. Procter. Afflició meam multitud Hercitati.
5. Dima bita nituntec. Jeresme crin. Jeresme run.
Me nex rrequien. Homnes persen seri love Heyuz.
6. Apreal derum la inter. Heyuz tia de lecta.
Auaiación. Luz sente. Cod nosin mumdate jivenit
7. Adsolem nitantem Homnez. Porta Heyuz. De fructta.
Sacerdote. Heyuz jementez Hes.
8. Birjiniz Heyuz calidad y presat. Hombi
Tude nem. Facsí Heyuz Hofte fe Heyuz.
9. Incapite mi misi la completatis. Funte.
Domine. Locutuz et super lam pacter.
10. Multitudene Hijitatum Heyuz. Paruli Heyuz
Dutxti fun, y matini tatem Heyuz.
11. Ante facciom trivulatz Jesus alem.
Jeruzalem, comertere ad dominum deum.
12. Adorate muste criste, set benedicimuz tivi, quiapuz.
Santun crusen, het mortem dimutidi mundum.

FACTA.

1. Facta es yudea Santificación. Heyuz.
Yisrael. Pótestates Heyuz.
2. Marevit Het fajit jordanis. Comversus.
Hest rretroz. Un momtro ter. Hex ulta,
Versus net ut ariz. Hex o yez siut oquium.
3. Qui Hedesca tibi marecod sujitirtu jordanis.
Quia comber amez. Ret rrarin montes,
Hectutatriz ci uti ari unis.
4. Coyes ciut aquí ovion afasie domine.
Mota Hezt Lorea afiasie Jacob. Qui combertiz,
Petram Himfiag na amarum.
5. Nom navis domine navis sed nominitu.
Ada Gloria patriz domine Hi rreal Hesperavit.
Hin dominó ad juntar corun na.
6. El protectu corum et dominuz memor fuit,
El benedit domini aram benedit. Umni boz qui.
7. Timente domine mum pasis yiscum muyovi,
Bus. Ladpiriar domus et rruper bov.
Et Super filió betroz.
8. Benedesis bor domine quifieri Helum. Coeliz
domine terram antuam ded ti filis dominum.
9. Nomortuz. Lauda bunomte. Domine neque
Amnes de He cae dum Hincor nun.
10. Nuvimus benedisimus. Domini Hex olmu.
Het us que. Hinsea cularum. Amen, Jezuz.

⁶⁹ Las letras de los cantos fueron compiladas en Enero del 2017, y facilitadas por Cirilo Meza Gómez, cantor principal de Copainalá.

MISERERE.

1. Miserere meis deis. Secunda magnam.
Misericordiam tuam.
2. Het secundum. Multitunes meam.
Misericordiam. Tua sum Hiniquitatem.
3. Su Hom nian Hiniqui tatem me um.
Hest contra mes Hempereme am.
4. Jivi soli pevi Het má lum.
Cora un Het facsi umt Heyuz.
5. Tifi seris Hinseremo monis bus.
Tuis Het vis corum yudicare.
6. Hexe Hemim iniqui tatum coreantuz
Cocoet peticare pima me marme.
7. Aperme hispo. Et munda barlay.
Hibis met Super ni vende alvarus.
8. Aundi mea Davis y antibus.
Het liti tiaé Hex selta buno dosa.
9. Umilia ta alberteá jacultam.
Aspetu meis Het ami hemas juitatiz.
10. Cor mundo meam un modes spiritum.
Redum conoba Hivineus nediz.
11. Nepra jixa mea fiadetua spiritum.
Semet metu miseri bersame.
12. Real de mi lu le liti amus a la ris.
Tuis Het spirituz confir man pinze.
13. Palis confir mames derbo Hiqui.
Nos biyos tua et Hiapiadate compertuz.
14. Diversame Santi nivis deus San tui.
Meat Hexcultabis limgua mea i listi.
Domine lea biame opuri sean tigne.
Colo caustiz nomdele berci zes.
15. Sacrifi cumdeó spiritum contri.
Latuz umildatem deus mom de pis.
16. Rigne fias domine Himvono bolum tuam.
Cin tuta Hedi jisentuz muri Jeruzalem.
17. Sume are taviz sacrium.
Hi usta titi ae oblación olocausto.
18. Tume Himponez Super tum
Fitu dos gloria patris Amen

HESTABAT MATER.

1. Hestabat Mater. Dolorosa. Yusta la cruzen.
La crimoroza. Dun. Permite bat Het filiu.
2. Heyuz am imam jementem contristu tum.
Het dolem temper tumivit jea ad dius.
3. Hocamtistis Het ablit ta fuis Hiya.
Bene dictas matrem u. um jemitiz.
4. Cae macrevat Het de levat pia maeter.
Dum vende fia natis dad nos Henditiz.
5. Qui Hest omó quimom fielivet matren istis.
Hi i bide zet Himtemte Suplicio.
6. Quimom por set contriz tasis cristi matrem.
Contrem placion dolem aum filium.
7. Prote catis Sual jentis Himbi ditse, Sum.
Hintor mentis Hel filageyis susditum.
8. Himbit su um muriendo de sade.
Salatum cum Hemi cid Hesperitum.
9. Aya mater fiaum amoris. Me sentire.
Biendo Doloris facut lecum luam.
10. Facut ardeat corne um amado.
Cristum de um betcibi complacam.
11. Jui nati bul. Meratifiag. Dicnatis.
Prome patis. Faenas mecum. Dividet.
12. Facme. Um. Pie flare. Crusifició.
Con dolores. Docme Hego. Biseró.
13. Yusta cruzen. Teum sitare. Het mendibi.
Rausare. Himplactus derido Hoz.
14. Cuando corpus. Macientuz. Ful mea.
Domine. Tus fare clisis amima gloria Amen.

CORAZON SANTO

1. Corazón santo, tu reinaras.
tu nuestro encanto, siempre serás.
2. Venid cristianos, acá en el suelo,
como en el cielo, se ve adorar.
3. También nosotros, adoraremos,
y ensalzaremos, al Dios de paz.
4. Jesús amable, Jesús piadoso.
Dueño amoroso, Dios de bondad.
5. Vengo a tus plantas, si tú me dejas.
Humildes quejas, a presentar.
6. Divino pecho, donde inflama,
la dulce llama, de caridad.
7. Porque la tienes allí encerrada,
y no abrazada la tierra está.
8. Corazón dulce, manso y clemente.
Principio y fuente de santidad.
9. Que no te vea, nunca enojado.
Dueño adorado, Dios de bondad.
10. Con lazo amigo, con lazo estrecho,
tu amante pecho, vengo a buscar.
11. Por ti suspiro, ábreme el pecho,
que en el cual bueno, es habitar.

POR LA SEÑAL

1. Por la señal de la sangre, que mi Jesús va dejando.
2. Camina la virgen pura, en busca de su hijo amado.
3. ¿No ha pasado por acá, el hijo de mis entrañas?
4. Por acá pasó señora, todo herido y maltratado.
5. Con una cruz en los hombros, del madero más pesado.

6. Y del peso de la cruz, mi Jesús se arrodillaba.

7. Y al oír la virgen pura, en tierra cayó postrada.
8. San Juan como buen sobrino, ¡Levantaos, oh Señora!
9. ¡Levantaos, oh Señora!, ¡vámonos para el calvario!
10. ¡Qué presto que lleguemos, ya lo habrán crucificado!
11. Ya le ponen los tres clavos, y la corona de espinas.

12. Ya lo suben a la cruz, a morir por el pecado.

13. Y María dolorosa, gimiendo al pie de la cruz.
14. Con María Magdalena, la muerte del bueno Jesús.

SANTO DIOS.

1. Santo Dios y santo fuerte, santo dios inmortal.
Líbranos señor, de toda peste y de todo mal.
2. Jesucristo de mi corazón, justo juez, mi padre.
Mi amado, aquí me tienes presente, implorando tu perdón.
3. Soy el más vil pecador, tu ley es quebrantado.
Contra ti he pecado, misericordia señor.
4. He negado serviros, mil veces os agraviado. Escucha,
Mi padre amado, oye mis llantos y mi suspiro.
5. Pésame Jesús de corazón, de haberte ofendido Dios.
Santo ten compasión de mí, de tan ingrato haber sido.
6. Oh dulce Jesús de mi vida, santo fuerte omnipotente.
He aquí la oveja perdida, que a vos llegue referente.
7. Riense que murmurancia, alcanzar de ti el perdón de Dios,
y María y por Jesús, y su sagrada pasión.
8. Por el copioso sudor, que en el huerto derramaste.
Por el cáliz que apuraste, misericordia señor.
9. Por los pasos que tu diste, llevando en tu hombro la cruz.
Por la caída que hiciste, misericordia señor.
10. Por el santísimo velo, de tu rostro estampado.
Salva señor este suelo, y líbranos del pecado.
11. Y por la terrible violencia, con que fuiste desnudado,
misericordia y clemencia. Jesucristo amado.
12. Al fin señor en la cruz, en la que fuiste clavado.
Perdónanos y líbranos, del pecado.
13. Por la bofetada que sufriste, humildemente en la cruz.
Perdóname mi Dios clemente, misericordia señor.
14. Por los azotes que sufriste, por nuestro amor ten piedad.
Jesús de mi alma, misericordia señor.
15. Por la corona que pusiste, o pusieron con crueldad-
Perdóname padre amante, ten piedad.
16. Jesucristo aplaca tu ira. Tu justicia y tu rigor,
por tu preciosa sangre, misericordia señor.

VENID PECADORES.

1. Venid pecadores, venid con la cruz,
a adorar la sangre, del dulce Jesús.
2. A los ocho días, de su nacimiento,
derramó su sangre, en el santo
templo.
3. Hincado en el huerto, haciendo
oración,
sudó mucha sangre, nuestro
redentor.
4. Cuando le buscaron, con mucho
contento,
derramó su sangre, en el
prendimiento.
5. Fue al aposento, lleno de paciencia,
y judíos le ataron, con mucha
violencia.
6. En los tribunales, ha sido acusado,
por falsos testigos, que lo
criminaron.
7. Por la bofetada, que Malco le dio,
derramo su sangre, nuestro
salvador.
8. Mírale pendiente, como le ha
herido,
su divino rostro, Fariseo atrevido.
9. Contempla la pena, también el
dolor,
de verse desnudo, nuestro redentor.
10. Siente la vergüenza, y la confusión,
que tuvo Jesús, puesto en el balcón.
11. De veras me pesa, tan malo haber
sido,
en contra de ti, Jesús infinito.
12. Contempla la sangre, de sus pies y
manos,
y besa de voto, la de su costado.
13. Venera la cruz, que llevó cargando.
Y también su sangre, que va
derramando.
14. En la calle amarga, con Dimas y
Gestas,
tres veces cayó, con la cruz a
cuestas.
15. Contempla el dolor, que ahí
padeció,
su afligida madre, cuando lo
encontró.
16. Llegando al calvario, en él
derramo,
su preciosa sangre, y luego expiró.
17. Ya murió Jesús, ya perdió la vida,
le demos el alma, que por ella
expira.
18. De veras me pesa, tan malo haber
sido,
en contra de ti, Jesús infinito.

Las músicas para los bailes o danzas tradicionales que se ejecutan con violines y guitarras, marimba, o carrizos y tambores son designadas Sones para danzas, y constituyen la generalidad establecida como *Sones*, e incluyen también los zapateados tradicionales o “zapateados zoques” y los Sones de paseos. En la matriz posterior se aprecia de manera aproximada, un número de piezas musicales que residen en Copainalá.⁷⁰

Sones Zoques	
Zapateados	Sones para danzas
<ul style="list-style-type: none"> • Zapateado #1 • Zapateado #2 • Zapateado #3 • Pasacalle #1 • Pasacalle #2 • Pasacalle #3 	<ul style="list-style-type: none"> • Sones para el baile de <i>La Encamisada</i> • Sones para la danza de <i>Moctekzu (Moctøktzu)</i> • Sones para la danza de <i>San Miguel</i> • Sones para la danza de <i>Pastores</i> • Sones para la danza de <i>Sacramento</i> o de <i>Sacramentadas</i>.
Se ejecutan con violines y guitarras	
<ul style="list-style-type: none"> • Zapateado #1 • Zapateado #2 • Zapateado #3 • Zapateado #4 • Zapateado el Torito • Zapateado El Patito • Zapateado Kanané • Zapateado para los Parachicos 	<p>Se ejecutan con violines y guitarras (se ejecuta un tambor en el caso de <i>La Encamisada</i>)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sones para el baile del Weya-Weya • Sones para la danza del Caballito • Sones para la danza de Cuauhtémoc • Sones para el baile de la Azteca • Sones para la danza de San Jerónimo • Sones para el baile de San Lorenzo • Sones para el baile de Santa Susana • Sones para la danza de San Isidro • Sones para el baile de Gigante Goliat • Sones para el Caballito (corto) • Sones para el baile de Gigante Goliat Chiquito • Son de paseo #1 • Son de paseo #2 • Son de paseo #3 • Son de paseo #4 • Son de paseo #5 • Son de despedida
Se ejecutan con tambores y carrizos	
	<p>Se ejecutan con tambores y carrizos</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sones para la danza del Bailarín
	<p>Se ejecutan con marimba</p>

⁷⁰ Los sones para la danza de *La Encamisada* involucran la ejecución de un tambor tradicional entonado comúnmente en primera, mientras que los danzantes de *Moctøktzu* y *Pastores* ejecutan sonajas durante el baile, enriqueciendo la expresión tradicional y el lenguaje sonoro ritual, confirmando así un campo de estudios sonoros disponible para su análisis, reconocimiento y fortalecimiento.

Los zapateados ejecutados con violines y guitarras son complejamente explorables dentro de la costumbre del municipio, ya que no es común ejecutar los mismos *Pasacalles* en una celebración y posteriormente en otra, y los *Zapateados* varían fuertemente cuando son ejecutados para hacer bailar a *La Encamisada*, que cuando se ejecutan para escuchar o ensayar esto tipos de piezas musicales, y por ello se exponen en la matriz únicamente tres zapateados y tres Pasacalles, ya que se desconoce de la totalidad del número de estos sones, y mencionar una aproximación podría ser erróneo a la realidad musical.

Los Pasacalles⁷¹ se ejecutan con violines y guitarras, y se podrán escuchar (actualmente) en las celebraciones de los viernes santos en tiempo de cuaresma y a manera de ofrenda. Además estas piezas musicales se ejecutaban tradicionalmente en las festividades de barrios, para el esparcimiento y el baile festivo de los costumbristas. Es decir, las músicas que se bailaban en la comunidad eran los *Zapateados* (de carrizos o de violines).

Actualmente los únicos ejecutantes de estas piezas musicales son costumbristas mayores de ochenta años; Silverio Meza (violinista) y Luis Hernández Aguilar (guitarrista). El track 05 del soporte en CD presenta dos zapateados ejecutados por dichos músicos, se compilaron en el templo de la Santísima Trinidad al finalizar los sones de pasión y durante las rameadas. Se ejecutó en honor a los santos⁷² que acompañan a Jesucristo montado en el burrito, el día 25 de Marzo del 2017.



Pasacalle #1. (00:22 min.)

Pasacalle #2. (03:08 min.)

De manera general, todos los sones para danzas varían en ritmos, melodías, velocidad de ejecución y sonoridad (estilos y técnicas de los músicos). En el caso de los carrizos y

⁷¹ Se denominan también *Co' Etze Wane* o *Zapateado*.

⁷² El viernes santo y previo al domingo de ramos, se acomodan en el altar principal las imágenes de Santiago, María Magdalena, San Juan y San Pedro, mismos que acompañan a Jesucristo montado en el burrito.

tambores, algunas danzas pueden ser ejecutadas con la armónica⁷³ o con el pito de seis⁷⁴ (o con ambos instrumentos en un mismo son), y el número de sones por danza va desde tres (como mínimo) hasta siete sones máximos de ejecución.⁷⁵ Cabe mencionar que algunos sones para danzas se utilizan también para paseos y forman parte de los denominados *Sones de Paseo*.

- **Sones para el baile del Weya-Weya.** (se ejecutan cuatro sones con tambores sueltos y una matraca de carrizo ejecutada por el danzante principal).
- **Sones para el baile del Caballito.** (se ejecutan siete sones con tambores sueltos y carrizo cuachi en el segundo son).
- **Sones para la danza de Cuauhtémoc.** (se ejecutan cinco sones con tambores sueltos y los danzantes ejecutan sonajas).
- **Sones para el baile de la Azteca.** (se ejecutan seis sones con tambores sueltos y los danzantes ejecutan sonajas).
- **Sones para la danza de San Jerónimo.** (se ejecutan cinco sones con tambores sueltos y carrizo cuachi en el segundo son).
- **Sones para el baile de San Lorenzo.** (se ejecutan siete sones con tambores sueltos y pito cuachi en el segundo son).
- **Sones para el baile de Santa Susana.** (se ejecutan seis sones con tambor cuachi).
- **Sones para la danza de San Isidro.** (se ejecutan tres sones con tambores sueltos y carrizo cuachi en el primer son).
- **Sones para el baile de Gigante Goliat.** (se ejecutan cinco sones con tambor cuachi y carrizo cuachi en el primer son).
- **Sones para el Caballito Chiquito.** (se ejecutan tres sones con tambores sueltos).
- **Sones para el baile de Gigante Goliat Chiquito.** (se ejecutan tres sones acompañado de tambores sueltos).

Por otro lado los sones de paseo acompañan a las danzas (y a los danzantes) en recorridos que realizan por las calles de la comunidad, estos recorridos se realizan por diferentes razones; para acompañar una imagen católica, para visitar a los promotores o

⁷³ Pito de carrizo/Instrumento melódico (aerófono) con dos agujeros frontales y uno inferior.

⁷⁴ Pito de carrizo/Instrumento melódico (aerófono) con seis agujeros frontales y uno inferior.

⁷⁵ A comparación de los sones para danzas ejecutados con violines y guitarras, tienen mínimamente un número de siete sones y un máximo de catorce sones.

presidentes de festejos, los danzantes realizan un recorrido de la danza para arribar al espacio donde se ejecutará, etc.

Puede escucharse en el CD, los siguientes sones de paseos que fueron compilados⁷⁶ en diferentes momentos y espacios de la experiencia musical tradicional propia y ejecutados por Luis Hernández Aguilar (carrizo).



Las músicas de tambores y carrizos de Copainalá se encuentran en un estado importante de recreación, costumbre y transformación. Es decir, debido a que un conjunto fundamental de prácticas tradicionales que se han ejercido antes y posterior al año 1938 se encuentran actualmente en manos y memoria de la población mayor de ochenta años de edad,

⁷⁶ Los tracks *06_Son de Paseo #1* y *07_Son de Paseo #2* se grabaron durante ensayos y pláticas con músicos de Coapilla, el día 02 de Julio del 2016. Coapilla, Chis. Luis Hdez. Aguilar (carrizo) músicos Coapiltecos y Anthuan Hernández (tambores).

El track *08_Son de Paseo #3* y *10_Son de Paseo #5* se grabaron en el domicilio de Luis Hernández Aguilar durante ensayos y pláticas con tamboristas Copainaltecos. 04 de Marzo del 2017.

El track *09_Son de Paseo #4* se grabó al finalizar la celebración del encuentro de músicos tamboreros y piteros zoques de Chiapas, Luis Hernández (carrizo) acompañado de tamboristas de Coapilla, Catarina, Miguel Hidalgo y Copainalá. 25 de Julio del 2016.

entre ellos tío Cirilo Meza, tía Elpidia Hernández, tía victoria Murias, tío Silverio Meza, tío Isaac Meza, tío Beto López, tío Clever Guzmán y otros, mismos que ocupan cargos relevantes dentro de la costumbre; tales como mayordomos, rezadores y rezadoras, cantores y cantoras, danzantes, ensalmadores, santos varones, ancianas juramentadas, directores de baile, directores de canto, coordinadores, promotores, etc. Y las prácticas modernas y contemporáneas están bajo la tutela de los ejecutantes/involucrados (tradicionalistas) menores de cincuenta años de edad, que reciben cargos básicos como; ayudantes, mandamás o presidentes de festejos, y atendiendo a que desenvuelven su papel en un contexto más moderno con acceso a recursos materiales naturales e industriales que llevan a “modernizar”⁷⁷ o recrear tanto estética como funcionalmente algunas prácticas importantes para la tradición. Sin embargo logran reconocer las prácticas y los significados tradicionales, aunque muchas veces se interviene con factores más actuales, pero es indispensable reconocer que ésta generación en pleno siglo XXI aprehende saberes ancestrales contribuyendo así a la perspectiva de la cultura no estática, ya que se transforma con el paso del tiempo y dotada de factores que permiten dar continuidad a las prácticas de la dimensión tradicional del municipio, y en este caso recreando sonoridades individuales y colectivas que permean la consolidación de un patrimonio sonoro cambiante.

Hablar de músicas tradicionales, de tambores y carrizos, nos adentra a una dimensión sociocultural que intangiblemente reside de manera latente en el municipio y con el transcurso del tiempo se ha consolidado como un referente identitario de la comunidad de costumbristas, aunque actualmente niños y jóvenes tradicionalistas se han integrado a dicha comunidad fortaleciendo el patrimonio cultural de Copainalá, y específicamente un patrimonio sonoro que deriva los conocimientos musicales y tradicionales de actuales tradicionalistas y costumbristas que forjan un sentido de pertenencia y de identidad, hibridándose con un lenguaje de sonoridades espirituales y naturales que constituyen y fortalecen constantemente dicho patrimonio.

⁷⁷ El músico Luis Hernández concibe la modernización de danzas o músicas como; la integración y usanzas de elementos materiales contemporáneos para ejecutar prácticas tradicionales.

I.III LAS SONORIDADES Y LAS MÚSICAS DE TAMBORES Y CARRIZOS COMO PATRIMONIO E IDENTIDAD CULTURAL.

La transmisión de conocimientos sonoros y musicales (sean académicas o no) forjan identidades culturales y artísticas que ponen a prueba el gusto, el interés, las capacidades, las aptitudes, la formación y muchas veces las intenciones que el músico alumno busca ejercer a partir del aprendizaje de estos conocimientos. Es decir, el músico forja una identidad musical individual y partiendo de los saberes adquiridos, y la concreta a través de componentes socioculturales que considera a integrar desde su convivencia y estar con otros (en colectividad), con ello retroalimenta sus saberes hasta desarrollarlos y consolidarlos en un estilo propio que permee una diferenciación sonora de su catedrático u otros individuos semánticos (otros músicos), concibiendo así una sonoridad única.

En el caso de las músicas tradicionales de tambores y carrizos, es fundamental entender que éstas se manifiestan naturalmente como parte de la vida de hombres y mujeres (niñas, niños, jóvenes, adultos, etc.) que la han tomado para dedicarle tiempo, aprendizaje, conocimiento y su desarrollo mismo. Sin duda en las comunidades rurales o poco urbanizadas podemos encontrar de ciertas formas a estas personas que recurren (en este caso) a la música para hacerla parte de sus prácticas cotidianas individuales y colectivas, sean o no totalmente religiosas. Es el caso específico del músico Luis Hernández Aguilar, quien señaló una vez frente al altar de los santos y vírgenes de la iglesia católica de San Felipe de Jesús en la ribera Miguel Hidalgo (Zacalapa) en Copainalá, “estos sones que vamos a tocar hoy, es para los santos, para que estén felices y no pase triste el día, vamos a tocarles sus alabados y a pedirles por nosotros para que nos de voluntad para tocar y continuar con nuestra música” (Hernández, Febrero del 2016). La música que el pitero ejecuta no es ni ha sido concebida para gustar o disgustar, más bien se trata de un sistema de ritmos, melodías, creencias rituales y pensamientos tradicionales, así como de perspectivas de comunicación y regocijo espiritual que nacen del cuerpo de forma natural a partir del razonamiento, conciencia y desarrollo de un don sonoro. Por lo que es a base de ello, que la comunidad decide si los toma y aprehende, otorgándoles usos y funciones comunitarias que les permitan reconocerse, no solo con dichas músicas, sino en conjunto con los significados, los simbolismos, con demás músicos y con “los

otros semánticos” (participantes en la tradición) que desde la perspectiva del músico, serán escuchas⁷⁸ en el espacio de sonoridades tradicionales.

Aurora Oliva puntualiza en *La Dimensión Sonora de la Cultura Zoque de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; Un Estudio Acustemológico de la Mayordomía del Rosario*; “que la palabra «uso» se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; «función» hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve (Oliva, 2016). Por ello, no pueden verse, escucharse ni tratarse a las sonoridades y músicas tradicionales como expresiones culturales inferiores a la música académica, a la música occidental o a las condiciones internacionales que determinan patrimonios culturales, ya que éstas expresiones culturales (musicales) son conjuntamente lenguajes sonoros individuales y colectivos de reafirmaciones identitarias, de sentidos de pertenencia y de diálogos interculturales a partir de sus usos y funciones establecidas y recreadas de generación en generación. Además, las músicas son concreciones y extensiones de sonidos para la comunicación, concebidas desde la intangible palabra, son la voz del músico, y éste las expresa a través de su instrumento musical, a forma de textos sonoros.

Señala Luis Hernández Aguilar respecto a la sonoridad del músico, de los músicos y de la misión espiritual de éstos.

“Es nuestro gusto, cada quien lo aprende y siguen viniendo si tienen gusto [se refiere a asistir a las prácticas tradicionales], quienes lo desarrollan podrán hacer felices a quienes le rodean [a “los otros semánticos”, a los escuchas] para que su paso por la vida sea de provecho y bien prestada y así lo desarrollen su música que es su don que Dios les da para alabarlos, todos sea pitero sea tamborista o guitarrista, tiene su don cada quien, hasta las rezadoras las cantoras tienen que sabé que van a cantar a cada imagen [santos o vírgenes], el único antiguo que queda ahorita mero chingonazo es Cirilo [Meza Gómez], él lo sabe todo canto toda letanía para cada imagen, ese es su trabajo, su compromiso que no se olviden los cantos” (Hernández, Diciembre del 2015).

⁷⁸ Son escuchas aquellas personas que se encuentran dentro de la tradición y son conscientes de la función de las músicas y las sonoridades de espacios colectivos de ritualidad y devoción. También lo son, los individuos que reconocen las prácticas tradicionales musicales y las “sonoridades tradicionales” del municipio, más no están involucrados con respecto a ellas y escuchan desde perspectivas diferentes a los tradicionalistas, la importancia de éstos reside en quienes escuchan, en “qué se escucha”, porqué, para qué, y como se escucha. Se trata posiblemente de un fenómeno sonoro, que puede tratarse desde campos profesionales de estudios culturales que puntualicen el papel de los escuchas como factores permeables de la continuidad de patrimonios sonoros o musicales en niveles intangibles.

Las sonoridades de los carrizos y de los ejecutantes, se conciben en cada músico y se exteriorizan en colectividades rituales y religiosas católicas en acompañamiento de otros músicos, son la voz de la palabra del hombre. Es decir, los piteros y tamboristas dialogan y ofrendan a través de sus sonoridades individuales, creando músicas colectivas y forjando un patrimonio sonoro de la tradición (o celebración). En asuntos religiosos los músicos tradicionales muchas veces no participan en rezos, cantos u oraciones de petición, su “participación” tradicional es con músicas para alabar y para celebrar a su deidad, allí se encuentra intrínseca una oración o petición expresada en textos que produce cada músico sonoramente.

A lo anterior, hay autores como Mauricio Swadesh (citado por De la Garza y Aguilar, 2011), que a esta práctica musical o de sonidos dentro de las expresiones culturales humanas, “denominarán la presencia de un fenómeno de “sustitución”, es decir que se usan medios distintos al habla para la comunicación, estos son sustituidos por vibraciones del lenguaje de objetos sonoros”. Y si a la música la conocemos como dice la Real Academia Española de la Lengua, “es una sucesión de sonidos modulados para recrear el oído” (recuperado por Lee y Esponda, 2014), y estos sonidos no son limitadamente los establecidos por la escala temperada occidental, ya que responden a funciones espirituales y usos complejos de comportamientos tradicionales con un sistema de notación amplio, producto de la sonoridad de cada músico y ejercida en grupo, creando diferentes espacios sonoros en cada celebración tradicional y con el paso del tiempo.⁷⁹

La estimulación, gestión, sensibilización y formación de identidades tradicionalistas, y específicamente músicos, se han forjado de generación en generación desde el sistema de creencias y la función de cargos tradicionales de Copainalá. Dichas identidades tienen una integración a la comunidad de costumbristas, o a la tradición, a partir del sentido de pertenencia que se ha inculcado desde la música de tambores y carrizos. Por ejemplo, Luis Hernández (en su cargo de maestro músico pitero) ha concebido a la tradición oral desde 1953 como su principal metodología de enseñanza-aprendizaje de conocimientos, por lo que retransmite “lo tradicional” a niños, jóvenes y adultos con gustos por la música, y por ello ha

⁷⁹ Hay investigadores (antropólogos, musicólogos, etnomusicólogos, arqueólogos, gestores, músicos, sociólogos, promotores, etc.) que dedican trabajos exhaustivos (de largo plazo) a una sola práctica o celebración determinada, principalmente por sus recreaciones, concepciones y elementos cambiantes que la conciben y marcan importantes transformaciones al paso del tiempo.

tenido al menos desde 1991, 80 alumnos aproximadamente hasta 2013 (entre músicos y danzantes), de los cuales un 50% determinaron su formación como tamboristas, 20% como danzantes (de ese 70%, el 30% ejerció papeles de músicos y danzantes a la vez y antes de concretar una formación específica), y 10%⁸⁰ continuó su formación final como músico pitero (alumnos de Coapilla, Miguel Hidalgo, y cabecera municipal) bajo la tutela del mencionado maestro.

Señala la UNESCO que “el patrimonio comprende tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, rituales, actos festivos, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional” (UNESCO, 2003), dichos factores son sobrellevados por algunos comportamientos musicales tradicionales que son compartidos desde la tradición oral desde hace más de setenta años, y que de manera general se re-transmiten como sonoridades a tratar por quien recibe los conocimientos, éste los desarrolla, los recrea, los consolida en una sonoridad propia que posteriormente compartirá en espacios tradicionales, recreando constantemente las expresiones socioculturales o celebraciones de la comunidad. Además dicha re-transmisión es un fenómeno hegemónico musical, pero híbrido con saberes, pensamientos y quehaceres ancestrales, con imaginarios cosmogónicos indígenas en tiempos modernos y con un sistema de simbolismos tangibles e intangibles. De allí que la tradición oral no consta únicamente de transmitir todo lo anterior, también de desarrollar nuevos lenguajes interculturales que coexistan heterogéneamente en determinados contextos, que cohesionen colectividades sociales, asegurando una supremacía por “lo cultural” en las relaciones, los comportamientos y formas de hacer y concebir imaginarios colectivos e individuales. En este caso (de músicos tradicionales de tambores y carrizos), un patrimonio sonoro constituido por la sonoridad del músico y sus saberes musicales, por los sonidos, los lenguajes musicales de la otredad, el contexto inmediato y los escuchas que lo reconocen.

Los factores que constituyen el patrimonio sonoro de Copainalá, son parte también del patrimonio cultural del municipio, y deberá ser reconocido como tal, ya que atiende a las

⁸⁰ Las complejas superficialidades con las que son vistos los pitos/flautas de carrizos, llevan a tener menos interesados en aprender a ejecutarlos. En ocasiones los comentarios como – ¡es que cuesta mucho con dos agujeros nomás!- o -¡se confunden mis dedos!- minimizan los gustos o inquietudes de aprender, Luis Hernández comenta que “llegan dos o tres veces a aprendé, pero lo ven difícil y ya no regresan, luego los encuentra uno y dicen que es que se enreda su dedo en el carrizo, o que no le agarran su toque del tambor” (Hernández, Febrero del 2016).

perspectivas que la UNESCO propone en su definición extensa de patrimonio cultural. Inmaterial.

- **Tradicional, contemporáneo y viviente a un mismo tiempo:** el patrimonio cultural inmaterial no solo incluye tradiciones heredadas del pasado, sino también usos rurales y urbanos contemporáneos característicos de diversos grupos culturales.

- **Integrador:** podemos compartir expresiones del patrimonio cultural inmaterial que son parecidas a las de otros. Tanto si son de la aldea vecina como si provienen de una ciudad en las antípodas o han sido adaptadas por pueblos que han emigrado a otra región, todas forman parte del patrimonio cultural inmaterial: se han transmitido de generación en generación, han evolucionado en respuesta a su entorno y contribuyen a infundirnos un sentimiento de identidad y continuidad, creando un vínculo entre el pasado y el futuro a través del presente. El patrimonio cultural inmaterial no se presta a preguntas sobre la pertenencia de un determinado uso a una cultura, sino que contribuye a la cohesión social fomentando un sentimiento de identidad y responsabilidad que ayuda a los individuos a sentirse miembros de una o varias comunidades y de la sociedad en general.

- **Representativo:** el patrimonio cultural inmaterial no se valora simplemente como un bien cultural, a título comparativo, por su exclusividad o valor excepcional. Florece en las comunidades y depende de aquéllos cuyos conocimientos de las tradiciones, técnicas y costumbres se transmiten al resto de la comunidad, de generación en generación, o a otras comunidades.

- **Basado en la comunidad:** el patrimonio cultural inmaterial sólo puede serlo si es reconocido como tal por las comunidades, grupos o individuos que lo crean, mantienen y transmiten.

Las músicas y sonoridades tradicionales de pitos de carrizo y tambores, junto a las sonoridades de cada músico, son intangiblemente un todo sociocultural que crea el patrimonio sonoro, y éste es reconocido y transmitido no únicamente por la comunidad de costumbristas, sino por otros individuos que son escuchas y dan un valor estético o toman un sentido de pertenencia con éstas sonoridades (y con las celebraciones). Por ejemplo, los fotógrafos o investigadores juegan papeles importantes de difusión y promoción cultural, son agentes culturales en el momento que dedican trabajo, labor y reconocen su identidad cultural propia en los espacios tradicionales, éstos son escuchas de la música (puesto que no son hacedores), y

en una perspectiva más amplia y posterior a la integración de éstos a dichos espacios, es posible que también sean creadores de los sonidos tradicionales de toda una celebración (de manera general). Por lo que los escuchas son agentes culturales y forjadores también de los patrimonios sonoros, coadyuvando a su continuidad y concepción.

Las músicas en cuestión, son componentes de la dimensión cultural tradicional del municipio, no solo otorga “identidad tradicional”, o aspectos “culturales” a los eventos o celebraciones de la comunidad, sino que coadyuva también al desarrollo de la convivencia, al ejercicio de la paz y multiculturalidad entre comunidades y sus habitantes. Es decir, que las músicas que se hacen en Copainalá han sido aprehendidas también por costumbristas y músicos de municipios vecinos (Tecpatan y Coapilla específicamente), además de manera más íntima, éstas músicas se comparten en todas las comunidades, colonias o poblaciones fuera de la cabecera de Copainalá, y pertenecientes al municipio. Por ejemplo, las riberas; Catarina, Miguel Hidalgo, Benito Juárez, San Antonio, Chilpancingo, Santa Catarina, Guadalupe, Candelaria, Rosario, Campeche, San Jerónimo, entre otros, estas poblaciones intiman de las músicas en cuestión para concebir sus celebraciones, algunos músicos piteros son alumnos o mantienen una relación musical estrecha con Luis Hernández, quien comenta.

“Cuando estuve en la casa de la cultura por parte del gobierno lo vieras como nos buscaban para que fuéramos a tocá en las fiestas, en toda comunidad o en cualquier parte del estado de Chiapas lo visitamos también, todo lo recorrimos, donde quiera anduvimos con los alumnos con cualquiera danza que nos pedían en las riberas, fuera en San Antonio nunca faltó su danza de Parachicos o en Tecpatan en diciembre siempre nos venían a buscá porque ellos no tienen zapateados para sus Parachicos ya después lo vinieron a aprendé [aprender y aprehender] otros piteros de sus comunidades y ellos llegaban a tocá, o lo invitaban este tío Zenaido⁸¹ de Catarina⁸² y lo lleva el de nosotros de Copainalá, ya él les enseña como lo van a tocá su gente sus músicos que lo acompañan, y ahora que vamos a ir a San Antonio le vamos a llevá sus Parachicos, ya tiene dos o tres años que no íbamos nosotros, dice Toño [se refiere a Antonio Vásquez⁸³, pitero de Miguel Hidalgo] que ha de sé que

⁸¹ Zenaido Jiménez es músico pitero de la ribera Catarina, mantiene una relación estrecha de músicos con Luis Hernández. En ocasiones Hernández construye carrizos para Jiménez y hace entrega en diferentes celebraciones (de San Antonio, Rosario o Guadalupe) donde coincidirán dichos músicos.

⁸² Durante el encuentro de músicos tamboristas y piteros en honor a Santa Ana realizado en julio del 2016, Zenaido Jiménez se hizo acompañar de tamboristas de las comunidades; Monte Alegre y Zaragoza.

⁸³ Alumno de Luis Hernández.

los de Zacalapa taban llegando, él llega pué en la fiesta ha de sé que lo vé”
(Hernández, Enero del 2017).

Actualmente en el municipio de Coapilla se han creado nuevas relaciones con músicos tradicionalistas de Copainalá, las celebraciones tradicionales se hacen acompañar de músicas de pitos y carrizos, y la comunidad de costumbristas reconoce la importante interculturalidad para la continuidad de las tradiciones, de la costumbre.

Comentó Isaac Meza, costumbrista y coordinador de las danzas y músicas tradicionales de Coapilla, en la ensartada de flor del 1 de Mayo del 2016.

“Qué bueno que todavía vienen los músicos de Copainalá, siempre habían venido los viejitos y tío Luis [Luis Hernández Aguilar], los de antes pué venían y se juntaban con los de aquí y todos juntos tocaban era costumbre pué, hay unos que quieren que les paguen para que vengan y toquen, pero como es costumbre pué vienen otros a tocar y músicos no hacen falta y ahora ustedes ya vienen, que bueno ay los vamos a ir a invitar para febrero es nuestra virgen de Candelaria que celebramos y salen los Parachicos, ay les vamos a ir a dejar su relique”
(Entrevista., Mayo del 2016).

Comenta Luis Hernández respecto a la música de tambores y carrizos, y su relación con Coapilla.

“Tengo mi alumno en Coapilla es mero chingón, si hay otro pitero en Coapilla pero no tocan lo mismo porque aquél es mero costumbrista, es antiguo y sabe la danza del venado [no menciona el nombre, éste se llama Ausencio Patricio], ya Gerardo aprendió conmigo, venía de Coapilla cada sábado cada domingo cuando él podía para que yo le enseñe, primero no sabía hacé su carrizo, le enseñé y lo aprendió, ya ahora toca allá en Coapilla, no es fuerza que yo vaya cuando él esta o si voy allá nos juntamos ¡ay le echamos!, se llama Gerardo no sé [titubea] no me acuerdo de su nombre completo pero es Gerardo, ahora que vayamos el primero [se refiere al primero de mayo, a la ensartada de flor) lo vas a ver como toca, allá le echas tú también, y los que lleguen ¡ay nos juntamos!” (Hernández, Marzo del 2016).

Las músicas de tambores y pitos son tratadas desde imaginarios y pensamientos pluriculturales⁸⁴ que conciben celebraciones interculturales⁸⁵ en diferentes espacios contemporáneos que a la vez son tradicionales, con funciones similares de ritualidad, celebración, devoción a deidades naturales y/o religiosas que constituyen el patrimonio cultural. Por otro lado, tomando en cuenta y escuchando las sonoridades particulares de cada músico, las sonoridades en conjunto, los sonidos semánticos de las celebraciones (cuetes, campanas de iglesias, ¡vivas!, etc.) e incluso las resonancias externas (contexto en que se desarrollan; carros, perros, otros), se concebirá el patrimonio sonoro en cada celebración. De este modo se puntualizan las singularidades celebratorias según el calendario festivo católico y tradicional y anual, lo que indica que el patrimonio sonoro no trata únicamente de la producción de sonidos y músicas en determinadas celebraciones, éste es cambiante, se retro-alimenta constantemente, demostrando que el patrimonio intangible de Copainalá (y de otros municipios que aportan a su concepción) no se encuentra bajo condiciones o contempla aspectos para su reconocimiento institucional, sino que forja sus particularidades desde los imaginarios individuales y colectivos en diálogo y relación espiritual, que a la vez forjan una cultura colectiva regional, comunitaria.

B. Tylor acuñe una definición de cultura bastante completa que permea entender todo comportamiento individual en sociedad, así como comportamientos tradicionales en la cultura del municipio de Copainalá.

"La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de una sociedad" (recuperado de Gómez, 2011).

El siguiente registro fotográfico se concreta a partir de las actividades realizadas desde la gestión cultural, desde la promotora cultural y objetos de vincular a la academia con la

⁸⁴ Se refiere a la diversidad de usos que se ejercen desde la música tradicional de pitos y tambores, concepciones y pensamientos de costumbristas (y tradicionalistas) de Coapilla, Copainalá y otras poblaciones que tratan a las músicas en cuestión como parte de las expresiones (celebraciones) culturales propias.

⁸⁵ Generalmente Coapilla y Copainalá realizan celebraciones o prácticas tradicionales que involucran a costumbristas de diferentes poblaciones. Por ejemplo, "la ensartada de flor" en Coapilla reúne a fieles católicos, costumbristas y tradicionalistas en honor a las imágenes católicas, provenientes de diversos municipios y riberas, principalmente de Copainalá, los piteros y tamboristas de Miguel Hidalgo, Copainalá y Coapilla comparten sus sonoridades a través de la música tradicional en dicha celebración.

comunidad y contribuir al desarrollo y fortalecimiento de las sonoridades de tambores y carrizos a partir de la difusión y promoción de estas expresiones culturales musicales.

Cabe señalar que las fotografías fueron compiladas y tomadas por quien aquí redacta, excepto en ocasiones que las imágenes se descargaron de redes sociales en internet (se señalan) para complementar la primera parte del registro fotográfico general de éste trabajo.

I.III REGISTRO FOTOGRÁFICO (PARTE I).⁸⁶



01_Demostración de piezas musicales tradicionales con tambores y pitos de carrizo en el Festival de Música Paax Fest en Octubre del 2016. Fuente: www.Facebook.com/PaaxFest



02_Conferencia; Cosmovisiones y tradiciones musicales Zoques en el Festival de Música Paax Fest en Octubre del 2016. Fuente: www.Facebook.com/PaaxFest



03_Participación de Luis Hernández Aguilar en el Festival de Música Paax Fest de la Escuela de Música-UNICACH en Octubre del 2016. Fuente: www.Facebook.com/PaaxFest



04_Recorrido de tamboristas (costumbristas y tradicionalistas) durante el encuentro de músicos zoques en honor a Santa Ana. 25 de Julio del 2016.



05_Católicos y costumbristas en el recorrido de músicos piteros y tamboristas, durante el encuentro de músicos zoques en honor a Santa Ana. 25 de Julio del 2016.



06_Recorrido de señoritas tradicionalistas arribando a la iglesia de Santa Ana, durante el encuentro de músicos zoques en honor a Santa Ana. 25 de Julio del 2016.

⁸⁶ Las fotografías aquí expuestas fueron tomadas por el autor del presente trabajo, excepto las que se indican.



07_Danzantes de Cuauhtémoc y tamboristas tradicionales acompañado del costumbrista Luis Hdez. Aguilar, después de la misa en honor a San Miguel Arcángel. 29 de Septiembre del 2016.



08_Danzantes de Cuauhtémoc y tamboristas tradicionales acompañado del pitero Luis Hernández en el “Cerro del Ombligo”, Ocozocoautla. Marzo del 2017.



09_Danzantes de Cuauhtémoc y tamboristas acompañando a Luis Hdez en el templo de San Felipe de Jesús. 04 de Febrero del 2017.



10_Ejecución de la danza de Cuauhtémoc en el templo de San Miguel Arcángel. 29 de Septiembre del 2016.



12_Danza de Cuauhtémoc en la ribera Miguel Hidalgo. 05 de Febrero del 2017.

11_Niña que carga enramada.
29 de Septiembre del 2016.





13_De izquierda a derecha; Fernando Vásquez (tamborista), Aurora Oliva, Luis Hernández, Carlos Orozco, Anthuan Hernández (tamboristas) y Fernando Híjar, en la plática-conferencia sobre música y altares tradicionales de Copainalá en el Festival Universitario del día de Muertos “Post Mortem” de la Facultad de Artes-UNICACH. 04 de Noviembre del 2015.



14_Luis Hernández y tamboristas Copainaltecos en la Facultad de Artes-UNICACH. Noviembre del 2015.



15_Músicos costumbristas en el encuentro de músicos en honor a Santa Ana. Julio del 2016.



16_Entrega de reconocimientos a Luis Hernández y tamboristas Copainaltecos en UNICACH. Noviembre del 2015.



17_Luis Hdez. y tamboristas Copainaltecos en la reunión de músicos zoques en honor a Santa Cecilia. Noviembre del 2015. Autor; Aurora Oliva.



18_Rezo tradicional en idioma por Cirilo Meza en el encuentro de músicos en honor a Santa Ana. Julio del 2016.



19_Luis Hernández Aguilar ejecutando el carrizo de seis. 09 de Diciembre del 2016.



20_Cirilo Meza Gómez ejecutando un tambor en segunda. 10 de Agosto del 2016.



21_Zenaido Jiménez, pitero de Catarina, en el encuentro de músicos en honor a Santa Ana. Julio del 2016



22_Antonio Vásquez, pitero de Miguel Hidalgo. Septiembre del 2016



23_De izquierda a derecha: Ricardo Lenin Muñoz, Tristan Zaragoza, Marian Méndez, Erik San Sebastián, Josué San Sebastián, Alejandro Gallardo y Diego San Sebastián (tamboristas tradicionales). 22 de Mayo del 2017.



24_ Jóvenes músicos tradicionales de Copainalá y Coapilla, en el encuentro de músicos en honor a Santa Ana. Julio del 2016.



25_Gerardo Pérez Torres (pitero de Coapilla), durante el recorrido de músicos en honor a Santa Ana. Julio del 2016. Fuente: Gillian Newell.



26_Ausencio Patricio, pitero de Coapilla, en el encuentro de músicos en honor a Santa Ana. Julio del 2016.



27_El “rey David” (personaje de la danza del Gigante Goliat) fragmento de la decapitación de Goliat. Durante el encuentro de músicos en honor a Santa Ana. Julio del 2016. Fuente: Gillian Newell.



28_Isaac Meza, coordinador de músicas y danzas tradicionales de Coapilla, en el encuentro de músicos en honor a Santa Ana. Julio del 2016.



29_Estudiente de educación básica ejecutando carrizos tradicionales (en el proyecto de servicio social UNE realizado en Copainalá). Mayo del 2016.



30_Estudiantes de educación básica ejecutando carrizos tradicionales (en el proyecto de servicio social UNE realizado en Copainalá). Mayo del 2016.



31_Niños de El Triunfo practicando música tradicional (proyecto “Casa de los Dinosaurios” realizado en Copainalá). Septiembre 2015 – Junio 2016.



CAPITULO II

PRÁCTICAS TRADICIONALES DE ANTES Y DESPUÉS DE 1982; MEMORIAS DE LUIS HERNÁNDEZ AGUILAR.

“Por fortuna, la memoria histórica de un pueblo no depende del presente que antropólogos, historiadores y cronistas se dignen consagrarle; tiene sus propios veneros y fluye por sus propios cauces. Memoria líquida que solo a nosotros, los otros, se nos escurre por los dedos, porque ellos continuamente la crean y recrean, mediante mitos, ritos y actitudes que, como las creaciones periódicas de los ríos, desbordan lechos cotidianos y fluyen inundando las orillas”

DOLORES ARAMONI CALDERÓN (1992)

La dimensión cultural de Copainalá puede entenderse desde el estudio de sus músicas, de sus sonoridades y otras expresiones que las constituyen, si bien es cierto que la cultura como tal no consiste únicamente de la música tradicional o moderna y contemporánea, por lo que es complejo estudiar una cultura de manera completa y exhaustiva que analice y sistematice todas sus ramas y factores constituyentes para documentarla en su totalidad. Pero es a partir de la perspectiva de expresiones musicales que en ésta ocasión se propone para reconocer una tradición generacional con devenir histórico y evolutivo de grupos o colectivos e individuos que han sido elementos o forjadores importantes para el desarrollo de la cultura general de todo un municipio (en éste caso Copainalá).

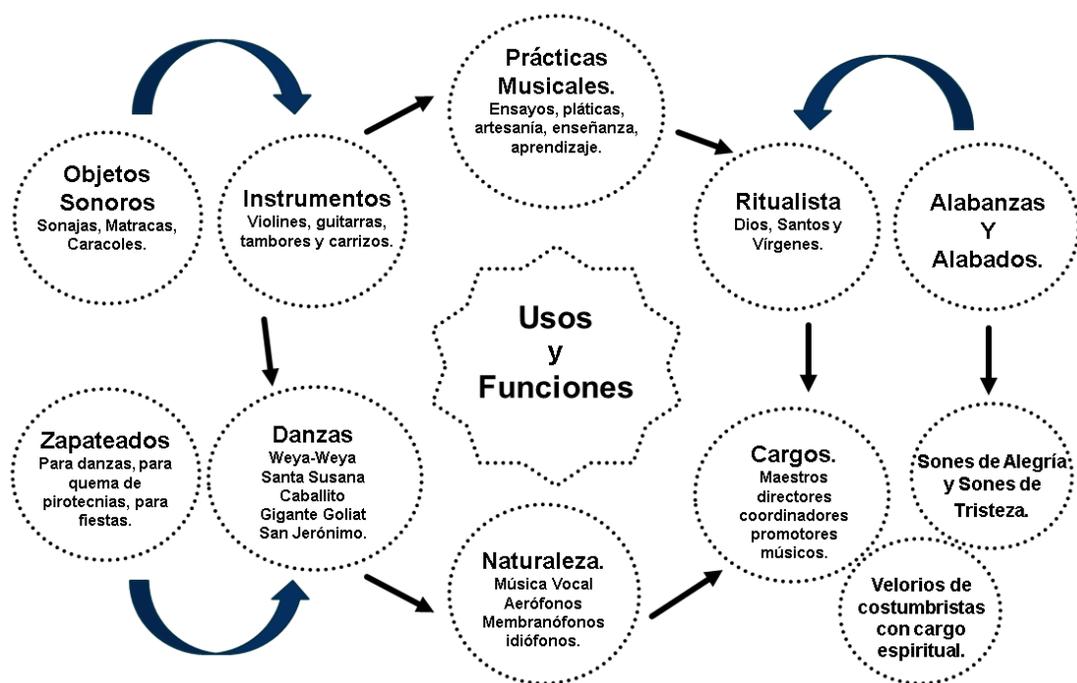
El análisis contemporáneo de las músicas tradicionales es un factor inconmensurable que puede atenderse desde distintas perspectivas académicas de los estudios culturales, ya que pueden segregarse o incluirse elementos en el campo de estudio que permitan una tesis soportada por el mismo objeto de estudio. Es decir, las metodologías de investigación sistematizan componentes para una concreción verosímil de conocimientos y propuestas, partiendo de perspectivas singulares o de intereses particulares de estudio. Por ello el presente documento exterioriza su interés por reencontrar prácticas musicales tradicionales contemporáneas que se han desarrollado en aproximadamente ochenta años de historia, específicamente las músicas de tambores y pitos de carrizos ejercidos por Luis Hernández Aguilar, quien permea trasladarse a un punto de la historia cultural de Copainalá, tanto de manera particular en la vida del músico, como de la música en sí y otras prácticas híbridas

resguardadas en la memoria y en la práctica musical cotidiana del costumbrista contemporáneo Luis Hernández. Otros elementos tradicionales como la danza o usos católicos se señalan también para soportar éste apartado, y desde los testimonios de otros costumbristas contemporáneos que comparten y re-transmiten saberes y conocimientos particulares en el siglo XXI.

Quien aquí expone puntualiza que la redacción del apartado II.I se encuentra en tiempo presente, con la intención de que el lector dimensione las prácticas tradicionales de antaño que se han dejado de ejercer (y se indica en cada caso) o aún continúan en conjunto con las contemporáneas del apartado II.II, ya que se complementan para visualizar un calendario festivo católico-costumbrista latente, un panorama cultural tradicional de Copainalá. También es importante mencionar que, en el apartado II.I se especifican las fechas 1938 – 1982, e indican los primeros años (desde 1938) en que Luis Hernández comenzó una vida en la comunidad de costumbristas, donde aprehendió valores y el sentido de pertenencia hacia sus prácticas en las celebraciones tradicionales, además se expone la fecha 1982 (año de la erupción del volcán Chichonal), no como un año en que la música tradicional haya sufrido recreaciones radicales, sino como un año que Luis Hernández recuerda con devoción, ya que en dicho año, específicamente el 28 de Marzo, se celebró el domingo de ramos (tiempo de cuaresma) en Copainalá, donde Luis ejecutó honradamente el carrizo en el recorrido principal mientras que las cenizas del Chichonal golpeaban su rostro, su instrumento, su música. Dicho acontecimiento natural de ese año permearía tiempo después, la integración de nuevos hacedores culturales a la comunidad contemporánea de costumbristas, debido a la inmigración o reubicación (nuevos residentes) de nativos de Francisco León y de sus comunidades, en Copainalá, no refiriéndose únicamente a quienes decidieron integrarse a tal comunidad en la posteridad (hombres y mujeres), sino considerando que actualmente se puede reconocer a los hijos, nietos, sobrinos o familiares contemporáneos (más jóvenes) como partícipes de la tradición Copainalteca.

La segmentación simbólica “1982”, es también una clara representación de la resistencia musical y sonora de Luis en el siglo XX, que posteriormente compartiría con sus contemporáneos durante el XXI.

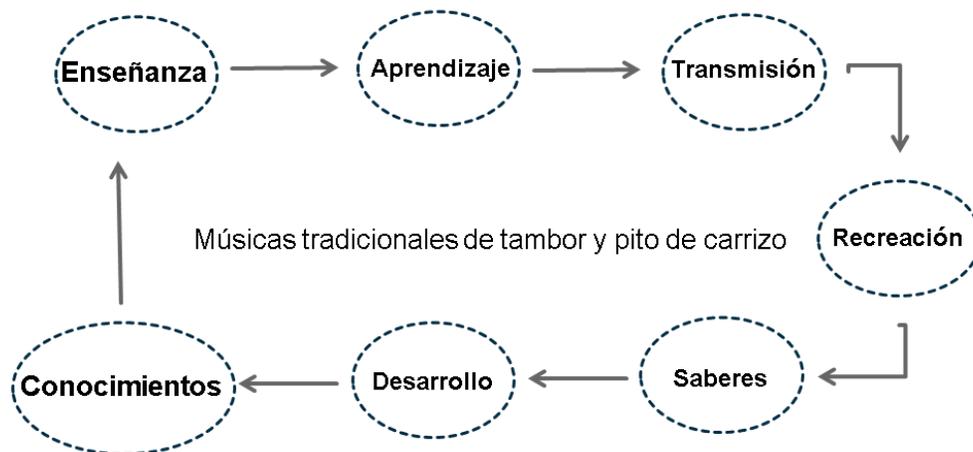
En este esquema se puede apreciar de manera general y sin necesidad de un análisis exhaustivo, los usos y las funciones que los Copainaltecos y Copainaltecas de la generación de Luis Hernández ejercieron y aún ejercen en cuanto a las prácticas musicales, sus necesidades y recursos disponibles que les permitieran tanto la transmisión de los conocimientos musicales, así como las expresiones artísticas y culturales generalmente.



Primeramente se prioriza en señalar que las prácticas culturales de la comunidad se generaliza desde la educación familiar, pasando por la instrucción religiosa, la educación intelectual, hasta las concepciones y acciones individuales de cada individuo. Es decir, un individuo que tiene los valores enseñados y aprehendidos desde la familia como principal factor básico de la formación humana, pasando además por un aspecto religioso que puede o no ser de formación católica y por último las decisiones que éste toma a lo largo de su desarrollo, dispersión y relaciones con otros individuos sociales, ya sea la aprehensión de nuevos valores y/o prácticas cotidianas que contribuirán a la determinación de aspectos culturales a lo largo de su vida, implicándole una forma de ser y estar en un grupo social o comunidad, generando de manera natural una identidad ya sea colectiva o individual.

Nos enfocaremos únicamente en las prácticas culturales musicales y sonoras del pito de carrizo y el tambor tradicional de Copainalá. Para entender de manera más clara el esquema anterior y generar nuevas dudas y criterios de relaciones entre expresiones culturales de una misma comunidad.

Las prácticas musicales de pito y tambor no únicamente consisten en ejecutar dichos instrumentos o incluso en saber construirlos, más bien consisten también en factores fundamentales que permiten el desarrollo, la transmisión, hasta la recreación de las tradiciones y/o costumbres musicales. Estos factores son; a manera de ejemplo, la enseñanza de las músicas de tambor y pito por parte de un maestro hacia un alumno, y su aceptación por parte de éste. Es decir, el aprendizaje del alumno como factor que corresponde apprehendiendo lo que se enseña, por lo tanto si estos dos factores se cohesionan correctamente, se genera la transmisión de saberes que automáticamente da paso a la recreación de dichos saberes adquiridos a partir de la percepción de los contextos socioculturales en que el individuo se encuentra. Posteriormente según las encomiendas y cargos que se otorgan tradicionalmente, se busca desarrollar los saberes (en este caso la musical tradicional) transmitidos y convertirlos en conocimientos que lleven nuevamente a la enseñanza hacia nuevos aprendices de generaciones venideras.



Éste esquema detalla más el proceso por el que pasan los conocimientos que un maestro de música tradicional transmite a una persona de una generación más reciente. Es decir, tradicionalmente hablando, la función de un maestro de música (por cargo) es dar continuidad a la re-transmisión de los saberes que ha desarrollado a lo largo de su vida,

atendiendo a que éste tiene un cargo y una encomienda de enseñar lo que le fue transmitido o heredado.

Para esclarecer, cuando una persona es bendecida por Dios, otorgándole un don, o por otro lado, cuando a una persona le fueron transmitidos los conocimientos de un don desarrollado, ésta tendrá que transmitir dichos conocimientos a alguien más a partir de la enseñanza y su cohesión con el aprendizaje. Cuando ésta persona nueva ha aprendido lo enseñado, se dice que adquiere saberes, y por tanto se ha concretado la transmisión de conocimientos desarrollados por un lado del maestro, y la aprehensión de saberes, por parte del discípulo.⁸⁷

Ahora bien, si las nuevas generaciones se encuentran interesadas en dar continuidad a la tradición o a las prácticas culturales, no pueden descontextualizarse de su entorno moderno y tecnológico, por lo tanto, los saberes adquiridos ya pertenecen a una nueva generación que buscará expresarlas con los recursos disponibles en su contexto que podrán ser similares, iguales o totalmente diferentes a los requeridos por quien anteriormente desarrollo estos conocimientos. Entonces se da la recreación no de los saberes adquiridos, si no de las formas, los significantes, los usos y funciones de dichos saberes. Al mismo tiempo que se busca el desarrollo de éstos mediante la expresión, hasta que con el paso del tiempo se conviertan en conocimientos que requerirán ser enseñados nuevamente a una nueva generación y fortalecer posiblemente la tradición oral.

De acuerdo a la primera matriz, se señala que el proceso de transmisión de conocimientos tradicionales de pitos de carrizo y tambores, es también una práctica musical que forma parte elemental de la dimensión cultural de Copainalá. Dicho proceso cumple una función sociocultural que consiste (desde un cargo de maestro o director) en dar continuidad a las tradiciones y otras prácticas que constituyen también a la cosmovisión tradicional y contemporánea que otorga, identifica y singulariza la identidad colectiva de la comunidad.

Los usos y funciones de estas prácticas se desenvuelven en las manifestaciones socioculturales mismas, aunque muchas veces no suele ser identificable por las miradas externas, más bien se trata de un sistema tanto de creencias como de simbolismos que

⁸⁷ Denominación que otorgan los maestros o directores por cargos a las personas que le transmiten conocimientos y saberes musicales, dancísticos, etc.

permiten desarrollar estas prácticas a partir de la misma comunidad que las reconoce, y ejerce. Es decir, una expresión o práctica cultural tiene un uso específico (por los músicos) o de manera general, por parte de la comunidad. Así como una función cosmogónica (o religiosa meramente) dentro del sistema mencionado anteriormente. Con ello queda claro que en la comunidad de costumbristas y tradicionalistas de Copainalá no todas las expresiones y/o prácticas socioculturales pueden o deberían ser ejercidas para con otros fines (conciertos, entretenimientos o ambientación descontextualizada).

De manera más clara, las prácticas tradicionales musicales de pitos y tambores tiene una función ritual dentro de la comunidad, por ejemplo, al señalar a los sones que se ejecutan para la danza de San Isidro se dice que en conjunto (música y danza) hacen peticiones para la tierra, para que ésta sea fértil, la siembra se dé y la cosecha sea abundante, y por otro lado, los alabados que se ejecutan únicamente en festividades a patronos de barrios (santos y/o vírgenes) con la finalidad de festejarlos y pedir también por la salud y el bienestar propio, de la comunidad o de familiares.

Por otro lado, los sones de tristeza que se ejecutan en cuaresma son acompañante no solo de la penitencia comunal, sino de la limpia de malas vibras y pensamientos negativos que se buscan obstaculizar a través de las rameadas⁸⁸ de los Viernes Santos. Aquí la ofrenda de los músicos es su servicio mismo, al igual que los albaceas, ancianas y ancianos juramentados. Las personas sin cargos de la comunidad (católicos) que asisten a ramearse, ofrendan veladoras, cirios, limosnas, flores para reliques u hojas para ramear, que asegura al mismo tiempo una oración por parte del mayordomo, o la bendición de sus ofrendas, recibiendo así un relique como símbolo de bendición y/o compromiso anual para con la celebración. Dichos sones de tristeza se ejecutan también en los velorios de personas (costumbristas) que desarrollaron un don, o desempeñaron un cargo dentro de la costumbre.

A manera de detallar este apartado, es importante aclarar que los dones que Dios ha ofrecido y otorgado a las personas de la comunidad, no solo incluye el don de la música y todas sus variantes,⁸⁹ estilos o formas, si no que va más allá de ello, también otorga los dones de curandera, partera, danzante, rezadora, entre otros. Y da la oportunidad de que las personas

⁸⁸ Limpia que un Mayordómo hace a una persona con hojas verdes de la comunidad para espigar las malas vibras y los pensamientos negativos durante el tiempo de Cuaresma o Muerte de Jesucristo.

⁸⁹ Las variantes musicales de Copainalá pueden ser cantor, pitero, tamborero, violinista, guitarrista y otros.

desarrollen tales dones, con el propósito de que éstos sean transmitidos a las nuevas generaciones. Cuando una persona obtiene un don, los desarrolla y lo transmite. Entonces puede asegurarse que tiene, u obtendrá un cargo espiritual dentro del sistema costumbrista que le permitirá continuar con la labor de enseñanza de los saberes y conocimientos que busca transmitir. Por lo tanto, cuando esta persona ha logrado los objetivos encomendados a lo largo de su vida, al fallecer, se le ofrendan alabados peregrinos en su velorio por parte de otros costumbristas y tradicionalistas, donde los músicos ejecutan alabados con guitarras, violines, clarín, tambor verde, matracas y cantos. Esta práctica musical que involucra el deceso de alguna persona, se podría denominar hoy en día como poco pertinente, ya que sería bastante difícil para las generaciones actuales, el encontrar en la música tradicional ese mundo simbólico y mágico tanto de resignación, como de satisfacción de la labor social y espiritual del costumbrista. Y por otro lado “ya no lo quieren hacer porque es trajín.⁹⁰ Tienen que atender a los músicos que van a ir a tocar sus alabados al difunto, les tienen que dar que beber, de cenar, hasta la una de la mañana más o menos que está terminando” (Hernández, 2017). Y es que los alabados que se ejecutan en el velorio (como ya se mencionó anteriormente) no son precisamente los mismos que se ejecutan en otras celebraciones posteriores al fallecimiento de la o él costumbrista (aunque también es válido), es decir, en el cabo de año o en el día de muertos, podrán ejecutarse también alabados únicamente con la armónica⁹¹ y tambores autóctonos, que solemnizan aún más la labor que él o la difunta costumbrista profesó en vida.

Un componente fundamental para los costumbristas y tradicionalistas que con su uso mantiene no solo viva las creencias, sino que fortalece la cosmovisión de la comunidad y a partir de su función coadyuva a que las manifestaciones culturales continúen ejerciéndose de similar manera a como se hacían en 1930 y posiblemente años anteriores, se trata del entorno y los recursos naturales que éste produce.

Expone Luis Hernandez, “De la naturaleza de ahí necesitamos para que podamos hacer nuestros instrumentos y podamos alabar a Dios, porque el carrizo fue el primer instrumento natural que Jesús nos dejó para alabarlo” (Hernández, Febrero del 2016).

⁹⁰ Denominación que se le da a una actividad, o al quehacer que requiere la ayuda de varias personas.

⁹¹ Pito de carrizo de tres agujeros.

La naturaleza es también el origen de los elementos identitarios tradicionales, y para que éstos se mantengan aún hasta nuestros tiempos. Es necesaria e indispensable para los costumbristas y tradicionalistas que buscan desarrollar saberes ancestrales. Por ejemplo, para construir tambores tradicionales el músico Luis Hernández dice que “se busca la piel del venado cola blanca, más el macho viejo porque aguanta más y su piel es más talluda⁹² y dejamos a las hembras siempre porque pueden reproducirse y así no los acabamos” (Hernández, Julio del 2016) además para tallar también la caja de madera se requiere (tradicionalmente) de troncos de árboles, ya sea aguacate, cedro, ceiba u otro. Menciona también el pitero que, “para que tengamos nuestro instrumento como el carrizo hay que ir a la montaña a buscar cera negra, esa cera lo producen las abejas reinas son muy humildes, no te pican y por eso no las matamos, aunque si te molestan y muerden pero es porque estas agarrando su cera, hay que respetarlas porque nos dan cera de su colmena real” (Hernández, Julio del 2016), es necesario para las practicas musicales reconocer el uso físico y cosmológico de los recursos naturales que permiten construir las herramientas de expresión necesarias para dar continuidad a la función de éstas para con las deidades, con Dios, con los Santos y con las Vírgenes. Además de que dichas herramientas se conciben totalmente de manera natural y no buscan modernizarse por un largo periodo de tiempo, por ejemplo, la música vocal es un don que Dios otorga y que intrínseco con la naturalidad y fisiología del hombre o la mujer, se reconoce como un instrumento natural que se desarrolla y se ejerce con fines de devoción y ritualismos comunitarios (también se otorgan cargos respecto a ello; director o maestro de canto o cantor mayor).

En el caso de los aerófonos (carrizos), membranófonos (tambores) e idiófonos (sonajas y matracas) los recursos de construcción son completamente naturales. Las sonajas (*Paxima* en idioma local) por un lado, consisten en pequeñas jícaras⁹³ secas y redondas con semillas de *Chiquimua* o *Tsikimua* al interior, permitiendo un sonido armónico y alto, a estas semillas se les evita salir con una vara que atraviesa el cuerpo de la jícara dejando por un extremo el mango para sostener la sonaja y por el otro se adorna amarrando plumas largas de gallo.

⁹² Se refiere a que es más dura, o resiste más a romperse.

⁹³ Residen en Copainalá varios tipos de árboles de jícaras: las pequeñas para sonajas, las grandes para tortillero, y las ovaladas para cucharas.

Los sonidos producidos por estas sonajas son las voces sustitutas de danzantes,⁹⁴ expresan una oración y dan muestra de devoción al tiempo que danzan, estos sonidos se conjugan con los instrumentos musicales, que en el caso de la danza de *Moctōktzū* son violines y guitarras, y en el baile de *Cuauhtémoc* son tambores y pito de carrizo. Conjuntamente las músicas, las danzas y sus sonoridades conciben una ofrenda espiritual y un ritual desde la tierra y con la naturaleza para las deidades. Esto indica que, según el esquema general; La función y el uso comunitario y costumbrista de las músicas, los sonidos y las danzas son en gran parte ritualistas, que hacen peticiones y ofrendas espirituales para la fertilidad de la tierra, la siembra, y la cosecha a través de herramientas e instrumentos de expresión que recíprocamente toman de la naturaleza, y buscan devolver con un sentido de bendición otorgado por las deidades.

A manera de aclarar lo anterior, en un estudio y análisis sobre las formas y elementos de ejecución de la danza tradicional de *Sacramento* o de *Sacramentadas*. Según la costumbrista y danzante Cleofas Hernández, señala que dicha danza se ejecutaba antes de los años 2,000 únicamente por ancianas juramentadas mayores de sesenta años. Debido a que la costumbre indicaba que las mujeres con cargo eran las indicadas para ejercer una práctica ritual de petición a las deidades, eran sacramentadas y aptas para la disciplina (Entrevista, Septiembre del 2015).

Señala Cleofas Hernández.

“Ya las meten a bailar a las muchachas de la comunidad, antes no era permitido, pero ahora ya se les tiene que enseñar porque nosotras ya no aguantamos, pero ellas van hasta atrás, aprendiendo poco a poco hasta que sean mujeres ya grandes”
(Entrevista, Septiembre del 2015).

Dicha danza se ejecuta únicamente al inicio del mes de Mayo, las sacramentadas cargan en sus manos un ramo de hojas y flores de la región, la directora o baile primero (sacramentada del frente) lleva un vaso de agua y sus flores, va tirando el agua a modo de ir regando mientras ejecuta pasos concretos que principalmente “se tiene uno que ir a la derecha y hacia atrás, luego hacia al frente y hacia atrás otra vez, y a la izquierda y hacia atrás otra vez y vuelven a comenzar” (Hernández, Enero del 2016) son pasos que todas las mujeres que conforman las dos columnas del baile tienen que ejecutar totalmente, y es que al observar cuidadosamente se entiende que estos saberes de ejecución de pasos completos es claro para

⁹⁴ Se ejecutan en las danzas de; Moctōktzū, Cuauhtémoc y La Azteca.

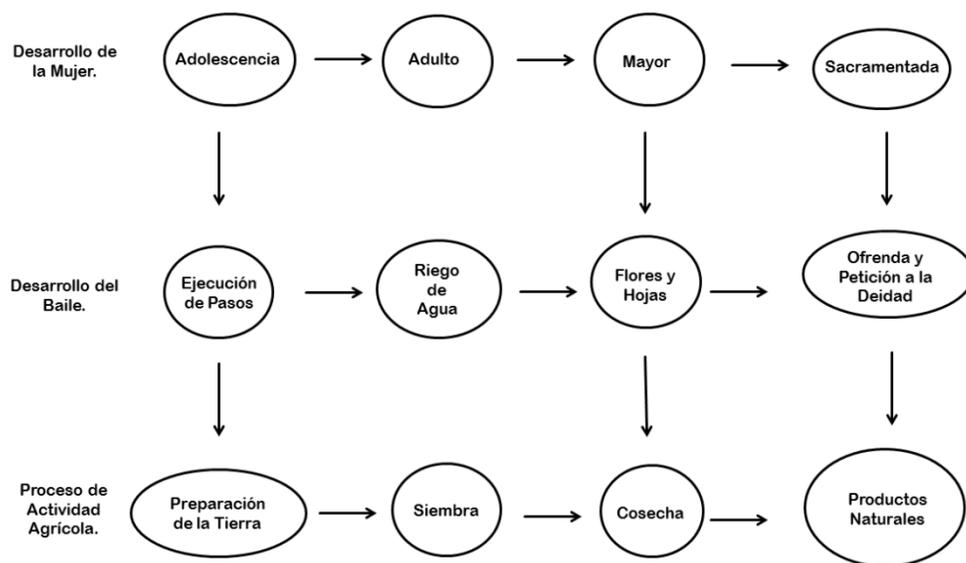
las ejecutantes, “ay quienes piensan que van todas por su lado, pero es que el baile es así, todas deben hacer bien lo que les toca” (Hernández, Enero del 2016) además de que al frente dirigen el baile una directora de danza, o Baile Mayor (al frente y en medio), y dos sacramentadas que tutelan las dos filas (o columnas). Cabe señalar que las filas se complementan por mujeres adolescentes (actualmente) desde atrás, adultas al medio, y mujeres mayores al frente, que representan el desarrollo de la mujer hasta la madurez, así como la fertilidad de la tierra hasta la cosecha.

Se piensa que existe una relación simbólica e intrínseca entre el proceso de la actividad de siembra, el desarrollo somático e intelectual de las mujeres antiguas de la comunidad (con respecto al baile y sus saberes). Y la devoción a sus deidades, que se entienden a partir del uso ritual de la danza de *Sacramento* y sus elementos constituyentes en el ambiente original.⁹⁵

Se plantea en el siguiente esquema de manera muy general, que el baile de las sacramentadas es una ofrenda natural que no solo busca ejercerse ritualmente, y mucho menos para presentaciones en eventos. Sino que consiste en una relación más estrecha y semántica de procesos y desarrollos, tanto de la mujer sacramentada, la actividad de siembra en la vida comunitaria y cotidiana, y las formas (simbolismos o significados) del baile que buscan a partir de un uso y una función; la comunicación, la devoción, la ofrenda y la proximidad recíproca con la deidad, cabe señalar que la finalidad de esta expresión cultural⁹⁶ busca ofrendar desde la naturaleza y a través de sus formas dancísticas “pedir” lluvia durante los siguientes meses para las actividades agrícolas. Comenta la sacramentada Cleofas Hernández, “se baila en Mayo porque como es tiempo de seca, las siembras no se dan porque la tierra necesita agua, y de ahí comienza el tiempo de agua” (Hernández, Octubre del 2015). Por lo que se establece que las prácticas culturales musicales tradicionales del municipio no pueden ejercerse aisladas e individualmente, ya que existen relaciones con otras prácticas de la comunidad que conjugan un todo sociocultural, un paisaje sonoro concebido desde la naturaleza y expresado en ofrenda.

⁹⁵ El baile de Sacramento o Sacramentadas es conformada por mujeres de diversas riberas (poblaciones) del municipio, aunque actualmente se ejecuta mayoritariamente por mujeres de la ribera Benito Juárez y Sarabia.

⁹⁶ La danza de Sacramento.



Puede apreciarse en el soporte de audio (CD) un track de los primeros dos sones de *Sacramento*. Éste se grabó durante la participación de mujeres danzantes en el homenaje a Luis Hernández Aguilar en Septiembre del 2015. Los músicos y las danzantes pertenecen a la ribera Benito Juárez y Sarabia, municipio de Copainalá.



Son #1 (00:00 min.)

Son #2 (00:45 min.)

De esta manera, la dimensión cultural de Copainalá está compuesta por ritualismos, cosmovisiones, expresiones comunitarias, lenguajes, cargos, dinámicas culturales y otras prácticas tangibles e intangibles que de manera general se conciben desde la naturaleza para otorgarles usos y funciones por parte de la comunidad. Por ello, las músicas tradicionales de tambores y carrizos son una ramificación de las prácticas culturales musicales, que desde su estudio coadyuva a adentrarse a la dimensión sonora de la cultura tradicional y contemporánea de Copainalá.

II.I TRADICIONES Y CELEBRACIONES DE 1938-1982.

Las prácticas tradicionales que se han ejercido durante más de ochenta y siete años, y que el músico Luis Hernández Aguilar aprendió de su padre, de los ancianos de su infancia y de sus compañeros de generación, se han dejado visualizar, oír, escuchar, re-imaginar y recrear gracias a los testimonios que los músicos, danzantes, rezadoras y otros costumbristas han aportado a este trabajo con el fin de concretar un registro y generar un documento sobre las prácticas culturales que hace aproximadamente más de treinta y cinco años no se señalaban con el fin de salvaguardarlas, más bien se hablaba de tradiciones vivas parte de una vida cotidiana, de una identidad cultural y una manera de ser y estar en la vida, con usos y funciones otorgados por la misma comunidad. Esto no quiere decir que actualmente dichas prácticas no sean vistas de similar manera, sino que se ha dejado ver en años anteriores (desde el año 2012 aproximadamente), el desinterés y el desconocimiento por estas prácticas como patrimonio cultural, o por su importante papel como unificador social y conocimientos de educación sociocultural para las nuevas generaciones, como necesidad de vida, considerando a que estas nuevas generaciones son más accesibles a herramientas y otras opciones tecnológicas y modernas para recrear, re-transmitir y dar continuidad a estas prácticas culturales.

Se presentan fechas aproximadas de celebraciones, prácticas o expresiones culturales tradicionales que los costumbristas; Luis Hernández, Cirilo Meza, Elpidia Hernández, Cleofas Hernández, Isaac Meza, Alberto López y otros; entre danzantes, músicos, cantores, rezadores, mayordomos, santos varones, sacramentadas, juramentados, directores, maestros, primeros y segundos bailes han señalado y han recordado como prácticas parte de la vida diaria (prácticas ya establecidas de generación en generación) de Copainalá a mediados del año 1938 aproximadamente, hasta finales del siglo XX.

Cabe señalar que en éste apartado se mencionan las celebraciones y expresiones culturales que ya se ejercían en los años 1938, y que posteriormente se comenzaron a ver variaciones y nuevas formas de ejercerlas en la contemporaneidad de 1982, dicho año podría ser un parte aguas en las recreaciones socioculturales de las celebraciones y prácticas musicales de la comunidad a inicios del siglo XXI, ya que debido a la erupción del volcán Chichonal, se visualizaron las inmigraciones y los establecimientos de nuevos residentes al municipio, lo que

ha permeado a largo plazo nuevos hacedores, y diferentes formas o expresiones culturales de continuar la tradición en la comunidad, ya con antecedentes o elementos residuales como consecuencias de los sucesos de erupción del Chichonal.

El sistema de cargos para el desarrollo de prácticas tradicionales funciona de similar manera en los diferentes barrios antiguos de Copainalá, como en los más actuales y también en la contemporaneidad. Se presentan a continuación, celebraciones y prácticas de antaño que conjuntamente con las que se señalan en el siguiente apartado (II.II), expresan y visualizan un calendario festivo católico-costumbrista y tradicionalista-contemporáneo de manera general, dando paso a reconocer las transformaciones socioculturales de las prácticas, expresiones y conocimientos tradicionales desde la memoria del músico Luis Hernández Aguilar.

21 al 22 de Enero. Festividades a San Fabián en el barrio de Santa Ana.⁹⁷ Es la primera “celebración de alegría” en honor a un patrón de barrio de Copainalá, durante el año.

Las actividades que se realizan en honor a la imagen consisten en rezos y cantos (alabados) acompañados de músicas de violines y guitarras.

Se nombra a un promotor o promotora que se encarga de la coordinación y supervisión de las actividades a realizar, así como de la gestión de recursos humanos, materiales y financieros que permiten cultural y religiosamente llevar a cabo dichas festividades (metidas de flor, procesión o rompimiento).

4 y 5 de Febrero. Festividades a San Felipe de Jesús en la Ribera Miguel Hidalgo “Zacalapa”.

Tradicionalmente los costumbristas y tradicionalistas de la comunidad ejecutan la danza *El Bailarín*, ésta danza se encuentra en resguardo de los pobladores de dicha ribera, por ello se reconoce en el municipio que ésta danza se ejecuta únicamente en esta celebración, aunque en los años 2005 aproximadamente, aún se ejecutaba en las festividades en honor a Santa Ana en el barrio de Santa Ana.

El recorrido del Weya-Weya anuncia la persecución y muerte de Cristo. La historia que suelen contar los costumbristas y abuelos es que “viajaba en una nube por el cielo, por eso

⁹⁷ Actualmente ya no se realizan dichas actividades en el barrio mencionado.

sabía lo que iba a pasar, tenía contacto con Dios y después bajaba de su nube y quedaba en los cerros porque ahí vivía, dicen que su vecina era la mujer que arde,⁹⁸ y también tenía su cerro” (Hernández, Noviembre del 2015) “el Weya-Weya es nuestro carnaval, podemos hacer todo lo que queramos en carnaval: tomar, bailar, reír. Por eso él es así. Y pasando viene la cuaresma, ahí ya no podemos hacer nada, solo hacer penitencia y puros cantos de tristeza” (Meza, Febrero del 2017)

En el domicilio del promotor en turno, se lleva a cabo un velorio de la indumentaria que portará un hombre costumbrero, idiomero, para convertirse en el Weya-Weya,⁹⁹ este cargo es otorgado a personas católicas que consideren cubrir gastos y otros recursos para realizar dicha actividad, tales como ofrecer café o alguna bebida, pan y tal vez una cena a los asistentes, el cargo de promotor se renueva anualmente.

Por la noche se realiza el velorio. Las ancianas juramentadas entonan cantos y rezos acompañados de violines y guitarras hasta las nueve o diez de la noche aproximadamente. Dicha práctica culmina aproximadamente a la una o dos de la madrugada. A la mañana siguiente el Weya-Weya realiza un recorrido y la danza en diferentes espacios abiertos (casas, calles) y plazuelas¹⁰⁰ de los barrios principales del municipio y se culmina en la iglesia grande (ex convento de San Miguel Arcángel). La música que se ejecuta es de pito de carrizo (armónica) y tambores. Se ejecuta un son para el recorrido, y tres sones para la danza. Además participan en esta danza, el Weya-Weya, la esposa, sus dos hijas (llamadas también palomillas o solteras) y dos novios o solteros. El promotor en turno tiene la oportunidad de cargar una o dos botellas de cupsi¹⁰¹ para ofrecer en cualquier momento del recorrido a los danzantes, músicos y otros asistentes con cargos. Se sirve comúnmente en carrizos de quince centímetros de largo o en medidas¹⁰² de vidrio.

⁹⁸ La mujer que arde es también la *Peobachume*, (Peonba-Que arde, Que quemó, y Chuwe-Viejita) dueña del volcán Chichonal, comenta Eloisa Alamilla Gómez, ex residente y nativa de El Zapote (Francisco León). Que antes de su erupción “bajó a los poblados que habían y comenzó a invitar a decirle pué a la gente que haría una fiesta que es que iba celebrá su cumpleaños algo así pero que iba quemá cuete iba a vé fiesta”, (Entrevista, Enero del 2014).

⁹⁹ Cirilo Meza Gómez es el único costumbrista que ha sido promotor del Weya-Weya por más de tres años consecutivos.

¹⁰⁰ Plaza ubicada frente a las principales iglesias católicas del municipio.

¹⁰¹ Bebida tradicional a base de miel y agua ardiente, se sirve comúnmente en pequeños vasos de cristal denominadas medidas y únicamente se ven en celebraciones, fiestas o danzas tradicionales.

¹⁰² Pequeños carrizos o vasos de cristal, aproximadamente de 5 a 10 onzas.

El carnaval tradicional se lleva a cabo un domingo antes del miércoles de ceniza, y de acuerdo a los calendarios anuales, las fechas pueden variar. (En 2017; miércoles de ceniza se celebró el día primero de Marzo, por lo tanto el día 25 de Febrero se llevó a cabo el velorio, y el día 26 se celebró el carnaval, con el recorrido y baile del Weya-Weya).

El registro sonoro demuestra los sones para la danza del Weya-Weya (incluyendo un son de paseo para dicho personaje), y se grabó en el domicilio de Luis Hernández Aguilar durante ensayos, el día 18 de Enero del 2017. Luis Hernández (carrizo), Edgar Méndez, Marian Méndez, Ricardo San Sebastián, Diego San Sebastián, Tristan Zaragoza (tambores).



Son de Paseo #6. (00:00 min.)
Son #1 (01:11 min.)
Son #2 (02:28 min.)
Son #3 (06:48 min.)

Posteriormente comienzan las actividades de la cuaresma en el templo de la Santísima Trinidad, los viernes santos son fundamentales para que los juramentados y juramentadas, los albaceas, los músicos, mayordomos y otros costumbristas se reúnan para ejercer prácticas que por años han realizado. Los mayordomos ramean a los católicos que ofrendan veladoras y/o flores, además preparan reliques como agradecimiento y compromiso anual.

Algunas mujeres juramentadas se dedican a la ensartada de flor de Mayo para los collares que se colocarán a las imágenes de Jesucristo en el altar principal, mientras que los músicos ejecutan únicamente cantos o sones de tristeza (también denominados sones de pasión) durante los viernes santos y antes de la semana mayor o semana santa. Músicas que implican la ejecución de un tambor verde, matracas, un clarín, violines, guitarras y cantos.

En el cuarto viernes santo se visita la casa del promotor o promotora quien tomará el cargo de resguardar y coordinar la construcción de la tumba tradicional de Jesucristo, la lavada y planchada de ropas de la imagen de Jesucristo, donde también se ejecutan sones de tristeza.

La lavada de las ropas de Jesucristo se realiza un día después del quinto viernes santo, y consiste en una reunión de fieles católicos, músicos costumbristas, juramentados, rezadores, santos varones, entre otros, que convivirán y trabajaran en conjunto para lavar dichas ropas. La planchada de las ropas se realiza un día posterior a la lavada, únicamente las ancianas juramentadas pueden planchar estas ropas, mientras que los músicos ejecutan sones de tristeza frente a la tumba y los albaceas acomodan organizadamente las ropas en la tumba¹⁰³ construida.

El viacrucis comienza partiendo del templo de la Santísima Trinidad, con un recorrido por las calles principales de los barrios de Santa Ana, Concepción y San Juan. Además de puntos específicos (a estos se les llaman estaciones) hasta arribar al atrio o plazuela de la iglesia grande (ex convento de San Miguel Arcángel), durante el recorrido los religiosos católicos y los costumbristas ejecutan cantos de tristeza por delante de todos los peregrinos. Cabe señalar que en los momentos de crucifixión, también se ejecutan estos cantos mientras los santos varones¹⁰⁴ suben la imagen de Jesucristo a la cruz.



Insipit. (2:57 min.)

Facta. (11:36 min.)

Miserere. (22:00 min.)

Hestabat Mater. (31:26 min.)



Santo Dios. (00:37 min.)

Corazón Santo. (13:02 min.)

¹⁰³ La tumba consiste en armazones con somés, y collares de flores. Es construida por albaceas, santo varones y juramentados en casa de los promotores en turno.

¹⁰⁴ Los costumbristas son las únicas personas que tocan las ropas y las imágenes religiosas tradicionales, después de untarse aceite de zapoyol.

Venid Pecadores. (19:02 min.)

Por la Señal. (30:51 min.)



Por Aquel Monte Calvario. (01:56 min.)

Jesús Arrepentido. (11:32 min.)

Perdón, Oh Dios Mío. (18:44 min.)

Mi Padre Jesús. (25:44 min.)

En los registros anteriores se aprecian las rameadas¹⁰⁵ y el contexto católico-costumbrista de los viernes santos durante la cuaresma en el templo de la Santísima Trinidad, a las músicas que se escuchan aquí, se les denominan sones de pasión o cantos de tristeza, y son ofrendados en honor a la persecución y muerte de Jesucristo. Se compilaron en el templo de la Santísima Trinidad durante las celebraciones de los viernes santos, específicamente el día 18 de Marzo del 2017. Cirilo Meza (cantor principal), Luis Hernández. (Clarín), Silverio Meza (Violín), Elpidia Hernández, Victoria Murias y otras ancianas juramentadas (cantoras), Clever Guzmán y Alberto López (matracas), Ariel Sánchez (tambor verde) e Isidro Hernández y un guitarrista no identificado (guitarras).

Posterior a la semana santa comienzan las festividades y celebraciones en honor a los patronos y patronas de barrios. Todos los sones ejecutados con tambores, carrizos, violines, guitarras u otros objetos o instrumentos sonoros son llamados sones de alegría y se ejecutan durante el año restante hasta el carnaval (aunque en día de muertos y *Todo Santo* se ejecutan alabados y en ocasiones, sones de tristeza).

1 de Mayo. Ensartada de Flor en Coapilla.

Esta celebración data de muchos años de práctica previos a que el maestro pitero Luis Hernández Aguilar recibiera un cargo en 1953, o aprehendiera saberes ancestrales en 1938.

¹⁰⁵ También llamadas limpias, según los ancianos juramentados y mayordomos, limpiarán de vibras negativas, malos pensamientos y acciones.

Además menciona, “no sabemos cuántos años se va haciendo la ensartada, yo empecé a llegar cuando era niño. Acompañaba a mi papa que venía a tocar, y él decía que ya tenía muchos años haciéndose esta tradición” (Hernández, Mayo del 2016). Mientras que la cantora¹⁰⁶ y juramentada Elpidia Hernández señala, “es nuestra tradición que lleva muchos años, los abuelos lo hacían y eso nos heredaron, fue importante para ellos porque nos enseñaron y todavía lo tenemos” (Hernández, Mayo del 2016).

Esta reunión tiene como punto de encuentro la laguna verde de Coapilla, allí arriban caminando y/o en camionetas, los costumbristas, tradicionalistas y religiosos católicos desde diferentes municipios y poblaciones (Ribera Tuñajen, San Vicente, Benito Juárez, Zacalapa, General Sandino, Llano Grande, San Juan, Cabecera Municipal de Copainalá y Coapilla, y otros).

La ofrenda es una carga de flores de Mayo para la ensarta, hojas de pimientas y otras flores para reliques. Al tiempo que arriban los creyentes costumbristas, se inicia la celebración con una oración y posteriormente con un recorrido acompañado de música de tambores y pito de carrizo hacia la iglesia de Candelaria (templo principal del pueblo) con el fin de bendecir las flores y asistir a misa. El recorrido se demora una hora antes de continuar y llegar a la casa principal del promotor o promotora en turno (a este cargo se le denomina también “Alferes”¹⁰⁷). En la casa del promotor y frente al altar en honor a la imagen católica (vírgenes o santos) que se resguarda ahí, se entonan rezos y alabados acompañados de violines y guitarras. Mientras que la ensartada de flores se realiza en el patio principal y acompañado de música de tambores y carrizos.

Aproximadamente a las 4 o 6 de la tarde culmina la ensartada y comienza el recorrido para repartir los collares de flores en diferentes “Alperes”¹⁰⁸ y capillas católicas de la comunidad, ofrendándolos a cada santo o virgen a visitar,¹⁰⁹ este recorrido se acompaña de

¹⁰⁶ Costumbrista juramentada o juramentado. Participa en las tradiciones con la música vocal. Puede ser rezador o directora de canto.

¹⁰⁷ Cargo y espacio particular que resguarda a una imagen católica (del promotor en turno), y se celebra la ensarta de flor en los días 1ros de Mayo en el municipio de Coapilla.

¹⁰⁸ Cargo y espacio fundamentado en recibir la réplica en pequeño o la imagen de un santo o virgen en una casa particular y realizar actividades tradicionales y religiosas en su honor durante las fechas de festividades.

¹⁰⁹ También se ejecutan sones peregrinos, alabados, alabanzas y zapateados con carrizos y tambores. Los alabados y cantos con violines y guitarras se ejecutan frente al altar únicamente.

sones peregrinos (tambor y carrizo), y al arribar a los Alperes se ejecutan cantos tradicionales (violín, guitarra y voces).

El día 2 de Mayo por la mañana, se ofrendan las flores no ensartadas a la laguna,¹¹⁰ explicó el costumbrista Santos Vásquez de Zacalapa, durante la misa del día 1 de Mayo.

“Mis abuelos me contaban que la laguna crecía, allá por los años de 1920, y un día cayó una avioneta ahí y se lo trago la laguna y que por eso llegó un sacerdote de Chapultenango, porque en Coapilla no había iglesia o sacerdotes y puso una cruz grande y lo bendijeron, por eso ahí nos reunimos para la ensartada y le rezamos, ahí también nos despedimos después de la ensartada, le echamos sus flores a la laguna para que no siga creciendo” (Vásquez, Mayo del 2017).



El paisaje sonoro anterior muestra durante el recorrido y visita a los Alferes¹¹¹ de Coapilla, los sones peregrinos de pitos y tambores, así como cantos acompañados de violines y guitarras (alabados) que conjuntamente forman parte esencial de la celebración en honor a la Virgen María. Se grabó el día primero de Mayo del 2017 durante el recorrido posterior a la ensartada de flor en dicho municipio. Luis Hernández (carrizo) Carlos Hernández, Alberto López, Antonio Vásquez, Santiago Hernández, Diego San Sebastián, Erik San Sebastián y músicos tradicionales de Coapilla (tambores). Cirilo Meza (cantor principal), Silverio Meza (violín), Isidro Hernández (guitarra) y ancianas juramentadas o cantoras de Copainalá y Coapilla (música vocal).

Según las prácticas tradicionales de la comunidad Copainalteca, las festividades de barrios son las celebraciones religiosas y culturales más esperadas por los residentes. Es decir, debido a que en ellos se otorgan y ocupan cargos para el trabajo colectivo, además de cubrir espacios de entretenimiento y dispersión comunitaria, por lo que se consideran las

¹¹⁰ En el día 2 de Mayo, por la mañana se acompaña a la ofrenda o a “tirar flor” con música de tambores y carrizos, a pie de la laguna, se realizan rezos y oraciones mientras las flores son ofrendadas y se tiran al agua. Ahí se despiden posteriormente los asistentes a la celebración y se dirigen a sus comunidades.

¹¹¹ Cargo y espacio particular que resguarda a la Virgen María y donde se celebra la ensartada de flor los días 1ros de Mayo de cada año en el municipio de Coapilla.

celebraciones que expresan y demuestran la devoción religiosa y la memoria cultural a través de fiestas de colectivas.

7 al 8 de Mayo. Se celebran las festividades en honor a San Vicente Ferrer en el Ex Convento de San Miguel Arcángel.

Los promotores, albaceas, músicos y mayordomos asisten a las actividades tradicionales, ya que se ejecutan alabados con violines, guitarras y cantos. Además se realizan velorios en los dos días de festividad, y son en honor al santo. Durante el día se ejecuta el baile de *La Encamisada*, comúnmente este baile hace un recorrido y se ejecuta en los principales templos católicos del pueblo, entre Santa Ana, Trinidad, Concepción y San Juan (aunque puede llevarse a San Francisco o Santa Cecilia). Esta danza se acompaña de música de violines, guitarras y un tambor.¹¹²



Son #1 (00:00 min.)

Son #2 (01:20 min.)

Son #3 (02:21 min.)

Son #4 (05:32 min.)

Son #5 (07:19 min.)

Son #6 (09:03 min.)

Son #7 (Zapateado) (10:29 min.)

Zapateado para la Encamisada (12:32 min.)

Zapateado para la Encamisada (15:45 min.)

El track anterior compila sones dancísticos y zapateados para *La Encamisada*, grabado durante un ensayo-plática con Cirilo Meza Gómez el día 23 de Mayo del 2017 en el que fungen como tamboristas Anthuan Hernández y Edgar Méndez, mientras que Cirilo Meza ejecuta el violín autóctono. Además la peculiaridad de éste track radica al no escuchar las sonoridades de la guitarra autóctona, sino más bien el violín como instrumento principal y los tambores

¹¹² Actualmente estas actividades no se realizan en dichas festividades.

tradicionales como acompañantes, remarcando la participación de éstos membranófonos en piezas musicales de violín.

12 al 13 de Junio: Festividades en honor a San Antonio de Padua en la comunidad de San Antonio.

Esta celebración consiste en actividades religiosas y culturales conjuntas, que son fruto del esfuerzo de los residentes católicos por realizar las festividades al patrón de su comunidad. Los recorridos peregrinos o metidas de flor son acompañados con música de tambores y pito de carrizo, además se ejecuta el *Baile del Caballito* frente a la iglesia principal, y en ocasiones los *Parachicos* también contribuyen a acompañar procesiones¹¹³ o bien se ejecuta zapateados para que éstos dancen frente a la iglesia y en honor al santo.

23 al 24 de Junio: Festividades a San Juan Bautista en el barrio de la Santísima Trinidad.

Los costumbristas (rezadoras y rezadores, cantores, músicos, danzantes y otros) asisten durante el día para ejercer prácticas tradicionales como oraciones, rezos o alabados al santo y acompañados de violines y guitarras.

Comenta el músico Luis Hernández, que el baile que se ejecuta comúnmente frente al templo es *San Jerónimo*, a éste baile lo acompañan los sones de tambores y pitos de carrizo.

“Esta danza solo tiene tres sones originales, yo fui a Ocotepéc cuando era más joven y escuche un son que se llama *El Gorrion*, ese son me gustó y me quedo, así que cuando tocábamos *San Jerónimo* yo lo comencé a tocar para él, y el otro son que le metí lo compuse un son de *San Isidro*, le di más vueltas y ese es que ahora *San Jerónimo* tiene cinco sones nomas” (Hernández, Enero del 2017).

Por lo que los sones originales son el número uno (que también se utiliza para su paseo), el número dos (carrizo cuachi) y el número cinco. “Después del cuarto son se toca un descanso para los hombres, mientras que los bailes principales suben hasta donde está la mesa” (Hernández, Enero del 2017), dicha pieza musical no se cuenta

¹¹³ Los diferentes recorridos que se pueden hacer en las festividades en honor a un santo o virgen son; procesión, felicitación, metida de flor, rompimiento, entre otros.

como son en esta danza, ya que se ejecuta para descanso y acomodo de los bailes en su coreografía, comparado con la danza del *Caballito* que en su sexto son se ejecuta la misma pieza musical y el *Caballito*¹¹⁴ usa la pieza para bailar.



Son #1 (00:01 min.)

Son #2 (01:45 min.)

Son #3 (03:15 min.)

Son #4 (05:22 min.)

Pieza de Acomodo (06:59 min.)

Son #5 (07:44 min.)

Los sones para la danza de San Jerónimo se compilaron en el domicilio de Luis Hernández Aguilar durante ensayos de música tradicional, el día 21 de Septiembre del 2016. Luis Hernández (carrizo), Carlos Hernández y Edgar Méndez (tambores).

15 de Julio; Festividades a la Virgen del Carmen en el barrio de la Inmaculada Concepción y en la Ribera Rosario.

En el Barrio de Concepción, por costumbre se han iniciado estas celebraciones con el recorrido de los *Pótiis*,¹¹⁵ atendiendo a que en su mayoría, los participantes pertenecen a éste barrio, se considera que estos personajes que bailan con música de banda se encuentra en la tutela de los caitados.¹¹⁶

Las actividades en general consisten en presentaciones de grupos de danza folclórica, recorridos en honor a la virgen, misas, rezos, presentaciones de payasos, y otras actividades para el entretenimiento comunitario.

¹¹⁴ El danzante que carga el caballito, es el baile principal en la danza.

¹¹⁵ Tradicionalmente se llaman en idioma local; Nbo'tis o Peotis, y sus máscaras eran de madera, grandes y cuadradas. Su participación en las fiestas era únicamente a la par con danzas tradicionales como San Lorenzo, Gigante Goliat, San Jerónimo, y otros. Los Nbo'tis nunca se vistieron exótica o burlantemente, sino que su papel o personaje les permitía imitar a los danzantes tradicionales mientras bailan, y "hacer bromas" al público para hacer "chusco" y alegre la celebración.

¹¹⁶ Denominación que reciben los residentes pertenecientes al barrio de Concepción.

En la ribera Rosario¹¹⁷ se conmemoran las festividades de similar manera que en la cabecera municipal, con misas, rezos, recorridos y actividades de entretenimiento. Además se ejecuta música de tambores y pito de carrizo para el baile de los *Parachicos*, “les tocamos sus zapateados para que bailen, era de todos los años que nos mandaban a llamar allá en Rosario para que no falten sus *Parachicos*” (Hernández. 2016).

21-22 de Julio; Festividades a María Magdalena en el barrio de Santa Ana.

Como parte del novenario los costumbristas y tradicionalistas, específicamente las ancianas juramentadas y el director de canto o rezador acompañado de música de violines y guitarras ofrecen alabados a la virgen en horarios de seis de la mañana y una de la tarde durante nueve días.

El promotor de las festividades a María Magdalena se encarga de coordinar un recorrido con música de tambores y pito de carrizo para anunciar dichas festividades e invitación para asistir al barrio por la noche, al mismo tiempo que este recorrido es conocido también como el *Rompimiento*, e indica las vísperas de las festividades en honor a Santiago de Galicia, Santa Ana y Asunción de María, los recorridos son acompañados de Sones Peregrinos ejecutados con música de tambores y carrizo.

El siguiente track presenta un registro sonoro de dichos sonos compilados en el domicilio de Luis Hernández durante ensayos el día 05 de Diciembre del 2016. Luis Hernández (carrizo), Edgar Méndez, Rafael Gallardo, Tristan Zaragoza, Marian Méndez, Diego San Sebastián y Ricardo San Sebastián (tambores).



Son peregrino #1 (00:01 min)

Son peregrino #2 (03:50 min)

¹¹⁷Actualmente no se realizan estas actividades.

24 de Julio; Festividades en honor a Santiago de Galicia en el barrio de Santa Ana.

El promotor o promotora se encarga de gestionar recursos y cubrir gastos relacionados con la alimentación de los costumbristas que asisten durante el día para celebrar alabados y rezos en honor a la imagen. También se realizan rezos por parte de fieles católicos.

La danza que se ejecuta en la plazuela del barrio es *El Caballito* o *El Caballito Chiquito* con tambores y pitos de carrizo. Además se ejecutan alabados y alabanzas dentro de la iglesia y frente al altar.



Son #1 (00:00 min.)

Son #2 (03:52 min.)

Son #3 (08:04 min.)

Son #4 (11:19 min.)

Son #5 (16:12 min.)

Son #6 (19:22 min.)

Son #7 (20:22 min.)

El track señalado (pista anterior) se grabó en la iglesia de San Felipe de Jesús en la ribera Miguel Hidalgo (Zacalapa), el día 10 de Octubre del 2015. Luis Hernández (carrizo), Antonio Vásquez y Carlos Hernández (tambores).

Dichas danzas son ejecutadas también en la ribera de San Antonio, aunque originalmente se ejecutan en honor a Santiago de Galicia y/o Santiago de Jacobo en la cabecera municipal.

“Hay dos Santiagos en nuestro pueblo, eso no lo saben y los confunden, está Santiago de Galicia que está en Santa Ana en un cuadro [dibujo] y está Santiago de Jacobo que tiene su sombrero, a Santiago de Galicia se le baila su caballito completo, los siete sones, y a Santiago de Jacobo se le baila nomás tres sones, el primero, el tercero y la batalla que es el último, tiene su nombre se le dice a esta

danza, danza del caballito chiquito, porque solo tiene tres sones” (Hernández, Julio del 2016).

25 y 26 de Julio; Festividades en honor a Santa Ana.

Son las festividades más grandes del barrio, además de nombrar cargos de promotores, se nombran a los albaceas, mayordomos, y otros costumbristas que coadyuvaran a la realización de actividades diversas que conjuntamente concretaran dichas festividades.

Una de las expresiones tradicionales del barrio de Santa Ana, que comúnmente acompaña a los recorridos principales en honor a los Santos o Vírgenes, es la reverencia de los *Cayu Polles*.¹¹⁸ Montan a caballo y al arribar junto con los peregrinos a la plazuela de la iglesia, éstos comienzan una corrida de caballos desde la entrada, “hacen que sus caballos corran hasta la entrada de la iglesia, y ahí hacen su reverencia con su caballo, bajan sus banderas y lo alzan otra vez, así lo repiten los demás *Cayu Polles*” (Hernández, Diciembre del 2016). Esta práctica es acompañada por música de tambores y chirimías tradicionales Coapiltecas.¹¹⁹ “Les decimos la compania, vienen como cinco que tocan las chirimías, y como seis que tocan tambores para que los *Cayu Polles* hagan su reverencia” (Hernández, Diciembre del 2016). El siguiente registro de audio compila parte de la memoria histórica del músico Luis Hernández Aguilar con respecto a los *Cayu Polles* y su re-interpretación de la música desde el pito de carrizo. Se grabó en el domicilio de tal músico, el día 09 de Junio del 2017.



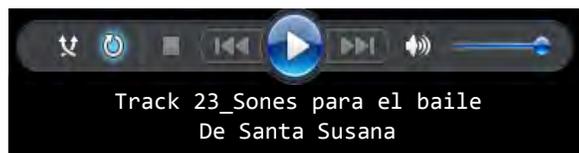
En estos días de festividades se ejecutan el baile de *Santa Susana* con músicas de pito de carrizo y tambor cuachi. Además los promotores¹²⁰ gestionan recursos comunitarios para cubrir gastos y necesidades relacionadas con alimentos, rezos, misas y diferentes recorridos, como metidas de flor o felicitaciones, que se acompañan de las músicas (sones peregrinos) de pito de carrizo y tambores tradicionales.

¹¹⁸ Actualmente no se realiza ésta actividad tradicional.

¹¹⁹ Denominación otorgada a las personas consideradas residentes y/o nativas del municipio de Coapilla.

¹²⁰ Actualmente se nombran presidentes (varonil y femenil) de festejos, y los promotores únicamente se encargan de las actividades que involucran a dicho barrio con la festividad de otro (barrio).

Los sones para el baile de *Santa Susana* se compilaron en el domicilio de Luis Hernández Aguilar durante ensayos el día 27 de Febrero del 2016. Luis Hernández (carrizo) y Anthuan Hernández (tambor cuachi). Y puede apreciarse en el siguiente track del soporte de audio en CD.



Son #1 (00:00 min.)

Son #2 (01:59 min.)

Son #3 (03:46 min.)

Son #4 (05:58 min.)

Son #5 (07:10 min.)

Son #6 (08:51 min.)

Los costumbristas están presentes en todo momento para realizar actividades fundamentales, la hechura de velas se realiza noches antes del comienzo de esta celebración, se acompaña comúnmente por música de tambores y carrizos, y posteriormente con música de armónica. Menciona el matraquero y ejecutante de la armónica; Alberto López Aguilar, que “siempre hay música de armónica cuando es la hechura de velas, me gusta tocar la armónica y me la paso tocando para todos, así estén los tamboristas nos turnamos” (Entrevista, Marzo del 2017). Y retomando la importancia de éstas velas, servirán para armar reliques que los católicos buscan como promesas o compromisos para con la iglesia o la imagen que se festeja. Además estos reliques se entregan también durante las rameadas que hace el mayordomo del barrio¹²¹ en la sacristía del templo y frente a un altar, por lo que el papel del promotor de la Virgen o Santa es fundamental para coordinar, apoyar, participar y supervisar en estas actividades.

Señala el músico Luis Hernández, “cuando es el último día de la fiesta, se queman toritos en la noche. Ahí tocamos *zapateados* para que bailen los toritos”¹²² (Hernández, Marzo del 2016). El último día de festividades se destaca por el recorrido principal de la imagen

¹²¹ El mayordomo del barrio de Santa Ana es el costumbrista Cirilo Meza Gómez, quien ha ocupado un cargo con más de veinte años de servicio.

¹²² Actualmente no se realizan dichas actividades.

durante el día y la quema de un castillo y toritos pirotécnicos por la noche, se acompañan ambos con músicas de tambores y pitos de carrizo.

“Antes se hacían bailes toda la gente bailaba, no había marimba todavía, bailábamos con nuestra mujercita puro zapateado, con violín y guitarra, era en toda fiesta que nos invitaban a tocar cuando acababa una fiesta de cualquiera imagen o en una casa del promotor o de los Alperes galan le dábamos al baile, ya después llegó la marimba pero se hacían los bailes todavía con música de marimba y cuando terminaban éstos de toca ya tocábamos puro zapateado pá bailá” (Hernández, Mayo del 2017).

Los siguientes zapateados se han mantenido en la memoria de Luis Hernández y los ha transmitido a través de su sonoridad en espacios tradicionales y contemporáneos donde busca celebrar, alegrar y alabar a un santo o virgen de su comunidad. El primer track (zapateados 1 y 2) se grabó al finalizar la celebración del encuentro de músicos tamboreros y piteros zoques de Chiapas, Luis Hernández (carrizo) acompañado de tamboristas de Coapilla, de la ribera Catarina, de la ribera Miguel Hidalgo y de la cabecera municipal de Copainalá, el día 25 de Julio del 2016.



Zapateado #1 (00:00 min.)

Zapateado #2 (01:05 min.)



Zapateado #3 (00:01 min.)

Zapateado #4 (03:58 min.)

El track anterior (zapateados 3 y 4) se compiló en el domicilio de Luis Hernández (carrizo) durante los ensayos, el día 01 de Junio del 2017, Carlos Orozco y Carlos Hernández (tambores).

El Patito y El Torito se compilaron en el domicilio de Omar López (danzante tradicionalista) en la ribera Miguel Hidalgo durante las festividades en honor a San Felipe de Jesús el día 04 de Febrero del 2017. Luis Hernández (carrizo) Omar López, Edgar Méndez, Marian Méndez, Fabián Gutiérrez, Carlos Juárez, Tristan Zaragoza, Ricardo San Sebastián, Diego San Sebastián y Anthuan Hernández (tambores).



El zapateado Kanané¹²³ se grabó en la plazuela del barrio de Santa Ana, durante ensayos por la noche del 22 de Mayo del 2017. Anthuan Hernández (carrizo), Cirilo Meza, Edgar Méndez y Omar López (tambores).

14 y 15 de Agosto. Festividades en honor a Asunción de María en el barrio de Santa Ana.

Esta conmemoración también se lleva a cabo a partir de un promotor y una promotora de festejos. Es la última festividad del barrio de Santa Ana, por lo que contribuye a que el barrio tenga una de las celebraciones más amplias del pueblo en honor a diversos Santos y Vírgenes.

Los tradicionalistas y costumbristas se involucran fuertemente en las actividades con relación a las prácticas rituales y religiosas. Los músicos tamboristas y un pitero acompañan los recorridos en honor a la imagen. Los danzantes y músicos ejecutan frente a la iglesia la danza

¹²³ Kanané es idioma local y refiere su sentido a un “pozo de agua de sal”

de *La Encamisada*¹²⁴ acompañada de los sonidos de violines, guitarras y un tambor en primera. Los rezadores o cantores entonan alabados con violines y guitarras dentro de la iglesia y frente al altar.¹²⁵ Además durante estas celebraciones puede ejecutarse la danza de *Gigante Goliat* y por la noche se hacen las rameadas por un mayordomo del barrio, en coordinación con el promotor y otros costumbristas.



Son #1 (00:01 min.)

Son #2 (05:19 min.)

Son #3 (10:41 min.)

Son #4 (14:22 min.)

Son #5 (17:39 min.)

Los sones para la danza del *Gigante Goliat* se grabaron en el domicilio de Luis Hdez. Aguilar durante ensayos y pláticas el día 15 de Enero del 2017. Luis Hernández (carrizo) y Anthuan Hernández (tambor cuachi).

En ocasiones se ejecuta también en honor a Santa Ana, o para Asunción de María la danza de *Gigante Goliat Chiquito*.



Son #1 (01:23 min.)

Son #2 (05:41 min.)

Son #3 (08:59 min.)

¹²⁴ Actualmente no se realizan dichas actividades.

¹²⁵ Estos cantos se continúan realizando actualmente.

Dicho track se grabó en el domicilio de Luis Hdez. Aguilar durante ensayos el día 10 de Noviembre del 2016. Luis Hernández (carrizo), Omar López, Fabián Gutú, Edgar Méndez, Carlos Juárez, Diego San Sebastián, Erik San Sebastián, Tristan Zaragoza y Marian Méndez (tambores).

En el último día de festejos se hace la quema de castillo y toritos pirotécnicos con música de tambores y pito de carrizo, se ejecutan zapateados primordialmente para alegrar los últimos momentos de las festividades.¹²⁶

24 y 25 de Agosto. Festividades a San Luis Rey de Francia en el barrio de San Juan Evangelista.

El sistema organizativo de las actividades es similar a la de todos los barrios, se nombran promotores de festejos y se hacen invitaciones a costumbristas y tradicionalistas para participar en el desarrollo de dichas celebraciones.

“A veces nos mandan a invitar para que llevemos la danza *Del Caballito*, o también se podía llevar a los *Parachicos*, pero esas dos danzas piden más” (Hernández. Marzo del 2016). Los recorridos en honor a San Luis Rey son acompañados de las sonoridades de pitos de carrizo y tambores tradicionales.

28 y 29 de Septiembre. Festividades a San Miguel Arcángel en el barrio centro.

Estas festividades se realizan en el Ex Convento de San Miguel Arcángel, se ejecuta frente al altar la danza de *San Miguel*, acompañada de sones de violines y guitarras. Además de realizarse el velorio para el patrón durante la noche, ahí los albaceas, los mayordomos, los santos varones, los músicos, las y los juramentos, los promotores y demás costumbristas mantienen un ambiente tradicional de convivencia, respeto y comunicación. Se ejecutan también alabados y alabanzas con música de tambores y carrizos en honor al patrón del pueblo.

23 y 24 de Noviembre. Festividades a Santa Catarina en la Ribera Catarina.

Se ejecuta tradicionalmente la danza del *Caballito*, ésta se acompaña de sones de pitos de carrizo y tambores de madera. Además se ejecutan también *Alabados* y *Alabanzas* al interior

¹²⁶ Actualmente no se llevan a cabo éstas actividades

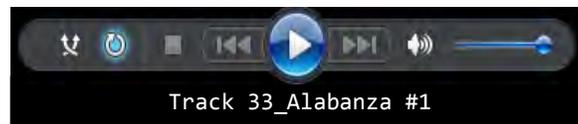
de la iglesia católica principal de la comunidad. Los recorridos peregrinos como; metidas de flor, rompimiento, procesión y otros, son acompañados de música de pito y tambores.

El siguiente alabado se grabó en el domicilio de la promotora del Niño Dios, previo a realizar el recorrido de la “posada” el día 24 de Diciembre del 2016. Luis Hernández (carrizo) Edgar Méndez, Carlos Juárez, Ricardo San Sebastián, Erik San Sebastián, Diego San Sebastián, Tristan Zaragoza, Luis Ozuna, Gustavo López, Anthuan Hernández y Rafael Gallardo (tambores).



Oh! Dulcísima Señora se grabó en el domicilio de Luis Hernández Aguilar durante ensayos el día 03 de Mayo del 2017, Luis Hernández (carrizo), Edgar Méndez y Anthuan Hernández (tambores).

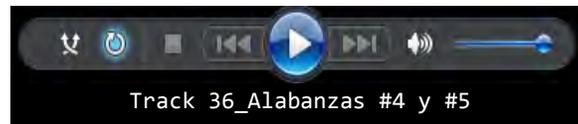
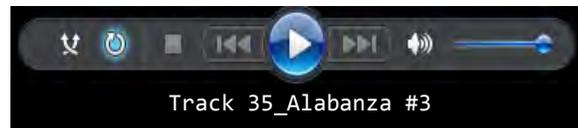
La *Alabanza #1* se grabó en el domicilio de Luis Hdez. Aguilar durante ensayos el día 07 de Diciembre del 2016. Luis Hernández (carrizo), Edgar Méndez, Carlos Juárez, Ricardo San Sebastián, Diego San Sebastián, Erik San Sebastián, Tristan Zaragoza, Marian Méndez y Anthuan Hernández (tambores).



Alabanza #2 se compiló en la iglesia de San Felipe de Jesús, el día 04 de Febrero del 2017. Luis Hernández (carrizo), Edgar Méndez, Omar López, Fabián Gutú, Luis Ozuna, Marián Méndez, Tristan Zaragoza, Erik San Sebastián, Diego San Sebastián, Ricardo San Sebastián y Antonio Vásquez (tambores).



El siguiente registro de audio se grabó en la iglesia de San Felipe de Jesús, el día 04 de Febrero del 2017. Luis Hernández (carrizo), Edgar Méndez, Omar López, Fabián Gutú, Luis Ozuna, Marián Méndez, Tristan Zaragoza, Erik San Sebastián, Diego San Sebastián, Ricardo San Sebastián y Antonio Vásquez (tambores). Y el siguiente Track (Alabanzas #4 y #5) se compiló en la iglesia de Santa Ana en honor a San Vicente Ferrer el día 07 de Mayo del 2017. Luis Hernández (carrizo), Edgar Méndez, Anthuan Hernández, Marian Méndez, Tristan Zaragoza, Antonio Vásquez y Rafael Gallardo (tambores).



Alabanza #5¹²⁷ (00:00 min.)

Alabanza #6¹²⁸ (02:07 min.)

10 y 11 de Diciembre. Festividades a la Virgen de Guadalupe en el barrio centro (templo de San Miguel Arcángel).

Se realizan actividades religiosas y tradicionales en honor a la imagen, tales como; recorridos, procesiones, metidas de flor, felicitaciones y otros que se acompañan de *sones peregrinos* de pito y tambores tradicionales. Además se ejecutan *Alabados* y *Alabanzas* en la iglesia

¹²⁷ Esta pieza musical puede ejecutarse en honor a todos los santos o vírgenes de la comunidad, aunque tradicionalmente es una alabanza única para el patrón del pueblo; San Miguel Arcángel.

¹²⁸ Esta pieza musical puede ejecutarse en honor a todos los santos o vírgenes de la comunidad, aunque tradicionalmente es una alabanza única para el *Santísimo Sacramento*.

grande (Ex convento de San Miguel Arcángel). Se celebra el recorrido principal de peregrinos en honor a la imagen y acompañado de *Parachicos* con músicas de tambores y pito de carrizo.

Se presenta en el soporte de audio (CD), *Alabados* en honor a la mencionada virgen, que a la vez son también *Sones Peregrinos* y que acompañan los recorridos de los fieles católicos, costumbristas y tradicionalistas (se compilaron el día 10 de Diciembre del 2016 en el templo de San Miguel Arcángel). Así como los *Zapateados* para los *Parachicos* que realizan recorridos peregrinos en honor a la imagen.



Alabado La Guadalupana (00:00 min.)
Alabado Oh María, Madre Mía (05:04 min.)



Son #1 (00:01 min.)
Son #2 (02:19 min.)
Son #3 (03:47 min.)
Son #4 (05:29 min.)

Los zapateados para los *Parachicos* se grabaron en el domicilio de Luis Hernández, el día 08 de Diciembre del 2015. Luis Hernández (carrizo), Anthuan Hernández, Tristan Zaragoza, Luis Ozuna, Carlos Orozco, Antonio Vásquez y Fernando Vásquez (tambores).

24 de Diciembre Festividades al nacimiento del niño Dios.

Se ejecuta la danza de *Pastores* en la casa del promotor o promotora. Posteriormente se hace un recorrido peregrino acompañado de *sones peregrinos* con música de tambores y pito de carrizo hasta arribar a la “iglesia grande” de San Miguel Arcángel, allí se ejecutan *alabados* y

alabanzas para Dios y el niño Jesús. Se ejecuta nuevamente la danza de *Pastores* frente al belén y una vez más en su nacimiento, cerca de las doce de la medianoche.

En el soporte de audio (CD) pueden apreciarse, escucharse y re-interpretarse los siguientes registros sonoros de tambores y carrizos, y de violines y guitarras en honor al Niños Dios.



En El Belén Nació se grabó en el domicilio del presidente del Niño Dios del Barrio de Santa Ana, el día 25 de Diciembre del 2016. Luis Hernández (carrizo), Marian Méndez, Edgar Méndez, Tristan Zaragoza, Omar López, Ricardo San Sebastián, Erik San Sebastián, Diego San Sebastián, Carlos Juárez, Anthuan Hernández y Antonio Vásquez (tambores).



Y el alabado *Divino Jesús* se compiló en el domicilio de Luis Hdez. Aguilar durante ensayos, el día 10 de Noviembre del 2016. Luis Hernández (carrizo), Edgar Méndez, Marián Méndez, Michelle Ramírez, Tristan Zaragoza, Omar López, Diego San Sebastián y Erik San Sebastián (tambores).



El track danza de *Pastores* se grabó el día 24 de Diciembre del 2016 en la casa de la madrina del Niños Dios y previo a su recorrido y nacimiento en el ex convento de San Miguel Arcángel.

25 de Diciembre Celebraciones en honor al niño Dios.

Se celebra una misa católica en el templo de San Miguel Arcángel, posteriormente se ejecuta frente al belén; el baile o la danza de *Moctøktzu*¹²⁹ acompañado de sones con violines y guitarras. Los costumbristas, tradicionalistas, danzantes y músicos hacen un recorrido por los barrios principales de la comunidad, bailando y ofrendando dicha danza en honor al niño Dios.



Los sones para la danza de *Moctøktzu* se compilaron en el ex convento de San Miguel Arcángel, el día 25¹³⁰ de Diciembre del 2017 previo al recorrido tradicional y posterior a la misa católica de costumbre.

Algunos conocimientos y acontecimientos que también se mantuvieron por largo periodo de tiempo en las memorias y prácticas tradicionales de los precedentes de costumbristas actuales, todavía se logran reconocer a partir únicamente de testimonios y pláticas sobre años de antaño en los barrios principales (memorias históricas individuales y colectivas). Por otro lado las iglesias católicas recientes (los barrios nuevos) han tomado fuertemente el hilo conductor de festividades y prácticas católicas (a veces prácticas tradicionales), y por ello el siguiente apartado presenta prácticas socioculturales más contemporáneas y modernas que señalan también el involucramiento de las nuevas generaciones y recreaciones culturales. Además de concretar un panorama general de las prácticas socioculturales de la comunidad (según el calendario festivo) en hibridación con los registros sonoros (soporte de audio en CD) y sus referencias musicales.

¹²⁹ *Moc* = Casa, *Tøk* = Mazorca y *Tzu* = Noche.

¹³⁰ Quien redacta aquí, fue cargador y repartidor del cupsi durante el recorrido del baile.

II.II COSTUMBRES Y RECREACIONES EN 1982-2017.

Contemporáneamente residen prácticas socioculturales de orígenes ancestrales que conservan aún pensamientos, saberes y funciones que han mantenido una tradición identitaria y singular del municipio, estos pueden reconocerse debido a la resistente residencia de la comunidad de costumbristas en el pueblo, aunque con la llegada de las nuevas generaciones, las nuevas herramientas y las concepciones (creaciones) recientes de diferentes espacios de expresión y desarrollo sociocultural, han contribuido también fuertemente para recrear los usos (tradicionales) no solo de diversas prácticas culturales musicales de pitos de carrizo y tambores, sino de otras expresiones o manifestaciones tradicionales locales, como las danzas, cantos, etc.

Es fundamental destacar algunas prácticas musicales que se han conservado únicamente en la memoria de los costumbristas y que los jóvenes y adultos tradicionalistas han retomado desde perspectivas más modernas y con saberes contemporáneos, aunque firmes al buscar reinstalar algunas expresiones o prácticas tradicionales a partir de una cosmovisión aún compartida y transmitida con los costumbristas del pueblo. Señala Luis Hernández.¹³¹

“Cuantas cosas no había antes que eran bien bonitos, no teníamos que andar pensando que se va desaparecé nuestra música o que van a vení otra gente a investiga que es lo que hacemos, no había nada de eso antes, las calles de Copainalá eran de tierra primero y luego pasaron los presidentes y lo hicieron de piedra, me tocó vé también cuando lo empezaron a hacé la carretera de San Cristóbal, con puro pico y pala trabajaban los hombres, antes todo nuestra tradición se hacía siempre cada año todos los años se hacía bonito y en grande, ahora ya no les importa la gente que agarra su cargo de presidente ya no quiere ver danzas tradicionales, ya no quiere escuchá música de tambor porque les aburre, mejor mandan a traé grupos de música los tigres del norte yo que sé, para que zapateén, antes tocábamos la danza de *San Isidro Labrador* allá en la comunidad de San Isidro, ahora ya no nos invitan porque ya no les gusta, pero si hay música y danza para patrón San Isidro, pero lleva también su cheque cheque, tiene uno que llevá palos de guineo un montón de cosas para sembrá se hace como si ta [está] uno sembrando, es trajín lo que lleva y antes si se hacía, ahora ya no se hace” (Hernández, Enero del 2017)

¹³¹ Santiago Hernández (Hijo de Luis Hdez.) comenta, “Cuando estaba yo jovencito como en el sesenta y tanto lo miraba yo que lo bailaban *Santa Susana* y tardaba más de una hora esa danza, todo lo tienen que hacer bien, ahí en Santa Ana siempre se ha bailado esa danza, pero de ahí cuando empezaron a hacé misa y que tenía que llegó el sacerdote, lo empezaron a apresurá la danza y ya no lo hacían completo porque ya iba a pasá el sacerdote para dar la misa, así pasa con cualquier danza que lleva su tiempo se tiene que apresura o cortá porque el sacerdote entraba a la iglesia y ya quería empezá a dá su misa” (Entrevista, Mayo del 2017).

Puede apreciarse en el registro sonoro, los sones para la danza de San Isidro compilados en el domicilio de Luis Hdez. Aguilar durante ensayos de música tradicional el día 08 de Febrero del 2017. Luis Hernández (carrizo) Carlos Hernández y Edgar Méndez (tambores.)



Son #1(00:10 min.)

Son #2 (01:42 min.)

Son #3 (03:52 min.)

21 al 22 de Enero. Festividades a San Fabián y San Sebastián Mártir en el barrio de San Fabián. Dichas festividades consisten muchas veces en actividades de índole cultural, por ejemplo, la presentación de grupos folclóricos y la ejecución de danzas tradicionales con músicas de pitos de carrizo y tambores, como la danza o baile de *San Lorenzo*. Además del recorrido principal de las imágenes, acompañado de Parachicos, Chuntas y músicas de carrizo y tambores.

En el soporte de audio puede escucharse los sones para la danza de *San Lorenzo*,¹³² cada son inicia de acuerdo al minuto como se señala a continuación.



Son #1 (00:02 min.)

Son #2 (01:46 min.)

Son #3 (03:42 min.)

Son #4 (04:55 min.)

¹³² Actualmente no se ejecuta de manera estricta o total, ya que carece de elementos naturales, significantes con simbolismos, personajes y otros componentes que según la costumbre, la duración de ejecución de ésta danza podría tardar más de una hora frente a un templo católico de la comunidad. Las últimas ejecuciones completas de esta danza se realizaron hace aproximadamente treinta y cinco años en el barrio de Santa Ana.

Son #5 (06:47min.)

Son #6 (08:32 min.)

Son #7 (10:34 min.)

Los sones para la danza de *San Lorenzo* se recopilaron en el domicilio de Luis Hernández Aguilar, el día 01 de Febrero del 2017. Luis Hernández (carrizo) y Anthuan Hernández (tambor).

La imagen católica de San Fabián fue resguardada por más de ochenta años en la iglesia de Santa Ana, por lo que al construirse un templo en el barrio de San Fabián, dicha imagen fue entregada por los residentes de Santa Ana aproximadamente en el año 2008.

“Cuando yo vine de la ribera me vine a quedar aquí anta mis familiares (habla del barrio de Santa Ana), ahí fue que lo vi una vez que me quedé en su casa de un mi tío (habla de la imagen de San Fabián), estaba en una esquina y le pregunte a mi tío que imagen era y porque estaba ahí, ya él me dijo que lo fueron a recomendá y que ya tenía tiempo en su casa, decía que lo estaban escondiendo porque habían quemado imágenes no sé en qué tiempo, pero no lo llegaban a traé y que le podía caer gotera ahí donde estaba, ya después lo llevaron allá anta don Adán Meza¹³³ hasta allá en la esquina lo tenía también y después lo llevaron a otra casa, así lo tenían siempre lo cuidaban, igual Santa Ana lo tenían en Zacalapa o en Tuñajen, pero una vez que lo bajaron lo iban a dejar en Trinidad pero los cargadores venían ya bolos y no aguantaron así que lo vinieron a dejar aquí donde se hizo su iglesia eso fue antes que yo viniera aquí antes que yo me casara, vine del rancho como en el setenta y dos, ya venía yo de por sí antes a bailar y acompañar a mi papa que iba baila, hasta que una vez me tocó ser promotor de ahí de Santa Ana como en el setenta y seis, y como yo no sabía todavía que iba yo a hacer fui a preguntar con el sacerdote, él me dijo que podía yo hacer, ya fue que le dije que San Fabián no tenía donde se quebaba y que Santa Ana estaba sentada en su altar de puro barro, todos estaban así enfilados en el barro, y ya fue que él me dijo –si querés te doy la forma y como lo vas a hacé su cajón para que ahí se sienten- ya fue que entonces conseguimos quienes nos iban a ayudar a trabajar y empezamos acarreará piedra pa construí allá adentro, porque todo era de piedra, allá arriba todo es pura piedra donde está la campana, de ahí ya fue que quedó su cajón su altar de Santa Ana ahí en frente y de San Fabián en los lados, hicimos como tres o cuatro no me acuerdo bien si para Asunción también o

¹³³ En 1983 Adán Meza vendió ésta parte de terreno a Eladio Zaragoza, ahí vivió la partera y curandera tradicional Eloísa Alamilla (suegra de Eladio) un año después de que emigró de Francisco León (por la erupción del Chichonal).

Santiago, ya los otros años los otros promotores que les tocaba como que les gustó y mandaron a hacer también otros cajones ya para los que estaba del otro lado” (Meza, Abril del 2017).

7 al 8 de Mayo. Se celebran las festividades en honor a San Vicente Ferrer en el Ex Convento de San Miguel Arcángel.¹³⁴

De los años 1945 al 1980, la coordinación de actividades estaba aún a cargo de promotores, albaceas y mayordomos. Posteriormente se comenzaron a realizar nombramientos de presidentes de festejos, y estos nombraban vocales para contribuir en las actividades. Se suman actividades comerciales que la convierten en la feria grande del pueblo, que consiste en realizar presentaciones de agrupaciones musicales comerciales, o de bailes folclóricos, así como ventas comerciales, entre otras actividades cubiertas primordialmente por el gobierno municipal.

Desde la perspectiva religiosa se celebran misas y recorridos de peregrinos, ya sean metidas de flores, felicitaciones, rompimientos, u otros donde se ejecuta la música de tambores y pito de carrizo. No se ejecutan danzas tradicionales, y la comunidad de costumbristas no tiene un acercamiento mayor en los preparativos o actividades principales de este festejo. Actualmente la comunidad religiosa católica gestiona recursos financieros y materiales para llevar a cabo dichas festividades, debido a que ya no hay personas interesadas en tomar el papel de presidente de festejos.

23 al 25 de Abril. Festividades a San Marcos en el barrio de San Marcos.

Actualmente consiste en la realización de rezos en honor al santo, así como en la presentación de grupos folclóricos. Aunque no se ejecutan danzas tradicionales anual o constantemente, en algunas ocasiones puede ejecutarse la danza de *Gigante Goliat* o *El Caballito* con músicas de tambores y carrizos, que acompañan también a los recorridos peregrinos en honor a San Marcos.

Los recursos se gestionan de diferentes formas por un presidente o presidenta de festejos, una manera de gestionar es hacer invitaciones a fieles católicos para que apoyen con alimentos o refrigerios un día específico de la festividad para los asistentes a dicha celebración.

¹³⁴ Este conjunto arquitectónico fue restaurado en el año 2001 por el Instituto Nacional de Antropología.

Además se nombran padrinos y madrinas de arreglos florales, piñatas, dulces y otros recursos necesarios que coadyuvaran a la concreción de dichas festividades.

27 al 29 de Junio: Festividades en honor a San Pedro y San Pablo en Trinidad.

En la actualidad se nombran también presidentes de festejos, estos a la vez nombran a sus vocales, quienes ayudarán en la coordinación, preparación y logística de las actividades de la celebración.

El presidente de festejos se encarga de gestionar los recursos materiales, financieros y humanos que contribuirán a la realización de actividades tales como; hechura de adorno de función, hechura de banderitas, hechura de velas, coordinación de recorridos, y presentaciones de grupos musicales, de bailes o de otra índole (como recorrido de Póti). Por otro lado la presidenta de festejos se encarga también se gestionar similares recursos con el fin de realizar actividades como; adquisición de flores y arreglos para el altar de los santos, preparación de alimentos y bebidas para participantes y otros costumbristas presentes en las festividades, así como coordinación y participación en los diferentes recorridos en honor a los santos (éstos recorridos se acompañan algunas veces de músicas de tambores y carrizos, o de música de banda).

3 y 4 de Octubre. Festividades a San Francisco de Asís en el barrio de San Francisco.

Las celebraciones en honor a San Francisco consisten de manera muy general, en actividades religiosas que comúnmente se llevan a cabo al interior de la iglesia principal del barrio. Tales como rezos, misas y otras, como recorridos en honor al santo, que comúnmente se acompaña de música de banda o música de tambores y carrizos.

Para el esparcimiento comunitario se presentan grupos de bailes folclóricos, y quema de pirotecnias acompañados de música de banda.

1 y 2 de Noviembre. Celebraciones de Todo Santo y Día de Muertos.

Los músicos tradicionalistas en coordinación con músicos costumbristas salen por la noche del primero de noviembre, celebran a todos los santos muertos con alabados, alabanzas, alabados peregrinos y sones peregrinos que se ejecutan con tambores y pitos de carrizo frente

a los altares de muertos en casas de costumbristas y tradicionalistas, dicha práctica culmina comúnmente a las doce de la media noche. Además, ésta práctica tradicional y contemporánea se ha ejecutado debido a que el pitero Luis Hernández Aguilar y el mayordomo Cirilo Meza Gómez han permitido el acceso de niños y jóvenes tradicionalistas a ésta costumbre.¹³⁵ Además otros costumbristas o tradicionalistas mayores han coincidido en retomar dicha práctica cultural.

El día 2 de noviembre se celebra también a partir de las cuatro de la madrugada, con alabados peregrinos, alabanzas y alabados a los costumbristas muertos y a las familias difuntas de costumbristas o tradicionalistas en las tumbas ubicadas en el panteón municipal del pueblo.

“Nosotros de por sí salíamos de por sí es que se hace que salimos a visitar a los Santos difuntos el día primero de noviembre que se celebra Todo Santo nos vamos puro costumbrista a visitar a los mayordomos o a los promotores, a los juramentados que hacen su altar y que quieren que les vayan a alabar, nuestros abuelos músicos salían a las casas a tocar ay van los violinistas los guitarrista y las rezadoras que van a cantar primero y luego el pitero con sus tamboristas ya vienen a acabá las doce la una de la noche, es que se pasa pue en todas las casas de los viejitos costumbristas que lo solicitaron, el día primero es para los Santos y al otro día, el dos de Noviembre es para los difuntos, haya sido costumbrista ya sea mayordomo, albacea, santo varón se les toca sus alabados pero ya en el panteón, allá se amanece, ay te invitan a comer aunque sea tu tamalito de una noche antes con tu atol o tu café, ahora ya no pueden caminar mucho o salir los viejitos ya tiene que no se hace sabes cuantos años tiene que no se hace, aquí te lo voy a decir chunquito, tiene más de veinte veinticinco años que ya no se hace, era costumbre que salíamos pero ya no se hace, ahora si ustedes quieren y tienen voluntad lo podemos hacer éste año que vayamos pero que estemos bien de salud todos nosotros, con que vayamos en cinco o seis casas a visitar a los viejitos, se puede hacer que les mandemos a avisá que nos reciban, anta Cirilo, en su casa de Rafa donde hay samaritanos,¹³⁶ anta don Pedro Meza, ahí en el cocal, anta “doña chata Herrera” ellos les gusta nuestra costumbre, ya Rica [se refiere a Ricardo San Sebastián, tamborista] quiere que le vayamos a tocá allá en su altar en su casa le vamos a hacer su gusto porque son tamborista los hijos,

¹³⁵ Se dejó de realizar aproximadamente en el año 1979 y se retomó en el 2016.

¹³⁶ Cargo otorgado comúnmente a niños y/o niñas que participan muy de cerca en las celebraciones religiosas y tradicionales de la comunidad.

y aquí mi altar lo voy a hacer en estos días aunque sea su toro pinto¹³⁷ les voy a dar”
(Hernández, Septiembre del 2016).

En el soporte de audio se compilan *Alabados Peregrinos*, mismos que se ejecutan en *Todo Santo* y día de Muertos, días celebrados en la comunidad.



Alabado Peregrino #1. (0:00 min)

Alabado Peregrino #2. (1:01min)

Alabado Peregrino #3. (2:13 min)

Los *Alabados Peregrinos* se compilaron en el domicilio de Cirilo Meza Gómez y frente al altar tradicional de muerto el día 01 de Noviembre del 2016. Luis Hernández (carrizo), Saraín Meza, Rafael Gallardo, Ricardo San Sebastián, Diego San Sebastián, Erik San Sebastián y Carlos Hernández (tambores).

21 y 22 de Noviembre. Festividades a Santa Cecilia “Patrona de los Músicos” en el barrio de Santa Cecilia.

Los músicos de la comunidad visitan la iglesia y ejecutan diferentes géneros musicales en honor a la imagen (entre mariachis, músicos de banda y músicos tradicionales). Los músicos tradicionales ejecutan *Alabados* con pitos de carrizo y tambores. Además éstos visitan la casa del presidente o presidenta donde se les atiende con una cena y al finalizar se ejecutan *Zapateados* como muestra de agradecimiento.

Otro espacio contemporáneo que se ha concebido para celebrar a Santa Cecilia, es la reunión de músicos tamboreros y piteros en Tuxtla Gutiérrez, donde los músicos tradicionales de Copainalá, Ocozacoautla, Tuxtla Gutiérrez, San Fernando, entre otros, han tenido importante participación, al tiempo que refuerzan sus identidades culturales y reconocen a las músicas de tambores y carrizos como patrimonio cultural de sus comunidades. Es un espacio que divulga la diversidad de “la cultura Zoque” de Chiapas y la interculturalidad permite la

¹³⁷ Tamal de frijol envuelto en hoja de guineo.

convivencia e interacción entre “manifestaciones variantes zoques”, lenguajes, músicas, simbolismos y cosmovisiones.

A manera de culminar estos apartados, es importante señalar que los barrios nuevos han construido con el paso del tiempo sus iglesias católicas y se han insertado también a un calendario festivo católico anual, que muchas veces no solo ve por las manifestaciones religiosas, sino que busca también integrar expresiones tradicionales y generar nuevos espacios comunitarios de convivencia y desarrollo cultural.

La dinámica cultural contemporánea del municipio no solo está constituida por las celebraciones de barrios, si no que actualmente se han concebido espacios comunitarios que permiten posicionar al municipio como una comunidad latente, estimulante y renovadora de prácticas y expresiones socioculturales. Aunque en su mayoría están apegadas a la perspectiva y el apoyo religioso católico y en ocasiones se busca la intervención comunitaria a partir de matices intrínsecas entre la política y la religión predominante del pueblo.

Por el contrario, la comunidad de costumbristas y tradicionalistas también han creado espacios de formación, desarrollo, expresión y sensibilización sociocultural que buscan realzar desde una mirada comunitaria las labores tradicionales individuales y colectivas de los y las costumbristas o tradicionalistas de manera más pura y como elementos naturales fundamentales en el equilibrio identitario y el proceso de desarrollo de una dinámica cultural comunitaria. Por ejemplo, los nacimientos, son celebraciones en honor al Niño Dios y las familias tradicionalistas realizan actividades como, rezos y recorridos que involucran a las músicas tradicionales de pito de carrizo y tambores, en este tipo de celebraciones se ejecutan comúnmente *Alabados*, *Alabanzas* y *Sones Peregrinos* que acompañan las tres etapas de esta práctica; el recorrido para pedir posada, el nacimiento y la sentada del Niño Dios. Estas actividades comúnmente son realizadas por personas religiosas católicas de la comunidad y se realizan en casas particulares.

Una de las prácticas culturales que involucra (actualmente) a las músicas de tambores y pitos de carrizo, es la celebración en honor a San Miguel Arcángel, ya que en la misa principal se ejecuta contemporáneamente la Danza de *Cuaubtémoc*, aunque tradicionalmente la danza en honor al santo es *San Miguel*, los tradicionalistas contemporáneos, costumbristas y autoridades religiosas consensan la ejecución de la Danza de *Cuaubtémoc* con significados y

simbolismos recreados. Es decir, el uso y la función de esta danza se han modificado en honor a un Santo.

“Esta danza lo creó don Froilán y me tarareo la música en una tarde, entonces le saqué sus sones y fue que se bailó en un evento, pero ya tiene más de cuarenta y cinco años que no se baila y nosotros lo vamos a bailá ahora para patrón San Miguel” (Hernández, Agosto del 2016).

Puede apreciarse en el soporte de audio, los sones de dicha danza, mismos que fueron grabados en el domicilio de Luis Hernández (carrizo), el día 27 de Septiembre del 2016, Tristan Zaragoza, Carlos Juárez, Edgar Méndez, Erik San Sebastián, Diego San Sebastián (tambores).



Son #1 (00:01 min.)

Son #2 (05:28 min.)

Son #3 (10:45 min.)

Son #4 (17:09 min.)

Son #5 (23:31 min.)

Por lo tanto, se dice que una generación reciente y asesorada por costumbristas son tradicionalistas, que gustan y tienen intereses en comunes por el fortalecimiento, la salvaguarda y continuidad de tradiciones y costumbres de la comunidad. Por ello es necesario precisar que un tradicionalista conoce y reconoce prácticas culturales de la comunidad de manera general, incluso las ejerce y llega a involucrarse de manera exhaustiva dentro de un lenguaje tradicional o elemento sociocultural, puede ser la música, la danza, la artesanía, el canto, el rezo u otro que constituya la costumbre.

La danza de la Azteca¹³⁸ es también considerada una expresión sociocultural, se conoce su música, sus formas coreográficas, sus sentidos y valores culturales, aunque está

¹³⁸ Se ejecutó en Abril del 2017 en honor al Santísimo Sacramento. Las instituciones gubernamentales u organizaciones “culturales” no la reconocen como local, sin embargo las solicitan para “actuar” en eventos

denominada por las instituciones, agentes u organizaciones “culturales” que no son hacedores musicales y tampoco se encuentran dentro de la costumbre, con la frase “no es de nuestra región” o “los aztecas no son de aquí y esa danza no es nuestra”, sin embargo los costumbristas (músicos y danzantes específicamente) lo ejecutan y re-interpretan su función en honor a una imagen, a una deidad con base a que la danza existe, su música se sabe y la comunidad de costumbrista la ejerce. Se presenta el registro sonoro de tales piezas musicales compiladas durante el ensayo de músicos tradicionales el día 19 de Agosto del 2016, Luis Hernández (carrizo), Omar López, Edgar Méndez, Carlos Juárez, Antonio Vásquez, Tristan Zaragoza, Diego San Sebastián (tambores).



Son #1 (00:01 min.)

Son #2 (01:19 min.)

Son #3 (05:15 min.)

Son #4 (07:11 min.)

Son #5 (09:06 min.)

Son #6 (11:10 min.)

Comenta Luis Hernández respecto a dicha danza.¹³⁹

“Nosotros lo sacamos con todos los costumbristas que estaban, ahora ya no están pero se hizo la danza, ya nadie se acuerda cómo porque los costumbristas meros viejos ya murieron, y esos que dicen que no es de nosotros todavía estaban chamaquitos ni lo bailaron y no lo sabían que cosa es que era, porque solo yo era el único pitero que iba quedando y lo aprendí sus sonos, ni Saraín lo sabe porque él ni creció aquí en Copainalá, saber quién le enseñó no dice quien fue su maestro, él dice

“culturales” como presentaciones de libro, pasarelas de moda y belleza con textil local, aniversarios, muestras gastronómicas, etc. Usando dicha danza como relleno para realizar/comprobar un “proyecto-evento cultural”.

¹³⁹ Se considera a esta danza como un tópico exhaustivo a tratar, ya que el no ser comprendida como “nuestro” (según “promotores culturales”) por su nombre de pila, se presta a ser interpretada y re-interpretada constantemente, ya que según los costumbristas la danza es de “la Azteca” refiriéndose a *ella*, y no como una danza azteca en su resolución, además de que se comenta que aproximadamente en 1940 a 1945 era ejecutada también por mujeres. Comenta Luis Hernández, “ahora lo podemos sacá que bailen puros hombres, antes me acuerdo que lo llegué a vé que una fila era pura mujerada con sus arcos y su no sé qué lanza [se refiere a flechas cortas] y los hombres del otro lado usaban su lanza también [lanzas largas], pero ahora lo podemos sacá puro hombre si no hay mujer” (Hernández, Abril del 2016).

que solito aprendió, pero nada de esto se aprendé solito, hay que tener un maestro que te diga cómo se hace que te enseñe, pero esos sones de *Azteca* solo yo lo sabía yo tocá, ahora ya se lo enseñó a mis alumnos a ese Chilo a lo mejor ya lo sabe fue mi alumno, Arturo también le enseñe a Carlos [Orozco] a un montón no sé si se acuerdan de algo, porque les enseñe pero como aprendieron a tocá un poquito nomás se fueron y ya no regresaron, si saben toca bonito y bastante pero no lo saben todo menos ese de *Azteca* por eso no lo baila nadie más que nosotros” (Hernández, Abril del 2016).

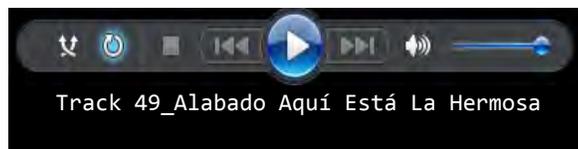
Las recreaciones son producto de las re-interpretaciones de conocimientos y saberes ancestrales que los tradicionalistas y costumbristas tratan en sus celebraciones, en sus prácticas socioculturales. Por ejemplo, en los siguientes tracks se escuchan *Alabados* contemporáneos, interpretados e integrados al repertorio de tambores y carrizos tradicionales en el año 2017 por músicos tradicionalistas.

Primeramente se presenta el *Alabado* “Viva Cristo Rey”, el cual se grabó en la iglesia de Santa Ana en honor a San Vicente Ferrer el día 07 de Mayo del 2017. Allí Antonio Vásquez ejecuta el carrizo y Edgar Méndez, Anthuan Hernández, Marian Méndez, Tristan Zaragoza y Rafael Gallardo los tambores.



La pieza compilada se ejecutó por primera vez con carrizo y tambores, el día 01 de Mayo del 2017 en la Ensartada de Flor en honor a la Virgen María (en Coapilla), el pitero Antonio Vásquez de la ribera Miguel Hidalgo, señaló que interpretar un alabado católico y popular de la religión a la que pertenece le permitiría integrarse como músico tradicionalista a la comunidad de costumbristas del municipio. Por ello, considera que alabar a Jesucristo con su instrumento musical es encomendarse y acercarse a sus deidades religiosas (Entrevista, Febrero del 2017).

El *Alabado* “Aquí Está La Hermosa” se compiló en la plazuela del barrio de Santa Ana, durante ensayos del día 22 de Mayo del 2017. Anthuan Hernández (carrizo), Cirilo Meza, Edgar Méndez, Omar López y Fabián Gutú (tambores).



Esta pieza para alabar a las vírgenes de la comunidad se ejecutó por primera vez el día 21 de Mayo del 2017 en honor a María Auxiliadora en el barrio de Santa Ana. Aunque originalmente se ejecuta con violines y guitarras, se ha integrado al repertorio tradicional de alabados ejecutados por músicos tradicionalistas niños, niñas y jóvenes.

Las músicas en general, ya sea Clásica, Barroca, Jazz, Popular o de cualquier género, se clasifican también de acuerdo a las diferentes variaciones de estilos y/o formas de ser ejecutadas, se dice que son diferentes músicas aunque el género sea el mismo, por ejemplo; el rock pesado en Inglés no es lo mismo que el rock Tzotzil o el rock Zoque, y mucho menos son lo mismo con las Baladas Rock en Español, aunque pueden ser similares en ritmos, melodías, timbres u otro aspectos musicales. Por lo tanto se dice que existen músicas del género Rock.

Dentro de las Músicas Tradicionales se encuentran las músicas de orígenes indígenas, que consisten no solo en las que se ejecutan en Tuxtla Gutiérrez o en Chiapa de Corzo, sino que de manera general son esas músicas que en Chiapas, parte de Tabasco, Oaxaca y Veracruz son denominadas “música zoque” tanto por la comunidad que lo ejerce, así como por otras comunidades que lo reconocen. Apunta la etnomusicóloga Aurora Oliva:

“La música no es un lenguaje universal, sino más bien una actividad universal que tiene sus especificidades según la cultura donde se desarrolle; cada cultura musical cuenta con su propio lenguaje, desde lo musical: escala, melodía, ritmo, armonía, etc; hasta lo cultural: el entorno natural, social así como el uso y la función, los creadores mismos y los escuchas; es decir la diversidad de lenguajes musicales está interrelacionada con las identidades” (Oliva, 2016).

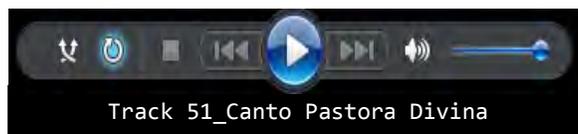
Y por lo tanto, dentro de estas comunidades también residen y se ejercen las músicas propias de cada pueblo, por ejemplo en Tuxtla Gutiérrez; dentro de la Mayordomía del Rosario, el uso de la música de jarana y guitarra no contempla necesariamente los mismos usos con la música de flauta de carrizo y tambores tradicionales, aunque sus funciones pueden asimilarse debido a otros factores que influyen (cosmovisión, costumbre, etc.). Por lo tanto,

tampoco tendría que ser la misma música al ejecutar pitos de carrizo Copainaltecos y carrizos Tuxtlecos en una misma celebración. Más bien se reconocen como “músicas zoques” y tradicionales al mismo tiempo.

Unos de los fenómenos sonoros que se concibe en celebraciones o espacios interculturales de músicos provenientes de diversas comunidades y con lenguajes musicales propios, son los ecos híbridos, producto de los diálogos de tambores tradicionales, sus toques y otras particularidades en conjunto, en la celebración a Santa Cecilia en Tuxtla Gutiérrez en Noviembre del 2015 y del 2016.

Existen celebraciones culturales que se constituyen a partir de la música tradicional, esta música da paso a definir y dar credibilidad a determinadas celebraciones. Por ejemplo, en las novenas de las festividades en honor a los patronos o patronas de barrios; se ejecutan alabados o cantos de alegría (música vocal) acompañados de violines y guitarras (música instrumental). O también pueden ejecutarse al finalizar estos cantos de alegría, *Zapateados* con violines y guitarras únicamente.

En el soporte sonoro se aprecian las siguientes piezas musicales a manera de ejemplificar los tipos de músicas tradicionales de violines y guitarras que no solo conviven con los tambores y carrizos, sino que de manera latente buscan recrear sus ecos en la comunidad de Copainalá. Dichos registros se grabaron en la iglesia del barrio de Santa Ana durante la novena en honor a Asunción de María, el día 12 de Agosto del 2016. Cirilo Meza (guitarrista), Silverio Meza (violinista), ancianas y ancianos juramentados (música vocal).



Es importante señalar que este apartado no se entendería al no mencionar la importancia y el valor cultural de las músicas de Copainalá, así como su clasificación y/o diferencias entre unas y otras piezas musicales que se ejecutan conscientes, respetuosa y tradicionalmente.

Se presenta la siguiente pieza musical denominada *Son de Despedida*, y se ejecuta en todas las celebraciones de la comunidad, ya sea una visita a la iglesia, un recorrido, una cena, o cualquier actividad que hayan tenido los músicos tradicionales para con la costumbre. Es decir, después de ejecutar alabanzas en una iglesia, zapateados en la casa del promotor, alabados peregrinos en el panteón o alabados frente a los santos o vírgenes, se ejecuta la pieza llamada *Vamos Fieles Todos Juntos* el cual indica que los músicos han finalizado su participación y se retiran de dicha actividad tradicional. Esta pieza musical es única en toda la comunidad, y solamente los costumbristas y algunos tradicionalistas logran reconocer su uso y función. Se grabó en el domicilio de Luis Hernández durante ensayos y pláticas el 25 de Septiembre del 2016. Luis Hernández (carrizo), Edgar Méndez y Anthuan Hernández (tambores).



El presente registro sonoro no pretende abarcar todas las piezas musicales de tambores y carrizos tradicionales del municipio. Más bien, procura recopilar los ritmos, las melodías, los timbres, su ambiente natural y sus singularidades a partir del desarrollo de conocimientos musicales ejercidos por Luis Hernández Aguilar como músico pitero y sus incontables amigos y alumnos (entre niños y niñas, adolescentes y adultos) como músicos tamboristas. Además de demostrar el universo sonoro que intrínsecamente con la dinámica cultural de la comunidad se expresa y recrea constantemente. Y que por ende, gran parte de estas piezas musicales se encuentran en constante convivencia y diálogo con otras músicas que no solo permean una intangibilidad devota ritual, sino que fortalecen las ideologías y los lenguajes que reconstruyen dicho universo cosmogónico a partir de un entorno sonoro.

Es importante reconocer que este registro funciona también como resguardo del patrimonio inmaterial musical de tambores y carrizos de dicha comunidad, ya que representa

las formas sonoras y musicales de la tradición oral del siglo XX y que han arribado a inicios del siglo XXI, reforzándose cada vez más para continuar en tiempos venideros. Para ello, es importante considerar las sonoridades específicas de costumbristas, de tradicionalistas, de los músicos, de Luis Hernández y sus contemporáneos, aquí se incluyen desde los hacedores o actores que se integraron a la dinámica cultural de Copainalá tiempo posterior a la erupción volcánica en el año 1982, y los más contemporáneos hacedores que actualmente se identifican con dichas músicas, y forjan una sonoridad Copainalteca con antecedentes históricos (de familiares o propios) de reubicación, aquel 28 de Marzo, en el ochenta y dos.

El siguiente capítulo enfoca en cierto grado, otro rincón de las memoria de Luis Hernández, su vida musical, la música y el año ochenta y dos, su sonoridad y su virtuosidad hacia tradicionalistas, que profundamente con nuevas formas y recientes elementos de interpretación, han contribuido a la continuidad tradicional hasta estos días.

Se presenta un registro fotográfico que demuestra prácticas culturales, de antes y después de 1982, aunque se desconocen tanto las fechas y autores en algunas fotografías, se encuentran exhibidas (aunque descuidadas) en el museo comunitario del pueblo.

II.III REGISTRO FOTOGRÁFICO (PARTE II).¹⁴⁰



32_Úrsulo Gonzales, músico ejecutante del tambor cuachi (acompañantes no identificados). Sin autor y fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



33_Tres Susanitas y dos testigos a sus espaldas, en el barrio de Santa Ana. Sin autor y fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



34_Danzantes y músicos de *Santa Susana*. Sin autor y fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



35_*Santa Susana* arribando al barrio de Santa Ana a caballo y acompañado de sus arrieros. Sin autor y fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



36_*Santa Susana* y sus arrieros cuidando y degustando los vinos de la región. Sin autor y fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



37_Ocho danzantes de *Santa Susana* y un abogado en la plazuela del barrio de Santa Ana (no identificados). Sin autor y fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.

¹⁴⁰ Las fotografías aquí expuestas fueron compiladas y tomadas por el autor de este trabajo, excepto las que se indican como autor no identificado o fechas desconocidas.



38_Baile de *Santa Susana* en el barrio de Santa Ana. Sin autor y fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



39_Mujeres con nahuas rojas y huipiles (no identificadas). Sin autor y fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



41_Recorrido de *Cayupolles* por las calles de Copainalá. Fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



40_Mujeres Sacramentadas o danza de Sacramento (no identificadas). Fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



43_Recorrido de músicos (un pitero y dos tamboristas) y de *Cayupolles*. Sin autor y fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



42_Danzantes frente a la iglesia de Santa Ana (no identificados). Sin autor y fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



44_Cirilo Meza Gómez (capitán de Moctoktzu o director de danza) repartiendo cupsi y acompañado de su reina (no identificada). Sin autor y fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



47_Danzantes y músicos de Moctoktzu y una reina (en el centro), en el barrio de San Juan Evangelista. Sin autor y fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



45_Nbo'tis o Peo'tis tradicionales (enmascarados) que imitan a los Cayupolles durante un recorrido por las calles de Copainalá. Sin autor y fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



46_Dibujo de seis Santos Varones subiendo a crucificar a Jesucristo. Dibujos de matracas, una flauta y un tambor grande usadas en tiempo de cuaresma. Fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



48_Dibujo de la compañía de Coapilla (arriba) ejecutando trompetas (posibles chirimías), tambores y pito de carrizo. Abajo se encuentran músicos de Copainalá ejecutando violines y una guitarra. Fecha desconocida. Fuente: museo comunitario.



49_Cleofas Hernández (sacramentada). Autor y fecha desconocidas. Fuente: Museo comunitario.



50_Dibujos de mujeres sacramentadas. Autor y fecha desconocidas. Fuente: Museo comunitario.



51_Señoritas de nahua colorada para recorrido en honor a María Magdalena en el barrio de Santa Ana. 22 de Julio del 2016.



52_Cirilo Meza Gómez (mayordomo) y Tristan Zaragoza (danzante) durante el recorrido y ejecución de la danza de *Moctoktzu* en honor al Niño Dios. 25 de Diciembre del 2016.



53_Niña que carga enramada y niños danzantes de *Cuaubtémoc*. 29 de Septiembre del 2016.



54_Quema de toritos pirotécnicos en la festividad a Santa Ana y San Joaquín en el barrio de Santa Ana. 26 de Julio del 2016.



55_Paseo de la danza del *Caballito*. 23 de Julio del 2016.



56_Quema de pirotecnias en la festividad a Santa Ana y San Joaquín en el barrio de Santa Ana. 26 de Julio del 2016.



57_Hechura de velas en el barrio de Santa Ana. 17 de Julio del 2016.



58_Banda de música y Pótiis en la plazuela del barrio de Santa Ana. 17 de Agosto del 2016.



59_Hechura de velas en el barrio de Santa Ana. 17 de Julio del 2016.



60_Tumba de Jesucristo, en el planchado de sus ropas en casa del promotor en turno. 26 de Marzo del 2017.



61_Músicos; tamborista (al fondo) y dos matraqueros durante la ejecución de cantos de pasión en Viernes Santo. 17 de Marzo del 2017.



62_Músicos durante la ejecución de cantos de pasión en el templo de la Santísima Trinidad. 10 de Marzo del 2017.



63_Mayordomo bendiciendo hojas para ramear. 10 de Marzo del 2017.



64_Luis Hernández Aguilar ejecutando el clarín en cantos de pasión en el templo de la Santísima Trinidad. 17 de Marzo del 2017.



65_Santo Varón y Mayordomo preparando reliques en el altar principal del templo de la Santísima Trinidad. 10 de Marzo del 2017.



66_Tumba de Jesucristo en cuaresma. 24 de Marzo del 2017.



67_Juramentadas (de Zacalapa y Copainalá) costurando flores de mayo para crear collares para Jesucristo en cuaresma. 24 de Marzo del 2017.



68_Samaritanos (niña y niño) incensando la ropa santa durante el planchado. 26 de Marzo del 2017.



69_De izquierda a derecha; Santiago, María Magdalena, Jesucristo montado en “el burrito”, San Juan y San Pedro, en el altar principal del templo de Trinidad, en el sábado de velorio antes del domingo de ramos. 8 de Abril del 2017.



70_Ancianas juramentadas (rezadoras o cantoras) planchando la ropa santa de Jesucristo. 26 de Marzo del 2017.



71_Samaritanos (niña y niño) incensando el altar principal para el velorio del sábado 8 de Abril del 2017.



72_Ancianas juramentadas (rezadoras y cantoras) en el templo de la Santísima Trinidad. 8 de Abril



73_Músicos y Ancianas juramentadas (rezadoras y cantoras) en el templo de la Santísima Trinidad después de ejecutar canto de pasión. 8 de Abril del 2017.



74_San Fabián (izquierda) y San Sebastián Mártir (derecha) durante el recorrido de festividades, el 21 de Enero del 2017.



75_Danzantes de San Jerónimo, católicos peregrinos y Parachicos realizando un recorrido en honor a San Fabián y San Sebastián Mártir. 21 de Enero del 2017.



76_Músicos y peregrinos en recorrido en honor a San Miguel Arcángel (se ejecutan sones peregrinos). 28 de Septiembre del 2016.



77_Católicos peregrinos realizando un recorrido en honor a San Miguel Arcángel (este tipo de recorrido se acompaña de música de banda o de pitos y tambores). 28 de Septiembre del 2016.



78_Danzantes y músicos de Moctóktzu, una reina y el mayordomo Cirilo Meza en el ex convento de San Miguel Arcángel. 25 de Diciembre del 2016.



79_Danza de Moctóktzu en San Juan Evangelista. 25 de Diciembre del 2016.



80_Danza de Moctóktzu en Santa Ana. 25 de Diciembre del 2016.



81_El capitán y la reina de Moctóktzu reparten cupsi a los danzantes. 25 de Diciembre del 2016.



82_Danza de Moctóktzu en la Santísima Trinidad. 25 de Diciembre del 2016.



83_Danza de Moctóktzu en la Inmaculada Concepción. 25 de Diciembre del 2016.



84_Costumbristas de Coapilla en la “Ensaltada de Flor” en casa del promotor, o en el Alperes. Coapilla 01 de Mayo del 2017.



85_Costumbristas de Copainalá en la “Ensaltada de Flor” en casa del promotor, o en el Alperes. Coapilla 01 de Mayo del 2017.



86_Isaac Meza (coordinador tradicional) y Ausencio Patricio (músico pitero y tamborista). Coapilla 02 de Mayo del 2017.



87_Costumbrista de Coapilla cargando los collares de flores ensartadas. Coapilla 01 de Mayo del 2017.



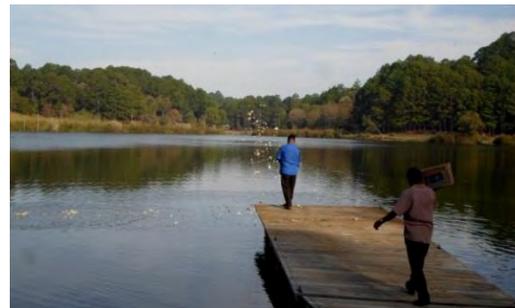
88_Alberto López (Tuñajen) ejecuta la armónica y Alberto Pérez (Coapilla) ejecuta el tambor. Coapilla 02 de Mayo del 2017.



89_Costumbristas y músicos rezan y oran a la laguna de Coapilla durante la “ofrenda de flor”. 02 de Mayo del 2017.



90_”Ofrenda de flor” en la laguna de Coapilla. 02 de Mayo del 2017.



91_”Ofrenda de flor” en la laguna de Coapilla. 02 de Mayo del 2017.



92_Postal del ex convento de San Miguel Arcángel. Fecha desconocida, autor. Herculano Nangullasmú



93_Fotografía del ex convento de San Miguel Arcángel (al fondo), diecisiete danzantes tradicionales de Mochitzi, dos guitarristas, tres violinistas, una reina (al centro). 25 de Diciembre del año 1975 aproximadamente, autor desconocido. Propiedad de la familia Zaragoza Mejía.



94_Cayupolles. Autor y fecha desconocida.
Fuente; www.Facebook.com/XECOPA



95_Mujeres Sacramentadas de la ribera Benito Juárez y Tuñajen. Autor y fecha desconocida .Fuente; www.Facebook.com/Copainalá/

96_Cleofas Hernández (danzante de Sacramento). Año 2008, autor desconocido.
Fuente; www.Facebook.com/Copainalá/



97_Músicos violinistas y guitarristas de la ribera Benito Juárez, Copainalá. Autor y fecha desconocida. Fuente; www.Facebook.com/Copainalá/



98_El *Weya Weya*, su mujer, sus dos hijas (palomitas) y dos solteros pretendientes. Autor y fecha desconocida. Fuente; www.Facebook.com/Copainalá



99_Danzantes de la Encamisada (Juan Valencia, Ariana Narváz, La Encamisada y Carlos Valencia) acompañados de Cirilo Meza (violín), Ursulo Gonzales (guitarra) y Luis Hernández (tambor). Autor y fecha desconocida. Fuente; www.google.com/fotos+de+Copainalá+músicos+zoquesJPG34545431353



100_Luis Hernández Aguilar (pitero), músicos tamboristas y costumbristas en el paseo (recorrido) del *Weya Weya*. Autor y fecha desconocida. Fuente; www.Facebook.com/Copainalá



101_Cirilo Meza (violín) y Silberio Meza (guitarra). Autor y fecha desconocida. Fuente; www.Facebook.com/Copainalá



102_Armado de penacho para la danza de Cuauhtémoc.



03_Plumas y armazón para penacho de Cuauhtémoc.



104_Amarrado de bejuco para penacho de Cuauhtémoc.



105_Penachos para la danza de Cuauhtémoc.



106_Matraca tradicional de carrizo para el Weya-Weya y/o Cuauhtémoc.



107_Somé en la puerta principal del templo de Candelaria en Coapilla.



108_Preparación y cortado de hojas y flores para somé.



109_Somé é fino.



110_Toma de medidas para corte y armado de somé en caña brava.



112_Enramada (ofrenda) de abarrotes en honor a Santa Lucía en la ribera Santa Lucía, Copainalá. Diciembre del 2016.



111_Enramada (ofrenda) de frutas y plásticos en honor a María Magdalena en el barrio de Santa Ana, Copainalá. Agosto del 2016.



113_Máscara de yeso (de la danza de San Miguel) hecha por doña Noemi Sánchez Agosto del 2016.



114_Luis Hernández elaborando máscaras de yeso (de la danza del Caballito). Junio del 2017.



115_Inicio de armado de sonaja de Paxima (jicarita) con plumas de gallo, para la danza de Cuauhtémoc, Moctekzu o Azteca. Agosto del 2016.



116_Sonaja de Paxima (jicarita) con plumas de gallo, para la danza de Cuauhtémoc, Moctekzu o Azteca. Agosto del 2016.



118_Canasta del Caballito. Julio del 2016.



117_Estructura de la canasta de caballito y construida con bejuco. Octubre del 2016.



119_Día de muertos; músicos tradicionales visitan familiares y costumbristas difuntos en el panteón. 02 de Noviembre del 2016.



120_Día de muertos; músicos tradicionales visitan familiares y costumbristas difuntos en el panteón. 02 de Noviembre del 2016.



121_Todosanto; músicos tradicionales visitan los altares de costumbristas. 02 de Noviembre del 2016.



122_Todosanto; músicos tradicionales visitan los altares de costumbristas. 02 de Noviembre del 2016.



123_ Altar de Santa Lucía, ribera Santa Lucía, Copainalá. 13 de Diciembre del 2016



124_ Altar de Santa Cecilia, barrio de Santa Cecilia, Copainalá. 23 de Noviembre del 2016



125_ Altar de Santa Ana y San Joaquín, barrio de Santa Ana, Copainalá. 25 de Julio del 2016

CAPITULO III

EL VIRTUOSO PITERO; LUIS HERNÁNDEZ AGUILAR.

“Esta música es de Copainalá, y lo tengo yo, me apasioné y lo hago todavía, lo aprendí y lo amo la música de idioma, más que una muchacha. No hay cosa más sagrada que el sonido del tambor y el carrizo, toda mi vida lo he pensado que como costumbrista ay que alabar y alegrar las celebraciones de las imágenes”

LUIS HERNÁNDEZ AGUILAR

Este capítulo es un homenaje a quien comparte su memoria histórica y re-transmite constantemente un sistema de simbolismos de función colectiva ritual y devota, y una invitación para escuchar y reconocer las virtuosidades musicales de los pueblos originarios y el patrimonio sonoro como responsabilidad comunal y esencia de las tradiciones. Quien aquí expone, como músico tradicional, alumno y amigo de Luis Hernández, aclara que el presente escrito es una interpretación de la sonoridad y virtuosidad de dicho músico, es la particularidad del imaginario concebido desde la tradición oral vivida como fuente de enseñanza y aprendizaje, con estrategias académicas de interculturalidad y transversalidades para con la comunidad y su expresiones artísticas.

Estas líneas no pretenden contar o describir la vida personal del maestro Luis Hernández, sino expresar agradecimiento, gratitud y paciencia por la sonoridad de él. Así como dejar asentado su gestoría de saberes y conocimientos, de espacios e identidades culturales-tradicionales de Copainalá. Es más un recorrido por sus experiencias y comportamientos musicales en un fragmento del devenir histórico del pueblo, y en un proceso sociocultural que permea su resistencia sonora en esos andares del pasado y en las vivencias actuales.

III.ITE’ SUS TAYU.¹⁴¹

Nació el 26 de Agosto de 1930 en Copainalá, específicamente en el barrio de la Santísima Trinidad. Su madre fue la señora Emérita Aguilar Jiménez, y su padre el músico costumbrista Alberto Hernández Gómez (nacido en 1897). Es hermano mayor de Elías y Berta Hernández Aguilar.

¹⁴¹ El maestro pitero.

A la edad de ocho años sintió y percibió su interés por las actividades socioculturales (específicamente tradicionales) que su padre ejercía:

“Tenía yo como ocho años cuando le dije a mi papa que me enseñara la música de idioma, pero antes no se oía eso de ensayar o que música zoque, no chunquito [refiriéndose a quien entrevista], era en idioma que hablaba mi papá con mi mamá y le iba yo entendiendo en idioma lo escuchaba yo que le llegaban a habla a mi papa en idioma para que les enseñara pero no le decían “queremos ensaya” porque no se sabía que era ensaya pero en idioma le decían “queremos plática para aprender la música de idioma” ya después de que se iban los grandes los muchachos yo me acercaba yo ahí donde estaba mi papa tocando su violín o su carrizo y le decía yo “papa quiero aprende igual que tú, quiero aprende la plática de idioma” entonces mi papa me dijo -¿quieres aprendé? Si quieres aprende te voy a enseña hijito a toca el carrizo, pero cuando tu sepas tocar y te vayan a buscar pa que toques otro lado no te vayas a rogar- no papá le decía yo, ya después así fui aprendiendo todos los días me enseñaba, y a veces me decía -hoy no te voy a enseña porque le vas a ayuda tu mamá- o ya sea que él tenía algún trabajo con mi mamá que se iban a traé leña pero ya sabía yo que al otro día si me iba a enseña. Así aprendí primero a toca tambor, ¿sabes que se tocaba antes? Te lo voy a decí, tiene tres nombres, el *Teponastle* es uno, el *Pumpo* es su otro nombre y el *Tecomate* que es lo mismo, con ese se imitaba el tambor antes y nosotros para que aprendiéramos era con sus bolitas¹⁴² del toro, cuando mataban toro se lo quitaban su qué cosa es y ese se llenaba de cal y se ponía a seca en el sol se curaba para que quedara así redondito y con ese ya seco me perdonés hijito [refiere a quien lo entrevista] sonaba galán taba buenísimo para ensaya” (Hernández, Febrero del 2016).

A los diez años de edad (1940) ya había aprendido de la música, a ejecutar los toques del tambor y fue suficiente para salir a tocar y acompañar a su padre en las celebraciones de la costumbre, por ello comenzó a relacionarse no solo con niños y jóvenes de su generación, sino con los tamboristas grandes (de edades mayores), entre adultos y ancianos costumbristas. Por ello, se volvieron sus maestros también de costumbre y música Agustín Sánchez (pitero y tamborista) y Flavio Méndez (maestro pitero y tamborista) de la ribera Morelos.

Luis Hernández reconoce que aprendió no solo de Alberto Hernández, sino que considera que don Flavio y don Agustín tuvieron ciertas actitudes de enseñanza para con él,

¹⁴² Se refiere a los testículos del animal.

entonces aprendió a ejecutar el tambor y el pito de carrizo ampliamente. En 1945 sus perspectivas de “estudiar” y “ser músico” comenzaban a hibridarse, ya que consideraba a la música como su estudio, y el ser músico como su vocación. Esto debido a que a sus quince años ya ejecutaba un extenso repertorio tradicional de músicas de pitos y tambores.

“Tenía yo como quince o dieciséis años cuando ya tocaba yo bien, ya sabía yo toca los alabados y las alabanzas, también todo los sonos para danzas ya lo sabía yo, pero mi papa siempre tocaba con Agustín, Flavio y otros músicos que ya estaban de por sí, como mi tío Pancho [Francisco] Hernández que fue director de danza mero chingonazo que sabía toca también carrizo y tambor y el violín y la guitarra, pero antes de él era don Sóstenes Jiménez de Santa Ana que le enseñó, ese don Sóstenes era el mero maestro de todos, su hijo se llamaba Luis Jiménez, don Sóstenes lo dejó a él como músico y maestro porque era bueno también como el papá, era mero violinista, y fue maestro de mi papá él le enseñó y luego lo dejó a mi papá como músico” (Hernández, Marzo del 2016).

Al decidir que dedicaría su tiempo, su educación cultural e intelectual y formación de vida a la música tradicional, sus abuelos Eugenio Hernández e Isabel Gómez fueron los primeros que lo apoyaron incondicionalmente, después su madre, doña Emérita habló con don Alberto para que éste le enseñara a construir sus instrumentos musicales principales (tambor y pito), transmitiéndole no solo los conocimientos de construcción, sino los valores culturales para la comunidad y la naturaleza, para él mismo y para sus deidades.

“Mi papa no me enseñó a hacer los violines, ni las guitarras, aunque yo lo veía como lo hacía ahí en mi casa, fue que me quedo porque me gustó mucho la música, lo vi como lo hacía su violín y como le ponía color a su madera así como si lo barnizara, pero era con una arenita y manteca que lo juntaba y lo machacaba lo batía, ya cuando quedaba ese le ponía en su violín, también su arquillo antes le ponían cerdas de cola de caballo blanco, ahora le ponen curricán, así es que lo vi yo nunca lo hice pero si lo sé cómo lo hacen, pero el carrizo si chunquito ese si lo se hacía lo aprendí desde que estaba yo chavito así como tú, por eso le puedo sacar cualquiera tono que yo quiera, lo hago a mi gusto, si lo quiero suave¹⁴³ o lo quiero bien alto¹⁴⁴ es a gusto de uno” (Hernández, Marzo del 2016).

¹⁴³ Se refiere al mínimo esfuerzo del huelgo que forzará después de entonar al remover la cera negra dentro del carrizo.

¹⁴⁴ Matiz aguda derivada de la diversidad tonal que produce un solo carrizo.

Con el pasar del tiempo y al encaminarse en el ámbito costumbrista y musical, día a día aprehendía y concebía una cosmovisión de respeto, convivencia y diálogo con sus compañeros, con sus maestros, con sus deidades y con la naturaleza de su entorno. Es decir, sus tempranas y contemporáneas prácticas culturales (desde 1938) se consolidaban pura y fuertemente a lado de músicos “idiomeros”¹⁴⁵ como; Víctor Hernández, Isabel Alegría, Lauro Alegría (guitarristas) Luis Jiménez, Alberto Hernández (violinistas), Víctor Hernández (hijo de Abundio Hdez.) y su compadre Abel Gonzales, Agustín Sánchez y Flavio Méndez (piteros y tamboristas), además de que la comunidad (los evangelizados y costumbristas) comenzó a conocerlo y frecuentarlo en las celebraciones y otras festividades del pueblo concebidas y ejercidas desde la lengua materna. Platica y recuerda Luis Hernández (2015), que en la comunidad y “en la tradición”, muchas personas dialogaban en “la idioma” local, aunque el español ya se había establecido, todavía predominaba el número de idiomeros, desconociendo al español como su idioma, pero ocasionalmente ejerciéndolo en cantos y rezos.

“Todo ese tiempo desde que lo miraba yo mi papá que tocaba su violín o su carrizo, lo escuchaba yo que solo hablaban en idioma, nunca habíamos escuchado que hablaran zoque, ya se hablaba el español, pero los viejitos solo hablaban en idioma y como nosotros de chiquitillos ahí andábamos metidos poco a poco le íbamos entendiendo y toda la música pue se decía en idioma, es como ahora le decimos “alabado” pero se dice *Tsuni wane* y el alabado de un cantor principal se dice *Tsuni p.m Wane*, la alabanza es *Co' Wane*, el zapateado en idioma es *Co' etze wane*, igual para los tamboreros los que son maestros se dice *Conua tayu* que es maestro tamborero o el maestro pitero se dice *Sus tayu*, todo se puede hablar en idioma hasta para los danzantes hay, pero no decíamos danzantes, ese que baila en medio, ya sea el Caballito, o de Gigante Goliat, o el capitán de Moctekzu, son los meros directores de baile, son los que enseñan los costumbristas, ese va en medio como maestro, a lado de él va el primer baile y en el otro lado el segundo baile y así para la cola hacía atrás el tercer baile el cuarto hasta el último que son los más nuevos que están aprendiendo, adelante van los más viejos que son más chingones, se les dice *Etze conuina*, al maestro director de baile que es el primer baile también, el segundo baile o segundo director se dice *Mietzo mopa etze conuina* y así todos tienen su nombre y su cargo” (Hernández, Diciembre del 2015).

¹⁴⁵ Denominación comunitaria/local que refiere a personas que hablan el idioma nativo de Copainalá.

A sus veinte años ya identificaba y hablaba el idioma como elemento sociocultural de su comunidad, también aprendió a comunicarse y a dialogar con la música, y debido a que sus maestros no aplicaban ni reconocían sus prácticas tradicionales como “zoque”, se encargó de resguardar propiamente y dar continuidad a las concepciones antiguas aprehendidas, ya que aproximadamente en el año 1950 por motivos de desarrollo poblacional (nuevos residentes¹⁴⁶ o nativos migrantes y construcción de edificios contemporáneos como iglesias, parroquias, presidencia, comandancia), “modernizaciones socio-conceptuales”, urbanización y desarrollo eclesiástico, se comenzó a hablar de “lo zoque”, por lo que Luis Hernández amparó las concepciones y prácticas culturales musicales de idioma debido a que dicho término apuntó fuertemente a las prácticas tradicionales (cotidianas, religiosas, rituales y artísticas) de músicos, danzantes, constructores y creadores de instrumentos musicales y otros tipos de objetos de uso cotidiano (canastos, cajas para pan, etc.) o máscaras de maderas, bordados de contado o trenza, así como otras actividades de la cotidianidad campesina (agricultores y ganaderos) y por lo que Luis Hernández a la edad de veintiún años (en 1951 a la posteridad) se adaptó a un contexto conceptualmente nuevo y a los ideales socioculturales modernos y en procesos de formación (para las generaciones contemporáneas del entonces) que llevarían a toda práctica tradicional concebirse como zoque.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Existen riberas, colonias y otras poblaciones lejanas y pertenecientes al municipio de Copainalá, con costumbristas y tradicionalistas (familias comúnmente) que forjaron un domicilio en la cabecera municipal, mientras que otros migraban hacia Tuxtla Gutiérrez o Tabasco; consecuencia de los diversos trabajos del comercio de productos locales.

¹⁴⁷ Actualmente no hay escritos concretos sobre el proceso histórico de tal palabra, denominación o clasificación. De parte de las “comunidades zoques” de Chiapas (incluyendo Copainalá), la memoria histórica respecto a dicha denominación puntualiza únicamente el sentido de pertenencia hacia las tradiciones, o debido a las referencias parentales (los jóvenes que se consideran zoques debido a las prácticas “zoques” de sus padres o abuelos) o prácticas ya establecidas como tal (danzas zoques, música zoque, idioma zoque) simplemente “porque dicen que es zoque”. Según Rémi Simeón (consultado por Laureano Reyes en el *Dictionnaire de la Langue Nahuatl* de B. Donald y Dorothy M. Cordry, 1988); la denominación castellanizada “zoques” proviene de la raíz nahuatl *coquitl* (zoquitl) que se traduce como “lodo”, “barro” o “esclavo” y fue usada también en su calidad de lengua franca, desde La Colonia, entre otras variaciones dialectales e influido en el castellano de la época, se registró algunas veces como “tsoque”, “soque”, “zocos” y “joc” (Reyes, 1999), es escueto que la denominación como tal no tiene perspectivas críticas de análisis o referencias históricas claras de su integración (o imposición) a las prácticas, cosmovisiones, expresiones sociales, o hacia los nativos indígenas mismos, puesto que según el sentido más coherente de “zoque” y referencial a las personas, se traduciría como “esclavo” (el hombre zoque/el hombre esclavo). Se encontró también en la tesis de doctorado de Laureano Reyes (*Los Zoques de Chiapas: Salud, Enfermedad y Atención a la Vejez*), donde cita a Villasana B. quien registró en el ejido Unión Hidalgo, Copainalá [actuales ancianos costumbristas de diferentes poblaciones no recuerdan la existencia o reconocen tal ejido como parte de Copainalá, se trata quizá de algún poblado de Tecpatan u otro municipio] la auto-identificación del grupo étnico bajo la designación *Suñiipo* (Suñi-Bonito y Pø-Humano) (Reyes, 1999), pero habrá que aclarar posibles confusiones respecto a dicha “auto-identificación” y el sentido de la expresión y traducción al español, ya que en Copainalá los actuales costumbristas e idiomeros no se auto-denominan o auto-identifican como “*Suñiipo*” (ni en idioma, ni en

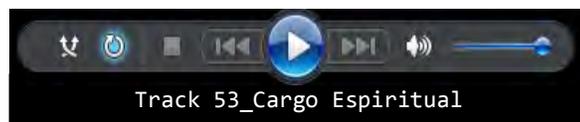
Mientras que costumbristas de edades avanzadas (adultos mayores con antecedentes indígenas más arraigados) aún vivían, una larga tradición cultural iba permeando la integración de nuevos hacedores, creadores y costumbristas formados desde el idioma, que posteriormente se adaptarían y daría continuidad al patrimonio heredado, bajo la tergiversación de “lo zoque”. Luis Hernández y sus expresiones sonoras tradicionales se encontraban ya integrados en las celebraciones, por lo que en el año 1953 los últimos adultos mayores (costumbristas) consensaban el otorgar y heredar cargos a jóvenes (músicos, danzantes, cantores, etc.) para dar continuidad a las prácticas tradicionales y a la re-transmisión de saberes o conocimientos de la idioma de la comunidad. Ese mismo año Luis Hernández fue requerido en el barrio de Santa Ana para ejecutar el carrizo, ahí fue nombrado maestro músico tradicional y el cargo lo recibió de otros músicos, mayordomos y ancianos juramentados (rezadoras, jata comi, cantoras, albaceas, etc.) que consideraron su ejecución musical apta para las ritualidades tradicionales y la continuidad sonora de la costumbre. Él comenta al respecto.

“El 25 de Julio me nombraron ahí en Santa Ana en su fiesta, en el año 1953. Para que te voy a mentir estaba yo echando mi traguito con mis conocidos ahí por Trinidad [barrio de Trinidad] cuando llega mi tío pancho [Francisco Hdez.] y me dice – voz Luis te tan buscando que quieren que vayás a tocá porque no hay pitero ahí en Santa Ana y van a bailá y si le podes echá si lo sabés que vayas dicen entonces me fui y allá lo miré que están los músicos y los danzantes esperando que llegue otro pitero porque su pitero no te miento hijito, me perdonés, ahí lo mire dos músicos casi abajo de la banca bien bolos ya no se podían para y no podían tocá así, ya fue que tuve que tocá yo, pasando eso me llevaron adentro de la iglesia tío Flavio y tío Agustín y ahí enfrente de todos me nombraron y me dieron mi relique los meros músicos antiguo, me dijeron –Luis tú vas a quedá como maestro ahora, éste muchacho va queda parte de nosotros, nosotros ya estamos viejos ya no vamos a

español) auto-nombrándose “humanos hermosos” u “hombres bonitos”, más bien señalan respecto a las personas que hablan el mismo idioma, y su desconocimiento por “lo zoque” en tiempos previos a 1940, la expresión; *Tsuni Põn*, *Tsuni*-Habla, Palabra o Idioma, y *Põn*; Hombre (masculino), (ya que no existe un palabra o expresión en idioma nativo que se refiera al “Humano” o a “Lo Humano”, más bien reconocen después de La Colonia y posterior a que los evangelizadores aprendieran la idioma local, la integración del termino; Cristianu, otorgándole el significado de “Humano”) y refiere su sentido a la denominación general de su lengua y sus hablantes (incluyendo a otros con variaciones dialectales). Es decir, que entre idiomeros se refieren (se señalan a sí mismos y a otros) a las personas hombres (maduros) como; *Tsuni Põn* (el hombre que habla la idioma), a hombres jóvenes (solteros) hablantes del idioma como; *Tsuni Soka*, a las mujeres; *Tsuni Yomo* (mujer que habla la idioma), a las niñas idiomeras; *Tsuni Yomo Une*, y a su lengua como; Te’ Tsuni; la idioma – el hablar – la palabra (que “yo” uso y otros también). Por lo que considerar; *Tsuñi Põn* como auto-denominación, se traduciría dicha frase en; “hombre hermoso-bonito” (que él es guapo estéticamente con superioridad a otros), lo que permearía una opinión superficial de egocentrismo masculino (por uno mismo), y no una cosmovisión de ser y estar colectivamente, tal como una identificación de “los otros”, de las mujeres y hombres de idioma, y por lo tanto de uno mismo.

vení a tocá, hay véanlo si no lo estiman porque este muchacho va queda ahora-, desde entonces hijito siempre iba yo a toca en toda fiesta que había en todas las iglesias, no te voy a decí que no tomé, porque si tomaba yo pero nunca cuando iba yo a tocá nunca me fui bolo, borracho. Ya cuando era en su casa del promotor o de la presidenta que nos regalaban si lo aceptábamos, porque cuando se sale a toca en las casa te dan de todo, que tamal que café con tu piquetito o a veces si se ponía abusado el promotor lo hacía su cupsí, pero siempre tocaba yo porque mi papa me decía –si lo aprendés a toca tu instrumento cuando te vayan a buscá, no te vayas hacé del roga- siempre me decía así por eso yo hijito si quieren aprendé les voy a enseñá” (Hernández, Septiembre del 2015).

Puede escucharse en el siguiente track, a Luis Hernández hablando sobre el cargo que recibió entonces, recordando quienes asistieron y de qué manera ocurrió tal nombramiento. Dicho registro se realizó en Enero del 2016, en el domicilio del músico en cuestión.



De ésta manera recibió uno de los cargos más importantes que ejercería posteriormente durante más de sesenta y cinco años (actualmente continua ejerciéndolo), aunque en otras ocasiones recibió compromisos y nombramientos como Santo Varón, Jatacomí, Juramentado, y otros que específicamente se inclinaban a la ejecución de la música tradicional. Es decir, también aprendió a ejecutar la guitarra autóctona y en ocasiones habían celebraciones donde participaba como guitarrista, acompañando a otros músicos (violinistas principalmente) y cantores. Actualmente aún ejerce una promesa (compromiso) en el templo de la Santísima Trinidad y como músico ejecutante del *Clarín* en tiempos de cuaresma o semana santa.

“Fui Santo Varón cuando era yo más joven, duro como cuatro o cinco años mi cargo, puede ser de tres años o hasta de siete años cuanto quiera uno, tenía yo que vení a ayudá aquí en la iglesia y cuando subíamos en las escaleras a mí me toco casi en medio pero arriba, ya no lo toqué sus pies del señor Jesucristo pero si estuve abajo de sus pies, llegué hasta ahí, cuando llevas un año o dos años todavía no llegas a la mitad de la escalera, por eso debes servir y ayudar para que puedas llegar hasta

arriba, los que si llegan pueden ser los Mayordomos también cuando se visten de blanco o ya tienen sus años de Santo Varón. Ahora solo tengo mi promesa de tocar todos los años para señor Jesucristo hasta que yo me muera voy a seguir viniendo a tocá mi clarín, así se hacía antes con los músicos, cada quien tenía su lugar su cargo para tocar, ya sea matraquero o ya sea guitarrista, siempre ya lo sabían ya que tenía que vení y en qué fecha y en qué día para alabar a señor Jesucristo” (Hernández, Marzo del 2017).

Comenta otra vez.

“Cuando éramos jóvenes, ya sabíamos quiénes eran los que bailaban y quienes los que tocaban, no teníamos que andar buscando bailarín o músico, como ahora [se refiere a tiempos del año 2015]. Una vez fuimos a Zacalapa a ver la fiesta y que iban a bailar Gigante Goliat, el grupo que lo iba a bailar no estaba completo, hacía falta un bailarín, cuando uno de ellos me miró, me llamo y me pregunto si yo sabía bailá Gigante, yo le dije que sí, entonces me dieron mi ropa y me lo empecé a poner me empecé a mudá, le estaba ayudando al pobre que no pudo llegar, yo iba a bailá de su parte, ya me había puesto toda la ropa cuando escuché que dijeron –¡ay vienel- entonces llegó el pobre y me dice –¡muchas gracias!- sudando llegó. Desde ahí es donde uno dice ¿de dónde salió este hombre de Dios?, ¡Quién sabe! pero se agradece uno porque cuando a uno se le hizo tarde para ir a bailar o para ir a tocar, alguien que lo pueda hacé también ¡Que entre! no digo que no, así no queda uno mal ante de Dios o la virgen, hay que bailarle su danza” (Hernández, Agostos del 2015).

Puede apreciarse pues, en los testimonios anteriores, la importancia de los cargos espirituales para los costumbristas de la contemporaneidad (2017), entendiendo que estos cargos siempre permitieron el desarrollo del sistema de responsabilidades espirituales o criterios comunitarios que rigen la costumbre y la tradición, haciendo a ésta, singular en expresiones culturales y artísticas heredadas desde el idioma.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Se refiere a que dicha costumbre tiene componente artísticos (música, danza, sonoridades, pensamientos) transmitidos desde tiempos anteriores a 1930, en la inexistencia de “lo zoque”, en tiempos puros de imaginarios indígenas y comienzos de la *Evangelización Española*, y probablemente desde tiempos y pensamientos prehispánicos.

Entendiendo que.

“Cicerón (1989, 1992) entendía la *virtus* como el conjunto de capacidades que cada hombre libre debe poseer en tanto que ciudadano, a saber, aquellas capacidades que le permiten servir al bien común por voluntad propia, y de este modo defender la libertad de la comunidad para, en consecuencia, asegurar el camino hacia la grandeza así como la propia libertad individual” (Tena, 2010).

En este sentido, se reconoce la labor extraordinaria de Luis Hernández que permea constantemente la retransmisión de los conocimientos de idioma apprehendidos desde su infancia, a la vez que acude a la tradición oral como una didáctica comprensible para todos y para enseñar las músicas tradicionales a niños, jóvenes y adultos desde su sonoridad, y que años posteriores reconocerían estas músicas como factores identitarios de su comunidad y de sí mismos. Por ello, es necesario hacer hincapié en que Hernández ejerció un papel como gestor de sus conocimientos desarrollados y expresados hasta la contemporaneidad, así como de nuevos saberes e identidades tradicionales forjados desde su papel (cargo) de maestro músico y en espacios musicales concebidos para fortalecer el sentido de pertenencia de sus alumnos, entre ellos los ensayos en su domicilio, la integración de “nuevos músicos” en espacios tradicionales determinados, etc. Aunque su virtuosidad no está basada únicamente en “*ser bueno con la música*” o enseñar y *estar* en diálogo colectivo, se trata de la tipología de vida e imaginario concebidos desde el comportamiento fenomenológico del alma y el regocijo subjetivo en diálogo con los otros y con las deidades, a través de instrumentos (objetos) y lenguajes simbólicos desarrollados conjuntamente con la conciencia y exteriorizado en el colectivo terrenal a manera de *don*, encomendado a los cargos espirituales de la costumbre.

Señala la poeta Mikeas Sánchez.¹⁴⁹

“Si escuchamos por ejemplo al virtuoso Tío Luis Hernández Aguilar, flautista de Copainalá, no podríamos dudar un instante de esa encomienda divina, la cual ha cumplido cabalmente toda su vida, participando en todas las festividades patronales, siendo aquél que encabeza las procesiones” (Sánchez, 2013).

¹⁴⁹ En el artículo online. *Ser Músico Zoque: Un Don Supremo*. La Jornada del Campo (cantos rodados). 20 de Julio del 2013.

Fernando Hijár (promotor cultural y músico tradicional) expone¹⁵⁰ que, “La música zoque, al igual que las diversas manifestaciones de su patrimonio cultural, está vinculada estrechamente a los distintos sistemas de cargos y a sus profusos calendarios festivos” (Hijár, 2013). Por ello la conexa vida personal de Luis Hernández con sus cargos y sus virtudes sonoras, se encargaron no solo de formar identidades culturales, sino de expresar y forjar su virtuosidad a partir de ello y con la comunidad, con él mismo, con sus padres y con quienes formaría una familia conyugal.

En ese mismo año (1953) y en el mes de Diciembre, se casó con María Concepción Raymundo Villalobos en la “iglesia grande” de San Vicente Ferrer (ubicada al costado trasero del Ex Convento de San Miguel Arcángel).¹⁵¹ Un año antes (en 1952) su compromiso matrimonial se llevó a cabo en su domicilio de manera civil.

“Me casé primero cuando yo tenía como veintiún años en el año 1952 en mi casa en el barrio de Trinidad, mi tía Esperanza Jiménez fue la que nos casó y un señor Adolfo Vásquez leyó el acta de matrimonio, fue en Enero, el día diecisiete que me casé con mi “conchita”, ya después como en el sesenta nació mi primera hija Rogelina Hernández Raymundo es la más grande, de ahí nació mi “Albita” su mero nombre es Evangelina Hernández, y por último mi “chanti¹⁵²” que es el más chiquito” (Hernández, Julio del 2016).

Al tiempo de casado, las condiciones socioculturales en las que aún se concebía la vida de pueblo y el proceso socio conceptual estableciéndose fuertemente, su sonoridad se reforzaba de manera constante en conjunto con sus entonces compañeros de costumbre; Úrsulo Gonzales [+], Feliciano (Félix) López, Cleofas Hernández, Néstora López [+], Victoria Murias, Antonio López [+], Alberto López, Rafael Guzmán, Angelina Morales, Ana María Sánchez, Hermenegildo Hernández y otros de diferentes comunidades de Copainalá. Por lo que Luis Hernández integró a su concepción de músico, las responsabilidades comunidad-

¹⁵⁰ En el artículo online. *Mequé; Fuente de la Resistencia*. La Jornada del Campo (cantos rodados). 20 de Julio del 2013.

¹⁵¹ Se conoce actualmente como “la ruina”, denominación otorgada por la comunidad ya que años anteriores al 1900 se encontraba en desuso religioso y cerrado al público en general.

¹⁵² Santiago Hernández Raymundo; Actualmente es músico mariachi y músico tradicional tamborista. “Mi papá no me enseñó a tocá tambor porque como yo iba con él a todas las fiestas aprendí viendo a los tamboristas viejos que tocaban con mi papá, el tambor cuachi lo miré como lo tocaban los antiguos y me gustaba repetirlo y así lo aprendí, no aprendí de mi papá pero si he tocado con él tambor cuachi o tambor suelto” (Hernández, Agosto del 2016).

familia, entonces las invitaciones, peticiones de participación o la tradicional práctica de “entrega de relique a costumbristas” las atendía en su domicilio. Comenta al respecto.

“Cuando fui nombrado como músico, ya me tenían que buscá pá que yo fuera a tocá, cualquier lugar que fuera tenía yo que ir [ir], pero eso sí, nunca recibí compromiso en la calle, así que me toparan en la calle y me invitaran es no era correcto, sabes porque, porque es espiritual y eso lo tiene que sabé tu familia lo tiene que aceptá y te tiene que dejá ir [ir] a donde es que vas a tocá para cualquiera imagen, por eso los meros antiguos nos enseñaron que el correo, es que hay uno que le dicen correo o mensajero, que lo tiene que buscá el promotor y lo manda el correo que lo vaya a buscá el músico sea pitero sea violinista, el correo lo tiene que ir a buscar hasta su casa en su bestia [caballo], pero tiene que llegá con su litro de aguardiente, su dos tres pan y su relique que es el compromiso pué, allá se recibe el correo y regresa con el promotor que ya lo entregó el relique, la invitación, pero en la casa con tu mamá con tu mujercita si tenés que lo vean que estas aceptando, no lo vas a recibí en la calle decía mi papa –no te vayás a rogá cuando sepás tocá, que si te invitan andá, que si te van a hablá en la calle ese no lo aceptés, en tu casa porque cualquiera que sea la imagen tenés que salí con bien de tu casa y ahí vas a regresá con bien- así me decía mi papá, no solo a mí a todo alumno que tenía desde antes que yo naciera ya era músico, ya había vivido con los meros antiguos y lo aprendió saber desde que tiempo a ser así, no que ahora van caminando en la calle hay lo vemos que les hablan que vayan a tocá y si dicen también, pero no es así es respeto, en tu casa tiene que vení cualquiera persona que sea, ahora no lo hacen así ya no te buscan, ya no hay promotores que lo sepan hacé, lo que dicen es ¡ay que bajen a tocá si quieren!, no hijito, es compromiso” (Hernández, Julios del 2016).

Conforme pasaban los años, el tiempo, y el devenir hacía una historia más larga, la costumbre y las sonoridades continuaban sonantes, en las iglesias del pueblo no residían sacerdotes (tampoco en Coapilla), “venían de Chapultenango o de Ocotepéc, de esos rumbos venían los sacerdotes a bendecir” menciona Santos Vásquez (1 de Mayo del 2017), costumbrista de Miguel Hidalgo. Por lo que predominaba la tradición y las prácticas rituales en convivencia con la evangelización, hasta mediados de 1955-1956 que arribó Enrique¹⁵³ Alfaro¹⁵⁴ (sacerdote),

¹⁵³ A mediados de los años 1938-1939, arribó Felipe Ramos (sacerdote), se hospedó en el domicilio de los padres de Hernández Aguilar y bautizó a éste a la edad de 8 a 9 años.

¹⁵⁴ Según Cirilo Meza, el sacerdote que llegó a Copainalá en ese tiempo se hospedó en la casa de Alberto Hernández [papa de Luis Hdez.], ya que no podía quedarse en alguna iglesia o en el ex convento de San Miguel Arcángel, pues la persecución de las imágenes religiosas les condicionaba a protegerse con la población católica en diferentes comunidades del municipio. (Meza, 2017).

y se hospedaba en el domicilio de la familia Hernández Aguilar, en el barrio de Trinidad, ahí se llevaban a cabo las bodas, los bautizos, las reuniones católicas y las celebraciones religiosas (misas) de diferentes índoles (funerales o celebratorio para los Santos) en donde no podían hacer falta las expresiones musicales tradicionales, sean de marimba, violines y guitarras o tambores y carrizos, se celebraba la devoción, la vida, la muerte y la cosmovisión que permeaba paz y convivencia comunitaria. Respecto a ello, señala Luis Hernández.

“Como en el año 1955-1956 llegó el padre Enrique, pero llegó ahí en mi casa, ahí se quedaba y la gente del pueblo lo atendía, le llevaban de comé, de tomá, su pan sus cosas pué, ahí las mujeres que le lavaban su ropa también le hacían de comé, lo atendían bien y él daba las misas, como no estaba abierto la ruina [ex convento de San Miguel Arcángel] en mi casa llegaban a hacé sus bautizo, se casaban ahí, ahí lo hacían las misas y siempre lo miré que hubo música de marimba para bailar en las bodas, o cuando era velorios nos buscaban ahí para ir a tocar en las casas, todo era puras música de nosotros, no había que teclado ni banda, yo platicaba con ese padre Enrique, y él me decía que le gustaba mucho nuestra música, nuestra costumbre y me dijo que ese carrizo, ese simple carrizito era para alabar a Dios, él me contó la historia de cómo comenzaron a alabá a nuestro señor Jesucristo con éste instrumento, y nosotros lo tenemos, todos los pueblos de aquí tienen su carrizo y alabamos al señor, pero eso sí todo nuestra música es de nuestro pueblo, y ellos tiene su música, todos diferentes pero el instrumento nuestro pito de carrizo que le llamamos ese es sagrado” (Hernández, Septiembre del 2016).

Comenta Luis Hernández. “Estaba yo muchachito como de nueve años o más chavito [1938-1939] cuando andaba yo con mi mamá, me llevaba donde quiera que iba, y me contó que una vez ahí cerca de nuestra casa en Trinidad cuando vivíamos ahí ella se fue en una casa que trabajaba por donde ahora es su tienda de Friaco no sé bien su nombre, ahí ella una vez espío en el horno que tenían su horno esa gente [al parecer adventistas] que lo habían quemado un Jesucristo, ahí estaba todo quebradito la imagen, todo tisonado y negro pué que lo quemaron, agarra mi mamá y lo pidió dice –No me lo quieren dá esa imagen lo voy a sacá de ahí donde está- que lo pidió y que se lo dieron, hay lo sacó en su mandil lo junto todo quebradito el brazito para abajo nuestro señor Jesucristo, pero como no es que lo podía uno tené porque los estaban persiguiendo pué los querían quemar, agarra mi mamá y mejor lo llevo en la comunidad, allá en Sandino se llama la comunidad, se lo dió a su papá de mi prima Antonia de Zacalapa y él lo mandó a componé, y le comenzó a hacé su fiesta, lo nombraron pué lo conocían la imagen era el señor de Esquipulas, pero esa imagen que tienen ahí mi mamá lo entregó allá para que lo cuiden, pero así quedo negrito, por eso es negrito su patrón de allá, lo tenía en una casa mi mamá les dijo que le rezaran y le comenzó a llevá su vela y su flor cada vez, así cuando pasó el tiempo le hicieron su iglesia ahí en la ribera, ya cuando lo van viniendo a invitá mi mamá que vaya en la fiesta que le van a celebrá su día de señor de Esquipulas, allá fuimos en la fiesta y fiesta grande bonito toda la comunidad se preparó y lo celebró por eso es que se quizo quedá allá la imagen, ya mi mamá lo dejó allá, no lo quizo regresá porque la comunidad lo quiso, lo celebraron, se pusieron de acuerdo creo yo para que dijeran ¡ese va sé [ser] nuestro patrón, lo vamos a cuidá”, así fue taba [estaba] yo solterito niño cuando le pasó eso mi mamá, ella me lo contó” (Hernández, Noviembre del 2015).

Se considera que la cercana convivencia entre los músicos tradicionales, la comunidad de costumbristas y la religión católica a través de sus agentes de evangelización (sacerdotes) ha sido una de las propulsoras de transmisión de conocimientos tradicionales hasta hoy día, es decir que, los actuales costumbristas (idiomeros) están hegemonizados a cierto grado del catolicismo y los quehaceres religiosos, a la vez que éstos conservan ideologías y prácticas ancestrales. Por ejemplo, durante la ensartada de flor en Coapilla, celebrada cada día 1ro de Mayo, los costumbristas (católicos a la vez) de diferentes municipios y comunidades se reúnen al pie de la laguna verde, con ofrendas florales¹⁵⁵ (flores de mayo predominantemente, hojas verdes), y ofrendas sonoras (cuetes, músicas, rezos, cantos, peticiones, etc.) para iniciar una celebración de antaño, actualmente es conocida como una ceremonia a la *Virgen María* que culmina el día 02 de Mayo también a pie de la laguna, y considerando que Cleofas Hernández y Victoria Murias fueron¹⁵⁶ danzantes sacramentadas (de la danza de *Sacramento*, y de la generación de Luis Hdez.), y argumentan coincidiendo en que dicha expresión dancística es concebida por la mujer (que representa la fertilidad) y ofrendada para petición de lluvias en “Tiempo de Seca¹⁵⁷” (Mayo, Junio, Julio, Agosto y Septiembre) y para las tierras, el cultivo y la cosecha de productos naturales. Mientras que la ideología católica actual, señala dicha expresión como una ofrenda al Santísimo Sacramento (concepción referente a Dios) entendiendo que ancestralmente dicha expresión se refiere a una deidad de la lluvia (posiblemente por su relación con la tierra, o a la deidad de la fertilidad o vida nueva). Por ello, la ejecución de *Sacramento* o *Sacramentadas* en la ensartada de flor, es una ofrenda floral al agua de la laguna, mientras los costumbristas rezan, los tambores suenan, y las peticiones se escuchan como: ¡Danos lluvia para que haya flores y te traigamos el siguiente año!, ¡No sigas creciendo laguna, el siguiente año te venimos a ver otra vez! o ¡bendice nuestras flores que te estamos dando, y devuélvelas en otras nuevas!, de este modo se vive actualmente la hibridación sociocultural entre la tradición ancestral y las ideologías devotas del catolicismo. Aquí el elemento religioso es parte también de la tradición, puesto que cada año se renueva un Promotor y un Alperes en honor a la Virgen María, o en otras celebraciones o festividades de barrios, los presidentes de festejos (anteriormente promotores) no son necesariamente costumbristas o tradicionalistas, son en su mayoría devotos católicos que buscan regocijar a

¹⁵⁵ Recursos de la naturaleza, específicamente de la flora de la región o de las diferentes regiones a las que pertenecen los costumbristas asistentes.

¹⁵⁶ Cleofas Hernández ya no ejerce papel alguno dentro de la comunidad de costumbrista (retirada), Victoria Murias continua como anciana juramentada y rezadora, las dos mayores de ochenta y cuatro años en 2017.

¹⁵⁷ Posterior a la ofrenda y el diálogo con la deidad; se conoce como “Tiempo de Agua”.

familiares y conocidos mediante actos de celebración y ofrenda a santos o vírgenes determinados.

En 1960 fallece Alberto Hernández, a sus 67 años de edad, fue maestro y músico violinista y pitero, en su lecho de muerte cedió su responsabilidad, encomendó su cargo a uno de sus alumnos de violín. Luis Hernández comenta.

“Cuando mi papá ya estaba grave en mi casa, mandó llamar a su alumno, no me acuerdo de su nombre, era de la ribera, llegó el muchacho y se puso a platicá con mi papá, ahí mi papá le encargo su violín, le dijo –te voy a dejá mi violín, quiero que sigás tocando, si tenés gusto tenés voluntá tú lo vas a seguí la costumbre, nuestra música, tú vas a seguí tocando, porque yo ya no voy a está y tú vas a quedar parte de mí porque tú lo agarraste con gusto lo que es nuestra música nuestra tradición, lo vas a llevá este violín, te lo voy a dejá a ti- y yo lo vi que lo llevó el violín bien abrazado, le fue a decí a su familia” (Hernández, Noviembre del 2015).

Expresa también (2017).

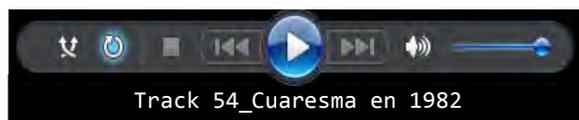
“Mi papá Alberto Hernández muere a los 67 años, yo estaba yo de 30 años [en 1960], fue maestro violinista, fue pitero y fue director, en idioma le decían *Te' sus tayu*, o *Te' Covua Tayu* pero más más *Tsumi Pon Wane* que es el alabado del director [o música del hombre que alaba en idioma], así le decían porque él aprendió con los meros antiguos si hacés tus cuentas saber desde qué año nació mi papá [año 1893], y ya estaba nuestra música que todavía tenemos ahora, a él se lo enseñaron en esos tiempos, ya mi mamá vino a morí en el año 1963, tenía como 55 años cuando murió [nació en 1908] yo ya tenía yo mi mujercita” (Hernández, Abril del 2017).

A lo anterior, la misión espiritual de cada maestro, es transmitir sus saberes o conocimientos, es fortalecer la costumbre y dar continuidad a la música, al canto, a la danza, al idioma, a “lo nuestro”. Pero más allá de conservar expresiones ancestrales, se trata de desarrollar la cultura propia, de forjar sentidos de pertenencia y posteriormente concebir identidades a partir de saberes, expresiones, sentidos, lenguajes y simbolismos. Por ello el “don que Dios otorga” no se transmite, los cargos espirituales se encomiendan a los discípulos o alumnos más cercanos, con intereses, gustos y voluntades para con la costumbre, éstos tienen dones también y los retroalimentan a partir de un maestro, para desarrollarlo a partir de la

encomienda heredada desde éste, u otorgada por la comunidad para concebir una sonoridad propia.

Es necesario mencionar que, los dones y los cargos, las sonoridades y las músicas no son estáticas, y éstas no se transmiten estrictamente igual, no hay una transferencia completa de saberes o ideologías que tradicionalistas e incluso costumbristas comprendan a partir de la tradición oral, más bien es un trabajo personal de concepción y formación en colectividad que se desarrolla, se aprehende e integra constantemente en diferentes escenas de la historia colectiva de costumbristas del municipio.

En 1982,¹⁵⁸ los acontecimientos y consecuencias de la erupción del volcán Chichonal, la música de cuaresma y la cosmovisión sonora de Luis Hernández se hibridaron para cumplir cabalmente su cargo, su encomienda de ejecutar el clarín y hacer música, de acompañar a los otros y alabar a Jesucristo en domingo de ramos, el día 28 de Marzo de tal año. Comenta al respecto Luis Hernández en el siguiente soporte de audio (CD).



El registro anterior se grabó en el domicilio de Luis Hernández, en tiempos de cuaresma en el año 2016. Queda claro que el don otorgado por Dios, los cargos espirituales y las sonoridades musicales tradicionales, participan fuertemente en la concreción de la cosmovisión sonora de la costumbre que aprehende cada músico, y a partir de ello se forjan sonoridades individuales que determinan un comportamiento, un actuar y una forma de percibir y entender los fenómenos naturales como parte de las creaciones y manifestaciones divinas, de las deidades. También es necesario reconocer que la inmigración de un número considerable (desconocido a la vez) de personas que llegaron a Copainalá, permitió en cierto grado, re-conceptualizar perspectivas sociales y prácticas ancestrales¹⁵⁹ con las prácticas

¹⁵⁸ Es común identificar personas residentes de Copainalá que inmigraron en días de erupción del volcán, nativos de Francisco León, Magdalena, Guerrero, Naranjo, entre otros. que mantienen una memoria de los acontecimientos naturales de 1982, y coinciden en que un gran número de personas (conocidas o amigos de ellos) migraron hacia Tabasco, Tuxtla Gutiérrez, Veracruz y otras poblaciones consideradas lejanas del alcance de tal erupción.

¹⁵⁹ Retomaremos aquí el papel comunitario que ejerció Eloísa Alamilla Gómez, testigo de Jehová (formación influenciada por sus hermanos) y originaria de la comunidad El Zapote, Francisco León. Era curandera y partera, al arribar a Copainalá unos meses después de la erupción del volcán, su práctica natural de concebir y curar con

católicas ya ejercidas en tal municipio. Es decir que, al arribar a la cabecera municipal de Copainalá, ésta ya se encontraba en mezcla con la evangelización, y se convivía en paz, en fiesta y celebración a los santos y vírgenes entre lo tradicional y las prácticas religiosas, lo que permitió la evangelización de nuevos hacedores tradicionales, pero al mismo tiempo el fortalecimiento y el crecimiento de una comunidad costumbrista, de antaño, el cual coadyuvaría a mantener ciertos imaginarios y manifestaciones culturales en la posteridad y reconocidas hoy día.

La erupción del volcán Chichonal permeó a largo plazo, nuevos hacedores musicales, costumbristas y tradicionalistas que actualmente ejercen prácticas que dan continuidad a elementos y lenguajes del patrimonio cultural del municipio, a la costumbre según los ancianos juramentados.

Por ejemplo, niños Samaritanos (de 5 a 10 años) que acompañan las celebraciones tradicionales hoy día, hijos y nietos de inmigrantes de Francisco León a Copainalá, mujeres Juramentadas, esposas e hijas (mayores de 45 años) de nativos que experimentaron de cerca tal erupción en 1982, y que fungen papeles de rezadoras, o devotos católicos en el barrio de Santa Ana, quien aquí redacta es hijo de quien salió por la erupción a los quince años de edad y de la comunidad de Magdalena (Francisco León), poblado que se encontraba ubicada a las faldas

hiervas, ungüentos, líquidos y cocimientos a base de hojas, flores, y otros materiales totalmente naturales, fueron reconocidos y aceptados por los ya residentes de tal municipio (católicos y testigos de Jehová), atendía más de ocho partos en un año, por lo que de 1983 al año 2000 atendió al menos 100 partos en diecisiete años, y posteriormente del 2000 al 2012 atendió al menos 90 partos, convirtiéndose en abuela de más de 190 niños y niñas según la ideología de los padres (católicos) atendidos por ella (quiere decir que cada niña o niño nacido se convertía en nieto de la partera, pues ésta “les cortó el ombligo”), además de curar bebés, niños y adultos de diferentes enfermedades como; carga, flema, tos, espanto, aire, ventadura, dolor de embarazadas y otras enfermedades de infección o lombrices. Pero independientemente de ello, se identificaba claramente una resistencia ideológica ante “lo religioso” y por la “medicina de fábrica”, ya que no asistía a celebraciones religiosas (ni católicas, ni de testigos) y justificaba su rechazo a las religiones con un comportamiento indiferente con preferencia a la medicina tradicional como principal motor de ser y estar en bienestar con los demás y en salud comunal (los pagos en efectivo fueron voluntarios, y muchas veces se pagaba con abarrotes, frutas, verduras, y desde 2005 aproximadamente, el monto para curar era de cincuenta pesos). Por otro lado se resistió también en adquirir y recomendar medicamentos de farmacia, siendo el “aceite resino” el único compuesto natural adquirido en farmacias para purgar de lombrices y otros parásitos estomacales (éste aceite se mezcla con otros líquidos y se conjunta con alimentos preparados para su efectividad), ya que para toda enfermedad encontraba y conocía tratamientos totalmente de orígenes naturales, haciendo inútiles o secundarios los medicamentos farmacéuticos. Es claro que siempre tuvo una inclinación por las prácticas ancestrales de su comunidad anterior y en Copainalá, y que por otros factores sociales como la religión o la medicina farmacéutica, se reconoce ahora como un campo de estudios médicos (medicina tradicional) con orígenes locales y no exhaustivamente estudiados (aunque en el año 2015 estudiantes Alemanes de maestrías y doctorados en medicina localizaron a la nieta de Eloísa [ejerce actualmente las mismas prácticas de su abuela] para investigaciones sobre medicina tradicional). Eloísa Alamilla Gómez falleció el 30 de Abril del 2014, a los 88 años de edad.

(escasos 50 metros al cruzar un río) del Chichonal. Por otro lado, la historia o el cuento de la Peonbachuwe es conocida en la contemporaneidad y en el municipio, también como elemento del devenir sociocultural (historicidad de Copainalá), sin embargo, dicha historia no podría ser conocida sin los nativos de Francisco León y reasentados en Copainalá, ya que se refiere el relato y acontece específicamente en Francisco León, en tiempos (semanas o meses) previos a la erupción.

En 1991, Luis Hernández ingresó a trabajar como maestro de músicas y danzas tradicionales zoques en la “Casa de la Cultura” ubicada en la misma cabecera municipal, siendo él y Cirilo Meza Gómez los primeros músicos tradicionales en ser parte de una institución gubernamental en donde ejercerían la tradición oral desde los cargos espirituales, pero con remuneración, convirtiéndose en los costumbristas más destacados del municipio.

Comenta Luis Hernández respecto al trabajo remunerado.

“Entré a trabajá parte del gobierno en el 91 [1991] con Cirilo [Meza Gómez] él ya era director de danza de música también, yo también enseñaba yo lo que eran los zapateados, los alabados, a tocá tambor y todo lo que era las danzas también enseñábamos. Cuando entramos a la casa de la cultura entro de director Rosario Calderón, luego éste don Paco [Francisco] Nanguse, luego no sé si doña Chavelita y ya ahora que hay uno nuevo de Tuxtla [Tuxtla Gutiérrez] que no sabe nada, no te miento hijito, todo lo que hay en la casa de la cultura nosotros con Cirilo y los chamaquitos lo ganamos y lo pedimos no sé si hay todavía ahorita marimba o que tambor o ropa de las danzas todo eso nosotros lo pedimos porque nosotros lo preparamos, le enseñamos a nuestros alumnos para que saliéramos a bailá, donde quiera salíamos a bailá en las riberas en todo barrio no hacía falta una danza, ya con estos que estaban de directores nos mandaban a llamá parte del gobierno que nos llevaban en Palenque, en los altos [Altos de Chiapas] cualquiera lugar lo visitamos con una danza de nosotros, ya sea con tambor o con violín, siempre ahí estábamos tocando. Pero no nos daban siquiera para su refresco de nuestros chamaquitos ellos se iban con gusto lo venían a encarga su mama o su papa que los cuidemos que van a ir a bailá y ya allá nosotros de grandes lo veíamos que nos gratificaban pero el director lo recibía, le decían que era para los músicos para los danzantes, pero ya él venía y nos decía que era para la casa de la cultura que ahí iban a comprar cosas que hacían falta, pero que cosa si nosotros lo hacíamos todo, que nuestra espada de *Caballito*, que las alas de *San Miguel*, que la matraca, que tambores nosotros con Cirilo cada quien hizo no te voy a decí que no, pero cada quien dejó sus cositas ahí

en la casa de la cultura, que máscara mero original, ahorita quien sabe si ahí siguen los tambores, las máscaras pero nosotros si dejamos las cosas todo penacho de *Moctezqu* ahí lo dejamos pero ya lo llevaron todo, o lo regalaron con los de Juárez, no sé no sabían cuidá nada por eso es que nosotros lo cuidamos nuestras cosas, ay está pobre tía Elpidia [Hernández] le fuero a prestá su máscara que tenía que le dejó el marido porque ese era mero danzante antiguo, ahí no me acuerdo que director de la casa de la cultura, en que tiempo que estaba un director le prestó le fue pedí una máscara prestada, máscara original de palo, le dijeron que es que lo iban a servir un ratito no sé qué, y lo prestó, paso el tiempo y cuando lo fue a pedí le devolvieron uno todo feo, pintado, ahí solo Dios sabe si es el mismo que le regresaron o se lo cambiaron, digo yo que le sacaron copia y le dieron uno todo feo quien sabe, pero es que no lo saben hacé ni las máscaras, todo quería que nosotros lo hagamos, el plumaje de penacho, las canastas de las danzas pero lo hacíamos porque era a nosotros que nos servía y nosotros teníamos que salir a buscar el material todo, ya ahora dicen que ese director de Tuxtla no sé de donde, no hace nada, ya no hay nada ahí en la casa de la cultura” (Hernández, Junio del 2017).

Luis Hernández¹⁶⁰ se retiró de la “Casa de la cultura” en el año 2014, su jubilación indicaba únicamente el término de su trabajo de maestro en el plano terrenal, puesto que espiritualmente el cargo de maestro se ejerce toda la vida. En ese mismo año se vio grave al experimentar la culminación o término de una etapa de trabajo a la que se encontró acostumbrado e integrado con su cargo, pues no visualizó al instante la amplitud y magnitud que constituye su encomienda de enseñanza, su cargo de maestro. Por lo que del 2014 al 2015 no enseñó, no participó en la costumbre, su influyente don de músico se perdía, su virtuosidad se desgastaba a partir de ser “aturdido” por los niños, por los sonidos, por los investigadores y las entrevistas, tanto que ignoraba una plática, un saludo con y de otros. Pero más allá de un mero aburrimiento por los sonidos y los niños, por su encomienda y voluntad de enseñanza, se trataba más de una etapa de “deshabito”, es decir que, su labor como maestro en la “casa de la cultura” (trabajo terrenal) se mezcló con su ideología, con su cargo y su misión (trabajo sagrado), lo que permitió ejercer un gran trabajo de enseñanza-aprendizaje, transmisión de saberes tradicionales (músicas y danzas) en dicha institución, y lo que la costumbre dicta para

¹⁶⁰ Cirilo Meza se jubiló al mismo tiempo, el fenómeno de deshabitación lo hizo ver enfermo días antes que Luis Hernández en 2015. Otros aspectos de la enfermedad lo llevaron a ser sometido a operaciones quirúrgicas, de las cuales se ha recuperado constantemente, integrándose nuevamente a las prácticas tradicionales y religiosas, a la enseñanza de sus conocimientos, y a la continuación del patrimonio cultural de Copainalá al tiempo con Luis Hdez. Siendo actualmente ellos dos, las autoridades tradicionales de la costumbre y la religiosidad intrínseca.

dar continuidad a la tradición, haciendo menos el pago, la remuneración gubernamental. Entonces Luis Hernández comprendió la des-hibridación de su encomienda sagrada con su trabajo remunerado, y en Agosto del 2015 continuó enseñando a niños y jóvenes en su domicilio.

Al respecto, comentan dos de los hijos de Luis Hernández a quien aquí redacta, y en situaciones diferentes.

Señala Santiago Hernández Raymundo (hijo de Luis Hernández).

“Si mi papá estaba bien mal, ya no quería nada, ya no tocaba su carrizo, a mis nietos [bis-nietos de Luis Hdez.], también los corría no quería que hicieran ruido, ya no quería platicá con nadie y si lo llegaban a buscá que lo van a entrevistá no los atendía porque ya no le daba ganas, no quería hablá, llegó a está bien mal, pobrecito mi papá, hasta pensábamos que se nos iba a morí, no comía, estaba bien flaco, con que trabajo y comía pué, si lo hubieras visto rapidito se hizo flaco, desde que salió de trabajá, yo creo que se acostumbró y después ya estaba grande pué, ya no lo dejaron trabajá era ese que lo extrañaba, era su gusto pué es lo que hace, ya poquito a poquito es que vino a mejorá, cuando lo conociste ya estaba mejorcito ya comía más, acababa de cumplí 85 años [Agosto del 2015] ese es que le gustó que lo empezaron a buscá otra vez para que les enseñara ahí en su casa de mi hermana y se mejoró, iba mejorando, ya contigo es que sale nada más a tocá, ya no salía, ahora ya no para en la casa se va a tocá con sus alumnos” (Hernández, Junio del 2017).

Luis Hernández comenta.

“Yo estuve enfermo desde que salí de la casa de la cultura, no sé qué tenía yo no te sé dá razón, pero no quería yo nada, lo miraba yo mis nietos, los muchachitos que correataban [correteaban] y les regañaba yo que no ten haciendo ruido, era porque me enfermé, junto con Cirilo [Meza Gómez] caímos juntos enfermos, gracias a Dios a mí no me operaron pero pobre Cirilo si estaba grave, y así como caímos enfermos, así nos levantamos los dos, no se quien primero si él o yo, pero los dos nos levantamos, me echo mi vitaminada mi inyección y gracias a Dios puedo andá todavía, me comencé a cura no sé por qué, si ya es Dios que quiere que yo siga, voy a seguí hasta desarrollar lo que es nuestra música, velo pué tú ya tas aprendiendo, tu hijito tu hermanito [se refiere a Tristan Zaragoza] vino a aprendé primero él es que te trajo [se ríe] y ahí lo agarraste la música pero lo aprendieron y lo van a desarrollá así como yo porque como te digo siempre, si Dios nos da fuerza, nos da salud y

voluntá para que nos vayamos a tocá cualquiera imagen que sea, ahí vamos a i [ir], que estemos buenos todos que tengamos voluntá para que no se pierda lo que es de nosotros” (Hernández, Agosto del 2016).

Evangelina Hernández Raymundo (hija de Luis Hernández) comenta.

“Ya no salía el viejito, si venía gente les mal contestaba, como lo sacaron de trabajá de allá abajo [se refiere a la “casa de la cultura”] se vino a viví con nosotros, le dimos su cuarto pero se enfermó, se aburrió que ya no lo venían a buscá aquí los chamaquitos, creo yo que por eso se sentía triste, ni con nosotros ya no platicaba, ¡ay se sentaba a devisál, pero no les hacía caso a la gente que venía ni lo saludaba, ya ahora poco que en su cumpleaños se lo celebramos le hicimos una comida, es que ya se sentía mejor, hasta mando a traé cerveza y hasta bailó y tocó su carrizo, porque ya no lo tocaba su carrizo, tú no habías venido no te conocía, tu hermanito fue que lo trajieron [trajeron] y le empezó a enseñá, mi papá es que le dijo si quería aprendé a toca tambor y lo sacó su tambor y le enseñó, ahí es que comenzaron a vení esos otros niñitos de a lado [de las casas vecinas] a tocá, hasta que veniste tú es que lo empezaste a sacá de la casa, ya de ahí se compuso y les sigue enseñando a tocá tambor” (Hernández, Mayo del 2016).

A lo anterior, es imprescindible señalar que el trabajo remunerado puede llegar a ser una etapa de realización y soporte al trabajo sacro de encomienda espiritual, y este deja visualizar los alcances y las misiones espirituales de las encomiendas y cargos otorgados en comunidad y para dar continuidad a determinadas expresiones tradicionales (integran pensamientos, formas, simbolismos, sentidos, significados, lenguajes, etc.) en un sentido híbrido de catolicismo e imaginario ancestral. O de otra forma, estos cargos espirituales y dichas encomiendas permean también un trabajo remunerado y gratificante un tanto más material, por ejemplo, durante su labor en la “casa de cultura”, Luis Hernández fue reconocido y premiado en homenajes institucionales (CONECULTA, CONACULTA, Gobierno del Estado, Gobierno Municipal, CDI, UNACH, UNICACH, FILAH (Feria Internacional del Libro de Antropología e Historia, entre otros) que coadyuvaron en ese entonces, a fortalecer y destacar la identidad virtuosa de Luis Hernández y confirmar una brecha entre el trabajo remunerado (cargo terrenal) y el trabajo sagrado (cargo espiritual) como partes también del desarrollo individual de Hernández y su sonoridad, en comunidad.

Comenta Luis Hernández.

“Como lo iban a sabé mis maestros tío Flavio y tío Agustín, ellos hablaron a todos los que estaban presentes cuando me nombraron, que yo iba yo aprendí más que ellos todavía que lo iba yo desarrollá más todavía lo que es nuestra música, y como ves hijito todavía lo sigo desarrollando porque tengo voluntad, tengo fuerza, les sigo enseñando, cuando yo ya no esté ya van a quedar ustedes, van a saber hacer lo que es nuestra música, nadie les va vení a decí que no es así esa música, que no lo toquen así porque no es así, nadie hijito, nadie les puede decí porque yo le enseñé y yo lo aprendí de mi papá de los otros maestros y ellos lo aprendieron de sus abuelos antiguos, por eso yo les digo no lo toquen de cualquier forma, respétenlo la música, yo lo respeté lo hice siempre como es como me enseñaron y cuando trabajé en la cultura [se refiere a la “casa de la cultura”] me homenajearon por nuestra música, saber cuánto gastaron pero me dieron reconocimiento, en cualquier lugar, diferente lugar parte del gobierno me daban aunque sea mi paguita [dinero]” (Hernández, Agosto del 2016).

Con el transcurso del tiempo, los ancianos costumbristas expiraron y una larga tradición a la que Luis Hernández se integró a sus ocho años de edad, se dejó contextualizar y recrear por quienes serían la última generación formada desde “el idioma”, desde el contacto con los imaginarios más complejamente ancestrales, y que a inicios del siglo XXI serían tratados de acuerdo a un entorno social con inicios tecnológicos, materiales y recursos modernos que permearían ciertos tratamientos de las expresiones tradicionales y la búsqueda de herramientas de salvaguarda para la continuidad.

En el año 2000, Luis Hernández participó en el proyecto *Alabanzas Tradicionales Zoques de Chiapas; Grupo de Costumbristas Zoques de Copainalá*, coordinado por Cirilo Meza Gómez y Atilano Jiménez Sánchez. En donde la participación de costumbristas, de hombres y mujeres, permea visualizar además de la generación de Hernández, los cargos y las edades de los costumbristas registrados en el cuadernillo de dicho proyecto¹⁶¹ (se presenta a continuación la lista de los participantes de tal fonograma).

¹⁶¹ Jiménez, Atilano y Meza, Cirilo (coordinadores del proyecto). Fonograma: “Alabanzas Tradicionales Zoques de Chiapas; grupo de costumbristas zoques de Copainalá”. XECOPA/VV/001, Instituto Nacional Indigenista, 2000.

Nombre	Instrumento	Edad
Luis Hernández Aguilar	Clarín y guitarra	70 años
Cirilo Meza Gómez	Director de Canto	63 años
Antonio López Hernández	Matraca	70 años
Alberto López Aguilar	Matraca	76 años
Celso Sánchez Jiménez	Matraca	68 años
Rafael Guzmán Gallardo	Tambor	75 años
Saraín Juárez Reyes	Violín	43 años
Rosario Meza Sánchez	Violín	68 años
Silverio Meza Escobar	Violín	64 años
Atilano Jiménez Sánchez	Violín	70 años
Hermenegildo Hernández López	Santo Varón	72 años
Gregorio López García	Santo Varón	68 años
Benito Jiménez Vázquez	Guitarra	39 años
Úrsulo González González	Guitarra	75 años
Angelina Morales Vázquez	Cantora	70 años
Ana María Gonzáles Sánchez	Cantora	73 años
Victoria Murias Hernández	Cantora	68 años
María Blanca Vásquez Vázquez	Cantora	30 años
María Cleofas Hernández García	cantora	66 años

Más allá de reconocer un trabajo bastante exhaustivo en la resolución y desarrollo de las prácticas tradicionales, de las músicas de tambores y carrizos por Luis Hernández, es necesario reafirmar su gestoría de conocimientos y formación de identidades, no solo en colectividad con sus compañeros de generación, si no con otros contemporáneos y en ciertas etapas del siglo XXI, es decir, el proceso de desarrollo de las prácticas que él concibe en contexto, diálogo, celebración y cohesión con tradicionalistas (sin cargos de costumbristas), entre niños, jóvenes y adultos que iniciaron una formación de las músicas y sonoridades tradicionales, del pensamiento cosmogónico y un imaginario contemporáneo, en celebraciones intergeneracionales con dicho maestro pitero.

Según algunas listas de alumnos de la “casa de cultura” de Copainalá, en el taller de música tradicional, o de danzas, el número aproximado de alumnos de Luis Hernández fueron 31 en solo tres años.

Octubre del 2008

Luis Santiago Hernández
 Carlos Juárez
 Carlos Orozco
 Eduardo Hernández
 Cristian Gumeta
 Alejandro Balcazar
 José Balcazar
 Daniel Morales
 Hugo Alegría
 Florebel Ayala
 Mario Hernández
 Eynér Hernández
 Abenamar López
 Alexander López
 Alonzo Gómez
 Walter Hernández
 Alfredo Sánchez
 Florencio Santos
 Félix López
 Úrsulo Gonzales

Agosto del 2009

Fabiola López
 Cleria Juárez
 Edith Juárez
 Darwin Domínguez
 Dagoberto Vásquez
 Carlos Alberto Juárez
 Luis Santiago Hernández
 Carlos Juárez
 Carlos Orozco
 Eduardo Hernández
 Cristian Gumeta
 Alejandro Balcazar
 José Balcazar
 Daniel Morales
 Hugo Alegría
 Florebel Ayala
 Mario Hernández
 Eynér Hernández
 Abenamar López
 Alexander López
 Alonzo Gómez
 Walter Hernández
 Alfredo Sánchez
 Florencio Santos
 Félix López
 Úrsulo Gonzales

Agosto del 2010

Wilfrido Pérez
 Eduardo Vásquez
 Jesús Ángel Pablo
 Alejandro Nuñez
 Cristian Gutiérrez
 Fabiola López
 Cleria Juárez
 Edith Juárez
 Darwin Domínguez
 Dagoberto Vásquez
 Carlos Alberto Juárez
 Luis Santiago Hernández
 Carlos Juárez
 Carlos Orozco
 Eduardo Hernández
 Cristian Gumeta
 Alejandro Balcazar
 José Balcazar
 Daniel Morales
 Hugo Alegría
 Florebel Ayala
 Mario Hernández
 Eynér Hernández
 Abenamar López
 Alexander López
 Alonzo Gómez
 Walter Hernández
 Alfredo Sánchez
 Florencio Santos
 Félix López
 Úrsulo Gonzales

Cabe señalar que la asistencia de niños, adolescentes y adultos a estos talleres iba en crecimiento constante con el paso de los años, además la presencia de las mujeres no era (ni es actualmente) tan fuerte, pero se logra al menos visualizar y reconocer la presencia e integración de *Ellas* en el año 2009 (caso Fabiola López, Cleria Juárez y Edith Juárez), aunque desde el año 2015 no se percibe un involucramiento o participación como tamboristas.

Comenta Luis Hernández respecto a la participación de mujeres en danzas o músicas tradicionales aproximadamente del año 1960 al 1985.

“No participaban las mujeres en las danzas tradicionales, puro hombre, solo ese de las *Sacramentadas* es que lo bailan las viejitas, pero no lo puede bailá cualquiera, tienen que ser las sacramentadas, ya si querían bailá *Moctoktzu* o *Caballito* no se podía, no sé porque, pero los meros antiguos no hablaban de eso, las mujeres hacían otra cosa, ya los hombres van a bailá, y había especial bailador que ponía nahua [falda o enredo], no cualquiera ya había uno nombrado que lo iba a sé [caracterizar] de *Santa Susana* o de la *Jucu Jucu* como le dicen cualquiera danza que lleva su patrona o su mujercita tenía que sé un hombre que lo supiera hacé no que ahora nomás cualquiera se quiere vestí, su mujer del *Weya-Weya* es un hombre que habla el idioma que se viste, porque el primer baile que le decimos, el *Weya-Weya* le habla en idioma y tiene que constestá, si no sabe hablá idioma no le va entendé y no lo va sabé hacé, pero es hombre que lo bailá, ya una vez que íbamos a bailá me acuerdo como en el año 1961 o 1962, que algunas mujeres querían bailá, pero como no se podía, se tuvieron que cortá su pelo, como hombre, así se pusieron su ropa y corto el pelo bailaron, o ya sea de *Moctoktzu*, hubo quienes querían bailá y se cortaron su pelo como hombre, pero lo bailaron, y galán lo bailaron les gustaba, pero no era baile de mujeres pero si le agarraban porque lo querían bailá así varios años lo mirábamos que lo bailaban las mujeres, se metían en la fila de los hombres, la última vez creo que lo vi o de las últimas veces ya que lo dejaron de hacé ya vino a sé cómo en el ochenta y tres [1983] ochenta y tanto que todavía lo hicieron, ahora ya no bailan ninguna mujer, que quiera bailá en estas danzas, pero tampoco los hombres lo quieren hacé de aquí de Copainalá, algunos de comunidad vienen y lo hacen, pero de aquí ya no hay” (Hernández, Diciembre del 2016).

“Ahora que tenemos las niñas que quieren tocá tambor, no les vamos a decí que no, que lo aprendan si les gusta, que le agarren y así lo van a i [ir] tocando cada vez más hasta lo van a quedá mirando que tan tocando tambor, sus mismas compañeritas lo van a vé que saben tocá tambor, si tienen gusto que bueno yo no digo que no” (Hernández, Febrero del 2017).

Actualmente ejecutan el tambor tradicional dos niñas; Marian Méndez de 5 años y Michelle Ramírez de 6 años, quienes manifiestan su gusto¹⁶² por ejecutar el tambor en compañía de amigos (otros niños) y familiares, por ello la concepción de los actuales músicos

¹⁶² No es común que los niños y niñas menores expresen sus conocimientos acerca de las músicas tradicionales de tambor o carrizo, más son conscientes de la tipología de pieza musical que ejecutan en una iglesia, en una casa, en una fiesta comunitaria, en un espacio abierto, es decir que reconocen *Zapateados*, *Alabados* o *Sones para Danzas* en el momento que las ejecutan, así como sus valores, sentidos y símbolos. El desarrollo de sus conocimientos y saberes se basan primordialmente en procesos de formación (casa de ensayos) y ejecución (espacios de celebración), y son un factor (niños tamboristas) de la dinámica cultural de la comunidad.

tradicionalistas acerca del “espacio cultural” recae en el domicilio de Luis Hernández (lugar de ensayos) como un espacio de formación y relaciones intergeneracionales, de sonoridades, músicas tradicionales e identidades en el siglo XXI (Luis Hernández y sus contemporáneos). Denominando dicho domicilio como “casa de cultura” en un sentido estricto de la existencia y tratamiento de una fenomenología de transmisión de saberes culturales de la comunidad (tradición oral) y una compleja relación entre generaciones tradicionales latentes, reunidos en la contemporaneidad.¹⁶³

III.II SONORIDADES TRADICIONALISTAS.¹⁶⁴



Los tradicionalistas que se han integrado a las prácticas de la costumbre de Copainalá, han forjado una clara postura de resistencia, para el respeto y reconocimiento de los usos y funciones en que las prácticas tradicionales “consisten”, es decir, de algunas músicas que tienen una función comunitaria de regocijo espiritual y diálogo con la deidad, se busca ejercerlas únicamente en su espacio y con los fines espirituales de consenso comunitario (entre costumbristas, católicos, músicos y otros). Se rechaza y analiza a la vez, una intervención violentante de los organismos “culturales” (gubernamentales o independientes) con sedes en la cabecera municipal que “invitan” a los ancianos costumbristas, a los hacedores de la tradición para participar en eventos (programas sociales, proyectos de fondos financieros, políticos o político-religioso) como procesos viables de desarrollo, expresión y continuidad de “lo tradicional” de Copainalá, puesto que han exteriorizado un ideal de urgencia cultural para

¹⁶³ Actualmente se reúnen niños y niñas de 4 a 14 años de edad, jóvenes de 15 a 25 años y adultos mayores a 27 años (hasta los 50), en el domicilio de Luis Hernández, para formarse y aprehender músicas y danzas tradicionales, forjando y fortaleciendo sus sentidos de pertenencia y sus identidades Copainaltecas. Además en dicho espacio, Luis Hernández ha recibido a fotógrafos, investigadores, otros músicos académicos y tradicionales y un sinnúmero de agentes socioculturales que buscan informarse, aprehender o reconocer prácticas culturales del municipio a partir de la sonoridad y de la música de él.

¹⁶⁴ Las siguientes palabras son de Miguel Antonio Vásquez, pitero de la ribera Miguel Hidalgo “Zacalapa”, a sus 16 años actuales interpreta un amplio repertorio de músicas tradicionales de tambores y carrizos, además es danzante y se encuentra integrado a la costumbre del municipio. Dicho registro se grabó en el domicilio de Antonio Vásquez en Zacalapa, en Febrero del 2016.

establecer estrategias (aunque mal diseñadas) para “rescatar” expresiones, prácticas, manifestaciones, celebraciones o fenómenos tradicionales del municipio.¹⁶⁵

Específicamente, los músicos tamboristas y piteros tradicionalistas se han desarrollado en el campo sonoro, en la música, como un componente importante para la identidad colectiva de Copainalá y como un conjunto de sonoridades contemporáneas que soportan el patrimonio cultural intangible que respecta al carrizo y al tambor (incluye conocimientos y saberes naturales, de cosmovisión, de repertorio, de dotación musical, etc.). Al tiempo que reafirman sentidos de pertenencia hacia lo local, para con los pensamientos, sentidos, valores, significados o simbolismos culturales que permean identidades individuales a partir de los intereses musicales de cada sujeto tamborista o pitero (también danzantes).

Al hablar de una continuidad tradicional, no refiere su sentido a ejecutar por siempre las músicas de tambores y carrizos como las escuchamos hoy día con Luis Hernández, más bien apunta a un aspecto bastante complejo de transformación constante, donde el “rescate” de una pieza musical y el ejecutarlo igual, no existe, es decir que, las músicas no son estáticas por naturaleza, se conciben de diferentes maneras y partiendo de una ideología abierta que se retroalimienta de perspectivas tolerantes e incluyentes de las condiciones y posibilidades de acuerdo al contexto en que se desarrollen.

Las sonoridades individuales de los músicos tamboristas y piteros se han concebido desde una sonoridad virtuosa, desde Luis Hernández como músico, maestro, compañero y amigo que desde un carácter sonoro y propio gestiona identidades sonoras, con gustos, intereses, estilos, técnicas, formas musicales y otros factores que cada individuo desarrolla de acuerdo a sus capacidades y condiciones en que se encuentren (contextos o etapas de desarrollo de la misma persona). De allí que los tradicionalistas actuales son estos individuos formados ideológica, musical y sonoramente (caso de los músicos)¹⁶⁶ desde las perspectivas tradicionales más próximas a las generaciones ancestrales (costumbristas con formación desde

¹⁶⁵ Es impertinente pensar en “rescatar” la cultura, las expresiones o los fenómenos socioculturales en una dimensión tradicional y a partir de eventos anuales de política, esparcimiento y moda con un fuerte soporte financiero para impactar estéticamente a la misma comunidad, donde los hacedores de la tradición no son más que invitados a “actuar”, son sujetos de entretenimiento para rellenar y hacer “cultural” el evento, así como para mal interpretar las expresiones socioculturales, para realizar de mala gana el patrimonio cultural de Copainalá.

¹⁶⁶ Los danzantes tienen formación musical, con sonoridades dancísticas (a partir de sus conocimientos, gustos, experiencias y técnicas con la música, hacen su danza), con ideologías y cosmovisiones respecto a las danzas, sus valores, sentidos o simbolismos culturales son parte de la formación general y específica. Otros que son formados también son los cantores, rezadores, etc.

el idioma), que se han integrado a la costumbre, a la comunidad de costumbristas (de los ancianos hoy día) y son hacedores de cultura (sin cargos espirituales) con conciencia de equidad, respeto y convivencia en colectividad humana. Lo que ha llevado en pleno siglo XXI y en los años 2016-2017 a permear contradicciones y desintereses de participación, vinculación, relación y diálogo con “organizaciones culturales paternalistas”, buscando por un lado más colectivo el soporte comunitario, pensando que la cultura es de todos, que todo individuo hace cultura colectivamente, y la costumbre, las tradiciones, pertenecen a una dimensión más específica y exhaustiva del ejercicio de concepción del patrimonio cultural como consciencia de resguardo de la memoria histórica y responsabilidad colectiva, por lo que los tradicionalistas buscan tal resguardo a partir de su valoración (cultural y económica), reconocimiento (individual y colectivo) y recreación (su transformación, su evolución), no su deformación y explotación.

Edgar Méndez (artista visual profesional), es tamborista tradicionalista y señala que.

“Queremos que la gente se dé cuenta del valor que tienen nuestras músicas, nuestras danzas para nuestro pueblo, su valor cultural, y por eso tenemos que seguir haciéndolo, no te voy a decir que no vamos a lucrar, si podemos lucrar, pero no abusivamente como lo hacen de por sí [las instituciones u organizaciones], por ejemplo si vamos a ir a tocar a una iglesia, en la fiesta de barrio y nos vienen a invitar, no les vamos a poner un precio, ellos no deben dar una gratificación que ellos consideren pertinente, porque nuestros tambores nos cuesta hacer, hay que comprar lazo, resistol, madera, cuero, herramientas, todo para hacer nuestros instrumentos, o si es una danza que quieren nosotros gastamos en la ropa, en penachos, listones, espejos, en todo, y si no nos dan nada porque a veces no les ajusta, porque como es fiesta comunitaria todos cooperan y gestionan como pueden, no importa nosotros no cobramos, siempre nos dan aunque sea nuestra cena y nos atienden bien, al final de cuentas lo hacemos para las imágenes, para la iglesia y por nuestra cultura” (Méndez, Abril del 2016).

Comenta Luis Hernández.

“Es que antes cuando estábamos en la casa de la cultura como era nuestro trabajo nos mandaban a llamar para que participemos en cualquier lado, en cualquier lugar fuimos a pasear y nos pagaban pero no nos quedaba a nosotros a nuestros chamaquitos, quedaba para la casa de la cultura, o si iba a ver algún evento en la fiesta nos invitaban que fuéramos a tocar, pero teníamos que ir porque ese era el

trabajo, ahora ya no estoy allá podemos ir a cualquiera fiesta que nos queramos ir de metiches a tocá aunque no nos inviten, no nos dicen nada porque llegamos por nuestras imágenes, no para que nos paguen, pedimos por nuestra salud que Dios nos de fuerza y voluntad para seguir con nuestra costumbre, todo costumbrista llega de por sí ya lo sabe que tiene que ir no lo tienen que invitar cada año, pero si le tienen que dá su relique porque ese es su compromiso” (Hernández, Febrero del 2017).

Rafael Gallardo (ingeniero profesional), coordinador y tamborista tradicionalista señala.

“Es que se está perdiendo de vista que nuestra cultura zoque es importante que se siga haciendo, no hacen nada [se refiere a las organizaciones o instituciones paternalistas] que impacte a nuestra gente, solo hacen los eventos para los que visitan el pueblo y para ellos, para cubrir sus proyectos, nosotros que tocamos que bailamos que nos metemos ahí a coordiná, a hacer cosas para que se presenten nuestras danzas en las fechas que son, para que esté la música original en vivo, no que después en grabadora lo vamos a tener que poner, en disco porque nadie hizo nada para enseñarles a los niños a tocá violín, a tocá pito o tambor, solo tío Luis que enseña y tío Cirilo pero ahorita ya no hay violinista joven, y nosotros como tradicionalistas lo debemos impulsar que se haga en nuestro barrio, si los otros barrios no lo impulsan ay que se pierdan, pero nuestro barrio tiene más danzas y aquí están los que tocan carrizo, tambor, violín, aquí están la mayoría, lo podemos sacá cada año nuestras danzas nosotros” (Gallardo, Diciembre del 2016).

A lo anterior, es necesario recalcar que el sentido de remuneración económica por participar en fiestas de barrio, es meramente simbólica, es decir que, es un tópico mencionado poco común, que busca solo satisfacer ciertas necesidades de los músicos o danzantes en el contexto actual del pueblo (tecnológico y urbano), por ejemplo, en la generación de Luis Hernández, la invitación para asistir a una fiesta de barrio se hacía únicamente al pitero (músico principal), y éste se encargaba de localizar e invitar a sus tamboristas en todo el pueblo, a la vez que se aseguraba de las asistencias y éstos arribaban caminando a dicha celebración (condiciones rurales del pueblo). Actualmente el músico principal (Luis Hdez.) no localiza ni invita a sus tamboristas, éstos asisten por gustos e intereses, y cuando una invitación se hace para asistir a una fiesta de barrio, se dirige a dicho músico principal y al menos a dos tamboristas que se encargan de invitar a otros tamboristas, y la remuneración económica se

señala a forma de cubrir gastos de invitación a tamboristas por teléfono (tiempo aire o crédito), así como para traslados de músicos e instrumentos (autos particulares o pago de ecotaxis) al lugar de participación.

La costumbrista y danzante Cleofas Hernández comenta.

“Yo bailaba yo *Sacramento* antes, pero no lo bailábamos donde quiera, salíamos de nuestras casa y nuestros papás nuestras mamás de cualquiera que iba a bailá nos despedían porque íbamos a i [ir] a pedí el tiempo de agua y nos preparaban nuestras flores porque teníamos que llevá nuestra ofrenda cada mujer y solo es una vez que se baila, ahora ya todo el tiempo lo quieren que se haga y no se hace como antes no más te mandan a buscá para que vayás allá en los danzantes [se refiere a la plaza de los danzantes]¹⁶⁷ a bailá y ni flor te ofrecen, yo dejé de llega porque ya estoy grande y allá nos tenían todo el día sentados y nos daban una torta y un refresco para que pasemos el día y cuando terminaba ni nos iban a dejá, ay se despedían y se iban ¡ay nos dejaban!, ya subíamos caminando a nuestras casas, solo a los que son de fuera de comunidad es que los iban a dejá en sus casas” (Hernández, Julio del 2015).

Las indiferencias entre perspectivas de “lo cultural” o “lo tradicional” han sido impulsoras de pensamientos críticos y analíticos por los mismo hacedores de la costumbre, por la comunidad de costumbristas con el soporte de un gran número de tradicionalistas, entendiendo que la comunidad de costumbristas son los últimos abuelos, ancianos juramentados y hacedores tradicionales con cargos y mayores de 70 años que han integrado niños, jóvenes y adultos menores de 60 años (sin cargos) en las prácticas y celebraciones tradicionales, a éstos se les conoce como tradicionalistas. Y a partir de ello las acciones de resistencia por lo tradicional y su desarrollo conforme a las ideologías transmitidas por costumbristas (de respeto y valor sociocultural), y en el caso de los músicos tamboristas bajo la tutela de Luis Hernández, que han consensado ciertas actitudes y acciones para con los eventos o celebraciones “culturales” en donde los costumbristas acceden a participar fácilmente y los

¹⁶⁷ La plaza de los danzantes fue un reconocimiento construido aproximadamente en 1964 por el gobierno del estado y en honor a los danzantes de la época, en ese entonces el maestro o director de baile era don Filomeno Gonzales, papá de Silvina Gonzales (bordadora tradicional). Actualmente dicha plaza funciona como escenario de celebraciones religiosas y eventos “culturales”, más no es un espacio tradicional donde se ejerza la costumbre o prácticas tradicionales.

tradicionalistas asisten a manera de soporte y a forma de “cuidar la integridad” tanto del costumbrista, como de las expresiones tradicionales en contextos sociopolíticos¹⁶⁸ u otros.

Las identidades sonoras de los músicos tamboristas y piteros actuales parten de los sentidos de pertenencia con las prácticas y celebraciones tradicionales transmitidas y aprehendidas desde el valor sociocultural de las expresiones musicales, así como de su divulgada deformación o su sentido cultural impuesto al “folclorizarse” y tratarse en ámbitos de entretenimiento, para shows.

Antonio Vásquez (pitero tradicionalista) comenta al respecto.

“Todo lo que he aprendido lo tengo que ejecutar así como me lo enseñaron, claro que yo como soy más joven lo voy a ir cambiando con el paso del tiempo, pero no es que yo diga que lo voy a cambia, es porque nosotros no vivimos en la época que los abuelos vivieron, y nosotros como alumnos de tío Luis lo debemos seguir haciendo nuestra música tradicional así como es pero ya en un tiempo diferente, y lo tenemos que seguir haciendo tradicional, aunque toquemos diferente a tío Luis pero que digamos nosotros, jeste es la música tradicional, la música zoque que nos identifica en cualquiera lugar que vamos y que nosotros nos identificamos con esta música!, que lo hagamos bien de corazón porque es lo que nos dejaron los antepasados los abuelos antiguos y debemos conservarlo tradicionalmente hablando” (Vásquez, Junio del 2017).

Menciona Carlos Orozco (pitero tradicional).

“Lo que es la música zoque lo tenemos que seguir ejecutando, sino para que nos enseñaron, con esa música decimos quienes somos y nos sentimos identificados con ese tipo de música en cualquier parte que vamos, por ejemplo si salimos a tocar a Tuxtla o a otro lugar nuestra música es diferente de todos los pueblos y cada pueblo dice lo mismo que su música es única y no se puede confundir con otra, pero si estaría bueno que sigamos haciendo así como cuando fuimos a tocá en Tuxtla que tocó el de Coita [Ocozocoautla] sus zapateados y los de Tuxtla también y nosotros

¹⁶⁸ Cirilo Meza comenta a quien aquí redacta. “Nos toman fotos y nos graban en video, nos preguntan de nuestras celebraciones tradicionales para que vayan y nos graben, dicen que el director de la casa de la cultura no sabe nada ni hace nada, solo toma foto y que es para que reporte su trabajo allá en Tuxtla, una vez me preguntó que cuando iba a salir el Weya Weya para que vaya a grabá, y yo le pregunté porque iba a grabá y me dijo que es para que mande a comprobá lo que es su trabajo, pero uno no le puede decí nada porque ya está uno grande, por eso ustedes que están jóvenes deben i [ir] con nosotros y ver lo que hacemos y si está mal no lo van a hacé, a nosotros ya nos engañan porque estamos viejitos pero a ustedes no, no es bueno que hagan esas cosas que nos engañen, si nos damos cuenta pero no les podemos decí nada, no nos podemos poné a peleá” (Meza, Febrero del 2017).

como tamboristas tocamos al mismo tiempo aunque no conocemos bien su música, y ellos no conocen el de nosotros pero lo tocan con su tambor ay nos siguen cuando toca tío Luis y yo, aquí en Copainalá le debemos seguí enseñando esos muchachitos que llegan que les gusta así como hizo nuestro maestro, principalmente a los niños se le tiene que enseñá para que lo aprendan y así puedan tocar cuando sean más grandes, yo lo practico con unos muchachitos y toco mi carrizo, ay vamos poco a poco” (Orozco, Junio del 2017).

Atendiendo a que una de las principales razones del desequilibrio de determinados aspectos socioculturales como; los usos y funciones de las músicas tradicionales con tambores y carrizos, se debe al desinterés de músicos piteros por formar hacedores musicales, además de que no existe en el municipio otro costumbrista con cargo de maestro pitero (como Luis Hdez.), y las intenciones más comunes de ejecutar piezas tradicionales se basan en una remuneración meramente económica. Lo que ha desatado algunas críticas por parte de costumbristas y tradicionalistas hacia estos comportamientos no comunes en la costumbre, para con las prácticas tradicionales en pleno 2017. Señala Cirilo Meza.

“A mí me engañaron tiene como dos tres años, como yo siempre lo había yo agarrado el Weya-Weya, fui promotor del Weya-Weya más de tres años, y una vez viene éste hombre [se refiere a un compañero de costumbre, violinista tradicionalista, sin cargo, menor de 70 años y prestador de servicio en el gobierno municipal] que yo le firme unos papeles que era para que nos dieran apoyo más de mil pesos para que lo pudiéramos hacer ese año el Weya-Weya y yo le creí, le firmé, ay está no se vino a pará en carnaval creo que se fue con el dinero si es que le dieron dinero porque dijo pué que él lo estaba consiguiendo [gestionando] para esto que es nuestra costumbre, ay lo vez ahora me ha dicho que quiere su plaza, como maestro, pero ni enseña y ni les tienen paciencia los muchachitos, si les tuviera paciencia les enseñara y ay los anduviera cuando toca carrizo, ay los tuviera tocando tambor, pero es que piensa que es rápido las cosas que se hacen que es rápido que se desarrolla la música, lleva su tiempo, véanlo ahora nosotros con tío Luis, nos constó trabajá y hasta ahora que somos viejitos nos tocó algo, pero este que ya lo quiere solo porque ya toca, pero no lo enseña, que quiere decí que no sabe hace algo con su música, aparte ni le entiende bien a su instrumento, ay lo vimos ahora en la cuaresma tocó con los viejitos, no le entiende su violín todavía bien su violín le tiene que entendé, le falta poquito y cobra para que vaya a tocá donde lo invitan” (Meza, Febrero del 2017).

Comenta Luis Hernández respecto al trabajo terrenal y el trabajo espiritual.

“Cuando nos invitan a tocá que en la iglesia, para cualquiera imagen sí podemos i [ir], si tenemos voluntá tenemos gusto, nos vamos, pero si estoy enojado si ando mal encarado no voy a queré i [ir] a tocá porque no me vá salí lo que quiero tocá, si estamos buenos de salud y contentos, con ganas de i [ir] a tocá sus alabados, sus alabanzas a las imágenes, sus zapateados a las cocineras o para alegría a los otros que están celebrando su imagen nos podemos i [ir] contento, ya ahora salen con que les paguen sus días que quieren que vayan a tocá pero ese no es lo que dice nuestro cargo de costumbrista, ustedes jóvenes primero tienen que aprendé a tocá sus instrumentos, lo van a desarrollá su música y luego se van a sé [a convertirse] costumbristas cuando ya lo desarrollaron, ahorita no pueden pedí que les paguen porque están aprendiendo ustedes y van a tocá para que lo aprendan más, lleva su tiempo que lo desarrollen y solito lo van a ganá su paguita [remuneración económica] con ese mismo lo que saben tocá, como yo cuando trabajé en la cultura [se refiere a la institución “casa de cultura”] me pagaban como maestro por enseñarles a tocá a los que llegaban a la cultura, pero ese ya lo tenía yo desarrollado, era mi trabajo de maestro terrenalmente que me nombraron en 1991, ya tenía yo mi cargo mi nombramiento que recibí en 1953 de maestro, en lo espiritual, ese si para enseñá toda mi vida hasta que yo me muera boy a seguí enseñando, ahí nadie me paga ni a nadie le pagan a Cirilo, o a las rezadoras pa que lo enseñen, nadie nos paga por que es encomienda de Dios que enseñemos que no lo llevemos lo que sabemos, que lo dejemos aquí que lo sigan haciendo y desarrollando los que vienen, nuestra cultura, nuestra música, ya es Dios que nos da permiso de vivir y de que lo dejemos enseñado así como nos enseñaron a nosotros, los antiguos, es nuestra tradición que lo vamos dejando a nuestros hijos para que sepan que hacíamos o que hicieron nuestros abuelos” (Hernández, Junio del 2017).

Es imprescindible mencionar que, los trabajos remunerados son producto de un nombramiento o una encomienda (un cargo) terrenal que satisface necesidades básicas como vestir, alimentarse, etc. Importantes en la actualidad, más no esenciales desde la perspectiva costumbrista, ya que un trabajo sagrado (puede ser económicamente gratificado o no) se basa primordialmente de una encomienda, un cargo espiritual que se ejerce toda la vida, para fines espirituales y desarrollo sociocultural con funciones sacras hacia las deidades o imágenes, y las necesidades básicas son el alimento, la convivencia colectiva, el ejercicio de la paz y la ritualidad a deidades para el bienestar (salud) individual y comunitario, satisfaciéndose todos en comunidad, en las celebraciones tradicionales y partiendo de los diferentes cargos del sistema

de usos y funciones que cada individuo ejerce dentro de la costumbre (cocineras, promotor, albacea, mayordomo, rezadoras, cantores, músicos, etc.). Estas perspectivas costumbristas logran ser transmitidas hoy día hacia nuevos hacedores de la cultura tradicional, forjando fuertes sentidos de pertenencia hacia una postura humana de satisfacer necesidades básicas de manera comunitaria y básica, sin lujos o pretensiones de moda, con un sentido de comunidad para ser y estar con otros. Aunque de estas perspectivas se forman también los niños y niñas contemporáneos y dentro de la comunidad de costumbristas, tampoco puede hacerse a un lado o ignorar el impacto de la tecnología o la globalización, por lo que los tradicionalistas (niños y jóvenes) se ven sujetos a responder y contextualizarse en entornos modernos, siempre ejerciendo lo tradicional, pero a la vez recreando conceptual y materialmente sus conocimientos aprehendidos de los costumbristas.

Comenta Ricardo San Sebastián (tamborista tradicionalista).

“Yo entiendo a los viejitos costumbristas, aunque no somos de la misma época pero ellos crecieron y se acostumbraron a una forma de vida que mis hijos [niños tamboristas] ya no lograron ver, ni habían nacido, los músicos de antes eran como tío Luis, que las cosas que decían lo tenían que hacer o que tocá así su tambor, si no entonces no sabías tocar, ellos comían que chipilín, que hierva mora, punta de chayote, yuca un montón de cosas que por ejemplo yo si lo comí porque todavía me crié con ese [Ricardo tiene aproximadamente 50 años] pero los chamaquitos que ni lo han probado ya piden otras comidas cuando salimos a tocar en alguna comunidad, o tal vez que nos dan carne hay niños que no comen carne, o comidas en caldo, los niños no lo comen porque no les gusta, ya probaron otras comidas, pero si van a tocar porque es música de tambor, ese si les gusta lo hacen, por eso yo si nos dicen vamos a tocar tal lugar nos vamos agarramos nuestro tambor cada chamaquito agarra su tambor y nos vamos, no vamos porque vamos a cobrar para tocar, nos vamos porque nos gusta es nuestra música es de nuestra cultura de nuestro pueblo, por ejemplo nosotros todos los años tenemos que salir a tocar en Diciembre o en Enero que bailan los Parachicos toque quien toque carrizo salimos a tocar nosotros nuestro tambor porque es nuestro compromiso con San Sebastián, o con la virgen de Guadalupe que haya pitero es todo nosotros salimos a tocar y mis hijos lo saben que les gusta tocar y que vamos a comer lo que nos den lo que haya [haya], por eso con tío Luis nosotros nos fuimos a aprender porque mis hijos lo acompañaban a este don Saraín pero una vez lo ví que taban [estaban] tocando y les metió uno [golpeó] con los bolillos y ese no me gustó porque eran sus alumnos y él no sabe ser maestro, por eso tío Luis es maestro tiene su cargo y enseña, mejor

empezamos a subí a su casa para que siguiéramos tocando y hasta ahorita ay seguimos donde quiera vamos a tocá y les gusta mis hijos siempre tocan tambor”
(San Sebastián, Mayo del 2017).

Las identidades sonoras de niñas, niños, jóvenes y adultos tradicionalistas permean una larga vida a la tradición musical que Luis Hernández continua forjando en la actualidad, aunque cada tradicionalista, tamborista o pítero conciba su propia sonoridad, estas sonoridades se basan primordialmente de la virtuosidad sonora de Hernández, a la vez que dicho maestro pítero los integra y contextualiza en la dimensión tradicional en diferentes espacios y con diversas expresiones de la costumbre, creando y recreando constantemente espacios intergeneracionales que den continuidad a la concepción del patrimonio cultural del municipio a través de la cohesión generacional, de sonoridades e identidades individuales definidas desde la perspectiva de las músicas de tambores y carrizos tradicionales de Copainalá.

Atendiendo a lo anterior, el patrimonio sonoro se recrea constantemente con la integración y diversidad de sonoridades tradicionales generacionales que en la actualidad dialogan con Luis Hernández, éste les ha inculcado, transmitido los valores culturales de cada estructuración sonora, de cada pieza musical, les ha compartido ideologías de creación y conceptualización de las celebraciones en momentos y etapas determinadas, por ello, puede decirse que constantemente se manifiestan las recreaciones sonoras en el patrimonio cultural del municipio, en las celebraciones y expresiones que se retroalimentan de la cohesión de hacedores musicales, con objetos sonoros, textos sonoros, lenguajes musicales, escuchas, y sonidos ambiente que como un conjunto tangible e intangible a la vez, se valora como la identidad colectiva de la comunidad de costumbristas, y de quienes la reconocen.

Las celebraciones intergeneracionales no son asuntos modernos y nuevos que se viven en las tradiciones, más bien son fenómenos contemporáneos de relaciones humanas que Luis Hernández vivió en su infancia, vive y acude actualmente para dar continuidad a la resistencia de pensamientos, saberes y quehaceres según su costumbre nativa.

Dichos fenómenos han permitido sembrar en los pensamientos tradicionalistas, en niños, jóvenes y adultos, sentidos de pertenencia para con las sonoridades musicales de los tambores y carrizos en uso y función según la fe católica y según la identidad colectiva. Antonio Vásquez comenta.

“La música de carrizo, de pito como se le dice, es de nosotros, y nosotros como jóvenes lo vamos a seguir haciendo para que nos sintamos orgullosos de decir que somos costumbristas, verdaderos costumbristas Copainaltecó, vamos a seguir con la costumbre de nuestros abuelos, ese es nuestra identidad de hacer lo que nos gusta lo que queremos realmente hacer es lo que se hace parte de nuestra costumbre y eso somos nosotros como músico como danzante, le vamos a dar valor porque los costumbristas ya están grandes o no lo pueden hacer ya, o algunos ya murieron pues y si no lo enseñaron lo que sabían es como se va perdiendo” (Vásquez, Junio del 2017).

Rafael Gallardo expone.

“¿Qué pienso de las tradiciones en el futuro?, que se van a seguir haciendo, a lo mejor ya no estén los viejitos, tío Luis, tío Cirilo, esos meros viejitos costumbristas maestros, que fueron nuestros maestros a lo mejor ya no van a estar, pero para eso ellos están enseñando todo lo que saben, no son egoísta que dicen ¡que me paguen si quieren que les enseñe!, ellos te enseñan te dicen cualquier cosita como era, es como yo cuando lo agarre de promotor de Magdalena [imagen católica de María Magdalena] no sabía yo que hace el promotor le tuve que ir a preguntarle a tío Cirilo que se hace que puedo hacer y me dijo pues que debo buscar por allá por aquí por todos lados mi gente que va participará que me va apoyar en todas las actividades en la comida, en las danzas en las músicas en la ropa de la imagen todo con que lo voy a hacer su día de la imagen, yo no soy de Santa Ana, pero ahora digo que soy de Santa Ana de aquí es mi mujer, mis hijos mi familia son tradicionalistas les gusta pues que no se vaya a perder nuestras tradiciones, allá en Juan Sabines lo tienen tío Luis mero maestro pero no lo valoran no les gusta la música tradicional la fiesta de diciembre [en la colonia Juan Sabines se realizan festividades en honor a la Virgen de Guadalupe] y lo dejan solito su virgen para que bajen al centro a la iglesia grande, y en cambio aquí en Santa Ana están los meros músicos tradicionales, ay danzantes, están la mayoría de los costumbristas, y por eso si yo estoy aquí y me gusta coordinar todo el rollo de las danzas las músicas para que se hagan en sus fechas que son y en su tiempo no como quiera, entonces lo debemos hacer para que nuestros niños que ay un montón en Santa Ana lo aprendan y a sus familias les gusta también en lugar que ten encerrados viendo tele que se junten con otros niños con los jóvenes y darle más vida al barrio más sentido tradicional” (Gallardo, Julio del 2017).

En este sentido, se podría pensar en la continuidad de las músicas de tambores y carrizos como patrimonio intangible, como conocimientos intelectuales culturales que

permiten no solo fortalecer identidades culturales intergeneracionales, sino que se ejercen, se expresan en nuevos espacios de promoción y divulgación (en la academia y otros espacios institucionales con misiones y valores culturales), que permitan a la comunidad re-encontrarse sonoramente a través de símbolos, significados o sentidos que comprenden las artes simbólicas, las estructuraciones sonoras, las músicas.

Actualmente los pensamientos tradicionalistas no reconocen significados musicales o sonoros en su totalidad, por ejemplo, como se mencionó en el primer capítulo y apartado II.I, los caracoles emiten textos sonoros que significan determinados sucesos en la comunidad, se ejecuta en el baile de *Santa Susana*, donde los sonidos del caracol indican la llegada de la patrona del barrio de Santa Ana, también se ejecuta en tiempos de cuaresma y previo al viacrucis, donde los textos sonoros manifiestan la persecución y muerte de Jesucristo. Y funcionan también estos sonidos al ser ejecutados por un mensajero tradicional, para indicar los puntos de ubicación o las referencias territoriales en que el ejecutante del caracol se encuentra durante su encomienda de viaje o camino hacia un punto lejano. Por otro lado las músicas de tambores y carrizos no tienen significados más allá de su clasificación o tipología (posiblemente no se ha estudiado exhaustivamente cada pieza musical), más bien consisten en sentidos y valores individuales o colectivos que forman parte de un ser y estar con esta música y en comunidad.

Las piezas musicales de carrizos no significan algo o nada por sí solas, pero externalizan sentidos y valores a quienes las hacen, a quienes las escuchan.

Comenta Luis Hernández.

“La música de carrizo, de flauta como le dicen ahora nosotros le decimos pito de carrizo, ese es su nombre original así le decían los meros costumbristas, esa música que nosotros hacemos nosotros nada más lo tenemos no lo tienen ningún otro lugar y por eso lo debemos valorar, porque mucha gente ha venido que lo escuchó no sé dónde y que este tipo de música no hay allá donde viven y que quisieran tenerlo allá, pero es de nosotros y aquí debe quedar, es nuestra música y con ese nosotros alabamos, como ya te lo dije una cosa es alabanza y otra cosa es alabado, alabanza es que vamos a tocar nuestro instrumento para Dios para señor Jesucristo para algo que le queremos pedir que estemos bien de salud que la familia este bien cualquiera que sea nuestro pensamiento le podemos pedir, y los alabados son para las imágenes

que les vamos a tocá pero estando a gusto, si no estás a gusto si no te sientes bien no te va a salí tu música tu instrumento no va cantá, pero si no estás feliz no te sientes bien eso es que le vas a pedí a las imágenes que te den voluntá y gusto para tocá porque los estas alabando a ellos, entonces tu solito vas a sentí que quieres i [ir] a tocá o que lo quieres desarrollá la música porque te gusta y quieres seguí” (Hernández, Noviembre del 2016).

Elpidia Hernández señala respecto al tópico.

“Qué bueno que tu abuelito [se refiere a tío Luis] te está enseñando la música de la idioma, ahora ya no quieren aprendé todos los muchachos los niños no todos les gusta, a mí si me gusta mucho cuando lo escucho que están tocando tambor o el violín me gusta mucho por eso me voy a contestá al cantor que está cantando, porque me gusta me siento feliz cuando lo canto cuando lo escucho que tan tocando tambor se siente bonito que nuestra costumbre siga porque es nuestra costumbre que nos dejaron nuestros papás nuestra mamá ese nos enseñaron a hacé cuando estábamos muchachitos solteritos así como tú, y lo aprendimos por eso ya nosotros quedamos es bonito nuestra costumbre, yo les quiero enseñá mis nietos que hablen la idioma pero no quieren no les gusta, es porque en la escuela les enseñan que es mejor otra idioma de otro lado pero nuestra idioma es de aquí y lo pueden hablá con sus compañeritos si aprendé otra idioma de otro lugar no lo van a poder hablá así platicado pero les enseño poquito para que no se olviden” (Hernández, Febrero del 2016)

Por ejemplo, los sones para la danza del *Caballito* son *Sones para Danza*, para hacer bailar al primer baile (Santiago de Galicia) ejecutante del *Caballito*, a los moros y a los cristianos (según la idea católica). Aunque el posible significado del séptimo son que refiere e indica con su ritmo, velocidad (tempo) y melodía, una batalla entre cristianos y moros representada en una escena dancística, se tratará entonces desde un híbrido música-danza, no únicamente de la pieza musical como signifiante, sin embargo para los niños tradicionalistas en la actualidad, tienen sentidos tanto la música como la danza, y no significados.

Comentan y platican al respecto niños danzantes y tamboristas, Tristan Zaragoza (8 años), Erik y Diego San Sebastián (7 y 10 años respectivamente), y Mateo Ozuna (6 años).

“A mí me gusta más bailá el *Caballito* porque nos movemos mucho y peleamos contra el caballito, no me gustá tocá siempre porque solo estamos parados o

sentados tocando y eso me aburre y me cansa más y cuando bailamos movemos nuestro cuerpo siempre” (Zaragoza, Enero del 2017).

“Me gusta tocá y bailá también [carga y ejecuta la canasta del *Caballito*] pero más bailá porque estamos en una guerra es como si fuera una guerra pué y yo los voy a vencé a todos porque el *Caballito* es muy fuerte los vence a todos los que están peleando” (San Sebastián, Enero del 2017).

“Yo los dos me gustan más, bailá y tocá, antes bailaba yo con tío Luis, ahora toco pero me gusta también bailá el *Caballito* y también *Cuaubtémoc* cualquier danza me gusta creo” (San Sebastián, Enero del 2017).

“Me gusta bailá del *Caballito* porque luchamos con nuestras espadas, pero así me gusta que tenemos que ganar la pelea” (Ozuna, Enero del 2017).

Los sentidos (de gusto) y valores (hacerlo por voluntad para la continuidad) otorgados a las músicas tradicionales, a las expresiones socioculturales que las involucran, permiten el desarrollo de las mismas en comunidad, en una perspectiva del quehacer tradicional por gusto o curiosidad, por decisión voluntaria, aunque en algunos tradicionalistas aún persiste la ideología de la devoción católica como soporte para ejercer dichas músicas (lo que es válido y real), mientras que el ideal institucional sobre “rescatar la música tradicional” no es asunto verídico o viable, puesto que se ha intentado poner a la cultura local como “moda” deformable y utilizable, además “rescatar”¹⁶⁹ no es objetivo de la comunidad de costumbristas o de los

¹⁶⁹ Algunas instituciones y organizaciones “culturales” locales se han organizado para realizar eventos (con materia política muchas veces) que impulsen el turismo, el rescate, la moda y otros objetivos mal planteados sobre “lo cultural” de Copainalá, dejando a la vista la ignorancia y poca objetividad por “saber” y “hacer” lo que respecta a la real fenomenología cultural del municipio. Por ejemplo, en la cabecera municipal se han realizado eventos que proyectan a un grupo de individuos (organizaciones posiblemente) como “héroes” de la cultura, donde se presenta (después de aproximadamente 10 años) el “rescate” de la danza de *El Bailarín* en la cabecera municipal, siendo dicho baile una práctica cultural anual, bajo la tutela y ejercicio de la ribera Miguel Hidalgo “Zacalapa”, donde se ejecuta cada 4 o 5 de Febrero en honor a San Felipe de Jesús y por nativos o residentes costumbristas de dicha ribera, además se ejecuta dicha danza con música de marimba. Posiblemente se trata de una confusión o desconocimiento profundo por dicha práctica danésica, puesto que en años previos a 2006, los costumbristas de tal ribera eran invitados a las fiestas de barrios en la cabecera (comúnmente en Santa Ana) para ejecutar dicha danza en honor a los patrones de barrios. Por otro lado se han concebido pasarelas de moda y belleza bajo la expectativa de jóvenes (mujeres) para ser “reinas”, denigrando la indumentaria tradicional de “las mujeres zoques” (la nahua y huipil se usan y denominan como “traje”) y externando falsos discursos del quehacer, vivir, caminar, hablar y otras formas expresivas de “los zoques”. En ocasiones se ha visto la intervención y el intento de agrupaciones foráneas o individuos externos por ejecutar danzas tradicionales ajenas, principalmente grupos o conjuntos folclóricos que contratan o solicitan el apoyo institucional u organizacional local para acceder a las indumentarias tradicionales y a las músicas, con el propósito de bailar la “danza tradicional” en presentaciones de libros, giras, aniversarios u otras celebraciones de intereses ajenos a la comunidad de costumbristas del municipio

hacedores musicales al aceptar invitaciones y acceder a nuevos espacios (insensibles) de “lo tradicional” o de la “cultura” local, más bien se prevé la recreación de estas sonoridades tradicionales y se visualizan los espacios tradicionales de la costumbre y otros nuevos, sin los hacedores costumbristas actuales, en tiempos venideros y postmodernos tutelados por nuevas generaciones semánticas, es decir, otros costumbristas y nuevos tradicionalistas que analizan, critican, comparan y reflexionan su quehacer, sus prácticas y sus mundologías tecnológicas, postmodernas, globalizables y tradicionales.

El siguiente apartado tiene como objetivo demostrar a Luis Hernández en diferentes espacios, momentos y con diferentes hacedores culturales que han determinado la memoria histórica de dicho músico y a lo largo de sus andares musicales, de su resistencia sonora. Así como los hacedores musicales tradicionalistas en tutela de dicho maestro músico, dejando a la vista las relaciones intergeneracionales que se conciben natural y constantemente como parte de la dinámica sociocultural, como fuente de recreación de la tradición oral misma.

(se han grabado videos de agrupaciones folclóricas de Tuxtla Gutiérrez imitando la danza de *Moctoktzu* sobre un escenario, en honor a un libro de financiamiento político, con reales músicos Copainaltecos [no todos costumbristas] tocando abajo del escenario para los folcloreros).

III.III REGISTRO FOTOGRÁFICO (PARTE III).¹⁷⁰



126_Foto retrato de Luis Hernández Aguilar. Autor desconocido. Fuente Museo Comunitario.



127_De izquierda a derecha; Félix López (tamborista), Zenaido Jiménez (pitero de la ribera Catarina) y Luis Hernández. 25 de Julio del 2016.



128_De izquierda a derecha; Edgar Méndez, Luis Hernández. Carlos Juárez y Luis Ozuna en la ribera Santa Lucía ejecutando alabados en honor a Santa Lucía. 13 de Diciembre del 2016.



129_Músicos tamboristas tradicionales acompañados de Luis Hernández Aguilar (pitero) ejecutando alabados en honor a la Virgen de Guadalupe en el templo de San Miguel Arcángel. 10 de Diciembre del 2016.



130_Luis Hernández (carrizo), Úrsulo Gonzales acompañado de niños y jóvenes tamboristas. Autor desconocido. Fuente: Museo Comunitario.



131_Músicos tamboristas tradicionales acompañados de Luis Hernández Aguilar (pitero) ejecutando sones peregrinos en la ribera Santa Lucía. 13 de Diciembre del 2016.

¹⁷⁰ Las fotografías expuestas fueron tomadas y compiladas por el autor del presente trabajo, excepto las que se indican.



132_Luis Hernández y Cirilo Meza en la iglesia de Santa Ana. 25 de Julio del 2016.



133_Luis Hernández enseñando a ejecutar el carrizo a Diego San Sebastián (derecha) y Luis Ozuna (izquierda). 13 de Abril del 2017.



134_Ancianas juramentadas (al fondo), Luis Hdez. (Carrizo), Ursulo Gonzales (tambor cuachi) y dos cargadores no identificados. Autor desconocido, fuente Museo Comunitario.



135_Luis Hernández Aguilar (izquierda) y costumbrista no identificado en *Bellas Artes*, ciudad de México. Autor desconocido, fuente Museo Comunitario.



136_”Luis Hernández Aguilar” (olio sobre madera), realizado por el artista visual Amaury Amaya. 04 de Noviembre del 2015.



138_Luis Hernández Aguilar. Octubre del 2015.



137_Luis Hernández y tamboristas de Copainalá en San Cristóbal de las Casas, Mayo del 2016.



139_Luis Hernández y tamboristas en la catedral central de San Cristóbal de las Casas, Mayo del 2016.



140_Luis Hernández Aguilar. 13 de Diciembre del 2016.



141_Luis Hernández, Carlos Orozco y tamboristas de Copainalá en San Cristóbal de las Casas, Mayo del 2016.



142_Niños y jóvenes ensayando música de tambores en el domicilio de Luis Hernández. Noviembre del 2016.



143_Luis Hernández y músicos tradicionales de Copainalá en el homenaje al poeta Oscar Oliva. Enero del 2017. Autor no identificado. Fuente: Aurora Oliva.



144_Luis Hernández y músicos tradicionales de Copainalá en la Radiodifusora XECOPA. Agosto del 2016. Autor no identificado, fuente: www.Facebook.com/XECOPA



145_Luis Hernández encabezando el Viacruz con música de clarín, acompañada de un tambor verde y dos matracas. Fecha desconocida y autor no identificado, fuente: www.facebook/Copainalá



146_Luis Hernández (carrizo), Úrsulo Gonzales (tambor) y Cirilo Meza (danzante). Fecha desconocida, autor no identificado, fuente: www.google/Copainalá+zoques+image65435654



147_Anthuan Hernández, Luis Hernández y Tristan Zaragoza. Septiembre del 2015.



148_Luis Hernández Aguilar. Agosto del 2015.



149_Luis Hernández y Aurora Oliva. Enero del 2017.



150_Luis Hernández acompañado de músicos costumbristas y tradicionalistas. Autor y fecha no identificadas. Recuperado de www.Facebook.com/Copainalá



151_Danzante de La Azteca, Luis Hdez. Acompañado de tamboristas (al fondo). Autor y fecha no identificadas. Recuperado de www.Facebook.com/XECOPA



152_Luis Hernández y músicos tamboristas en el volcán Chichonal. Autor y fecha no identificadas. Recuperado de www.Facebook.com/Copainalá



153_Luis Hernández acompañado de danzantes tradicionales (El Caballito). Autor y fecha no identificadas. Recuperado de www.Facebook.com/XECOPA



154_Luis Hernández acompañado de tamboristas tradicionales. Autor y fecha no identificadas. Recuperado de www.Facebook.com/Copainalá



155_Luis Hernández (guitarra), Cirilo Meza (violín) y Horacio Franco (flauta), en UNICACH. Autor y fecha no identificadas. Recuperado de www.Google.com/imágen+Luis+Hernández+Música



156_Luis Hernández (carrizo) y Horacio Franco (flauta). Autor y fecha no identificadas. Recuperado de www.Google.com/imágen+músicazoque+lienzos+de+viento



157_Luis Hernández y tamboristas Copainaltecos en un recorrido o paseo tradicional. Autor y fecha no identificadas. Recuperado de www.Facebook.com/Copainalá



158_Los piteros; Carlos Orozco (izquierda), Luis Hernández (en medio) y Antonio Vásquez (derecha). 12 de Junio del 2017.



159_Luis Hernández Aguilar. Autor y fecha desconocidas. Recuperado de www.Facebook.com/Co+painalá



160_Silverio Meza (violín) y Luis Hernández (guitarra) ejecutando Co' Etze Wane (zapateados o Pasacalles) en tiempo de cuaresma. Marzo del 2017.



161_de izquierda a derecha; Anthuan Hernández, Ricardo San Sebastián, Luis Hernández, (músico no identificado), Saraín Meza, (músico no identificado), Luis Ozuna, Alejandro Gallardo y Diego San Sebastián. 01 de Noviembre del 2016.



162_Pedro Meza y Luis Hernández. 01 de Noviembre del 2016.



163_María de los Ángeles Herrera y Luis Hernández. 01 de Noviembre del 2016.



164_Caritina Santos y Luis Hernández. 01 de Noviembre del 2016.



165_Luis Hernández y Cirilo Meza. 01 de Noviembre del 2016.



166_Luis Hernández y Juanita Hernández. 01 de Noviembre del 2016.

CAPITULO IV.

KAPE SUSKUY Y COWUA KUY WANE ESTUDIOS.¹⁷¹

“Si vas a hacé tu instrumento ¡esta bueno!, pero quiere que lo vayás a cortá tu carrizo en tiempo de luna tierna, pá que lo podás cortá, esta tierno y te aguante, si no también lo vas a podé cortá pero se va picá o se va quebrá cuando lo tes haciendo, o no le va salí su tono que querés no va cantá, ni que le bagás”

LUIS HERNÁNDEZ AGUILAR

“Los toques del tambor deben salí finito, debe está bien apretado, si es en primera tu tambor suena finito, los meros viejitos lo hacían su tambor y galán sonaba no le tenían que soná fuerte”

CIRILO MEZA GÓMEZ

El presente capítulo se consolida con la intención de compartir y demostrar los saberes y conocimientos heterogéneos en las músicas, en las sonoridades, en los instrumentos y en el músico mismo involucrado en las tradiciones rituales y celebratorias del municipio. Primeramente se presenta y ejemplifica la decodificación de piezas musicales, es decir, la estructura de ejecución que permea desarrollar las músicas tradicionales (de carrizos, de violín, cantos), así como la decodificación a partir de la transcripción aproximada a partitura, la cual demuestra la singularidad del lenguaje musical de carrizos, ya que en conjunto con las posiciones tonales, exteriorizan sus variantes tonales y alturas sonoras en Hertz (dentro de la escala temperada occidental) dejando en claro que las sonoridades hacen músicas, y éstas tienen un sistema de afinación propia de la comunidad y son concebidas en una diversidad de alturas tonales por cada músico que las ejerce, concibiendo el patrimonio sonoro de la tradición Copainalteca.

Posteriormente se expone la concepción de los pitos de carrizos, que lleva a conocer primeramente los usos y funciones de los carrizos de acuerdo a su tipología, su forma de concebirlas en la comunidad como extensión del músico, como cohesionador social e instrumento simbólico cedido por la naturaleza, además la construcción de tambores en su

¹⁷¹ *Wane*-Música, *Kape Suskuy*- pito de carrizo y *Cowua Kuy*-Tambor de palo (madera): Estudios de la música de pito de carrizo y tambor de palo.

diversidad sonora, se describe el proceso de construcción, su dimensión matemática para su uso social de acuerdo a la sonoridad del músico y la función ritual que persigue.

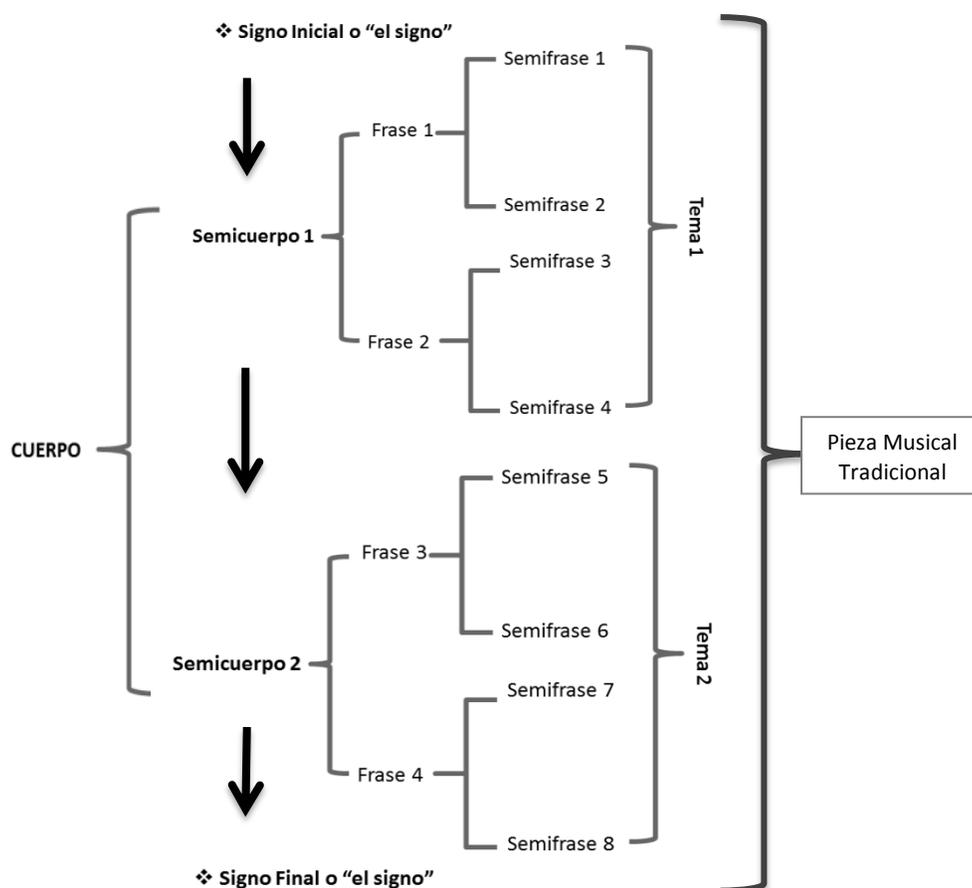
El lenguaje musical de pitos de carrizo y tambores de Copainalá persigue aún similares objetivos de ejecución hoy en día, que cuando fue transmitida al maestro pitero Luis Hernández (a partir del año 1938) en cuanto a su uso y su función que la comunidad le refiere. Es decir, tradicionalmente aún se sigue ejerciendo, pensando y concibiendo a estas músicas como factor fundamental para la comunicación, la ritualidad y la devoción que se le da a Dios, a los santos y a las vírgenes de la comunidad, además no únicamente se trata de religiosidades al hablar de estas prácticas musicales, sino que en gran parte de ellas implica el reconocimiento y posiblemente la aprehensión de la cosmovisión tradicional para con la naturaleza, es decir, la flora y la fauna del lugar, así como las concepciones y sensibilizaciones que se adquieren también para con los recursos, sean naturales o no, que permiten desde diferentes formas ejecutar dichas prácticas musicales, y que por ende dan paso a que el lenguaje musical de pitos y tambores se consolide, se desarrolle y se transforme.

Es importante hablar de lo que se ha trabajado, analizado y reencontrado en el campo de estudio, o más bien en el campo real, en la comunidad, en la forma de ser y estar a partir de una cultura aprehendida y valorada. A partir de la integración del investigador que busca no solo describir, conocer o recopilar, sino que busca vivir, comprender y reconocer las ideologías básicas como músico tradicional, a partir también de la flexibilidad, respeto, sensibilización y reconocimiento por lo nuevo o por lo desconocido. Para ello se da solidez a los siguientes apartados desde la encomienda, la experiencia, la labor social, el reconocimiento de la cosmovisión tradicional y la ejecución de las prácticas musicales que concretan el lenguaje musical de pitos y tambores tradicionales de Copainalá.

IV.1 DECODIFICACIÓN MUSICAL.

La resistencia, no solo de los simbolismos, sentidos y valores tradicionales de orígenes indígenas en la música¹⁷² de pito y tambor, sino también de las versiones simbólicas con orígenes católicos e intrínsecos a esta música, ha permitido dar paso al estudio de las estructuras de ejecución a las que siguen las piezas musicales tradicionales de tambores y carrizos (también de violines y guitarras, cantos, alabados, etc.).

Se presenta el siguiente esquema que describe y ejemplifica de manera general una sola estructura, encontrada a partir de la comparación exhaustiva entre músicas de pito y tambor, y sus respectivas formas de ejecución, así como sus similitudes con otras dotaciones musicales de la comunidad (violines con guitarras) y otras prácticas tradicionales (danzas, rezos, etc.) que más adelante se retomarán para explicar el sentido de dicha propuesta.



¹⁷² El término singular de músicas la usaremos únicamente para denominar el aspecto general de las músicas de pito y tambor del municipio y en apartados que no tratan de diferenciar o detallar a las mismas de manera minuciosa.

El esquema anterior da a conocer que las músicas¹⁷³ de pitos de carrizo y tambores siguen una estructura que les permite desarrollar sus piezas al momento de la ejecución. Es decir, se presentan anteriormente el tema uno y el tema dos, cuales componen a una pieza musical tradicional (estas son variantes en número) y que también se conoce como *Cuerpo* que a la vez se divide en frases y semifrases. Atendiendo a que las piezas musicales son ejecutadas comúnmente por más de cinco minutos (dependiendo el tipo de música y la celebración cultural)¹⁷⁴ se concreta y esclarece que el tema dos es la repetición del tema uno¹⁷⁵ y que una pieza completa estaría conformada por más de tres o cuatro temas, ya que en la real ejecución musical, éstos serían los mismos, pero siguiendo un patrón repetitivo a lo largo de la ejecución, donde la duración (y el ostinato rítmico) depende meramente del músico principal (en este caso del pitero).

Para iniciar una pieza musical según el esquema, se ejecuta primeramente el *Signo Inicial* que forma parte importante también de la pieza a ejecutar, a éste se le conoce por los costumbristas y tradicionalistas como el *Signo*, representa religiosamente hablando y a manera de ejemplo, la persignación de un católico antes de iniciar un rezo, un alabado, un canto, una petición, una oración o alguna actividad relacionada con la fe y devoción hacia Dios, hacia los santos y/o vírgenes. Posterior a la ejecución de este *Signo*, y del *Cuerpo* de la pieza, se puntualiza la interpretación del *Signo Final* (también se le llama *Signo*) a manera de señalar que la pieza musical se acabó, y ejemplificado con una oración o rezo católico; la persignación es la misma, aunque en la real ejecución de la música (ya sea un alabado o un son para danza) este *Signo* no es exactamente el mismo, aunque en ocasiones pueden haber parentescos melódicos.

A continuación se muestra otra matriz que expone, visualiza y ejemplifica para mejor comprensión de la comparación, o más bien representa una adecuación de un canto de tristeza (alabado con música vocal, *Santo Dios*) en el esquema anteriormente propuesto. Aquí se reconoce que este tipo de música¹⁷⁶ tradicional también responde congruentemente a la misma estructura que las músicas de pitos de carrizo y tambores.

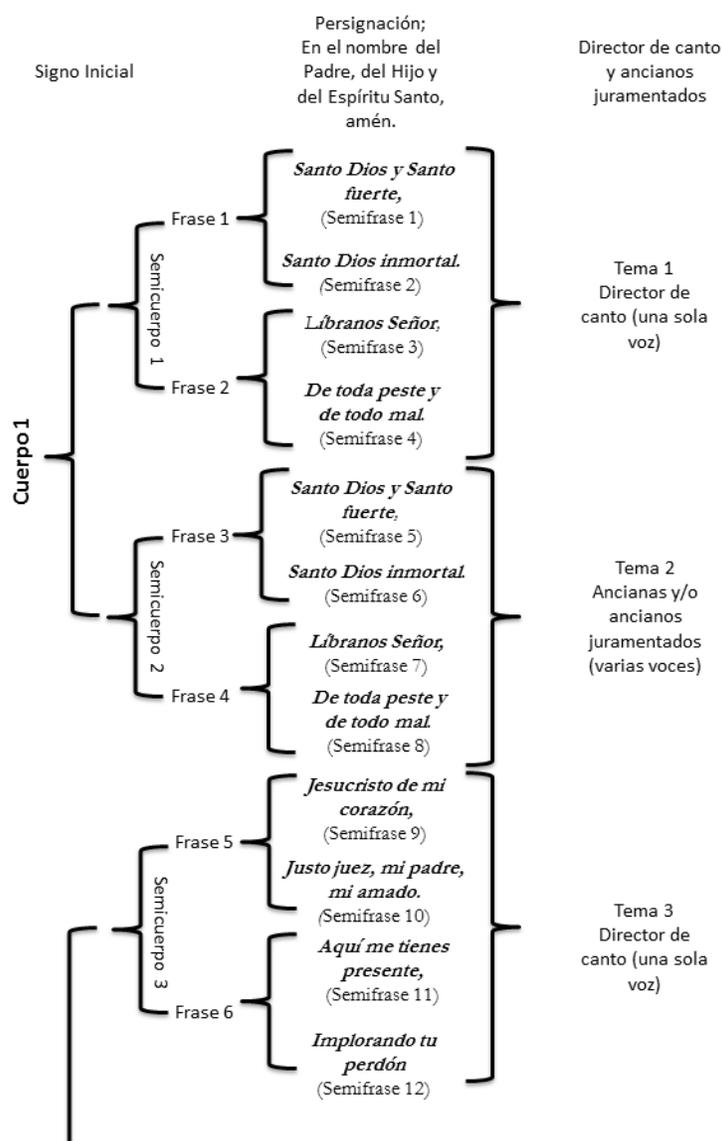
¹⁷³ Entre alabados peregrinos, alabados, sones peregrinos, sones para paseos de danzas, sones para danzas o bailes y zapateados.

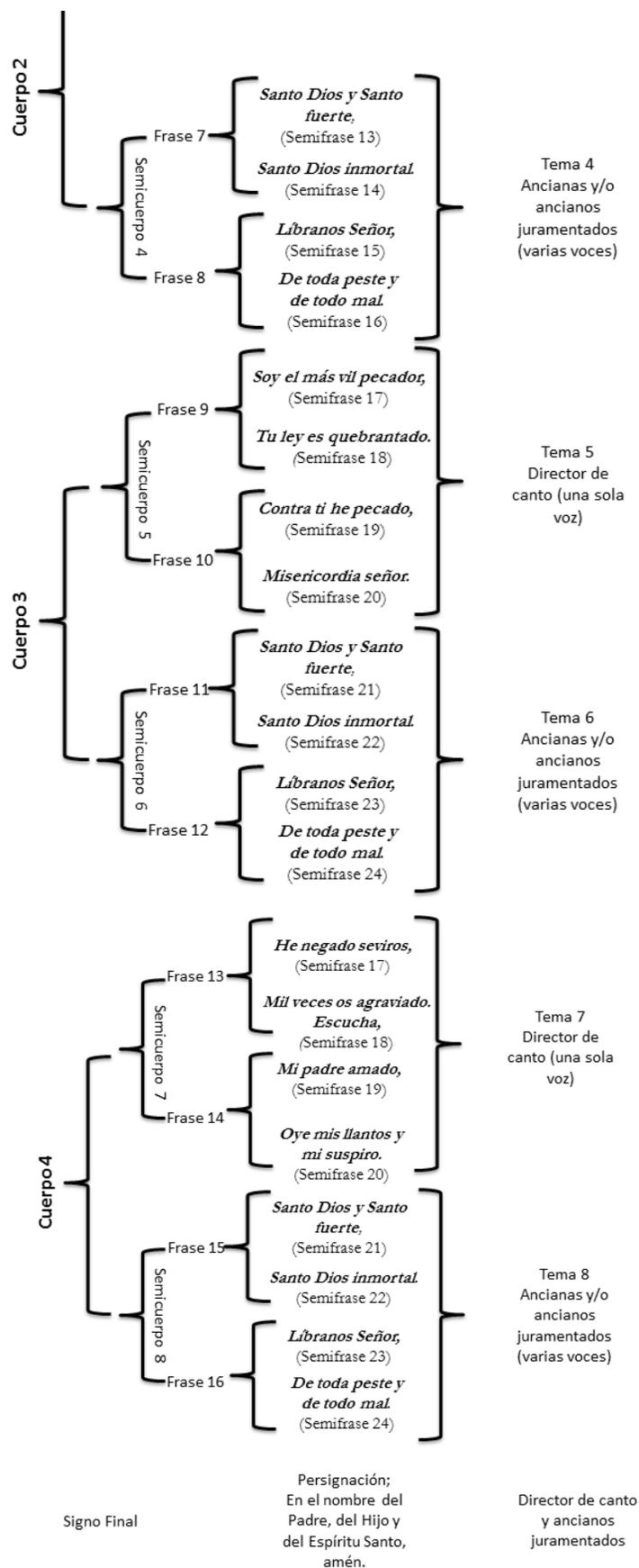
¹⁷⁴ Los sones peregrinos pueden durar más tiempo en su ejecución, ya que comúnmente se usan en recorridos largos o cortos.

¹⁷⁵ Hablamos de las músicas de pitos de carrizos y tambores tradicionales.

¹⁷⁶ Nos referimos al alabado con voces, que forma parte de las músicas tradicionales de Copainalá.

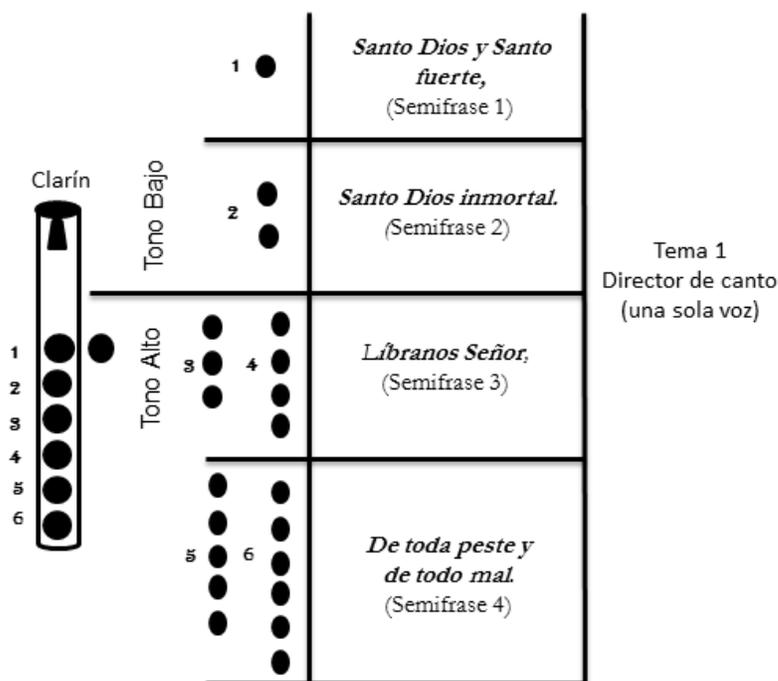
En este ejemplo, el *Cuerpo1* del canto está compuesto por un *Tema1* a cargo del director de canto (quien encabeza dicha pieza) que interpreta dicho alabado a una sola voz (acompañado de música instrumental) y complementándose con un *Tema2* (*Semicuerpo2*) a cargo de ancianos o ancianas juramentadas (cantores). Posteriormente el *Tema 3, 5 y 7* estarán a cargo del cantor principal y constantemente los párrafos serán distintos, por lo que las ancianas responderán con las semifrases del *Tema 2* continuamente, es decir, los temas *4, 6 y 8* siempre serán la repetición del *Tema2*. Hasta que el cantor principal indique la conclusión del alabado, así finalmente ejecutarán el *Signo Final* a carácter de persignación (por su lado la dotación violín-guitarra ejecuta un *Signo Final* melódico instrumental).





Retomando el ejemplo anterior, *Santo Dios* se concreta en cuatro cuerpos, dichos cuerpos complementados entre los temas del director y los temas de los cantores, se acompañan de violines y guitarras que mantienen un ostinato rítmico de la melodía desde el primer cuerpo hasta el último. También se ejecuta un tambor que golpea tres veces su membrana, marcando únicamente los inicios, intermedios y los finales de los temas entonados a varias voces por las cantoras. Por otro lado, el clarín¹⁷⁷ ejecuta su melodía a la par con los temas del director de canto, es decir, conforme el cantor principal entona cada tema, el clarín lo acompaña marcando tonos bajos en las primeras dos semifrases y posteriormente realiza un cambio de nivel tonal (de bajo a alto) con el que acompaña las dos semifrases restantes (en cada tema) con cuatro posiciones tonales altas, ésta melodía es también la referencia del tiempo de ejecución de las matracas.

La ilustración siguiente demuestra los tonos bajos y altos (según la posición tonal del clarín) ejecutados en el *Tema1* del anterior ejemplo (se recomienda escuchar el registro en CD de dicho canto, track *15_Sones de Pasión [español] 1*, 00:37 min.).



¹⁷⁷ Se recomienda comprender el apartado IV.II para entender la sonoridad, el uso y la función del Clarín.

Las particularidades tradicionales sonoras y musicales no responden a paradigmas occidentales, y dicha estructura musical no aparenta, ni pretende compararse con las estructuras de piezas musicales clásicas o barrocas, y tampoco busca adecuarse en un sistema de cánones sonoros. Más bien intenta compartir y divulgar el proceso de ejecución de piezas musicales y otras expresiones culturales que establecen firmemente a las músicas de pitos de carrizo y tambores de madera como un lenguaje musical y sonoro concreto, que puede distinguirse a partir de las similitudes y singularidades que lo involucran en una generalidad de piezas y prácticas musicales tradicionales regionales y estatales que se encuentran en la realidad inmediata de forma sonante.

Además, al referirse a las diferentes músicas de pitos y tambores tradicionales de Copainalá, es necesario esclarecer que las diversidades tonales no se encuentran rigurosa y puntualmente dentro de la escala temperada de música occidental. Es decir, debido a que estos instrumentos no se encuentran entonados conforme a dicha escala, es complejo reconocer alturas tonales y señalar D, E, F, G, A, B y C, por lo que al transcribir dichas piezas a la escritura musical académica se perciben las singularidades melódicas y rítmicas de dicho lenguaje musical.

Señala Aurora Oliva.

“Cada cultura musical está configurada por diversos lenguajes musicales, es decir no todos los sonidos están relacionados con la escala occidental ni afinados en un *la* 44022. En el caso de algunas sonoridades zoques, por ejemplo, la afinación de la guitarra está en *la* en 330hz, lo cual no significa que esté desafinada, sino más bien está afinada según los parámetros sonoros de la cultura determinada” (Oliva, 2016).

Por ello es necesario especificar la intención de éste apartado, que busca no solo demostrar un lenguaje musical tradicional, sino que permea a partir de herramientas como lo es la escritura musical occidental y los cánones tonales de escalas musicales académicas, dar paso a la decodificación de la música de tambores y carrizos, dando a entender que, la decodificación musical refiere a elaborar nuevas propuestas de reconocimiento de un lenguaje musical y de sus textos sonoros, que permea la exteriorización (difusión) y coadyuva a la integración de nuevas sonoridades a los ideales musicales de escuelas académicas

latinoamericanas, al tiempo que se forja un sentido de pertenencia e identidad con sonidos propios, regionales.

A lo anterior, es importante puntualizar que tal decodificación no establece paradigmas o líneas de estudios musicales (según la tipología del lenguaje musical), u obstruye su entender por otros estudiosos de la música o hacedores mismos. Sino que propone formas y ejes interculturales de reconocimiento, equidad y goce equitativo de la música y sus sonoridades.

El siguiente ejemplo es una transcripción aproximada a la real y básica ejecución del Son #1 para la danza de San Jerónimo, dicha pieza se reconoce y ejecuta también como *Son de Paseo* #1. Además se encontraron algunas similitudes y aproximaciones tonales dentro de la escala de G Major que permitieron tal transcripción, aunque no de manera fiel y completa.

The image displays a musical score for two instruments: Carrizo (de seis) and Tambores. The score is organized into four systems, each with a Carrizo staff and a Tambores staff. The Carrizo part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Tambores part is written in a simplified notation on a single line with a double bar line and a key signature of one sharp. The time signature changes throughout the piece: 2/4, 6/8, 6/8, and 6/8. The Carrizo part includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The Tambores part consists of rhythmic patterns with accents and rests, often mirroring the Carrizo's rhythm. The score is numbered 6, 12, and 18 at the beginning of the second, third, and fourth systems, respectively.

The image shows three systems of musical notation for Carrizo (de seis) and Tambores. Each system consists of two staves: the top staff is for Carrizo (de seis) and the bottom staff is for Tambores. The first system (measures 19-22) shows the Carrizo staff with a melodic line in G major and the Tambores staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 23-28) shows the Carrizo staff with a melodic line in G major and the Tambores staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The third system (measures 29-32) shows the Carrizo staff with a melodic line in G major and the Tambores staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The Carrizo staff in the third system has a triplet of eighth notes in the first measure.

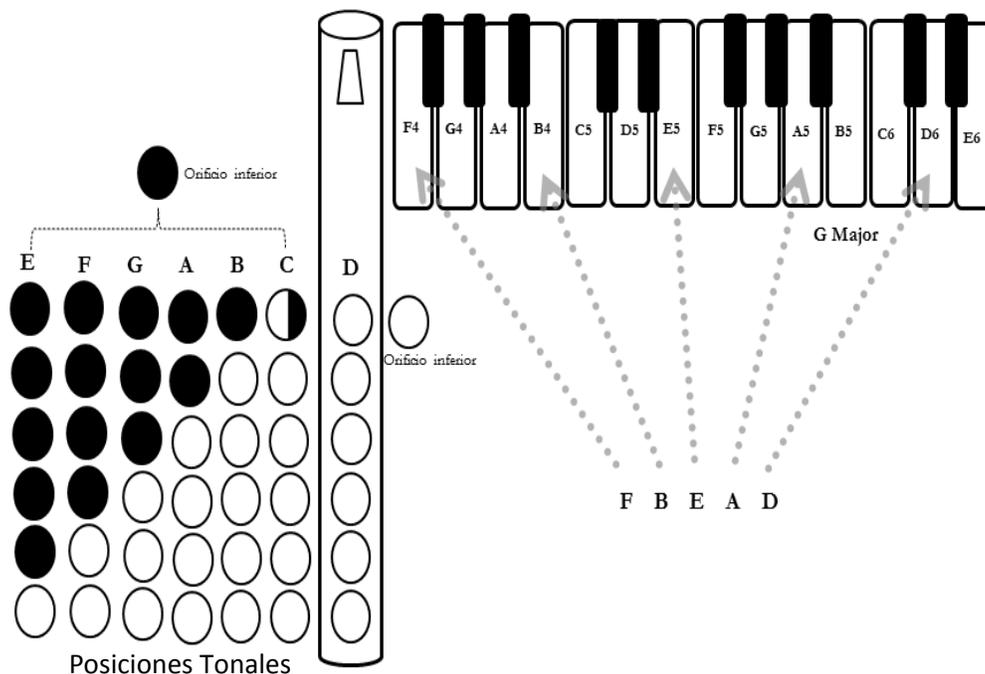
Aproximación al Son #1 para la Danza de San Jerónimo.
 Son de Paseo #1.
 Copainalá, Chis.

Se considera importante el reconocimiento a las particularidades que concretan a este tipo de música como una práctica artística intangible de los nativos Copainaltecos, ya que analizando la escritura musical anterior, se destaca que el *Signo Inicial* (en 2/4) y el *Signo Final* (en 3/8) no obedecen a las mismas unidades de tiempo (compases) que el *Cuerpo* (en 6/8) de la pieza. Sin embargo, se percibe aun la estructura musical propuesta y de la real ejecución musical (aunque en la escritura se ejemplificó únicamente con un *Cuerpo 1*, ya que el *Cuerpo 2* se trata de la reproducción del primer cuerpo). Además las percusiones se ejemplifican únicamente con tonos bajos, lo que indica la posibilidad de que se trata de un tambor entonado en segunda, que por ende se caracteriza por ejecutar constantemente acentos fuertes durante la pieza.

A manera de explorar la versatilidad de estas músicas tradicionales, es importante mencionar que los compases serán continuamente variables en la escritura musical, por lo que

se piensa que más que una transcripción de ritmos y melodías aproximadas a dicha escritura, este estudio pondera una decodificación del lenguaje musical tradicional de la costumbre de Copainalá, aunque de manera básica y aproximada, ya que el ritmo y la melodía son variables constantemente en la real ejecución, sin embargo, tal transcripción divulga primordialmente “lo básico” en cuanto a la transmisión oral rítmica, melódica y tradicional de tal pieza.

La escritura musical presentada en las páginas anteriores, se basa de manera esencial a partir de las proximidades tonales que se encontraron en carrizos específicos con diversas alturas tonales, aunque las comparaciones entre carrizos, sus tonalidades y alturas raramente coincidieron, por lo que es considerable resaltar que al menos de veintitrés carrizos estudiados, seis de tonalidades altas y agudas permiten un acercamiento a dos escalas musicales primordialmente. Se exterioriza primeramente que la escala de G Major posee al menos seis tonalidades aproximadas a los tonos del segundo nivel de altura (altos intermedios) de los Carrizos de Seis, por lo que ha permitido la transcripción de piezas musicales ejecutadas con dichos carrizos. La siguiente ilustración instruye al reconocimiento de las condiciones de los orificios para ejecutar el pito de seis y su notación musical o posición tonal de equivalencia aproximada a dicha escala, atendiendo a que los círculos en color negro representan los orificios tapados o cubiertos por los dedos del ejecutante del carrizo, y los blancos indican la liberación (destapado) de dichos orificios.



Es necesario señalar que las tonalidades variables de los carrizos de seis agujeros sometidos a estudios y comparaciones, son las que permiten la transcripción aproximada a partitura de las piezas ejecutadas con tales instrumentos, por otro lado, los tonos reales de las posiciones tonales de estos carrizos son variables dentro de la escala temperada o sistema de tonalidades occidental, ya que de E a D (según la posición tonal del carrizo y el ejemplo anterior), los tonos altos intermedios (reales al ejecutar una pieza musical) pueden tener las variables afinaciones siguientes (y respectivamente); E6 1341.60Hz, F#6 1502.98Hz, G#6 1637.54Hz, A#6 1822.07Hz, B6 2024.86Hz, C7 2122.43Hz y D7 2373.08Hz (todos aproximados). Al hablar de diversidades tonales, es importante destacar que dicho instrumento (pito de seis) comprende tres niveles de alturas sonoras; tonos bajos, tonos intermedios altos y tonos altos.

Las tonalidades graves del carrizo de seis, forman parte también de reales ejecuciones (comúnmente esto puede apreciarse en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la ejecución de dicho instrumento, en la tradición oral). En el soporte de audio (CD) puede escucharse esta diversidad tonal con una misma pieza (nivel bajo y nivel intermedio alto). El track *30_Sones para la danza de Gigante Goliat Chiquito* manifiesta los tonos intermedios altos del instrumento, mientras que el track *56_Pito de Seis en Tono Bajo* ostenta las tonalidades bajas durante una práctica de ensayo¹⁷⁸ del primer son de la danza anteriormente mencionada.



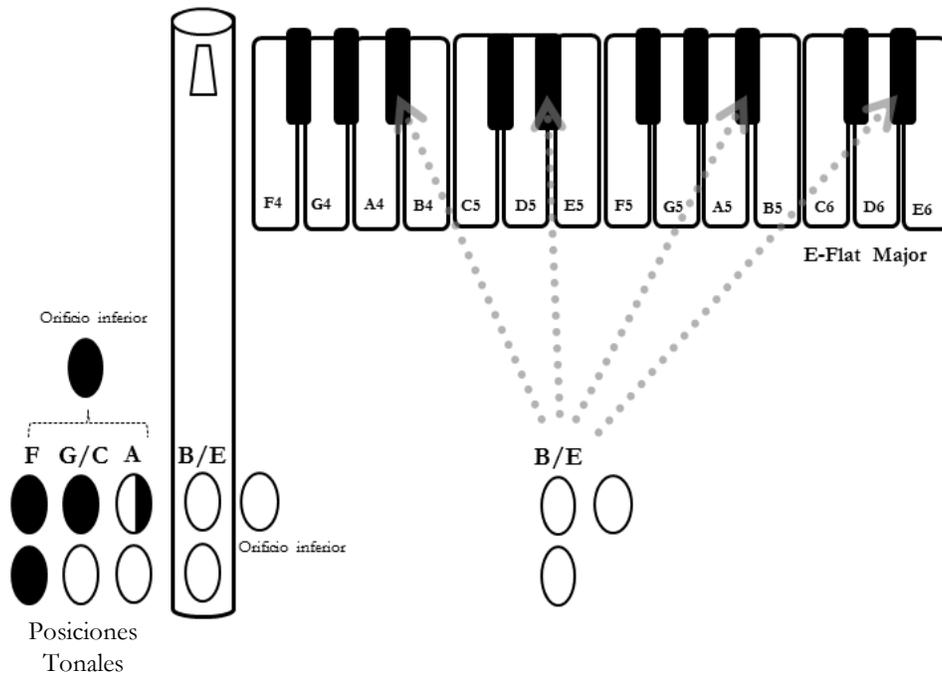
Cabe aclarar que los tres niveles de alturas sonoras comprenden diversidades tonales por sí mismos, los tonos bajos (o graves) también son variables, ya que dependen totalmente del estilo de ejecución del músico pitero, por lo que constantemente se entonan (afinan) al gusto y preferencia sonora de cada músico, y éstas complejamente se establecerían en el sistema de tonalidades occidental. Por ejemplo, si retomamos las posiciones tonales del carrizo de seis (se refiere a tapar o destapar los agujeros de la imagen anterior) y sus tonalidades graves,

¹⁷⁸ El track *56_Pito de seis en tono bajo* se grabó en el domicilio de Luis Hernández el día 25 de Septiembre del 2015 durante ensayos y demostraciones de los sonidos del carrizo de seis. Luis Hernández (carrizo).

según el nivel de tonalidades bajas, las propuestas de entonaciones afinadas de E a D en la escala temperada, serían: E5 640.72Hz, F#5 724.10Hz, G5 787.32Hz, A5 889.19Hz, B5 984.51Hz, C6 1059.83Hz y D6 1128.89Hz respectivamente. Mientras que su nivel tonal alto se singulariza primordialmente por constituirse únicamente de las posiciones tonales del carrizo equivalentes a: A, G, F y E, y sus afinaciones aproximadas son: E7 2640.65Hz, D#7 2463.99Hz, C#7 2249.93Hz y C7 2095.58Hz respectivamente.

Aunque ha sido una labor de estudio bastante compleja el realizar comparaciones tonales, sonoras, de alturas y timbres agudos de los carrizos, que inmersos en la cotidianidad tradicional funcionan para concebir relaciones y acciones espiritualmente con el entorno natural. Y por ello se coadyuva primeramente al reconocimiento de un lenguaje musical, de sus funciones y usos que permiten su coexistencia y contribuyen a entenderlo dimensionalmente.

Se externa también la siguiente ilustración que se enfoca en expresar que los tonos; E, F, G, C, A y B de la escala de E-Flat Major, conciben tonos y alturas con equivalencias aproximadas a algunos tonos de los dos niveles de alturas sonoras altas del carrizo de dos agujeros denominado Armónica.



Una de las singularidades de éste carrizo es la producción de dos diferentes niveles de alturas tonales desde una sola posición tonal (atendiendo a que en la ilustración, los círculos en

color blanco representan los orificios libres y los negros indican los orificios cubiertos por los dedos del ejecutante de dicho aerófono). Es decir, los tonos E, B, G y C de la escala mencionada, concuerdan sonora y estéticamente de manera próxima con alturas sonoras a partir únicamente de dos posiciones tonales del carrizo.

La ilustración anterior demuestra que dentro de la escala de E-Flat Major y específicamente el tono B5 logra concretar estética y sonoramente una pieza musical tradicional de manera aproximativa, ya que en la real ejecución y en el instrumento autóctono, la posición tonal equivalente a B5 concibe un tono alto con dos matices agudas de diferentes alturas que no se encuentran registradas en dicha escala, por lo que se propone un E5 para la primer matiz aguda, y un B5 para la segunda matiz aguda (aún más alta). Además, en el caso de la posición tonal para conseguir un G5 aproximado, se concibe con una sonoridad más alta el tono C6.

La importancia de la metodología del estudio de las singularidades sonoras del lenguaje musical tradicional en cuestión reside en, tomar en cuenta las tonalidades y afinaciones de la escala temperada occidental, los tonos de una escala determinada como propuesta, las posiciones tonales de los carrizos y los niveles de alturas sonoras, además de la diversidad de matices tonales que cada nivel de altura comprende.

Se concreta la siguiente tabla que expone los tonos de la escala involucrada (como propuesta para escribir en partitura), las posiciones tonales del carrizo y su tonalidad aproximada en el sistema de tonalidades occidental (para ello se usaron las aplicaciones *Best Metronome and Tuner*, *Perfec Tuner* y otros). Atendiendo también a que, todo lo mencionado anteriormente respecto a los matices tonales de éste tipo de carrizo, se debe a los dos niveles de alturas sonoras altas de la Armónica; el primero de altura intermedia alta (E5, F5, G5 y A5), y el segundo de altura alta (C6 y B5).

Escala en	Posición Tonal de la Armónica	Tonalidad Aproximada en Hertz.
E-Flat Major		
F5		F6 1425.25Hz
G5		D7 2403.33Hz
C6		G#7 3243.82Hz
A5		D#7 2483.53Hz
B5		F7 2709.94Hz
E5		A#6 1808.66Hz

Es indispensable señalar que al transcribir una pieza musical de tambores y pito de carrizo, no se busca ejecutar melódicamente de manera fiel dicha música. Más bien se propone identificar las formas propias de un lenguaje, clarificar la intención que tiene la escritura musical occidental en este trabajo, de divulgar particularidades sonoras.

Se presenta en las siguientes escrituras y de manera individual, la melodía y el ritmo aproximado que componen el *Son Peregrino #1*, donde el instrumento de ejecución melódica es principalmente el pito de carrizo denominado Armónica, y las percusiones posteriores las determinan un tambor entonado en primera (tono alto o agudo) y un tambor en segunda (tono bajo o grave). Además no se incluyen los *Signos* por asunto del tópic enfocado a la melodía y el ritmo básico y principal de la pieza.

Se aprecia al inicio de esta pieza melódica, que la primera frase está compuesta por ocho compases, donde la *Semifrase1* consiste en los primeros cuatro, y las restantes forman la *Semifrase2*, posteriormente se encuentra una segunda frase, donde la *Semifrase1* está compuesta por dos compases y la *Semifrase2* está constituida por los siete compases restantes, entonces el *Tema 1* de esta pieza, consiste en dos frases o *Semicuerpos*, e inmediatamente se encuentra un *Tema2* idéntico al 1. Esto indica que en la real ejecución se podrá ejercer el ostinato rítmico con

dicho *Tema1*, es decir, que el tiempo de ejecución de una pieza dependerá de las reproducciones que se deseen ejecutar del tema o cuerpo primordial, y la decisión la tendrá el músico principal, el pitero.

Melodía del Son Peregrino #1.
Para felicitaciones, metidas de flor, etc.
Copainalá, Chis.

Además el ritmo de este *Son Peregrino*, se marca a partir de las percusiones y del patrón que éstos siguen (en la comunidad se le denominan toques del tambor). En la escritura siguiente se presenta el toque principal (y básico) que ejecutan, un tambor en primera (de tono alto) y uno en segunda (tono bajo), aunque pueden haber variaciones consensadas y de manera constante por parte de los músicos, siempre se retomará el toque principal para continuar la pieza. Comenta Luis Hernández, “con que lo aprendan ese toque podemos ir a participar, ya no es fuerza que le pongan su cheque¹⁷⁹ cheque, ya después le ponen” (Hernández. 2016). Dicha variación o “adorno” es una derivación del mismo ritmo y compás principales, por lo que se ejemplifica en la transcripción y a partir del compás 8 al 11 y posteriormente en los compases 17, 18 y 19.

¹⁷⁹ Lenguaje. Denominación otorgada a improvisar o adornar sonoramente una pieza musical.

Ritmo del Son Peregrino #1.
 Para felicitaciones, metidas de flor, etc.
 Copainalá, Chis.

Dichas variaciones se ejecutan en conjunto y congruentemente con la melodía (transcripción anterior) del carrizo, y específicamente con los compases 9 y 10 del primer cuerpo, y consecutivamente con los compases 26 y 27 del cuerpo dos. Por lo que dichas variaciones en la percusión tendrán una duración de ejecución de acuerdo a la melodía.

Cabe mencionar que, el tiempo (tempo) que marcará la velocidad de ejecución de esta pieza musical y otras músicas de tambores y carrizos siempre será variante, ya que depende principalmente del músico pitero, su estilo y su técnica de ejecución de dichas músicas en contexto con las diferentes celebraciones y/o manifestaciones socioculturales, depende de su sonoridad. Además es pertinente mencionar que las transcripciones aproximadas que aquí se presentan, no son versiones fieles a la real ejecución del músico Luis Hernández Aguilar, sino que a partir de los conocimientos transmitidos por dicho pitero y los saberes adquiridos por quien aquí expone, se conciben dichas escrituras musicales con el propósito de dar al reconocimiento ciertos ritmos y melodías principales de ejecución tradicional de las músicas de carrizos y tambores. Por lo que se integra a este apartado, la transcripción siguiente que trata del *Son Peregrino #2*.

A manera de ejemplo, se propone la ejecución de dicha pieza con un *Tempo* de ♩=150, y se encuentra dentro de la escala de E-Flat Major en un compás de 3/8. Aunque en los compases 16 y 18, la melodía de cada una se transcribe en cuatro semicorcheas y una corchea (de E, F, G, A y B respectivamente) que sonora y estéticamente son pertinentes, ya que en la posición tonal del carrizo y en su real ejecución se trata de las notas aproximadas F, G, A, B y F para dichos compases. Esta variación melódica se encuentra también en los compases 34, 35, 36 y 37 y con símbolos musicales diferentes que permean tiempos y tonalidades pertinentes.

El *Signo Inicial* comprende del compás 1 al 10, y los silencios propuestos son pequeños espacios que no ejecutan melodías o ritmos y se toman como descanso o preparación para iniciar una pieza (en algunas ocasiones los descansos son únicamente para el aerófono durante la ejecución de una pieza), y el *Signo Final* se visualiza en los compases 41 al 44.

The image displays a musical score for three instruments: Armónica, Tambor 1ra, and Tambor 2da. The score is organized into two systems. The first system covers measures 1 through 10, and the second system covers measures 11 through 20. At the top of the first system, the tempo is indicated as ♩=150. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/8. The Armónica part is written in treble clef, featuring a melodic line with various rhythmic values and rests. The Tambor 1ra and Tambor 2da parts are written in percussion clef, showing complex rhythmic patterns with many accents. The number 12 is printed at the bottom left of the second system.

Son Peregrino #2.
 Para felicitaciones, metidas de flor, etc.
 Copainalá, Chis.

La música tradicional de tambores y de carrizos, de violines y guitarras, o cualquiera que fuese la dotación instrumental-musical que concibe prácticas de la costumbre ancestral de los pueblos de orígenes indígenas de México, de Chiapas, no se trata únicamente de hacer música por hacer música u ordenar sonidos en el tiempo para hacer arte, como hemos visto y escuchado en los diferentes apartados de este trabajo, la música tradicional de Copainalá, de tambores y de carrizos, es un campo de estudios de conocimientos dimensionalmente poco estudiado, sino es que nada estudiado, más vale la pena observar y escuchar cada saber, cada sonido que nos rodea, que nos invita a reconocer ciertos aspectos de los comportamientos

socioculturales humanos, y las complejidades cosmogónicas de cada individuo como ser social, cultural e intelectual. Puesto que tener una sonoridad que dialogue con otras, hacer música en colectividad, ser la extensión sonora de herramientas e instrumentos para el regocijo espiritual y comprender los sentidos, valores y significados de un sistema simbólico que se forja a manera de patrimonio cultural, tangible o intangible, demuestra las capacidades intelectuales de las comunidades, de los hacedores o actores culturales, quienes han mantenido largas tradiciones en el devenir histórico del pueblo y la transmiten para sobrellevar recreaciones que le permitan mantenerse, transmitirse y continuar en tiempos globalizados, tecnológicos, en tiempos postmodernos. Y para ello, el siguiente apartado manifiesta la hibridación intelectual-cosmogónica, los saberes ancestrales de la concepción ideológica de los carrizos en el entorno natural y tradicional según los usos y funciones, y los conocimientos para la construcción de tambores según la intelectualidad de los músicos (de Luis Hdez. y Cirilo Meza principalmente).

IV.II CONCEPCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES.

Una de las prácticas musicales que no puede olvidarse para concretar este trabajo, es la construcción y concepción de instrumentos musicales que se requieren para ejercer las músicas que aquí conciernen. Es decir, cuando un músico ejecuta piezas de pitos de carrizo y tambores, es claro que posee y reconoce sus propios instrumentos, ya que desde su comienzo por aprender prácticas tradicionales, intrínsecamente se le transmiten saberes acerca de la construcción, identificación, clasificación, uso y función de estos, además, al desenvolverse en el campo real, en la comunidad y junto a tradicionalistas y costumbristas, implica también reconocer y aprehender prácticas complementarias y necesarias para contribuir al desarrollo de las expresiones socioculturales tradicionales. Se ven comúnmente involucrados en otros aspectos culturales, tales como las danzas tradicionales; lo que lleva a éstos a reconocer los recursos y materiales necesarios para su ejecución, y por ello se ven implicados tanto en el armado de penachos o coronas, así como en la construcción de matracas y sonajas que se requieren constantemente.

Según el maestro pitero Luis Hernández, ser músico autóctono consiste en realizar diferentes actividades que permitan dar paso a la continuidad de la tradición musical de pitos de carrizo y tambores de madera, “son los que hacen sus propios instrumentos para que puedan ir a tocar a la iglesia, también cuando van a enseñar a tocar el pito o el tambor, enseñan

como su discípulo lo puede hacer sus propios instrumentos y para que le va servi” (Hernández, 2016).

Y atendiendo a que el músico Cirilo Meza expresa que, “los viejitos antiguos, hacían sus violines, sus tambores, todos sus instrumentos autóctonos que iban a servir, ahora nosotros buscamos otros materiales porque es más fácil, o se compra, ya no lo hacemos” (Meza, Enero del 2017). Es necesario resaltar que los músicos autóctonos no solo se reconocen o singularizan por ejecutar música tradicional, más bien la concepción de lo “autéctono” en la comunidad de costumbristas, es integradora, ya que no solo retoma el trabajo y el esfuerzo del músico por construir sus instrumentos y adquirir materiales para su participación en la costumbre. Sino que atiende a la labor de transmisión de estos conocimientos a nuevas generaciones, entonces se dice que el músico autóctono construye, ejecuta, transmite y desarrolla sus saberes y conocimientos, así como sus instrumentos musicales.

A partir de que el músico Luis Hernández Aguilar ha compartido sus conocimientos sobre la construcción de los pitos de carrizo y tambores tradicionales, se presentan de manera técnica, descripciones y singularidades, así como procesos de construcción de estos instrumentos y materiales tradicionalmente empleados. Ya que en la actualidad existen otros materiales no naturales que pueden también tomarse en cuenta para construir dichos instrumentos (no detallaremos exhaustivamente este aspecto).

El municipio de Copainalá, se diferencia de otros municipios a partir la singularidad que posee debido a la clasificación y diferenciación de pitos o flautas de carrizos que se ejecutan en diferentes celebraciones y manifestaciones culturales, prácticas musicales o espacios comunitarios que permiten apreciar los usos y funciones principales de las músicas y de los instrumentos en sí.

Residen en Copainalá tres tipos de (flautas) carrizos: el *Clarín*, la *Armónica* y el *Carrizo de Seis*, que comparten similares y diversas funciones dentro de la costumbre tradicional y católica de la comunidad. En algunas ocasiones los usos otorgados por los costumbristas y tradicionalistas se recrean dentro de la misma tradición. A estos aerófonos se les conoce y denomina en el municipio como: *Pitos de Carrizo*.

“Es el carrizo que Dios dejó en nuestro pueblo y nosotros lo tenemos para alabarlo” (Hernández, Marzo del 2016).

El clarín (Imagen 1.0) es la flauta o pito de carrizo más grande (proporcionalmente) de los tres tipos de carrizo de la comunidad.

Sus medidas más comunes son de 26.5 a 29.5 centímetros de largo y el diámetro del extremo circunferencial de la boquilla llega a medir de 1.9 hasta 2.2 centímetros.

Es estéticamente similar al Carrizo de Seis, ya que consta también de seis agujeros frontales que se construyen frecuentemente con diámetros de 1.1 centímetros y a 1 centímetro de distancia entre ellos. También se crea un agujero inferior del carrizo con las mismas medidas y a la altura del agujero frontal más cercano a la boquilla.

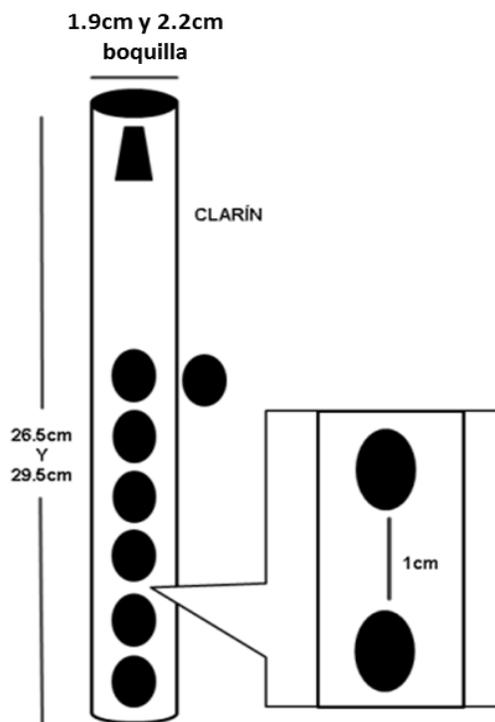


Imagen 1.0

El Clarín es el único pito de carrizo que se ejecuta en conjunto con violines, guitarras, matracas, un tambor verde o grande, cantos en latín y en español. Esto sucede únicamente en tiempo de cuaresma o semana santa, y en velorios de mayordomos, albaceas, juramentadas, y otros costumbristas pertenecientes a la comunidad, por lo que se ejecutan alabados con tal instrumento que acompañan a los cantos.

La singularidad de este aerófono también se debe no solo a su tamaño y uso, también a que en su ejecución no trata de producir sonidos muy altos o enérgicos, sino que busca la armonía sonora con los violines, las matracas, el tambor y las guitarras, por lo que en su ejecución inicia con una melodía baja y culmina con agudos altos, entonando y equilibrándose sonoramente a la par con la nobleza de los cantos de un rezador mayor o cantor principal, además estos cambios tonales corresponden a los dos niveles de alturas sonoras que comprende dicho carrizo; el nivel de altura baja (graves/bajos) y el nivel de altura alta (agudos/altos), ambos con diversidades tonales propios.

El Clarín y el Carrizo de Seis se asimilan también respecto a su ejecución, ya que dichos instrumentos requieren ambas manos del músico para interpretar piezas, y su diferencia radica en que el Clarín ocupa seis orificios en su ejecución, mientras que el Carrizo de Seis ocupa únicamente cinco orificios.

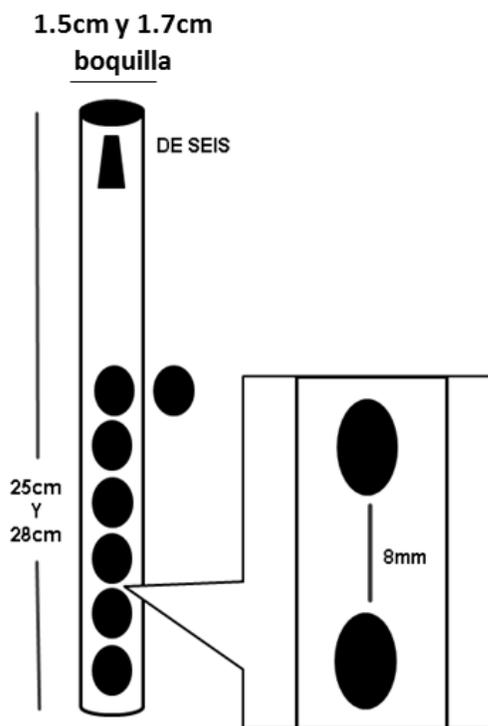


Imagen 2.0

Según Luis Hernández, el Carrizo de Seis (Imagen 2.0) “no tiene otro nombre, es pito o carrizo de seis porque tiene sus seis agujeros y sirve para tocar sones para las danzas” (Hernández, Diciembre del 2015).

Comúnmente los pitos o carrizos de seis miden de 25 a 28 centímetros de largo y tienen un diámetro aproximado de 1.5 a 1.7 centímetros en el segmento circunferencial de la boquilla y tienen seis agujeros frontales y uno en la parte inferior o trasera a la altura del orificio frontal más cercano a la boquilla.

Cabe señalar que la medida común entre los agujeros frontales es de 8 milímetros y en la real ejecución únicamente se usan los primeros cinco agujeros frontales más cercanos a la boquilla, explica el músico Luis Hernández, que se crean seis agujeros en el carrizo para que exista la congruencia de cubrir tres agujeros con una mano y otros tres, con la otra mano del ejecutante y que se trata de un asunto más estético hacia el instrumento, “se le pone un agujero de más para que no queden nones y cada agujero tenga su par” (Hernández, Diciembre del 2015).

A la acción de ajuste de entonación de éste aerófono se le denomina oralmente como “darle tono”, que se refiere más a conseguir tonalidades graves y agudas al gusto de cada músico, y no a seguir un patrón de entonaciones o timbres establecidos. Es decir, un músico o pitero autóctono que construye sus carrizos puede conseguir modulaciones sonoras que le permitan ejecutar timbres altos en una celebración de barrio o en una danza tradicional, al mismo tiempo estas modulaciones deberán ser resultado de una imponderable construcción

que de paso a ejecutar tonos graves en espacios de ensayos o práctica de éstas músicas tradicionales. Aunque los tonos graves comúnmente se reconocen al finalizar la entonación alta durante la construcción del pito, y por ende, de manera congruente se deberán reconocer diversas alturas tonales en un solo Carrizo de Seis. Por ello, las sonoridades de los pitos de carrizos se diferencian y reconocen también a partir de esta diversidad tonal que existe y se consigue en las construcciones de los mismos. Señala el pitero Luis Hernández que “el tono que uno le quiera dá su carrizo, conforme de su juego [huelgo] para que le dé y como lo prefiera” (Hernández, Septiembre del 2016).

El carrizo en cuestión, se singulariza a partir de sus tres niveles de alturas sonoras que le permiten ejecutar músicas sonoramente complejas, el primer nivel de altura baja (grave), el segundo de altura intermedia alta y un tercer nivel de altura alta, dichos niveles con sonoridades tonales propios.

Independientemente de los dos niveles sonoros altos (agudos) del Carrizo de Seis, también residen intangiblemente, matices y diversidades de tonos aún más altos y producidos por dos niveles sonoros de los carrizos o pitos denominados Armonicas.

Luis Hernández comenta, “éste pito de carrizo le llamamos *Armónica* nosotros los viejitos, ahora que ya hay estudio le dicen *Flauta*, pero para nosotros es el pito de carrizo, y que nos sirve para las danzas y para alabar” (Hernández, Julio del 2016).

El pito de carrizo denominado *Armónica* (Imagen 3.0) concibe dos niveles de alturas sonoras altas; el primer nivel de tonalidades intermedias altas, y un segundo nivel de tonalidades altas, también es el

instrumento musical melódico más agudo (con alturas tonales más altas) de los tres tipos de carrizos de Copainalá. Se singulariza principalmente debido a que su ejecución se lleva a cabo únicamente con una mano, y a partir de tres orificios (dos del lado frontal y uno del lado

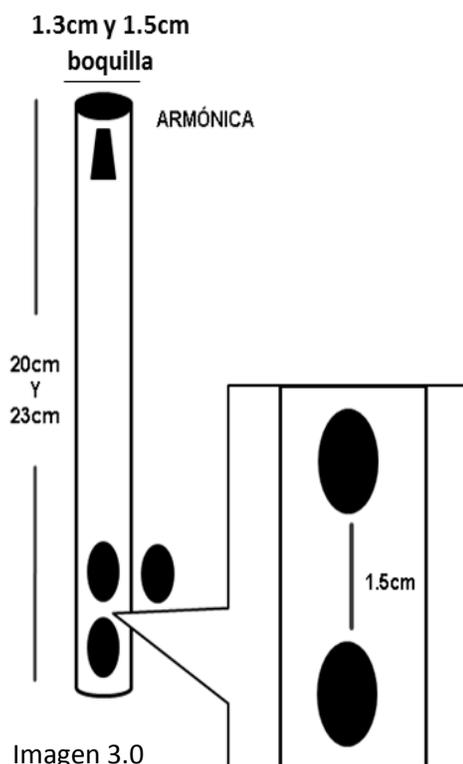


Imagen 3.0

inferior a la altura del orificio frontal más cercano a la boquilla), estos agujeros comúnmente tienen un diámetro de 1cm y se crean comúnmente a una distancia de 1.5cm entre agujeros.

El largo promedio de las Armónicas tradicionales es de 20cm a 23 centímetros, y tienen un diámetro aproximado de 1.3cm a 1.5cm en el extremo circunferencial de la boquilla del instrumento. Además son las más usadas anualmente y durante el calendario festivo tradicional (incluso se usan más que los Carrizos de Seis), ya que se ejecutan con ellas: sones para danzas (incluyendo sones con carrizo cuachi), alabados, sones peregrinos, alabados peregrinos, alabanzas y zapateados.

Para su construcción, tradicionalmente hablando, son necesarias las materias primas principales; el carrizo natural y la cera negra de abeja, “si vas a hacer tus pitos, primero tienes que ir a cortar tu carrizo en el río, o en el barranco, donde este macizo, mejor si vas en luna tierna porque así cuando lo haces no se te quiebra y porque esta tallado y te dura, no se pica fácilmente ni aunque le entre animalito” expresa Luis Hernández. Además, es necesario reconocer que el carrizo natural y entero se divide por cadejos,¹⁸⁰ y a partir de ello se visualiza el tamaño de un pito o flauta de carrizo, donde estos cadejos o bodoques indican también la parte a cortar del carrizo natural a manera de que estos queden ubicados en el extremo final del cuerpo y en sentido opuesto a la boquilla del pito de carrizo al finalizar su construcción. “Tiene que quedá ese cadejito ahí en la cola, ya con una lija le vas a componer para que suene mejor tu carrizo, ahí sirve también pá que se le dé cualquiera tono que uno quiera” (Hernández, Septiembre 2016). Y por lo tanto al cortar un carrizo natural, previamente se entiende que del cadejo hacia la parte superior (hacia arriba y tomando en cuenta la posición vertical del carrizo natural) es el fragmento esencial que formará el cuerpo del instrumento. Por lo que es importante señalar que la proporción cilíndrica del cuerpo del carrizo determinará si se construirá una Armónica, un Carrizo de Seis o un Clarín.

Por otro lado, la cera negra se obtiene también de manera natural, específicamente de los panales de las abejas, conocidas en la comunidad como “enreda-pelo”, menciona Luis Hernández, “estas abejas son humildes, son reinas porque no nos pican y de la trompa de su panal podemos agarrar la cera para nuestro carrizo, solo que no hay que tratarlas mal o matarlas porque nos dan cera para nuestro instrumento, y nuestro instrumento es sagrado, lo

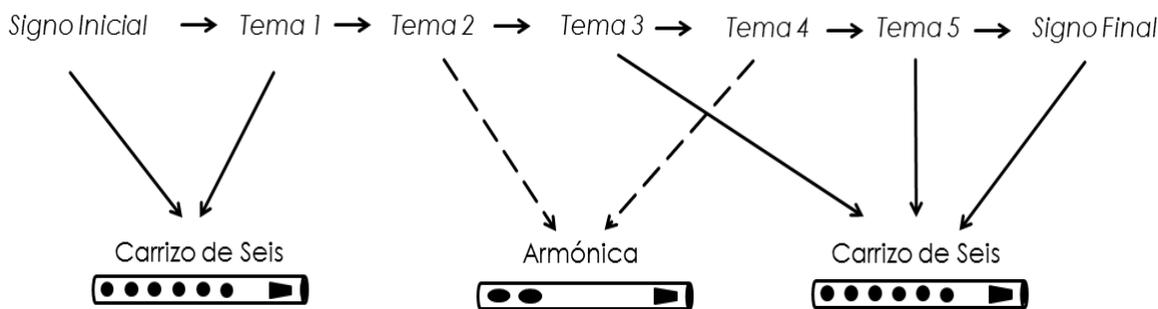
¹⁸⁰ Denominación otorgada a los bodoques que dividen los carrizos naturales.

tiene uno que agradece también con los animalitos las abejitas pué” (Hernández, Octubre del 2016).

De manera general, los tres tipos de flautas o pitos de carrizo necesitan de la cera para ser entonados y conseguir diversas sonoridades, tanto agudas como graves dentro de cada nivel tonal comprendido por cada tipo de aerófono, además la proporción del cuerpo del carrizo también coadyuva a conseguir dichas diversidades tonales. Por ejemplo, la Armónica tiene una proporción menor al clarín, lo que indica que requerirá menor porción de cera y esfuerzo de huelgo, al mismo tiempo que concibe y produce sonoridades intermedias altas a altas a partir de una entonación manual que consiste en encajar, remover, moldear y acomodar la cera dentro de la parte circunferencial de la boquilla del carrizo y en congruencia sonora con las aperturas de los diámetros de sus dos agujeros frontales, de tal modo que los niveles de alturas tonales de las Armónicas (y de todos los tipos de carrizos) siempre concebirán de manera diversa, un sistema de tonalidades que va desde bajos (graves), altos (agudos intermedios) a altos (agudos) según cada carrizos, al tiempo que se integrarán a las prácticas musicales que conjuntamente y de manera intangible recrearan constantemente los ecos tradicionales, rituales y simbólicos del patrimonio sonoro de Copainalá.

Ahora bien, se inserta en este apartado una singularidad comunitaria que inmaterialmente es parte del lenguaje local, y materialmente consiste (respecto al tópico) en dos tambores tradicionales y/o en dos pitos de carrizos a ejecutar, es decir, la denominación o designación hacia lo “Cuachi”.

Se denomina sonos de “Carrizo Cuachi” a las piezas musicales que involucran la ejecución de la *Armónica* y del *Pito de Seis* en un mismo son para danza, aunque no se ejecutan al mismo tiempo, más bien el pitero ejecuta primeramente un *Tema 1* de la estructura musical con el Pito de seis y posteriormente un *Tema 2* con la Armónica, por lo que el son a ejecutar estará compuesto comúnmente por temas interpretados con los dos diferentes pitos de carrizos. A manera de ejemplo, se presenta el siguiente gráfico que señala primeramente, que el son a ejecutar es regido por el Carrizo de Seis, por lo que éste inicia y culmina dicha pieza.



Cabe señalar que las únicas piezas musicales donde puede identificarse el carrizo cuachi son los *Sones para Danzas*, tales como, el son #2 del Caballito, Son #1 de Gigante Goliat, son #2 de San Jerónimo, entre otros.

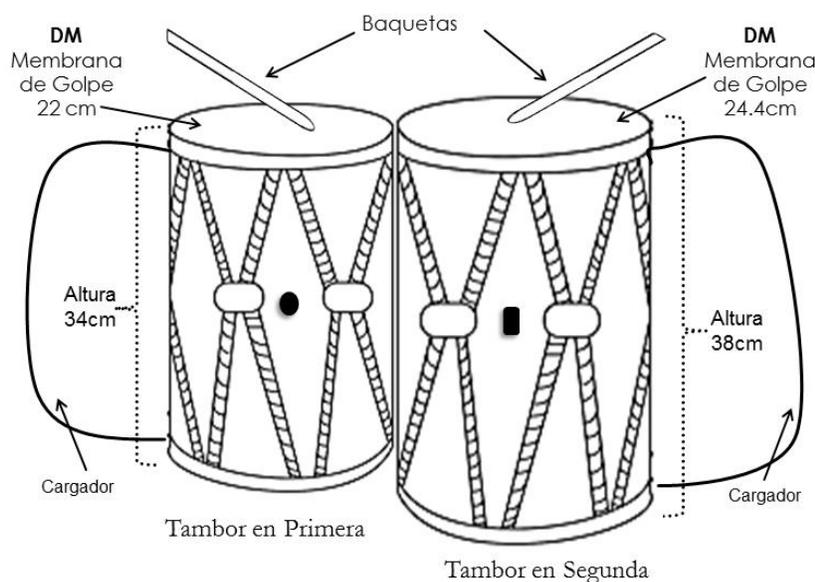
La concepción de instrumentos cuachi también se relaciona con los tambores tradicionales que se ejecutan en el municipio, se denomina sones de tambor cuachi a las piezas musicales (*Sones para Danzas*) que un músico ejecuta con dos tambores al mismo tiempo en un solo son. A continuación retomaremos características y tipologías fundamentales de los tambores construidos en el municipio que permitirán no solo ejercer el uso y la función de estos instrumentos, sino que son necesarias para concebir piezas de tambor cuachi.

Comenta Luis Hernández.

“Tienes que amarrar un tambor en primera y uno en segunda para que tengas diferentes tonos, siempre ha sido así con el tambor cuachi, no se amarran dos tambores de mismo tono porque no es así, y si no tenés dos tambores de tono diferente, hacé de cuenta que usas dos tambores en segunda, pero uno lo vas a apretar [entonar] más para que quede en primera debes tené dos tono [alto y bajo] siempre y no podes usá tambores en tercera o más grandes porque ya no se escucha bien tiene que sé una en primera y una segunda tu tambor tus tambores” (Hernández, Septiembre del 2016).

De todas las músicas tradicionales de pitos y tambores de Copainalá, los *Sones Para Danzas*, son las únicas piezas que comprenden estructuras sonoras ejecutadas con tambor cuachi, es decir, las piezas musicales para las danzas de *Gigante Goliat* y para *Santa Susana* se ejecutan únicamente por dos músicos, un pitero y un tamborista. Dicho tamborista ejecuta dos

tambores al mismo tiempo y de diferentes tonalidades durante las mencionadas danzas. A manera de ejemplo, la ilustración siguiente permite visualizar las características generales del “tambor cuachi”.



Para comprender las sonoridades del tambor cuachi, se recomienda escuchar el registro sonoro, específicamente los *tracks* 23_ *Sones para el baile de Santa Susana* y 29_ *Sones para la danza de Gigante Goliat*, permeando así la diferenciación entre estos sonos dancísticos y los sonos con tambores sueltos, y las sonoridades propias de los tambores requeridos para dichas danzas.

También es necesario mencionar que el tambor cuachi¹⁸¹ se ejecuta verticalmente frente al músico, a diferencia de los tambores sueltos que se cargan en los hombros de manera individual y se ejecutan en posición horizontal a la altura del codo de cada músico tamborista.

Es también indispensable para este trabajo reconocer los tipos de tambores y los factores que los componen y que permiten alcanzar o producir tonalidades diversas en diferentes alturas.

¹⁸¹ El uso de la terminación “tambor cuachi” (en singular) podría traer confusiones en este apartado, atendiendo a que se habla de dos tambores (pluralmente), más cabe aclarar que según el pensamiento costumbrista sobre la denominación de lo “cuachi”, al amarrarse dos tambores para ejecutarlos, se vuelven un solo instrumento, entonces no se dice “tambores cuachis”, sino, más bien se señala a tal cohesión instrumental, como; sonos de “tambor cuachi”.

Primeramente, es necesario destacar los materiales tradicionales para construir y armar los tambores autóctonos, entre ellos, la piel curada¹⁸² de venado, que en conjunto con raíces de bejuco en forma de anillos, se costurará para formar tanto la membrana de golpe,¹⁸³ como la membrana trasera.¹⁸⁴ Indica el músico Luis Hernández Aguilar.

“Primero corten su bejuco verde en luna tierna, así lo forman sus anillos del tamaño de su caja de tambor y lo costuran con el cuero, bien costuradito, ahí se va a secar el bejuco y bien tallado va quedar para que aguante cuando lo aprieten” (Hernández, Septiembre del 2016).

Y para ello, es indispensable reconocer también las diferencias entre tipos de bejucos. Por ejemplo, para los tambores se utiliza el bejuco blanco o normal, que suele ser una raíz más tallada que el bejuco colorado.

Los tambores tradicionales siempre han sido contruidos de madera, “lo podés hacé tu tambor de palo de aguacate, de cedro o de ceiba, así como se hacía antes puro de tronco de cualquier palo que no pese, que dure” (Hernández, Septiembre del 2016). Según los costumbristas, la técnica tradicional para construir el cuerpo del tambor es de “vaciado”, consiste en adquirir un trozo del tronco del árbol (según el tamaño del tambor), ya sea de cedro, ceiba u otro, y quitar el corazón y relleno de dicho tronco a manera de esculpir por dentro un cilindro de paredes delgadas, a la pieza resultante se le conoce como caja de resonancia, o caja de tambor.

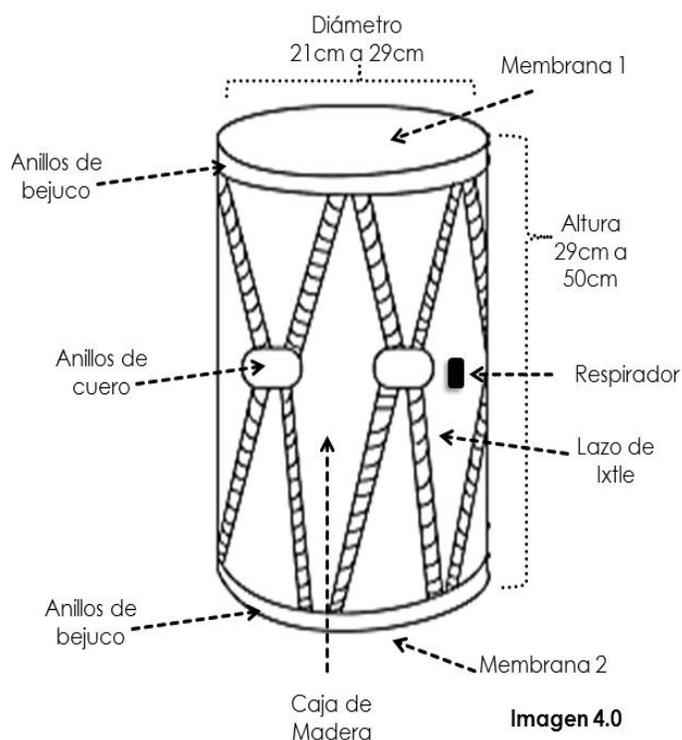
La imagen 4.0, es una ilustración de los aspectos generales de los tambores tradicionales de Copainalá, aunque los tamaños pueden variar de manera estricta y drásticamente, estos pueden llegar tener comúnmente una altura mínima de 29 centímetros y como máximo 50 centímetros, entendiendo que pueden construirse aún más grandes, pero tomando en cuenta la proporción, estética y congruencia con el diámetro de las membranas. Es decir, los diámetros más comunes para tambores más pequeños son de 21 centímetros, tomando en cuenta que el tambor puede ser ejecutado por un adulto o un niño, y 29

¹⁸² La piel de venado se remoja con cal por tres días, posteriormente se raspa (se quita) el pelo de la piel y se recortan las membranas de puro cuero.

¹⁸³ Membrana principal del tambor, se golpea con dos baquetas o bolillos de madera.

¹⁸⁴ Segunda membrana que produce sonidos armónicos a partir del contacto con un cordel que vibra por la resonancia de la membrana de golpe.

centímetros para un tamaño mayor, con el propósito de que su uso sea exclusivo para adultos. A manera de ejemplo, el tambor verde que se ejecuta en tiempos de cuaresma (semana santa) es uno de los más grandes (proporcionalmente) de la comunidad, así que posiblemente dicho membranófono se encuentre entonado en tercera o en cuarta.



Una práctica relacionada con los diferentes volúmenes y dimensiones de estos membranófonos tradicionales, es la entonación, o referencias tonales que se conciben y adquieren a partir de la acción de “darle tono” y de la construcción de dichos instrumentos, es decir, entre los músicos tradicionales se manejan denominaciones que juegan un papel importante dentro del equilibrio estético de las sonoridades tradicionales producidas por los tambores de madera. Estas denominaciones consisten en las diversas tonalidades en que los tamboristas deben “apretar”¹⁸⁵ sus instrumentos, y se les conoce como “tambor en primera”, “tambor en segunda”, “tambor en tercera” o “tambor en cuarta”, atendiendo a que sus tonalidades van desde las más graves (tonos bajos) a la más agudas (tonalidades altas) respectivamente. Lo que permite la identificación no solo de los sonidos producidos por cada tambor, si no la distinción de los músicos tamboristas que la ejecutan, por ejemplo; un tambor

¹⁸⁵ Denominación utilizada como sinónimo de entonar, y en este caso, tambores tradicionales.

en primera lo ejecuta comúnmente un primer tamborista que acompaña al músico pitero en su costado derecho durante la ejecución de piezas musicales, y es posible distinguir a un segundo tamborista por el lado izquierdo del músico principal, a la vez que éste ejecuta un tambor ya sea también en primera, o en segunda. De esta forma se colocarán tradicionalmente dichos tamboristas, aun cuando existan tambores en tercera o en cuarta; por ende los músicos que los ejecuten, se colocaran pertinentemente a los extremos del primer y segundo tamboristas.

En ocasiones la distribución de tambores apretados en tercera o cuarta (de sonidos graves) y respecto al músico pitero, dependerá de los músicos tamboristas, es decir, los tamboristas primero y segundo, podrán ejecutar tambores en segunda o en tercera al costado del músico principal, siempre y cuando se requiera la ejecución de tambores graves, “como primer tamborista siempre vas a ir aquí en mi lado cuando toquemos, así sea un recorrido o cualquier tono que esté tu tambor” (Hernández, Julio del 2016). O simplemente dependerá del desempeño musical que el tamborista desarrolle durante la ejecución de los membranófonos.

En la imagen 5.0 se presentan ilustraciones que indican visualmente las formas correspondientes en que se verían los tambores que se buscan apretar (entonar) en primera, en segunda y en tercera.

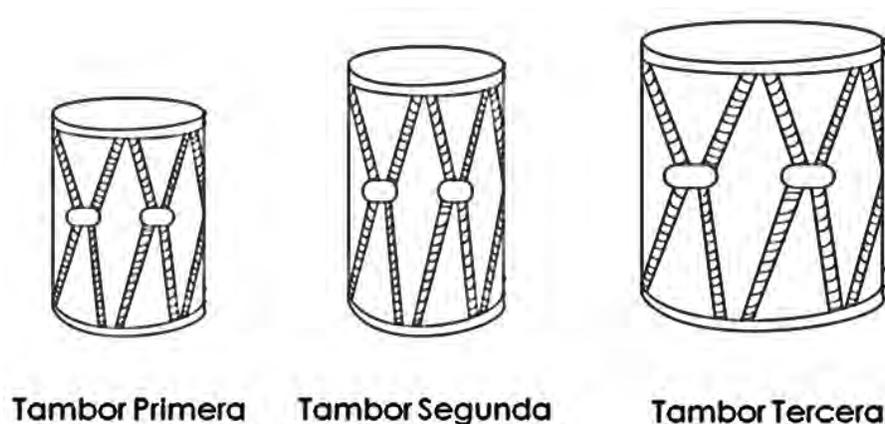


Imagen 5.0

Es importante señalar que, tradicionalmente los tambores se construyen con la técnica de *Vaciado*, lo cual implica conseguir troncos de palos de diferentes anchuras y proporciones que den paso a obtener tambores pequeños, medianos y grandes. La imagen 5.0 es un ejemplo de los tambores más comunes del municipio de Copainalá, muestra también las

diferentes y posibles proporciones y alturas de troncos necesarios para concebir tonalidades al gusto.

Los tambores apretados en tercera o en cuarta son frecuentemente los que producen sonidos más graves que otros, el cuerpo o la caja del tambor siempre será más voluminoso, y el tronco requerido se moldeará desde adentro, dejando las paredes exteriores más amplias y obteniendo una caja ancha de resonancias graves.

Debido a que algunos músicos costumbristas contemporáneos, que son también constructores de tambores tradicionales, se enfrentan a diversos factores que impiden y retrasan la continuación de la técnica de *Vaciado*, entre estos factores se encuentran principalmente; las edades avanzadas de los costumbristas, las posibilidades de acceso a materiales tradicionales (como troncos o pieles de venado), el manejo de herramientas pesadas y dificultosas, entre otros, y por ello, el costumbrista Cirilo Meza Gómez recreó dicha técnica, y con el propósito de continuar construyendo las cajas de resonancias, explica que.

“Como ya no se conseguían más los troncos o lo querían vender muy caro, mejor lo empecé a hacer la caja de puras tablitas bien pegaditas, se les quita apenas una orilla para que vaya empatando con las demás, es nada lo que se le quita uno a uno hasta que quede redondo la caja, tengo varias bases con que hice tambor chiquito y mediano, si querés hacé un tambor chiquito puedes usar una base de veintiuno o de veinte, porque cuando se pone la tapa¹⁸⁶ en la caja aumenta un centímetro o dos centímetros, así que viene a quedar de veintidós tu tambor” (Meza, Octubre del 2016)

Por ello, aproximadamente en el año 2003, se comenzaron a utilizar tambores tradicionales hechos a partir de maderas cortadas a forma de reglas, por lo que a dicha técnica se le ha otorgado la denominación comunitaria “de reglitas”, que consiste en construir un cilindro con dichas reglas (puede ser madera de cedro, ceiba, u otro tipo) a partir de bases de madera circunferenciales que conjuntamente con sus medidas de diámetro y las medidas de dichas reglas se consiguen los tambores de diferentes proporciones y entonaciones, por lo que dicha técnica no altera vigorosamente a los materiales o los resultados sonoros adquiridos. Además el proceso final de construcción, continúa siendo el mismo, también a partir de la

¹⁸⁶ Se refiere a cualquiera de las dos membranas o parches del tambor.

técnica de vaciado se culmina dicha construcción con el ensamblado de las membranas junto con el lazo de ixtle, posteriormente se amarran los anillos de cuero que una vez secos servirán para apretar el tambor y dar diferentes tonalidades.

En la imagen 7.0 se presenta a manera de un ejemplo, las medidas y especificidades para la construcción de un tambor en segunda, atendiendo a que la altura del tambor dependerá de la medida de largo de las reglitas, que comúnmente son al gusto o preferencia de los músicos de la comunidad. En este caso, al tratarse de un tambor en segunda se podrán usar medidas de 40 a 45 centímetros de largo en las reglitas, ya que al culminar el proceso de pegado y clavado en las bases circunferenciales de madera (se podrá usar bases de 22cm de diámetro) se apreciará un cilindro de reglitas, al que posteriormente se le recortará por ambos extremos puntas (extremos que se clavaron en las bases), quedando una altura del cilindro posiblemente de 35 a 40cm como se muestra en la imagen 6.0.

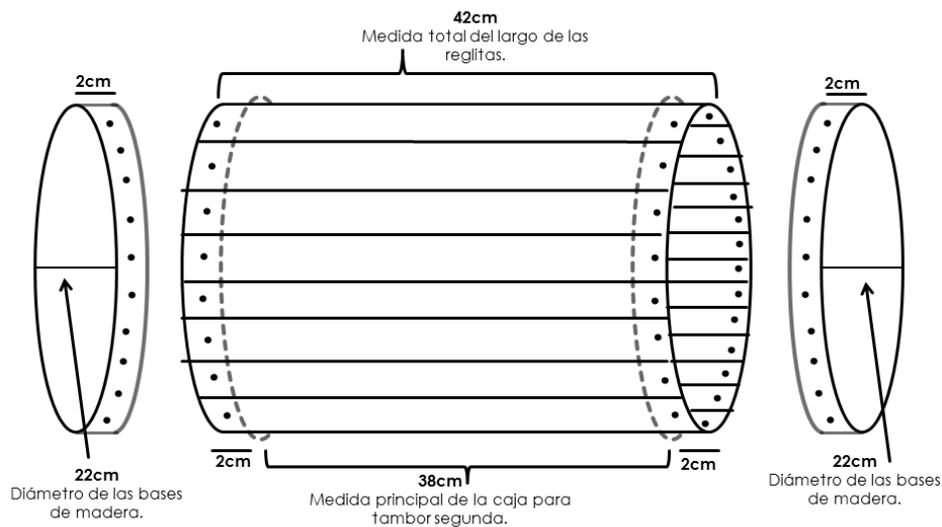


Imagen 6.0

Es importante mencionar que el número total de reglitas a requerir para conseguir un cilindro de tambor, siempre será variable, ya que dependerá principalmente del tipo de tambor que se desea. Por ejemplo, al construir un tambor en segunda, como se muestra en la imagen 7.0. Posiblemente se requerirán diecinueve reglitas con medidas de cuatro centímetros del lado frontal de cada una y usando bases de madera de 22 centímetros de diámetro.

DB = Diámetro de la Base
MLR = Medida Lateral de la Reglita
MAB = Medida Aproximada del Bejuco
DM = Diámetro de la Membrana

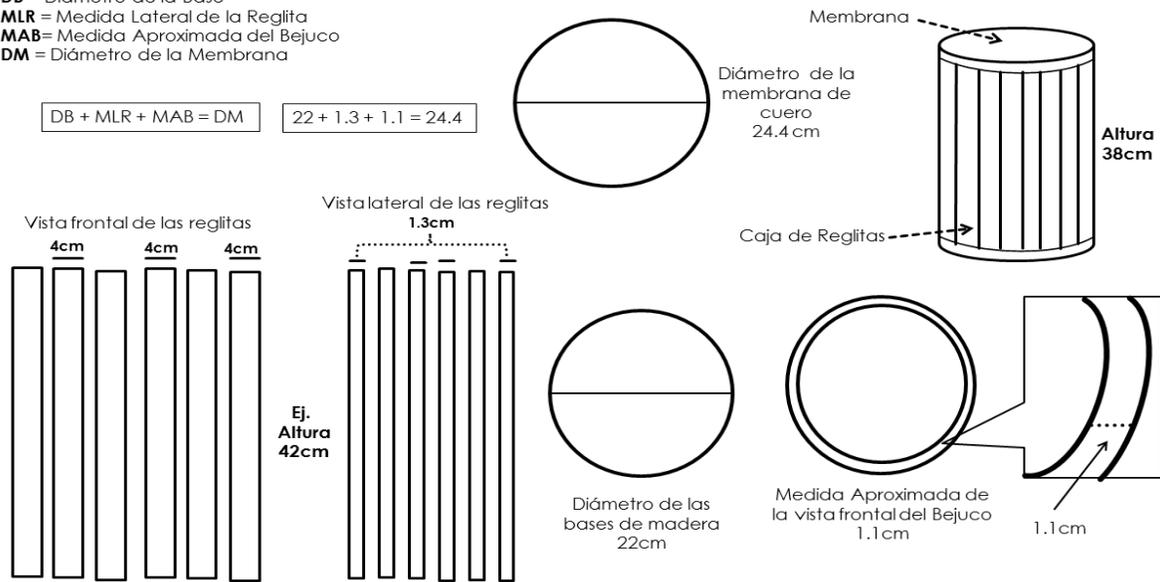


Imagen 7.0

Otras actividades que se realizan como parte del proceso de construcción de tambores, es el curado y costurado de cuero. Tradicionalmente las pieles ideales para las membranas son las de venado cola blanca, explica el músico Luis Hernández (2016) “la piel de venado macho es más talluda y aguanta para tambor, el de hembra es más delgado”, mientras que en plática con el costumbrista Cirilo Meza (2016) menciona que.

“Aunque la piel de venado es la tradicional, ya no se consigue fácilmente, a veces me lo traen de las riberas, o lo tengo que encargar con alguien que tenga piel guardada y me lo vienen a ofrecer, cuando no hay de venado se puede usar también el cuero de cochi¹⁸⁷ o de becerro tierno, yo lo he usado, el de cochi es bien talludo y aguanta bastante, es muy bueno, también una vez use de becerro tierno que no tenía pelo todavía, así que no lo tuve que raspar y salió bueno” (Meza, Octubre del 2016).

La piel de venado, becerro o cochi, debe curarse cinco o tres días antes de cortarse y comenzar a costurar la membrana del tambor, dicha actividad consiste en lavar y dejar reposar la piel en agua de cal por tres días (o más) para que el pelo del cuero comience a ablandarse y removerlo no sea complicado. Señala Cirilo Meza, “ya que lo curaron lo pueden probar quitar

¹⁸⁷ Denominación otorgada al puerco o marrano.

el pelo con su mano, si está muy duro quiere decir que lo deben dejar más tiempo en la cal, hasta que lo puedan quitá con su mano, aunque después lo quiten con cuchillo o navaja de todos modos cuesta, lleva su tiempo” (Meza, Septiembre del 2016). Posterior al reposo en el agua de cal, se comienza a raspar (con una navaja, un cuchillo o con la mano), removiendo todo el pelo y dejando limpio el cuero, comenta el coordinador tradicional Coapilteco; Isaac Meza, “cuesta remover el pelo de venado después de pasarlo en la cal, es que es bien talludo, además lleva su tiempo para que se ablande y luego cuesta más dinero ya curado la piel aquí por Ocotepc nos venden caro, es caro” (Meza, Julio del 2016).

Una vez que el cuero se encuentra limpio de pelo y en un estado húmedo, blando y manejable, entonces puede cortarse para comenzar a medir y costurar con el bejuco para crear las membranas. Primeramente, es necesario tomar en cuenta la medida total o el diámetro que se consiguió al crear el cilindro de reglitas en conjunto con las bases de madera, retomando el ejemplo de la imagen 7.0, donde las bases miden 22 centímetros y la anchura o vista lateral de las reglitas miden 1.3 centímetros, resulta e indica que el diámetro total del cilindro es de 23.3 centímetros.

DB= Diámetro de la Base.

MLR= Medida Lateral de la Reglita.

DC= Diámetro del Cilindro.

$$DB + MLR = DC$$

$$22\text{cm} + 1.3\text{cm} = 23.3\text{cm}$$

Por lo tanto, los diámetros principales de las membranas de cuero medirán 23.3 centímetros, y podrán cortarse de forma circunferencial tomando en cuenta también la costura con el bejuco, es decir, debido a que la raíz de bejuco siempre variará en la medida de su vista frontal, por lo que se recomienda que al formar el anillo de dicha raíz, el diámetro de la circunferencia interna o el **DAB** deberá cumplir con el **DPM** o **DC**, no tomando en cuenta la **MAB** (Medida Aproximada del Bejuco). Lo que significa que dicha forma circunferencial de cuero a cortar, deberá considerar la **MAB** para su costura. Cirilo Meza (2016) mencionó en asesoría de la construcción de tambores que, “para que costures tu bejuco, debes dejar cuatro o cinco centímetros demás cuando cortés la piel y lo costures”, y a manera de ejemplo, la imagen

8.0 ilustra dichas Medidas Extras para Costura (**MEC**) a partir del **DPM** y considerando el anillo de bejuco y su **MAB**.

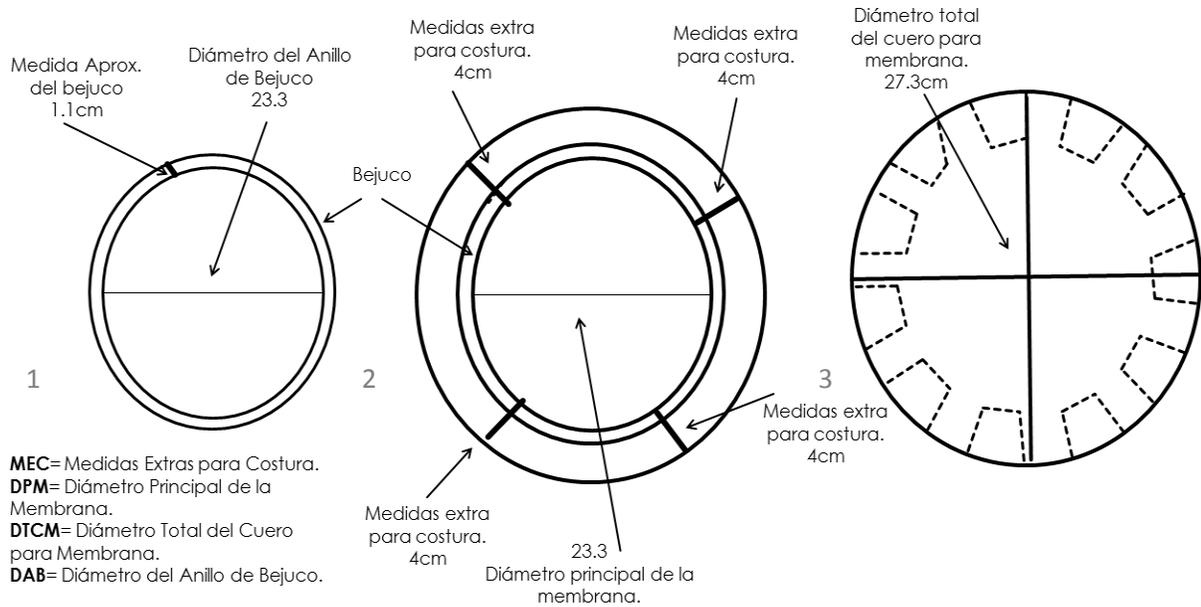


Imagen 8.0

Los cuatro centímetros extras (incluyendo la **MAB**) en la forma circunferencial de la piel curada de venado, le denominaremos **MEC**, que compondrá un Diámetro Total de Cuero para Membrana (**DTCM**) en conjunto con el **DPM**, por lo que dicho diámetro total tendrá una medida de 27.3 centímetros.

DPM= Diámetro Principal de la Membrana.

MEC= Medidas Extras para Costura.

DTCM= Diámetro Total de Cuero para Membrana.

$$\text{DPM} + \text{MEC} = \text{DTCM}$$

$$23.3\text{cm} + 4\text{cm} = 27.3\text{cm}$$

El **DTCM** consiste en la forma circunferencial de cuero que se costurará con el bejuco (como se muestran en las ilustraciones 2 y 3 de la imagen 8.0), y las **MEC** se recortarán a manera de pestañas o dientes, quedando el cuero recortado como se muestra en la Vista 1 de la

Imagen 9.0. Dichas pestañas son las que se costuran comúnmente con hilo encerado, de manera que el bejuco y atendiendo a su **MAB**, será cubierto totalmente con el cuero y por la costura al finalizar dicha actividad (vista 2, imagen 9.0).

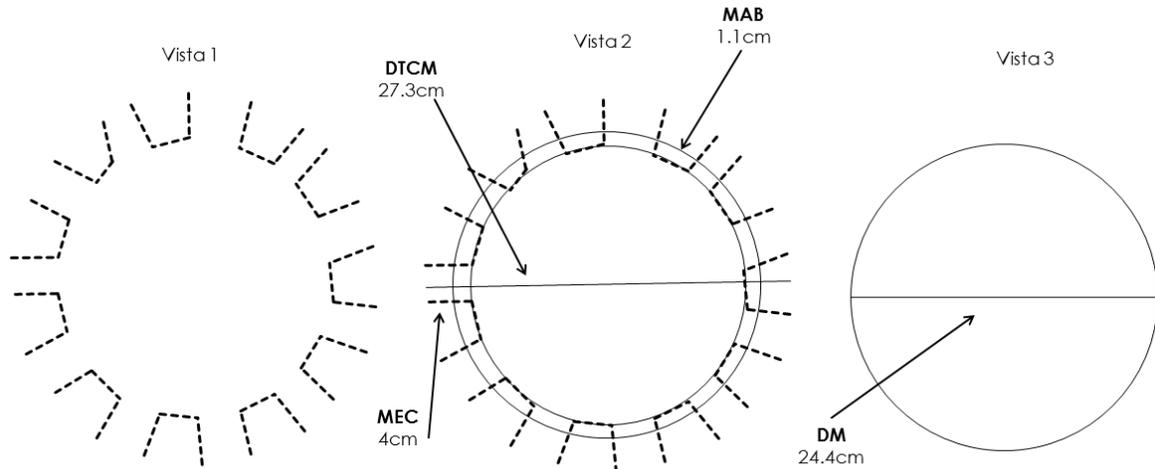


Imagen 9.0

La vista 3 ilustra el efecto del cuero costurado (forma circunferencial simple), es la perspectiva frontal de la membrana, con medidas de 24.4 centímetros en el **DM**, como resultado de la costura o suma del Diámetro Principal de la Membrana (**DPM**) y la **MAB**.

DPM= Diámetro Principal de la Membrana.

MAB= Medida Aproximada del Bejuco.

DM= Diámetro de la Membrana.

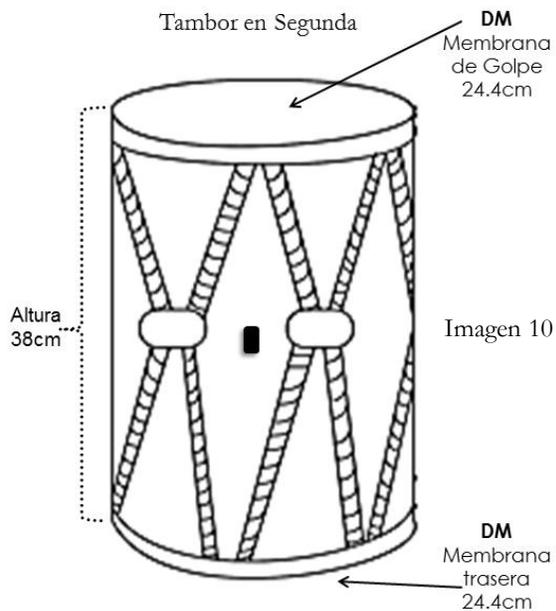
$$\text{DPM} + \text{MAB} = \text{DM}$$

$$23.3\text{cm} + 1.1\text{cm} = 24.4\text{cm}$$

Por lo tanto, siguiendo el ejemplo de la Imagen 6.0 y 7.0, el resultado de las medidas anteriores es un membranófono mediano o *Tambor en Segunda* (Imagen 10), que concebirá concreta y frecuentemente sonidos graves, aunque en ocasiones podrá alcanzar tonalidades agudas no muy altas, asunto que dependerá meramente de la entonación o la acción de “Apretar” el tambor según el gusto del músico.

Es importante señalar que para conseguir diferentes tonalidades en todos los tamaños y tipos de tambores de la comunidad, no se requiere únicamente de las características de

proporcionalidades para la construcción, si no que consiste también en una de las últimas actividades de todo el proceso. Se entiende que la membrana de golpe y la membrana trasera no producirán sonidos concretos colocándose únicamente en la caja de resonancia, ya que es indispensable el “Armado” y el “Apretado” de dicha caja, en congruencia con las membranas y con lazo o mecate.



Para estas actividades se requiere primeramente el lazo de ixtle, el cual se insertará en pequeños agujeros hechos en las membranas. El músico pitero Luis Hernández (2016) menciona. “Ya depende de cuantos anillos de cuero le vas a poner tu tambor, es a tu gusto, si le quieres poner seis anillos, a tu tapa le vas a abrir seis agujeros para que ahí pase el lazo”. De tal modo que durante el armado del tambor, las membranas se coloquen pertinentemente y de acuerdo a los agujeros y en los extremos de la caja de resonancia,

con el propósito de que con el largo del lazo se forme una especie de “encierro de ixtle” que permita el apretado equilibrado desde los puntos (agujeros) de las membranas (Imagen 11) hacia todo el instrumento durante la entonación o apretado.

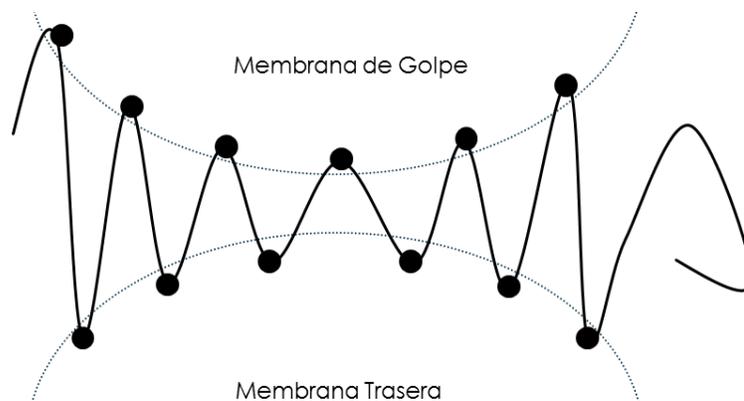


Imagen 11

La idea principal de la Imagen 11, es reconocer la tipología de amarrado y el cruce del lazo entre las membranas, lo que permite que la caja de resonancia o el cuerpo del tambor quede al interior de estos amarres y funcione correctamente para retransmitir la reverberación sonora desde la membrana de golpe hasta la trasera. Además, la Imagen 12 detalla el cómo se verá la caja dentro del amarre tradicional del ixtle, aun sin apretar y amarrar los anillos de cuero.

Cabe señalar que, el cruce del lazo no solo involucra a ambas membranas, sus agujeros y a la caja de resonancia, sino que es necesario complementar con dos anillos más de bejuco, que a diferencia de los costurados con las membranas, éstos se colocarán externamente y por encima, lo que significa que el cruce del lazo y dichos anillos de bejuco externos complementarán dicho armado de las membranas que formarán parte esencial para el apretado final del tambor (Imagen 13).

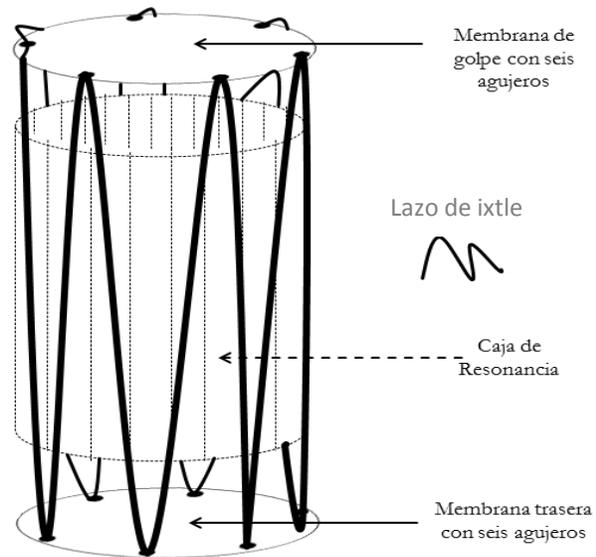


Imagen 12

De manera general, el tambor estará conformado por una caja de resonancia, dos parches o membranas de cuero, cuatro anillos de bejuco, anillos de cuero y lazo de ixtle. Además para ejecutar el tambor se requieren dos baquetas o bolillos para golpes.

De acuerdo al ejemplo de la Imagen 13, las membranas contienen seis agujeros para el cruce del lazo, lo que indica que se requerirán seis anillos de cuero para el apretado del tambor, considerando las medidas de la Imagen 10, la cantidad

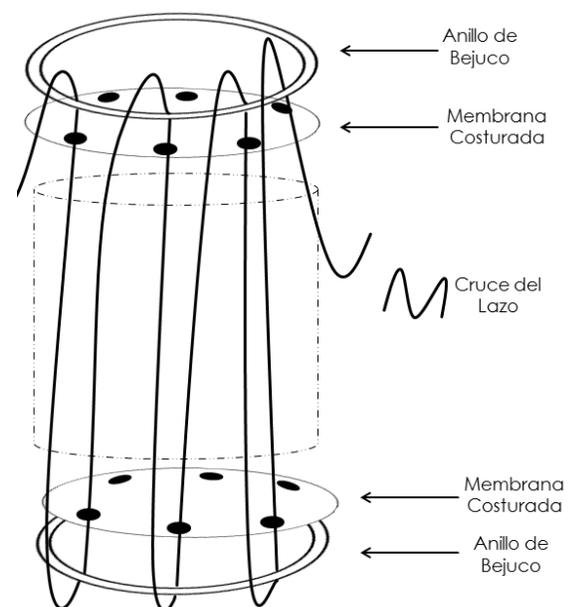


Imagen 13.

necesaria y aproximada de lazo para el cruce y apretado es de 7 a 8 metros de largo. Atendiendo a que la cantidad de lazo sobrante después del cruce, servirá para crear el cargador¹⁸⁸ del tambor.

El apretado final del lazo permite a las membranas acomodarse de manera pertinente en el tambor, la última parte del proceso consiste en el amarre de los anillos de cuero, tiras de 20 centímetros a 25 centímetros de largo y 2 centímetros de anchura aproximadamente (Imagen 14), que se amarran acogiendo dos tiradas de lazo de ixtle con el propósito de forzarlas a un punto en común (al anillo de cuero) tensando los cruces de lazo, y de dicha manera apretar el tambor y estirar las membranas de modo equitativo, permitiendo la producción de sonidos a diferentes alturas según la intensidad del apretado de éstos anillos.¹⁸⁹

Para concluir la construcción del tambor, se perfora un orificio conocido como “respirador”, en un costado de la caja de resonancia, que permite la expulsión de aire que provoca la membrana de golpe, este orificio puede realizarse circunferencialmente con medidas comunes de 1 centímetro de diámetro, o de forma rectangular de aproximadamente 3 centímetros de altura y 2 centímetros de base de acuerdo al tipo de tambor (Imagen 14).

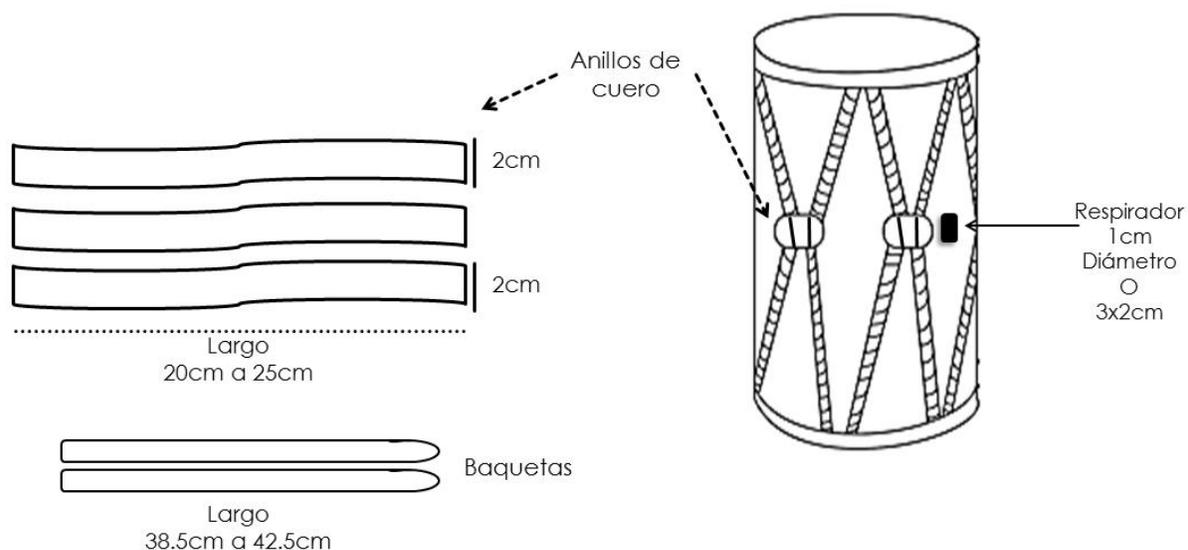


Imagen 14

¹⁸⁸ Amarre de lazo de ixtle que funcionará para que el músico tamborista pueda acomodar y cargar su tambor en uno de sus hombros.

¹⁸⁹ Se recomienda manejar el cuero húmedo para facilitar los cortes, amarres o costuras de los anillos de cuero, posteriormente dejar secar para apretar o entonar el tambor a gusto propio.

Ahora bien, es necesario señalar que para la ejecución tradicional del tambor se precisa el uso de dos baquetas o bolillos que al contacto con la membrana de golpe, forjen sonidos y resonancias a través del cuerpo principal del tambor. Estos bolillos se manufacturan comúnmente con medidas de 38.5 a 42.5 centímetros de largo, según el gusto del ejecutante, y se obtienen de plantas o arbustos que crean ramas delgadas a semi-gruesas, entre los más utilizados tradicionalmente están el Botas-Vara y el Witumbio conocidos coloquialmente en la comunidad.

Los tambores y los carrizos son la cosmovisión, el imaginario y todo comportamiento cultural intangible construido en instrumentos palpables y concebidos como extensiones humanas, de los hombres, de las mujeres, de todo aquel que busca regocijo, diálogo, paz y comunidad, es decir que, las músicas ejecutadas con los instrumentos típico conforman parte elemental de la tradición musical oral, de su frágil acceso continuo que soporta cambios y recreaciones, así como de una robustez tradicional que duramente permea transformaciones y continuidad de una cadena musical estricta a partir de dichos instrumentos, por lo que la discusión de construcción, ejecución, tiempo de vida y deterioro de los mismos pueden entenderse en dos dimensiones; del instrumento mismo, que según Luis Hernández, “no se acaba solito, se mantiene según como lo tengan guardado” (Hernández, Julio del 2017), aclarando que cualquier tambor o carrizo puede mantenerse intacto hasta once años consecutivos según las condiciones ideológicas con las que fueron construidos (en luna tierna el carrizo se vuelve macizo, tallado por sí solo, y en luna llena el carrizo es frágil, se pica solo), y por su lado los materiales para tambores (maderas y bejucos) se consiguen también en luna tierna, lo que lleva a conseguir un instrumento durable aún durante su uso constante. Y a partir de los usos en manos de un hacedor o de hacedores musicales, que según Luis Hernández.

“Se quiebra cuando se nos cae o lo pisamos, cuando lo perdemos lo prestamos y otros lo pueden quebrar porque no lo saben usá todo lo tocotéan la cera¹⁹⁰ y lo echan a perdé el instrumento también el tambor se cuida no se tira, cuando lo apretamos a veces se le puede golpear su bejuco su anillo pa que apreté más y entone bonito pero si tu bejuco no sirve cuando lo estemos apretando se vá quebrá, cualquiera bejuco si no lo supiste cortá se vá picá solito o cuando lo apretés se va

¹⁹⁰ Comúnmente cuando una persona desconoce de los usos y funciones de los carrizos, y se encuentra frente a uno para poder apreciarlo, se dirige primeramente a tocar la cera de la boquilla de tal aerófono, puesto que al ser tocado levemente, “se cambia el tono” original concebido al construirse, por lo que el músico tendrá que reacomodar la cera y conseguir un nivel tonal nuevo, o acabará quebrando su instrumento para reutilizar la cera.

quebrá, también cuando vas a descanzá tu tambor no se debe sentá parado [verticalmente] porque el cuero se gasta con el piso es mejor acostadito [horizontalmente] bien acomodadito que no rueda se cuida el instrumento cualquiera instrumento que toqués” (Hernández, Julio del 2017).

Considerando también que por sí solo un instrumento bien construido durará, a menos de que el tratamiento físico por parte de su propietario no sea adecuado o considerablemente bueno, éstos podrán sufrir daños, desgastes o cualquier otra deformación que lleve al desuso o inutilidad de los instrumentos.

A manera de culminar, es claro que el proceso de construcción de instrumentos musicales tradicionales o instrumentos autóctonos de la comunidad, es extenso y permite el desarrollo de saberes ancestrales, además de que impregna cosmovisiones compartidas con generaciones de antaño y re-transmite los conocimientos de prácticas musicales que los costumbristas actuales y contemporáneos han desarrollado, dando paso conjuntamente a vigorizar y dar trascendencia a la tradición oral como factor madre de educación sociocultural y formación tradicional, que a la vez fortifica y desarrolla el sentido de pertenencia para con las expresiones artísticas y culturales de la comunidad.

La dimensión intelectual sociocultural no se visualiza a partir únicamente de las actividades de participación de un músico o costumbrista dentro del sistema de creencias tradicionales o del calendario festivo anual, sino que consiste en los saberes y conocimientos que éste desarrolla a lo largo de sus actividades (prácticas) como músico dentro y fuera de dicho calendario, lo que le permite adentrarse e integrarse a la comunidad de costumbristas y tradicionalistas para participar con estos conocimientos, aportando al sistema de creencias, fortaleciendo las cosmovisiones desde la intelectualidad cultural propia y compartida, además adquirida en espacios mutuos socioculturales y tratada en procesos de desarrollo, dejando en claro que la intelectualidad cultural no se concibe únicamente en saber sobre “lo cultural”, sino que parte de firmes convicciones del cómo, porque y para qué se hace, se existe y se está en la dimensión cultural de una comunidad.

Los devenires musicales se conciben actualmente en nuevos hacedores del arte del tambor y carrizo, se encuentran en nuevos imaginarios, los más contemporáneos, lo que deja a la vista que las músicas y sonoridades de tambores se encuentran fuertemente inculcándose,

transmitiéndose, cohesionando individuos, pues resulta hasta cierto grado, fácil de aprehender piezas ejecutadas con los membranófonos tradicionales, y por otro lado las sonoridades de los pitos de carrizo se ven un tanto rezagadas por su complejidad musical, por el grado de dificultad para ejecutar piezas tradicionales y recrearlas en contextos determinados y de acuerdo a la tradición. La vitalidad de continuación de las músicas tradicionales no solo se encuentra en la música y su resolución como tal, o en los gustos e inquietudes por “seguir con la tradición”, sino que implica concebir sonoridades propias del hacedor que conjuntamente con las sonoridades de los instrumentos, establecerán factores, criterios o condiciones de la fenomenología de continuidad tradicional de las músicas de tambores y carrizos, del patrimonio sonoro de Copainalá.

IV.III REGISTRO FOTOGRÁFICO¹⁹¹ (PARTE IV).¹⁹²



167_Caja de tambor amarrado, posterior al pegado de reglitas.



168_Cajas de tambores y bejuco para anillos.



169_Emparejado de la parte exterior de la caja de tambor.



170_Raspado de bejuco para anillos.



171_Tapa de cuero marcado para corte de costura.



172_Corte en la medida marcada para costura de la membrana de cuero.

¹⁹¹ Proceso de construcción de un tambor tradicional (Septiembre-Octubre del 2016) con la técnica “de reglitas” realizado con el músico tradicionalista Edgar Méndez, y asesorados por Cirilo Meza y Luis Hernández. Barrio de Santa Ana, Copainalá.

¹⁹² Las fotografías expuestas fueron tomadas y compiladas por el autor del presente trabajo, excepto las que se indican.



173_Toma de medidas en la tapa de cuero para corte y costura.



174_Forma del corte de la membrana o tapa de cuero para costura.



175_Costura de la membrana de cuero y el bejuco, con hilo encerado.



176_Armado y amarre de membranas y caja de resonancia con lazo de ixtle.



177_Membranas y caja de resonancia cruzadas para el apretado con el lazo de ixtle.



178_Tapas de cuero (membranas) y cajas de



179_Trompa o salida del panal de abejas “enreda-pelo”



180_Panal e incubadora de abejas “enreda-pelo”.



181_Cera negra extraída del panal de abejas “enreda-pelo”.



182_Carrizo natural de rio (Rio Grande, Copainalá).



183_Fragmentos de carrizos separados por bodoques (Rio Grande, Copainalá).



184_Hojas de Cupapé (lija), cera negra, desarmadores y carrizos (materiales primarios).



185_Amarrado del carrizo para inserción y moldeado de la cera negra en la boquilla.



186_Boquillas de carrizo rustico.



187_Boquillas de carrizo con cera negra.



188_Pitos de carrizo de dos y seis agujeros.

CONCLUSIÓN.

Las siguientes líneas de conclusión permiten reconocer los hallazgos de investigación sonora y musical en una dimensión tradicional de las manifestaciones culturales, del patrimonio cultural intangible de Copainalá, estudiadas, reconocidas y vistas desde la gestión y promoción de las artes.

Este trabajo ha permitido generar ideales interculturales de investigación antropológica, ya que la tipología y las condiciones en las que esta tesis se ha consolidado, han permeado un conjunto de propuestas que podrán tomarse en cuenta si se desea incorporar pensamientos y metodologías de investigación o acción cultural con respecto a un objeto de estudio de factores simbólicos y/o fenómenos sonoros en el quehacer tradicional. Es decir, se ha encontrado una metodología antropológica bastante versátil para la gestión y a tratar en tópicos o estudios de lenguajes musicales tradicionales.

El presente escrito está pensado a partir de las aspiraciones académicas y personales por coadyuvar al desarrollo, a la salvaguarda del patrimonio cultural de tambores y carrizos de Copainalá, atendiendo a que dicho patrimonio es para la gestión y promoción de las artes, artes simbólicas constituidas desde los imaginarios tradicionales más ancestrales que perduran y conviven inter-generacionalmente en la contemporaneidad. Para ello, dicho escrito se ha concretado en las cuatro etapas metodológicas principales que la constituyen, primeramente la investigación y labor etnográficas en la comunidad, con los hacedores sonoros tópico, con las propias sonoridades y las músicas. Puntualiza Clifford Geertz (1973).

La etnografía es descripción densa. Lo que en realidad encara el etnógrafo (salvo cuando está entregado a la más automática de las rutinas que es la recolección de datos) es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y a las cuales el etnógrafo debe ingeniarse de alguna manera, para captarlas primero y para explicarlas después. Y esto ocurre hasta en los niveles de trabajo más vulgares y rutinarios de su actividad: entrevistar a informantes, observar ritos, elicitar términos de parentesco, establecer límites de propiedad, hacer censo de casas... escribir su diario. Hacer etnografía es como tratar de leer (en el sentido de "interpretar un texto") un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y de comentarios

tendenciosos y además escrito, no en las grafías convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta modelada. (Geertz, 1973).

Generando así, un estudio bastante complejo de las sonoridades tradicionales de Copainalá, del cambiante y fascinante patrimonio sonoro que se ha recreado constantemente desde los inicios musicales de Luis Hernández en la tradición, desde 1938. No obstante que para este trabajo etnográfico fue necesario en primera instancia, reconocer el valor sociocultural de los hacedores o actores culturales que darían soporte inapelable a tales escritos académicos, es decir, de los costumbristas con las suficientes experiencias tradicionales, o con grado de “autoridad tradicional” en la comunidad de costumbristas, así como en la población general de Copainalá. Y por otro lado, el reconocimiento de los tradicionalistas, quienes se integran fuerte y constantemente para dar continuidad y contribuir a la expresión, desarrollo y salvaguarda de las manifestaciones musicales y sonoras tradicionales.

La concreción de la segunda etapa ha puesto en claro que, registrar sonora y documentalmente lo que se ha vivido, platicado, conocido, observado y escuchado de toda expresión musical o al respecto del patrimonio sonoro y en una dimensión tradicional, es un aporte a la conservación de ciertos sonidos en determinados momentos de la costumbre tradicional Copainalteca, se consolida en esta etapa y durante tres años de prácticas tradicionales, el presente registro sonoro en el soporte de audio (CD), es una labor que se ha iniciado desde el año 2015 y se ha complementado con sonidos más contemporáneos (2017), así como el registro documental que permeó en algunas ocasiones tomar relevancia en ciertos aspectos orales (pláticas, lenguajes, comentarios) de la vida o dinámica cultural del pueblo en 2013 o años previos (testimonios registrados en videos o audios).

Una tercera etapa ha permitido clarificar la investigación para los estudios culturales que se han realizado en este trabajo, fuentes académicas o publicaciones solidas respecto a la fenomenología cultural que aquí concierne permearon re-interpretar, comparar, desmentir, analizar, fortalecer o segregar determinadas perspectivas en este escrito y respecto a sus especificidades.

Señala Marina Alonso (2008), citada por Aurora Oliva (2016).

La diversidad musical en los grupos indígenas es infinita en géneros, repertorio, instrumentos, interpretaciones, etc. Las posibilidades sonoras de continuidad histórica, las innovaciones, los préstamos y la constante exploración musical hacen de la música un fenómeno muy complejo. Por otro lado, la música también es reveladora de la interculturalidad, de ahí que sea posible plantear una regionalización musical, si bien, como toda región, con fronteras movibles y permeables. (Oliva, 2016).

De tal modo que, concebir a las músicas, a las sonoridades como estructuras simbólicas con significados, sentidos y valores, no es invención particular o una reunión de datos documentados, sino una concepción colectiva intangible de quienes son capaces de entender tales simbolismos y adjuntar a ellos valores humanos, culturales, así como entenderes y sentimientos o sentidos de pertenencia hacia los patrimonios como cohesionadores sociales. Para ello fue necesario interpretar, describir, entender y externar todo trabajo etnográfico de soporte antropológico, a través de la redacción biográfica y narrativa que permeara dar a entender no solo dichos sentidos, valores o simbolismos, sino los mecanismos de usos y funciones, sus elementos y formas reales de concebirse y recrearse tanto en la intangibilidad como en lo palpable. Consolidando y encontrando así, nuevas formas de retomar la investigación o los estudios culturales desde la gestión cultural.

LA GESTIÓN INTERCULTURAL; DISCIPLINA DE SOPORTE ANTROPOLÓGICO.

A un principio se establece en este trabajo, a la gestión y promoción de las artes como una herramienta interdisciplinar para difundir, promocionar, gestionar y coadyuvar al reconocimiento de prácticas musicales tradicionales a un nivel de la *Animación* y *Formación*, según dos de los ejes profesionales que el gestor cultural ejerce, planteando a dichas músicas o expresiones sonoras como artes simbólicas, entendiendo sus usos y funciones en la dimensión tradicional y en su contexto real, pero divulgándola para su entender en espacios nuevos de posibilidades de estudios culturales. Posteriormente se necesitaba más que un protocolo o metodología para gestionar proyectos, se requería de nuevas perspectivas de la gestión y su transversalidad para tratar tópicos intangibles, sonoridades, para retomar estudios musicales en una dimensión más compleja que “lo tradicional”, es decir, como un todo sociocultural entendido y concebido por una comunidad, en tanto que se reconoce a la interculturalidad

como una posible interpretación de las metodologías y estrategias de tratamiento del tópico que este trabajo de investigación requeriría en su naturaleza.

El eje *Investigación*, como quehacer profesional del gestor cultural permea también hallazgos de oportunidades de intervención comunitaria, posibilidades de retroalimentar y fortalecer las identidades socioculturales en que se plantea una labor de investigación (y de los mismos investigadores), así como la identificación de los perfiles de la diversidad de agentes culturales que si bien son externos y buscan integrarse a una comunidad, o son internos y contribuyen al desarrollo y expresión de la cultura propia, caso específico del gestor cultural y del promotor cultural.

Las nuevas concepciones de la gestión cultural en este trabajo, permiten identificar a dicha disciplina como un sistema de estrategias sensibles y relacionables a contextos artísticos y culturales, y una disciplina transversal de conocimientos antropológicos que propone a la interculturalidad como proceso de creaciones y cohesiones socioculturales. Como sistema de estrategias se puede adaptar a la gestión y la promoción de las artes, a comportamientos tecnológicos, científicos y otras formas contemporáneas de tratar tópicos sociales como las culturas y las artes, a la vez que se dota constantemente de procesos y metodologías que promueven una gestión cultural no-estática. Es decir, que la concreción de una definición determinante de esta disciplina no se determinará en mucho tiempo, más es importante trabajarla en primera instancia, experimentar sus alcances, identificar ilimitaciones y establecer su actividad (activamente) en las sociedades modernas y en las contemporáneas.

La gestión permite actividades híbridas de estudios culturales, flexible ante la demanda de agentes culturales y la diversidad de perspectivas para su quehacer, se consolida en este trabajo una gestión intercultural, que ha permitido reconocer los alcances académicos de hacedores tradicionales y las pertinencias institucionales en la fenomenología tradicional, así como la actividad profesional en tópicos intangibles y el fortalecimiento de éstos. De ahí la importancia del porque los agentes culturales institucionales (gestores o investigadores) afirmen sus identidades,¹⁹³ y éstas permeen entenderes y comportamientos en contextos

¹⁹³ La pertenencia a un grupo o a una comunidad (Ariel Olmos citando a Gilberto Jiménez Montiel) “implica compartir el complejo simbólico-cultural, el núcleo de representaciones sociales que lo caracteriza y es uno de los más claros referentes que se suelen tomar en cuenta en la construcción simbólica que llamamos identidad” (Olmos, 2008).

determinados (propios y ajenos), en este caso, espacios interculturales y patrimonios sonoros donde el agente se integre, actúe y comparta sistemas simbólicos, construyendo multiculturalidad identitaria¹⁹⁴ e identidad multicultural,¹⁹⁵ entendiendo a este primer término como la colectividad de relaciones interculturales (ya sea de identidades inter-generacionales o de diversidad ideológica), y al segundo; como la re-construcción y afirmación de las identidades individuales a partir de contextos y relaciones colectivas interculturales.

La metodología desarrollada en este trabajo puede ejercerse en diferentes proyectos de investigación desde la gestión y promoción de las artes, enfocado también a las diferentes expresiones musicales tradicionales en contextos determinados.

Dicha metodología se ha propuesto y ejercido a través de la investigación directa y práctica con las expresiones tema, es decir, que el campo de estudio se atendió de manera directa en cuanto a la investigación del contenido general del presente, y la investigación práctica se ejerció como músico tradicional, con el objeto de estudio (con las músicas de pitos y tambores). Además dicha metodología fue soportada por estrategias antropológicas y elementos etnomusicológicos para esclarecer el papel de investigador en comunidad y proponer los soportes tecnológicos que coadyuven a vincular el tópico y el objeto de estudio en espacios y tiempos espontáneos. Es decir que, los instrumentos de registro se han permitido en la comunidad y en prácticas tradicionales íntimas a partir de ser participé y hacer con ellos dichas expresiones tema, para ello es necesario determinar el papel con el que se relacionará en diversos contextos, ya que la presencia de agentes culturales externos en la comunidad propicia en ocasiones la timidez, el externar información falsa o compuesta y muchas veces breve en autenticidad, por lo que se determina la importancia del promotor cultural, como un agente similar al gestor e investigador, pero con diferencias en virtudes y oportunidades de participación-intervención marcadas y soportadas por la misma comunidad.

La promotoría cultural podrá ejercerse de manera profesional a la par de la gestión, más esta tiene su labor concebida directamente con, desde y en la comunidad en la que radica,

¹⁹⁴ A manera de ejemplo, los agentes culturales son participes y hacedores de celebraciones (festivales, reuniones, encuentros, otros) interculturales o de prácticas culturales específicas (tradiciones, costumbres, comunidades determinadas), todas ellas de ideologías diversas y comportamientos individuales ya cultivados que forjan en un sentido colectivo, una identidad de pluralidades, de singularidad general, por su multiculturalidad concebida.

¹⁹⁵Esta es el razonamiento y aprehensión individual de elementos simbólicos y significados compartidos, es la retroalimentación de la cultura propia en comportamiento con otras.

a diferencia del gestor cultural como agente externo que dota su propia identidad para retroalimentarse e integrarse, el promotor cultural representa conscientemente la fenomenología cultural de su comunidad frente a otras, se retroalimenta y opta por aprehender o denegar elementos culturales (conceptuales, simbólicos, materiales, etc.) para el desarrollo de su propia identidad, señala Ariel Olmos (2008).

“La identidad es el valor central en torno al cual cada individuo organiza su relación con el mundo y con los demás sujetos. El “sí mismo” es necesariamente “egocéntrico”: los procesos de diferenciación, comparación y distinción conducen a una valorización del sí mismo respecto de los demás, lo cual constituye un resorte fundamental de la vida social. Los actores sociales individuales o colectivos tienden a valorar positivamente su identidad que sirve como estímulo de autoestima, creatividad, orgullo de pertenencia, solidaridad grupal, voluntad de autonomía, capacidad de resistencia contra la penetración excesiva de elementos exteriores” (Olmos, 2008).

Por ello, la importancia de determinar las identidades culturales propias, sea de un gestor o promotor cultural, radica también en el alcance de los objetivos que el agente construye para la comunidad y su desarrollo, en un proceso de investigación directa y práctica al mismo tiempo.¹⁹⁶ Entonces, ¿cuáles son las diferencias entre un gestor y un promotor cultural?, ¿cuáles son sus similitudes?, no se hablará aquí de habilidades expertas o del quehacer particular de cada uno, más bien de las identidades individuales y las posibilidades de acción después de construir éstas.

Se intentará responder a las preguntas anteriores recordando que, el promotor cultural se concibe en comunidad (comúnmente en poblaciones de orígenes indígenas en

¹⁹⁶Como investigador, puedo acercarme a información escrita por agentes externos a la comunidad, y en la comunidad puedo conseguir información falsa, espontánea, superficial o ideas ligeramente estructuradas en una entrevista, en una encuesta, o en eventos culturales donde los hacedores no contemplan ser aturridos por externos desconocidos”. Como promotor cultural (de la comunidad), acceder a información íntima para fortalecer prácticas o ideologías contemporáneas de la población, no es visto como una búsqueda o investigación (por la comunidad) más bien es reconocido como saberes y conocimientos que el promotor ya concibe y ejerce en sus prácticas (incluye proyectos o eventos respecto a las prácticas culturales de su comunidad en espacios universitarios, académicos o religiosos en las urbes u otras poblaciones rurales). Este agente puede conocer información confiable de las expresiones culturales, más no participa a ellas, no las ejerce, desconoce exhaustivamente las mundologías específicas de cada lenguaje del sistema simbólico de la comunidad. Puesto que su conocimiento es general, y comúnmente es denominado “Mandamás”; el que gestiona, administra, supervisa, coordina, resuelve y crea a partir del recurso cultural de su conocimiento.

México), genera lazos íntimos de diálogo con los hacedores culturales objetos de estudio, y se enfrenta a nuevos comportamientos (espacios) culturales donde demuestra y retroalimenta su identidad, su sentido de pertenencia, su mundología en contacto con otras. Aclarando que, el sentido de pertenencia no depende únicamente de una cultura donde se ha concebido la identidad propia, se trata de un elemento-proceso que constituye la identidad cultural, el sentido de pertenencia puede concebirse en y desde diferentes espacios, manifestaciones o expresiones culturales que aporten elementos identitarios, un agente cultural tiende a apropiarse ciertos elementos sociales que le permitan fortalecer su identidad, por lo que la identidad individual es un híbrido de elementos socioculturales que permean ser y estar con sujetos semánticos. Por otro lado el gestor cultural, es aún una concepción, un perfil, un agente constituido desde la academia, goza de las mismas oportunidades en comunidad que el promotor, su sentido de pertenencia también es plural, y su identidad se forja partiendo de ello. Podría ser confuso en ciertos momentos, ya que el gestor pertenece también a una comunidad, y opta por denegar o aprehender otros elementos externos que le permitan desarrollarse y comportarse en colectividad con otros.

Los agentes culturales se manifiestan actualmente desde cualquier área profesional, o partiendo de nuevas concepciones contemporáneas de la disciplina, en ocasiones puede determinarse que la gestión cultural es meramente un recio concepto o denominación de quienes intervienen en “lo cultural”, pero más allá y antes de intervenir, estudiar o investigarlo y proponerlo en desarrollo, los gestores culturales son todos “hombres o mujeres culturales” que se encuentran inmersos en una dinámica comunitaria, en una dimensión general de la cultura, en este sentido pueden denominarse también actores culturales (hacedores de una cultura determinada). Todo individuo es actor cultural, todos ejercen prácticas, comportamientos y fenómenos ideológicos según su formación, por lo tanto, no se trata únicamente de diferenciar o comparar al promotor y al gestor cultural como agentes sociales con deseos de intervención comunitaria, sino de clarificar sus perfiles.

Alfons Martinell señala.

“El concepto de gestión se incorpora a nuevos sectores de la vida social, como expresión de una necesidad de dar respuesta cualificada a unos nuevos retos de la sociedad. Observamos cómo se desarrollan nuevos campos: gestión del turismo,

gestión del medio ambiente, gestión de la calidad de vida, etc...” (Martinell, 2001).

Por un lado, la promotoría cultural se deshabitúa constantemente de los pensamientos modernos de empresas u organizaciones culturales, re-interpretándola a la par de la gestión cultural (a veces remplazándola), y por otro lado, dejando el campo de conocimientos, labor y habilidades de un promotor cultural, en manos de las comunidades rurales a semi-urbanas, donde estos coexisten para el desarrollo interno de la cultura y aquí el agente cultural promueve las expresiones, manifestaciones o prácticas culturales (la cultura) como recurso. Dejando en claro que, la gestión cultural y el agente que lo ejerce se desarrollan lenta pero de manera firme en las ciudades pequeñas y grandes del estado de Chiapas, en el sureste Mexicano, como disciplina soporte y capaz para la producción, difusión, promoción y gestión de las artes y culturas urbanas. Sin embargo, la promotoría cultural no deja de lado a las artes que se conciben en los pueblos y comunidades con influencias (de orígenes) indígenas, y mucho menos a las culturas originarias que contemporáneamente están, existen, se expresan y se escuchan cada vez más fuerte en tiempos postmodernos.

Como bien apunta Nestor García Canclini respecto a la contemporaneidad y la residencia de éstos pueblos indígenas.

Si bien todos participan de la contemporaneidad –aun los indígenas que están más o menos integrados al mercado y a la sociedad nacional– sus costumbres, hábitos, forma de pensamiento y creencias, proceden de épocas distintas, de relaciones sociales construidas en períodos diferentes. Esas temporalidades diversas pueden convivir, adecuarse unas a otras, pero no se trata de una simple coexistencia de grupos dispares, sino con espesores históricos diferentes. (García, 2001).

En este sentido, el perfil y la actividad del promotor cultural se encarga paralelamente de acompañar, dirigir y coadyuvar al desarrollo de las comunidades o poblaciones que han integrado la labor de éste agente como hacedor de cultura y capaz de “promover” la identidad, el patrimonio y las artes de orígenes indígenas que allí se conciben. Mientras que la gestión cultural que se concreta en la Facultad de Artes-UNICACH, es permeable a la hibridación de metodologías antropológicas que lleven a entender y estudiar las artes y culturas de Chiapas, de manera intercultural, plural y equitativa. Puesto que, como agentes culturales, se determina que

los actores o hacedores que colectivamente conciben patrimonios culturales, y artes según sus culturas, deben ser considerados fuentes de información, conocimientos e intelectualidades que merecen estudios profesionales para el desarrollo y cohesión social desde perspectivas sensibles de tal disciplina.

Para la gestión, es indispensable re-pensar lo que se considera arte o lo que es arte, contemplando la complejidad social en la contemporaneidad y las nuevas corrientes artísticas, o las más rebuscadas propuestas de bienes artísticos y culturales concebidos con objetos específicos fascinalistas en tiempos paradigmáticos. En este “re-pensar” se deja a un lado las críticas o condiciones occidentales de las “artes”, puesto que las realidades sociales y artísticas en México, en las sociedades indígenas, no se obedece o trabaja bajo supuestas condiciones para “hacer arte”, ya que toda expresión sociocultural considerada arte por esta gestión intercultural, es constituida por los sistemas simbólicos o las estructuras de significados que una comunidad, un colectivo o una sociedad determinada establece y entiende como “sus artes”, sus formas de vida y elementos culturales que a la vez forjan patrimonios.

El tópico tratado en este trabajo; las prácticas musicales, sonoras y tradicionales, se denominarán desde la gestión intercultural como; *Artes Simbólicas* (pensado como el conjunto de significados, significantes, sentidos y valores tangibles e intangibles expresados a través de instrumentos sustituibles, con usos y funciones claramente consensados en comunidad). De estas artes simbólicas deriva el patrimonio sonoro, como el conjunto de conocimientos, sonoridades, hacedores sonoros, sonidos y acciones musicales, tratado según la costumbre, la ideología (cosmovisión) e identidades comunitarias y sentidos de pertenencia de cada hacedor y escucha sonoro, dicho conjunto con sentidos, valores o significados simbólicos consensados.

EL PATRIMONIO SONORO.

El patrimonio sonoro no se atiende como una mera categoría académica de la gestión y sus intereses por salvaguardarla o hacerla reconocida en la comunidad, sino que dicho patrimonio es reconocido por la gestión como un campo de conocimientos intelectuales, además de ser concebido en la comunidad como tal, donde se ejerce y dispone por quienes desean transmitirlo, heredarlo como patrimonio social, espiritual, como costumbre.

Expone el costumbrista Silverio Meza (músico).

“Todo nuestra música que tenemos lo debemos valorá, no todos lo valoran, se va perdé la costumbre porque uno lo quiere dejá su patrimonio a nuestros hijos nuestra familia pué pero ellos no les gusta, o los muchachos ahora ya no les gusta pué, antes habían más violinistas puro músicos antiguo que venían a tocá sin que les pidieran favor porque ese es su cargo pué, ahora ya se enojan si viene uno sin invitación, pero es ese muchacho nuevo que quiere mandá, no eso no, ahora yo soy el ultimo violinista pué que toca las pasiones, ay está también ese Saraín pero está aprendiendo todavía nos sigue, el aprendió con nosotros pero le falta hay va, pero yo ya toy viejito y no lo voy a dejá con nadie la música de pasión [Sones de Pasión para tiempo de Cuaresma] porque nadie lo quiere aprendé, y es que este Saraín dice que no tiene maestro si es que aprendió con nosotros, pero no se lo podemos dejá así como quiera porque es su maestro que le debe dejá su cargo le debe heredá su música para que siga la costumbre sino se va perdé” (Entrevista, Julio del 2017).

Señala Isaac Meza (coordinador tradicional de danzas y músicas).

“Es patrimonio pué, más que nada para que se siga haciendo porque es bonito estas celebraciones que nos dejaron nuestros padres nuestros abuelos, sino lo aprenden los muchachos las muchachas se va terminar, es importante porque es lo que hacemos es para nuestras imágenes” (Meza, Mayo del 2017).

Puntualiza Ausencio Patricio (músico).

“Nosotros sabemos tocá lo de Copainalá, la música es junto como quien dice la música de allá también se toca aquí y por eso lo sabemos tocá es música compartida, pero allá no saben lo que de por sí tocábamos aquí [se refiere a los sones para la danza del Venado], lo tengo yo esa música y lo quiero enseñá pero no les gusta a los de aquí no siempre quieren tocá carrizo más tambor, si nadie lo aprendé se va acabá esa costumbre de tocá nuestro carrizo” (Entrevista, Mayo del 2017).

Comenta Cirilo Meza (músico y danzante).

“Toda música toda danza es lo mismo para nosotros, tiene el mismo valor, no hay más o ese que decimos que la música es más que nuestras danzas o las danzas son más bonitas que la música, no, es igual todo es bonito siempre y cuando nos guste y lo hagamos con fe con devoción para Dios, por eso si van a aprendé la música de

Moctøktzu deben sabé la danza también, es bonito y se aprende más, sin la música no hay danza y sin su danza la música es solito pué todo lo que es nuestra costumbre nuestras tradiciones es bueno que lo aprendan para que no termine, ese nos dejaron los antiguos los maestros que fueron nuestros maestros lo van dejando para los más chiquitos pué” (Meza, Mayo del 2017).

Si bien es cierto que, los patrimonios culturales son responsabilidad, derecho y concepción de los grupos sociales, siempre y cuando los reconozcan como parte de una dinámica cultural o como elemento identitario de sus culturas, puesto que también son elementos de la continuidad de sus costumbres o prácticas tradicionales, son procesos de formación de nuevas identidades colectivas en tiempos venideros y herencia generacional factor de la historicidad y devenir social de los grupos comunitarios. Aquí la labor o actividad objetivo de la gestión es, contribuir al reconocimiento de tal patrimonio y fortalecerlo en comunidad, y por parte de los individuos no integrados a la comunidad de costumbristas de Copainalá, visualizarlo como un campo de conocimientos intelectuales y respetar las concepciones de las reales sociedades, así como brindar herramientas sonoras a los hacedores musicales, a los danzantes, u otro cualquier costumbrista o tradicionalista interesado en ser escucha, reconocer y aprehender las sonoridades tradicionales de la comunidad.

El imaginario de cada colectivo o grupo comunitario, con costumbres y tradiciones, expresa su cosmovisión de acuerdo a los recursos, alcances y posibilidades del entorno en que se desarrollan, a la vez que forjan patrimonios culturales que les otorgan identidades colectivas, individuales, y estos patrimonios se convierten muchas veces en objetos institucionales de explotación, o de otro modo se vuelven espacios de cohesión, desarrollo y expresión social.

La comunidad de costumbristas del municipio de Copainalá, es complejamente un fenómeno patrimonial de integración, agrupación y expresión artística y sociocultural. Es extensa en su resolución total, y no se trata de un grupo limitado de hombres y mujeres ancianos que residen en tal municipio, sino que consiste en la cohesión constante de relaciones identitarias (del municipio y de otros municipios) que acceden al funcionamiento del sistema de creencias y de los sistemas simbólicos que les permite ejercer diálogos externos e internos sobre cada hacedor cultural, hacedor sonoro o musical. Es decir, la concepción clara de las identidades individuales, en pertinencia con la colectiva, y expresada a través del patrimonio cultural, puede externarse a otros (difundirse) mediante estrategias (no de explotación)

académicas o de otra índole, para la sensibilización o el reconocimiento de los valores culturales de la comunidad, por ello, cualquier agente social es cultural, es hacedor, y al integrarse al sistema de creencias o al sistema simbólico de una comunidad determinada, este tendrá derecho al goce del patrimonio cultural colectivo, del cual podrá disponer para proponer metodologías de salvaguarda, valorización, difusión, divulgación, etc.

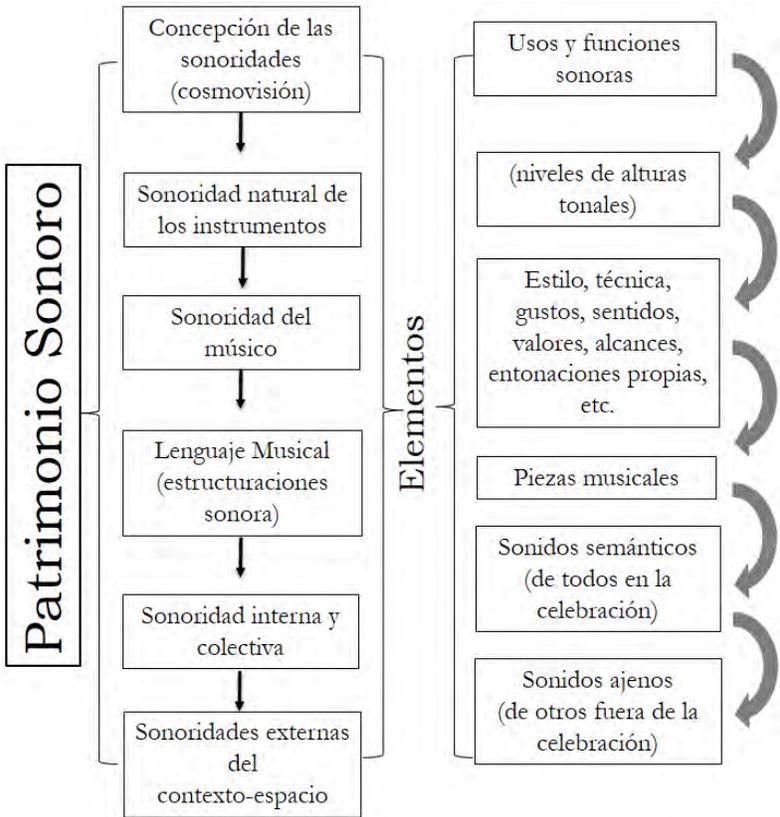
El patrimonio sonoro específicamente, se constituye no solo de sonidos, de sonoridades o prácticas musicales como tal, sino que atiende a parámetros de integración de todo hacedor cultural, o comportamientos que se refieran al entender o identificación de tal patrimonio, una cosmovisión acerca de ello y la manera de concebirla.

Primeramente, los pensamientos o las ideologías concebidas sobre las sonoridades tradicionales, son la naturaleza de una cosmovisión que permea a través de usos y funciones (en espacios y tiempos establecidos) ejercer ofrendas sonoras para las deidades, santos y vírgenes de la comunidad, es decir, ¿Donde?, ¿Para qué? o ¿Para quién? ejecutar las sonoridades en cuestión, aclarando que los hacedores musicales, los costumbristas o tradicionalistas singularizan y demandan estrictamente su comportamiento musical (participación) partiendo del ¿Qué se ejecuta? en determinados espacios, y sus razones mágicas, rituales o religiosas más allá de la mera ejecución comprueban las complejidades simbólicas musicales de tambores y carrizos, lo que indica reconocer una cosmovisión, un imaginario de la tipología de sonoridades que aquí se tratan sin tergiversar violentamente.

Un segundo elemento del patrimonio sonoro concebido desde los músicos piteros y tamboristas, es la sonoridad natural de los instrumentos musicales mismos, que se forjan ligadas a la sonoridad del músico. Es decir, de acuerdo a los gustos, alcances, estilo, técnica o preferencia sonora del ejecutante, los instrumentos alcanzaran sus niveles de alturas tonales según su tipología, si se construye un tambor en primera se conseguirán tonos altos (agudos), si se construye un tambor en segunda, su sonoridad será más grave, y sucesivamente los tambores en tercera, cuarta o quinta producirán tonos más graves, mientras que los pitos de carrizos (según el capítulo IV) están constituidas por niveles de alturas sonoras de tonos bajos, intermedios altos y altos. Considerando la tonalidad forjada por el constructor de carrizos, cada carrizo (tipológicamente según los usos y funciones) constituirá de dos a tres niveles de alturas sonoras, y cada una con diversidades tonales propias. Por ejemplo, la Armónica consta de dos

niveles sonoros; intermedios altos y altos, mientras que el Carrizo de Seis constituye los tres niveles de alturas sonoras; tonos bajos, tonos intermedios altos y tonos altos, finalmente el Clarín consta de dos niveles sonoros; tonos bajos y tonos altos, todos ellos con diversidades tonales singulares y diferentes unos a los otros.

Se presenta el siguiente esquema que ejemplifica algunos elementos determinantes de dicho patrimonio sonoro en Copainalá, atendiendo a que éste se recrea constantemente y muchos elementos pueden variar al paso del tiempo, además, es una perspectiva que se obtiene particularmente desde los músicos tradicionales, desde los hacedores sonoros de pitos de carrizo y tambores tradicionales.



Las sonoridades individuales de los músicos, son también un componente del patrimonio sonoro, puesto que es esencial para dar continuidad y contextualizar dicho patrimonio en diferentes entornos generacionales según el devenir histórico de la comunidad y las influencias más tecnológicas o modernas que se presenten, además permite que conjuntamente (entre sonoridades de tamboristas, piteros u otros hacedores sonoros) recreen

espacios celebratorios que a la vez fortalezcan la construcción de dicho patrimonio, allí las artes musicales se conciben en primera instancia, de manera conjunta.

Señala Luis Hernández.

“Toda nuestra música es porque todos tenemos nuestros gustos y nuestra voluntad de aprendé la música que queremos tocá, ya sea de violín de pito de tambor cualquiera instrumento que uno quiere aprendé, ya cuando uno es pitero necesita uno de los tamboristas para que toquen dos o tres tamboristas para i [r] a tocá, un pitero no puede hacé nada sin sus tamboristas y tampoco los tamboristas si no tienen pitero no funciona, cada uno es que debe tené voluntad de tocá con los demás para que no se pierda nuestra música” (Hernández, Julio del 2016).

Las artes musicales o estructuraciones sonoras colectivas, son textos sonoros ofrendas que permean parte esencial del patrimonio en cuestión, se trata de las piezas musicales que se ejecutan y conciben desde las sonoridades de los instrumentos, de los músicos y con usos y funciones determinados, que según la cosmovisión se concretan en cada tipología, es decir, entre sones para danzas, sones para paseos, sones peregrinos, zapateados, alabados, alabanzas, alabados peregrinos, etc. Se conciben todos bajo la colectividad ritual, simbólica, de significados o sentidos, así como los sonidos semánticos de las manifestaciones celebratorias y otros hacedores sonoros que renuevan constantemente el patrimonio, es decir, los sonidos de los cuetes, los triquis, los juegos pirotécnicos, los vivas, los aplausos, los rezos, los saludos y pláticas, y otras expresiones que generan sonidos dentro de una celebración tradicional, haciendo notar y reconocido determinadas sonoridades como parte de las “manifestaciones tradicionales”, aquí los hacedores musicales juegan un papel de escucha de sus propias sonoridades, y otros individuos semánticos (que no hacen música) son escuchas, pero a la vez conforman la sonoridad patrimonial.

Señala Fernando Hijár que, “las culturas musicales de la tradición surgen, se desarrollan y perviven en contextos rituales y celebratorios que les otorgan fundamento y razón para mantenerse y renovarse” (Hijár, 2013).

Además, otros factores sonoros juegan importantes papeles en los contextos en los que se desarrollan las manifestaciones celebratorias, las sonoridades tradicionales, éstas son externas y aunque no pertenecen o influyen directamente al patrimonio sonoro, en una

dimensión tradicional, permean posibles sentidos de pertenencia en cuanto son identificadas como parte hacedora indirecta, estos factores pueden ser: los sonidos de autos, sonidos de la lluvia o el viento, animales (pájaros, perros, gallinas), músicas comerciales en vías públicas u otros producidos por la naturaleza del entorno en que las culturas musicales, las celebraciones se manifiestan y desarrollan.

PATRIMONIO INTERGENERACIONAL; NECESIDADES DE RAZONAMIENTO CONTEMPORÁNEO E INTERCULTURAL.

Ahora bien, el patrimonio sonoro de la cultura musical de tambores y carrizos de Copainalá, idea por sí mismo sus especificidades ante el todo patrimonial cultural del pueblo. Tal y como expresa Luis Hernandez en el Capítulo III, señalando sus inicios en la tradición desde los ocho años, en 1938, expresa que al ser un infante se encontró con la música de tambores y carrizos en una comunidad de ancianos, puesto que una larga tradición del siglo XIX se encontraba latente en el entonces, y percibe también la naturaleza de “hacer comunidad” entre otros niños, y dichos adultos mayores, de ahí su razonamiento (explica Luis Hernández).

“Cuando era yo niño si habían otros niños que les gustaba igual que yo, no me acuerdo de sus nombres pero ahora que estoy viejito muchos ya no están, es como el finado Ursulo lo vine conocí cuando estaba yo muchachón solterito ese era mero tamborista, yo bailé cuando era yo niño me acuerdo que puros viejitos tocaban con mi papá, ay estaban grandes y cuando se iba a bailá me tocó que me vestían de palomita con mi nahua, me gustaba i [ir] sentadito en la silla que me cargaba en esa danza de Mochtøktzu, o cuando se bailaba Santa Susana nos mandaban a buscá a tres chamaquitos que fuéramos a vestí de Susanita, en ese entonces había una señora, se me va el nombre ahorita, pero esa señora ¡ja! mis respetos, andaba así alhajada, bien vestidita y cuando sabía que íbamos a bailá ella nos mandaba llamá que ella nos iba a pinta y a presta nahua y alhajas, no te miento hijito [se dirige a quien entrevista], sacaba una su cajita de buen tamaño como un baulcito y ahí, ahí tenía pura alhaja, puro oro amontonado, que arete que collar que monedas puro oro, ella era la que vestía a Santa Susana y sus Susanitas, a nosotros nos ponía la nahua y bien pintaditos todos, [posteriormente se le preguntó sobre jóvenes músicos o danzantes durante su infancia], casi no había muchachos más más eran los viejitos que bailaban puro antiguo también los músicos mi papá creo que era más joven que todos pero ya todos eran gente grande los músicos, por eso es que te digo que de ahí agarre maestro no solo fue mi papá pué, yo digo que agarre maestro este tío Flavio y tío Agustín eran más grandes que yo pero ahí me pegaba yo con ellos, y

vieron que me gustaba que le agarraba yo me empezaron a enseñar otras cosas así aprendí más” (Hernández, Febrero del 2016).

Durante su infancia vivió una relación estrechamente con los ancianos costumbristas, ya que no se percató (no reflexiona ni recuerda) sobre jóvenes mayores a él integrados a tal comunidad y en cuestiones específicas de los hacedores musicales de tambores y carrizos, lo que lo llevó a entender que la comunidad es, un espacio de enseñanza-aprendizaje, respeto y valores socioculturales entre todos integrados, sin diferencias o preferencias de gustos o intereses ajenos a los fines que la comunidad por sí sola emprendía. Es decir, debido a que su proceso de formación fue intergeneracional, se encargó de reguardar dicho aspecto hasta el siglo XXI (actualmente), puesto que se dedica a formar, enseñar y compartir su sonoridad, la música tradicional de tambores y carrizos con niños, niñas, jóvenes y adultos, concibiendo así a la intergeneracionalidad como soporte de continuidad de la cultura musical en cuestión, permeando colateralmente las cohesiones sonoras intergeneracionales y las recreaciones constantes del patrimonio sonoro de las celebraciones tradicionales del pueblo.

Señala Gillian Newell (en el artículo *Reflexiones En Torno A Un Significado Del Carnaval Zoque De Ocozocoautla De Espinosa, Chiapas*) que, la sobrevivencia de la tradición radica y radicará en la gente, además, gira alrededor de los lazos familiares, generacionales e intergeneraciones y de género (Newell, 2012). Así, dicha intergeneracionalidad deja a la vista la importancia de la continuidad, de las músicas tradicionales de tambores y carrizos, del patrimonio. Y se da el razonamiento de como la cultura musical del municipio requiere la atención de las generaciones actuales para construir un patrimonio a las venideras, no solo en la dimensión tradicional, sino que en un sentido más religioso, católico, donde intrínsecamente toma fuerza y se concibe el patrimonio sonoro.

La religión católica es también un soporte para la continuación de las expresiones tradicionales de tambores y carrizos, se encuentran cohesionados de tal forma que una separación podría deteriorar o deformar a cierto grado sus naturalezas mismas, por ejemplo, los recorridos peregrinos (metidas de flor, felicitaciones, rompimientos) que los religiosos católicos realizan por las calles del pueblo y en honor a una imagen, son acompañados de piezas musicales de carrizos y tambores, de Sones Peregrinos, que asisten no solo para acompañar a los fieles peregrinos, sino para cohesionar y cumplir cabalmente con la tradición,

fortaleciendo los sentidos de pertenencia, la devoción a la religión y la identidad tradicional. Incluso se ha integrado a estas músicas tradicionales a las horas santas en honor a María Auxiliadora en el Ex Convento de San Miguel Arcángel, donde las piezas musicales que conforman dicha hora santa son los Alabados y Alabanzas, dándose perfecta cuenta que la convivencia y respeto entre expresiones católicas y tradicionales ancestrales conforman también el patrimonio cultural de Copainalá.

Los costumbristas actuales son aquellos ancianos juramentados, con cargos espirituales, con promesas y encomiendas tradicionales, que sirven y conocen la estructura y el sistema simbólico de las manifestaciones culturales tradicionales del municipio, conforman la comunidad de costumbristas junto a nuevos e integrados hacedores culturales, los tradicionalistas, sin cargos o encomiendas, pero forjadores, hacedores o actores culturales, comúnmente niños, jóvenes, adultos no mayores de 60 años, todos razonantes del patrimonio cultural y su continuidad.

La necesidad de la intergeneracionalidad y de la interculturalidad, es un tópico reciente en la contemporaneidad de la comunidad de costumbristas, aunque la concesión de ciertos comportamientos tradicionalistas, e incluso costumbristas, son violentamente aceptados, más no hace falta la resistencia por quienes llevan años de experiencia, ejerciendo las encomiendas espirituales para con las tradiciones, con la costumbre.

Se han violentado las capacidades autoritarias de los maestros ancianos, de los costumbristas experimentados desde el siglo XIX o desde el XVIII, no solo por algunos integrantes tradicionalistas (integrados ya en el siglo XXI), sino por las instituciones u organizaciones “culturales” que toman decisiones drásticas de cambios y usos forjados del patrimonio cultural.

Señala Cleofas Hernández (costumbristas, juramentada y sacramentada).

“Yo dejé de bailá ya tiene sus años porque no me gustaba que nos invitaban a bailá nos mandaban a llamá para bailá allá abajo cuenta de la radio o cuenta de algún evento que estaban haciendo, pero no nos valoraban, cuando terminaba todo ahí se despedían de nosotros ¡ay nos dejaban!, nos pasaban a dar una torta y se iban, como si fuimos a bailá para que nos den una torta, esa danza que yo bailé mucho tiempo con las otras ancianas es para Dios, con ese pedimos la lluvia, no es para que nos

den torta, frijol tengo en mi casa, ahora ya no llego porque ya estoy grande pué ya me da miedo salí me puedo caé, por eso si hay quienes lo hacen el baile que lo valoren como es que lo hagan bien” (Hernández, Mayo del 2016).

Luis Hernández comenta.

“Esa vez que fuimos a tocá pué en el patio de la iglesia que hicieron su gastronómica [muestra gastronómica] no sé qué hicieron que nos invitó el maestro Luciano, él nos dijo que toquemos que los acompañemos que van hacé su recorrido para probá las comidas típicas, nos dijo pué que toquemos desde que van inagurá y que van caminando hasta nos jaló y nos llevó atrás de todos los que iban a inagurá pa que les toquemos música de pito y tambor, pero ya cuando estamos tocando no sé qué cosa es que estaban haciendo y nos llegaron a callá, nos dicen también ¡bájenle un poquito a la música, porque no se escucha que tan diciendo! ¡Nos llega a decí también!, como si se le baja volumen a nuestra música ellos querían música ahí está la música, pero no les gusto que no les hicimos caso porque estaban diciendo sus palabras la presidenta o no se quien estaba hablando [el evento se trató de una muestra gastronómica financiada por el PACMYC, y se dedicó específicamente a personalidades del poder político municipal], agarre mejor les dije pué que nos metamos a tocá adentro de la iglesia, ay que lo escuchen de lejos nuestra música porque nosotros nos íbamos a i [ir] a tocá a nuestras imágenes, ya después nos mandaron a invitá que vayamos a comé en el restaurante” (Hernández, Diciembre del 2016).

Expone también Alberto López (costumbrista, músico y maestro de somé)

“Hay este muchacho que le gusta la tradición, viene y sabe hace las cosas pero todo lo quiere hacé solito no quiere que le ayuden todo lo quiere hacé él y viene a mandá a todos, yo no digo que no aprendá que si lo aprenda y que si lo haga pero no se puede hacé solito nada que es nuestra costumbre no se puede hacé solito necesita uno sus compañeros, es como dice este tío [señala al costumbrista sentado a un costado durante la hechura de somé] -¡como que quiere vení a manda a los viejitos si son más antiguos que él son mayores los debe respetá su experiencia y su cargo que tienen y que lo han hecho toda su vida, él es joven y no tiene muchos años en la costumbre, así sean dos años de diferencia pero dos años es bastante experiencia que han hecho los viejitos, y que ahora venga este que no sabe y que lo quiera mandá todos los viejitos, y aparte lo quiere hacé todo él como si todo lo sabe no eso no, ya ni yo que ya estoy viejito pero yo no soy maestro yo le obedezco el maestro de somé que nos dice como se hace toy más viejo yo que este muchachito y yo no le

ando mandando los viejitos!-, que bueno que lo sabe hacé que bueno que lo aprenda, pero no que quiera vení a mandá a todos como lo vamos a hacé si ya lo sabemos pué, por eso ahora no vino, está enojado que no lo invitaron, pero es que si quiere vení va vení aquí hay mucha gente que quiere ayudá a hacé las cosas” (López, Julio del 2017).

Por ello, el razonar sobre la costumbre, sobre las tradiciones y los fenómenos simbólicos propios de la comunidad, es reconocer el patrimonio que se planea heredar a las generaciones venideras, en donde la concepción de *Comunidad* incluye pensamientos, imaginarios, valores, acciones, comportamientos, destrezas y cohesiones de identidades individuales que contribuirán fuertemente al propósito de continuidad. Así se reconoce que no existe el trabajo individual o el pensamiento individualista que lleve a tener “jefes” en el quehacer tradicional.

El quehacer de la música tradicional no es labor de un solo hacedor, sino que se contempla como un conjunto de propósitos y sonoridades intergeneracionales, ya que después de razonar el patrimonio cultural, Luis Hernández es reconocido por compartir y forjar hacedores de imaginarios, alcances, gustos y actitudes comunes en cuanto a la necesidad de vida cultural a través de la continuidad de la cultura musical de tambores y carrizos.

Exterioriza Luis Hernández.

“Yo le he enseñado a todos los que les gusta, que tengan voluntá y que lo quieran hacé yo les enseño, eso sí, que estemos bien de salud ustedes y yo, le agarramos galán para que aprendan como es esta música, a mí me lo enseñó mi papá y él me dijo que yo no me haga de rogá cuando me inviten a tocá o que enseñe yo a tocá, por eso recibí mi nombramiento, y ese fue mi estudio la música de tambor lo estudié y lo desarrolle, cuantos no saben tocá tambor ahora o carrizo, tuve muchos alumnos gracias a Dios que lo quisieron aprendé y todavía siguen viniendo que les gusta, yo no lo dejo mis chavitos, mis muchachitos que quieren aprendé les enseño y salimos a tocá, es para que lo aprendan y que le tengan gusto, así cuando yo ya no esté que lo desarrollen o que vean que le hacen lo que aprendieron, pero yo ya lo desarrollé y se los voy a dejá a ustedes, porque les va serví para su estudio para cualquier cosa que les digan, ¡oye tú sabes tocá tambor o sabés tocá carrizo te queremos prestá! Ustedes van a decí ¡como que no se tocá si me enseñó tío Luis!, a ustedes les va serví se van a hacé maestro y lo van a enseñá a los chamaquitos” (Hernández, Julio del 2016).

Así, el patrimonio cultural, y específicamente las músicas tradicionales de tambores y carrizos continúan actualmente siendo un fenómeno intergeneracional reconocido por la población Copainalteca, por la comunidad de costumbristas (incluyendo costumbristas de otros municipios), a la vez que la interculturalidad se da no solo con los tradicionalistas y costumbristas hacedores, sino que se complementa con la integración de nuevos agentes culturales o identidades con cierta especialización en los razonamientos culturales, por ejemplo, se aprecia en la contemporaneidad, que los mismos hacedores tradicionales han logrado grados académicos (ingenieros, maestros, investigadores) o estudios especializados que permiten proponer estrategias de valoración cultural o continuidad del patrimonio, de la costumbre, pues al integrar o denegar elementos de retroalimentación identitaria, sus sentidos de pertenencia con la costumbre local se refuerzan, o de otra forma se ven inspirados en dar continuidad a las prácticas ancestrales, actuando, promoviendo así la cultura propia.

Este trabajo es en sí, una producción académica de perspectivas tradicionalistas y costumbristas, que busca no solo contribuir a la salvaguarda del patrimonio sonoro, sino que permea al reconocimiento de la sensibilización con respecto de las prácticas tradicionales de Copainalá, como una necesidad colectiva y como un bien tangible e intangible parte de la vida de los hacedores culturales ancestrales, actuales y venideros. En este sentido, la comunidad o la población en que dicho patrimonio se encuentra, se ve implicada en reconocer dicha necesidad, mientras que un mundo o público receptor (los agentes u otros hacedores culturales externos a la población) reconoce a la interculturalidad, como factor esencial para el goce, disfrute y derecho del patrimonio cultural humano, en un aspecto compartible o de libre acceso y posesión colectiva.

CONSIDERACIONES PERSONALES.

Las sonoridades tradicionales de la comunidad, sus ecos y las músicas tradicionales concebidas desde la memoria y la cosmovisión colectiva de los costumbristas se han convertido a partir de sus prácticas semánticas tradicionales y cotidianas, desde la transmisión y el razonamiento de sus usos y funciones, como parte del patrimonio cultural, sonoro e identitario de la comunidad.

Al tratar a las músicas tradicionales y además contemporáneas de pitos de carrizo y tambores, posterior a realizar estudios, análisis y valoraciones de las celebraciones que las incluyen, además de reconocer su dinámica sociocultural, se destaca que éstas se encuentran en

una dimensión sonora de integración de simbolismos desde los rituales religiosos y tradicionales, que a partir de la tradición oral, como práctica madre de transmisión, salvaguarda y recreación, permite la expresión y la estimulación hacia el desarrollo según la costumbre. Ésta a la vez se interrelaciona con factores externos e internos comunitarios que complementan un todo sociocultural, haciendo participe y fundamental la expresión musical de tambores y carrizos, así como las sonoridades de cada pitero y tamborista inserto en la dinámica.

Además se reflexiona y entiende que las músicas tradicionales de carrizos y tambores de Copainalá, son una ofrenda sonora, es asunto de razonamiento acústico y consiente en comunicación con las deidades, con uno mismo y con individuos semánticos (otros músicos, danzantes, costumbristas o tradicionalistas y escuchas de dicha música). Estas sonoridades con significantes de regocijo espiritual y herramientas de intercomunicación, conciben absolutas denominaciones artísticas meramente simbólicas, que no responden a paradigmas occidentales sobre estética, contenidos, armonías o tecnicismos, sino que expresan textos sonoros que directamente impulsan inter-relaciones delimitadas entre el músico, la conciencia, el espíritu, la naturaleza, las propias deidades naturales de su entorno y otros individuos que la razonan y reconocen como música tradicional. Es decir, los escuchas; pueden ser religiosos católicos y católicos tradicionalistas (no músicos) que conciben ideales de estas sonoridades híbridas en las prácticas rituales, se trata de lenguajes y comportamientos sagrados según la función musical.

En algunas ocasiones, estas músicas no pueden ser comprendidas o reconocidas por personas ajenas a la comunidad de costumbristas (residentes y/o nativos del municipio o personas foráneas), ya que estas personas no se encuentran sensibilizadas con respecto a la dimensión sociocultural de su propia población, por lo que no podrán encontrar a estas expresiones culturales como fuentes de conocimientos, también debido a que la dinámica institucional y su oferta cultural en Copainalá, son en su mayoría eventos superficiales, políticos y con contenido intelectual cultural limitado a la población.

Los usos tradicionales de las músicas de pitos y tambores se han conjugado desde perspectivas de ser y estar en comunidad, así como desde la comunicación y la ofrenda, dichas usanzas son necesariamente estrictas en su ambiente natural, aunque se han transmitido a generaciones actuales, y éstos todavía se ven implicados en cumplir diversos aspectos de la costumbre y tradición, es decir, los costumbristas contemporáneos de 1938 aproximadamente,

aún conservan concepciones de orígenes ancestrales y las desarrollan a base de la tradición oral, lo que ha llevado a las generaciones del siglo XXI a reencontrarse con las cosmovisiones de la costumbre de antaño y a aprehender un sentido de pertenencia y compromiso para la continuidad de estas. Con ello se aclara que, sin duda algunas características de los pensamientos originarios y/o concepciones de la costumbre tienden a evolucionar, a concebirse desde perspectivas diferentes, pero consientes de la recreación y fortalecimiento de las mismas, y por ello las funciones que cumplen las músicas que aquí se involucran, aún continúan transformándose y retroalimentándose constantemente, lo que lleva a plantear los siguientes cuestionamientos personales y concebidos también por quienes en el año 2017 ejercen prácticas tradicionales musicales, entre tradicionalistas y costumbristas.

- ¿Cómo se forjan los sentidos de pertenencia hacia las prácticas musicales tradicionales en tiempos postmodernos, contemporáneos y tecnológicos?
- ¿Cuál es el sentido de “continuidad tradicional”?
- ¿Los estudios culturales fortalecen o deforman los discursos culturales de las comunidades?
- ¿Por qué estudiar y registrar el patrimonio sonoro?

La convivencia y el estrecho dialogo con la comunidad de costumbristas, con los hacedores y actores culturales, ha llevado a reflexionar en cierto grado, las diferentes situaciones o comportamientos en que las músicas tradicionales de carrizos y tambores se ven envueltos, ya que los entornos más actuales precisan en ciertas ocasiones el bloqueo de la expresión o del desarrollo de las prácticas tradicionales, e incluso se ven libremente condicionantes ante la humilde dimensión tradicional. Para ello, las concesiones que se conciben hoy día en comunidad (costumbristas y tradicionalistas) tienden a manejar un discurso híbrido entre el quehacer según la naturaleza espiritual de los cargos, según la costumbre, y los más nuevos imaginarios de expresión o continuidad, así dicha comunidad se siente soportada en tiempos contemporáneos, por individuos o integrantes capaces de repensar las actividades ancestrales en un entorno bastante nuevo.

Expone Luis Hernández.

“Cuando nosotros ya no estemos, los viejitos, ya son ustedes los muchachitos los chamacos que se van a quedá con nuestra música y si lo sienten que es de ustedes entonces lo van a queré desarrollá aquí en el pueblo pero también donde quiera que vayan siempre lo van a llevá su música, así como yo, donde quiera voy lo cargo mi carrizito por no dejá que nos inviten a tocá a la hora ay lo ando mi carrizito, ya ustedes si tienen gusto lo van a seguí desarrollando lo que es nuestra costumbre, antes no había nada de lo que hay ahora, no había luz, ni calle de cemento y en nuestros recorridos que hacíamos en la madrugada con tambor nos alumbrábamos con candil, ay íbamos pisando lodo si llovió o si estaba lloviendo, hacíamos nuestro candil y todos llevaban su candil, ahora ya no se hace todo está modernizado, lo van modernizando todo, es como el tambor le van encontrando su toque, aunque nosotros les enseñamos como es el original, y así lo deben hacé yo les digo que no lo agarren a cualquiera modo, que lo agarren al modo que es, pero no lo pueden sacá aveces su tono su toque de su tambor así que mejor le buscan como lo pueden sacá igual el tono y lo sacan, mientras les guste y tengan voluntá de tocá aunque después lo modernicen le pongan su cheque cheque” (Hernández, Junio del 2017).

Las identidad cultural colectiva de Copainalá, en un sentido estricto, se ha tergiversado institucionalmente con finalidades particulares de quienes adoran acaparar los “espectáculos culturales” como parte de la oferta cultural del pueblo, fanatizando primeramente a la comunidad respecto a “lo tradicional”, por ejemplo, se aprecia fácilmente en cualquier evento “cultural”, a las mujeres (staff o de apoyo) portando la indumentaria o el vestido de la mujer originaria de Copainalá (nahua roja y huipil), creyéndose “zoques” en un comportamiento egocentrista de glamour y poder, mientras que lo mismo sucede con las pasarelas modernas de belleza adolescente, donde las mujeres jóvenes portan tales indumentarias a modo de traje, dejando a la vista sus paradigmáticos ideales de “reinas de belleza” y no un sentido de pertenencia al disfrazarse de “zoques”, así la población receptora no es capaz de analizar, criticar, crear opiniones de reflexión o indicadores que clarifiquen algunas posibles dudas respecto a que todo individuo de Copainalá, es zoque.

Según Ariel Olmos, la identidad es:

“La apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en el seno de las sociedades. Su función: marcar diferencias. Todo proceso de interacción social requiere que se distingan los actores Y tiene al **reconocimiento** como operación fundamental. Reconocimiento que no se obtiene sin lucha” (Olmos, 2008).

Y considerando que las identidades colectivas no pueden conformarse sin concretar primeramente las individuales, y que estas son apropiaciones o integración de elementos según los gustos, intereses o capacidades de cada ente, es pertinente mencionar que el sentido de pertenencia da mayor amplitud a las concepciones de identidad y su aportación a la colectividad. Así, las mujeres trajeadas de “zoques” podrían determinar su sentido de pertenencia al portar tal indumentaria tradicional y sin sentirse culpables por usarlas en su papel de staff o personal de apoyo en un evento de trabajo.

Además en la real comunidad de los hacedores culturales, en la dimensión tradicional, “lo zoque” es una denominación metódicamente nueva para los ancianos costumbristas y viejo para los más jóvenes, es decir, mientras los ancianos (de 60 años o más) señalan que tal denominación se comenzó a escuchar (establecer) en los años 1940-1950 aproximadamente (en el pueblo), los tradicionalistas (menores de 60 años) consideran que “todo es zoque” a partir de tal establecimiento o imposición, más es importante señalar que en ocasiones los tradicionalistas no se asumen como zoques, aunque determinan sus prácticas bajo “la cultura zoque”.

Luis Hernández señala.

“Nunca se oyó que dijeran *zoque* en aquellos tiempos yo era chavito así solterito y ya tocaba yo ya andaba yo en la tradición, ya cuando estaba yo casado es que lo empecé a escuchá que le decían zoque a nuestra idioma para nosotros solo es nuestra idioma, no el zoque, ahora ya como hay estudio ya se dice “el zoque” pero nosotros no le decíamos así, era *Te’ Tsuni Pon el Hombre de Idioma*, o *Tsuni Yomo* para mujer que habla idioma, ahora le pueden decí zoque que nosotros somos zoque” (Hernández, Julio del 2017).

Carlos Juárez (músico tradicionalista) expone.

“Lo aprendemos para que no se pierda, porque es nuestra música la música zoque todo lo que es carrizo tambor es la tradición zoque de nuestro pueblo” (Entrevista, Diciembre del 2016).

Edgar Méndez (músico tradicionalista) comenta.

“Así que diga yo que somos zoques no, pero así es su nombre pué de nuestra cultura, pertenece a la cultura zoque a la región zoque, mi mamá habla tzotzil, pero también puedo decí que soy zoque si me considero zoque” (Méndez, Diciembre del 2016).

Cirilo Meza explica.

“Ay si no sé cuándo le comenzaron a decí zoque a nuestro idioma, nosotros le decíamos antes nuestro idioma hasta ahora le seguimos diciendo idioma, pero no sé decí quien le puso el nombre zoque o cuando lo pusieron porque yo vivía yo en la comunidad en Morelos, y allá solo hablábamos idioma pué y cuando llegué que me vine a viví aquí a Copainalá como en el setenta y dos [1972] ya le decían zoque nuestra música nuestro idioma” (Meza, Mayo del 2017).

Los sentidos de pertenencia contemporáneos están directamente relacionados con las prácticas ancestrales, mientras que los costumbristas ejercen sus prácticas según su costumbre y tradición, los tradicionalistas se soportan de sus raíces, de sus abuelos, de los ancianos, de los costumbristas que les re-transmiten ciertas formas de la cultura originaria, y partiendo de ello comienza una concepción propia de la identidad, en donde ésta se encuentra vinculada a “lo zoque”. Sin embargo, los músicos tradicionalistas no se auto-nombran o refieren al otro semántico como “músicos zoques”, sino que se establece un sentido de pertenencia con la costumbre y se entiende que todo aquel hacedor musical es músico tradicional.¹⁹⁷

Sucede también con los costumbristas, el reconocimiento del otro, de los otros, lleva a reconocerse a sí mismo en espacios y tiempos determinados, a través de la colectividad se forja

¹⁹⁷ Negativamente, el posible desarrollo postmodernista y tecnológico de la población Copainalteca intrínseco con el devenir histórico de “la etnia” local y su aceptación forzosa o rechazo por las instituciones gubernamentales (quienes se encargaron de segregar todo lo que refería o sonara a “etnia” a inicios del año 2000), ha llevado a la causa de intolerancia y enajenación de las prácticas tradicionales por parte de generaciones juveniles y adolescentes.

la comunidad, ser y estar en reconocimiento con otros cumple o satisface la necesidad de dialogo y convivencia, dichas necesidades son básicas entre idiomeros (hombres y mujeres costumbristas) para dar aliento y continuidad a la costumbre, para ejercerla. Pues se puntualiza y refiere desde la lengua materna (y entre idiomeros de la costumbre), los términos *Tsuni Pon* (hombre de idioma) y/o *Tsuni Yomo* (mujer de idioma) utilizados dentro de un lenguaje sacro o ritual de los costumbristas para referirse a los otros que entienden el hablar propio y el sistema simbólico de la comunidad o colectividad en una dimensión tradicional, ritual, en la costumbre.

Parfraseando a Laureano Reyes (1999), “los zoques reconocen dos grandes niveles de lenguaje hablado, uno de uso común o cotidiano, y un segundo nivel considerado el lenguaje culto, altamente especializado, poético, metafórico y reverencial”. Siendo este lenguaje culto y dicho en otras palabras, el “idioma sacro”, donde para acceder se necesita la experiencia a través de la edad, siendo los ancianos quienes logran adherirse a tal lenguaje, así, ambos niveles o lenguajes, otorgan identidad grupal a “la etnia zoque”.

Es posible pensar que, los músicos costumbristas de Copainalá, que son ancianos a la vez, interpretan el lenguaje culto en las manifestaciones celebratorias y rituales en que se expresa el idioma, el hablar, e incluso las sonoridades, la música como lenguaje híbrido, por lo que lleva a determinar que la música tradicional-ritual es considerablemente parte de tal lenguaje, en sus estructuras sonoras, formas simbólicas, tratamientos y valores. Por ello, los músicos costumbristas re-transmiten tales lenguajes (culto y musical) a los tradicionalistas (niños, jóvenes y adultos), e integran a estos a la fenomenología celebratoria-ritual, en la dimensión tradicional, concibiendo así por parte de nuevos hacedores culturales (músicos tradicionales) los sentidos de pertenencia para con la cultura ancestral, fortificando o consolidado las identidades colectivas e individuales (concibiendo el lenguaje musical sacro) en tiempos postmodernos.

La continuidad tradicional de los lenguajes musicales, está pensado y consensado de manera general (música de violines, guitarras, pitos o tambores) por los maestros músicos (costumbristas), como el proceso de desarrollo de las artes simbólicas que los nuevos hacedores aprehenden, tratan y perfeccionan a lo largo de sus vidas, atienden también a las nuevas formas o a los fenómenos tecnológicos en que se ven involucrados ciertos factores tradicionales, sin embargo el repensar o recrear determinadas “formas” en la tradición con diferentes recursos

(modernos o tecnológicos) no es asunto o determinante de una deformación cultural, sino que se puntualiza a esta, como la evolución de los nuevos tratamientos socioculturales de dichas formas.

Expone Luis Hernández.

“Yo lo enseño la música, así como me lo enseñaron a mí, mi papá me lo enseñó, cuando él vivía y era mero maestro violinista y pitero, no decía que su música era su arte, o que su música era zoque, el ya no lo vió cuando le empezamos a decí música zoque porque antes era Música de Idioma, lo decíamos pué en idioma *Tsumi Wane* es la música de nuestra idioma, y cuando él era joven esa música solo se tocaba aquí pué en la región en las fiestas de nuestras imágenes en el pueblo, no salían a tocá [en] otro estado o [u] otra ciudad, ya cuando yo estaba yo grande que lo fui desarrollando ya había fallecido mi papá por eso ya no lo vió que yo lo desarrollé la música de idioma, cuantos lugares no pasamos ya a tocá en México [Bellas Artes] en Xcaret [Quintana Roo] en todo Chiapas ya donde quiera pase con mi simple carrizito, con mi instrumento con ese lo desarrollé mi arte mi música y fui a tocá donde quiera y siempre ganábamos el primer lugar ya eran cosas nuevas del pueblo que salíamos a tocá otro lado cuando mi papá era música no había nada de eso, ya nosotros lo modernizamos nuestro carrizo le ponemos su cheque cheque su adorno pué, ahora acabo de hacé dos Carrizos de Seis pero ya no de carrizo, ¿sabe usted de qué? [Se dirige a quien entrevista], ¡de tubo de plástico! [Tubo delgado de pvc], es modernizado mi carrizo, pero sirve para lo mismo para alabar, el tono uno se lo dá, es el tono que quiera uno salió bueno mis carrizitos” (Hernández, Mayo del 2017).

Si bien es cierto que, el desarrollo de las artes simbólicas musicales está complementado con la continuidad de las mismas a través de la integración y contextualización, y que no se ven factores modernos de deformación, sino elementos de expresión contemporánea a los que se recurren para satisfacer determinadas acciones de expresión cultural. Por lo que, el expresarse tradicionalmente no implica el fanatizarse con los procesos o tipología de expresión histórica de las raíces ancestrales, sino que consiste en el reconocimiento de las historicidad y valor cultural de las expresiones del presente en una perspectiva de conservación para heredarlas al incierto futuro con las herramientas o los recursos de entornos cada vez más modernos.

Así, la contribución al desarrollo de las prácticas musicales ancestrales no se trata únicamente de ejercerlas y reconocerlas como tal, sino de encontrar los recursos compatibles según el entorno, que permeen una contextualización en el presente, y una recreación para el futuro sin olvidar los usos tradicionales y las funciones que ancestralmente les han sido confiadas. Además, algunos de estos recursos se forjan en la escuela (academia), los estudios culturales (en el campo musical o sonoro) son parte también del contexto contemporáneo en que las culturas originarias forman parte importante para entender y conocer no solo el pasado o el devenir histórico de las colectividades humanas del entorno, sino para comprender y repensar los comportamientos sonoros según las culturas del presente, el estudiarlas y proponer estrategias de colaboración y desarrollo o expresión contemporánea de dichas culturas musicales, aseguran posibles herramientas de registro, conservación y difusión que perduren a través del tiempo, así se manifiesta en cierto sentido, que las prácticas musicales ancestrales se recrean constantemente según las tipologías de tratamiento en el progreso del tiempo y por generaciones humanas. Posibles trabajos concretados en las comunidades originarias, sobre las culturas musicales, muchas veces pueden entenderse también a manera de tergiversar los reales discursos de la dinámica comunitaria, es decir que, en ocasiones se han publicado estudios o ejercido estrategias de expresión musical con ideales institucionales, o meramente inventados para cubrir ciertos requisitos de los oficios de responsabilidad en oficinas de “cultura”, por ejemplo, la gestión de recursos para reunir músicos y danzantes tradicionales “zoques” en un evento para recibir el equinoccio en una excavación o presunto sitio arqueológico, con el lacónico discurso sobre los “antiguos zoques y sus ritualidades en pirámides Chiapanecas”, dando a desear que las invenciones añoradas por antropólogos de oficinas gubernamentales, se conviertan en prácticas tradicionales contemporáneas únicamente porque “el evento salió bonito y llegaron varios canales de televisión”.

El presente trabajo no se ha concebido para enaltecer a la academia, a los estudiosos investigadores o a las estancias “culturales” como impulsoras o deformadoras de la dimensión tradicional de las músicas en cuestión, sino como una muestra de responsabilidad con las prácticas musicales que en la comunidad se conciben, y en un sentido de valoración de sus hacedores legítimos como maestros y amigos de quien aquí expone, además es una herramienta documental y sonora para el público receptor (lectores y escuchas), tanto para la

comunidad académica,¹⁹⁸ como para la comunidad de costumbristas¹⁹⁹ del municipio, en este sentido, estudiar el patrimonio sonoro, las músicas tradicionales, los tambores y carrizos de Copainalá, se vuelve recurso palpable que demuestra las intelectualidades de quienes han sido parte del presente escrito, de Luis Hernández, Cirilo Meza y demás costumbristas y tradicionalistas, dando al reconocimiento que la intelectualidad se encuentra también en la música, en la tradición, en la costumbre Copainalteca.

¹⁹⁸ Es una invitación a los estudios culturales, a los investigadores externos e internos de la comunidad, solo para re-encontrarse en la cultura.

¹⁹⁹ Señala el músico Silverio Meza, “que bueno que estás haciendo tu trabajo, así si lo tenés grabado los sonos nuestra música así lo podemos escuchá en disco aunque sea cuando estamos en nuestra casa, vas a vé que tenía yo mi disco de los cantos de pasión como toco pué allá en la iglesia en la cuaresma se tocan las pasiones y nos habían grabado y mi esposa lo escuchaba ese pué los cantos vas a vé, así los vecinos lo empezaron a escuchá y cuando hacían su cabo de año, o que tenían su difunto lo venían a prestá ese disco que teníamos ahí y ese lo ponían en su rezo, porque como es sonos de tristeza cantos de tristeza pué para nuestros difuntos, así lo usaban todos allá donde vivo ese mi disco donde quiera lo prestaba yo que lo escuchaban también pero así se acabó el disco ya no sirvió y por eso si lo tenés tú si nos sirve pué así lo vamos a tené otra vez nuestra música allá en la ribera” (Meza, Julio del 2017).

Expone el músico Antonio Vásquez, “te wa [te voy] traé mi memoria [USB] para que me pases esos sonositos que tenés grabado yo lo escucho pué porque así toco mi carrizito y si se me olvida una vuelta lo escucho pué en la memoria y más si es tata Lui [abuelito Luis] que lo grabaste está mero chingón, así me queda también lo aprendo de memoria los sonos que no lo sé, hay un chavo de aquí [nos encontramos en la ribera Miguel Hidalgo] que me pidió también que le pase yo esas grabaciones que me tás [estas] pasando de carrizo que tá [está] haciendo su maestría y quiere música pué se lo voy a pasá” (Vásquez, Agosto del 2017).

Comenta Luis Hernández, “pero esas grabaciones que te tán pasando [se dirige a Antonio Vásquez] fijáte a quien se lo tas dando, porque a ti te lo están regalando por amistad, porque cuesta grabá cuesta hacé, yo lo ví y yo lo sé que tá haciendo su trabajo de lo que es nuestra música nuestra costumbre, y que te lo tá regalando para que lo aprendas más, así que no se lo vas a dá a cualquiera que ta haciendo su trabajo, porque ellos tán cobrando por hacé ese trabajo van a cobrá van a ganá paga y a ti no te dan nada y más que otro lo hizo el trabajo la grabación, por eso hay que fijarse quien viene que nos va grabá que van a hacé con nuestra música ellos ganan dinero por investigá nuestra costumbre, no a cualquiera se le dá la información le podemos decí mentiras y lo van a creé porque no saben nuestra costumbre, pero si los conocemos les podemos ayudá aunque no nos den nada, es por amistad” (Hernández, Agosto del 2017).

GLOSARIO.²⁰⁰

Albacea. Cargo. Cargo basado en la participación, coordinación y gestión de recursos para realizar actividades de índole religiosas y tradicionales. Comúnmente un albacea identifica las prácticas culturales/religiosas del calendario festivo anual.

Alferes. Cargo. Cargos y espacios particulares o religiosos que guardan imágenes católicas que son visitadas durante el recorrido de cada 1ro de Mayo por la noche ofrendando collares florales creados en la ensartada en el Alperes.

Alperes. Cargo. Espacio fundamentado en recibir en una casa particular la réplica en pequeño o la imagen de un santo o virgen para realizar actividades tradicionales y religiosas en su honor y durante las fechas de festividades. Se celebra en el alperes la ensartada de flor, los días 1ros de Mayo de cada año en el municipio de Coapilla, y el cargo del responsable es de Promotor.

Apretar. Denominación otorgada a la acción de entonar un tambor tradicional.

Armónica. Pito de carrizo/Instrumento melódico o aerófono con dos agujeros frontales y uno inferior.

Baile/Danza Tradicional. Conjunto de movimientos corporales tradicionales, simbolismos y formas que ejecuta un grupo de personas costumbristas frente a las iglesias Copainaltecas, acompañadas de piezas musicales de violines y guitarras. Y/o pitos de carrizo y tambores.

Baile. Cargo. Denominación y cargo tradicional que se otorga a un danzante que ha desarrollado un don, y se dedica a re-transmitirlo. También se entiende como cargo de “Director de danza” o “Primer baile”, aunque existe “Segundo baile” y “Tercer baile”, el primer baile siempre danzará al frente.

Bebida Blanca. Gastronomía. Bebida a base de maíz dorado (tostado).

Cadejo. Denominación otorgada a los bodeques que dividen los carrizos naturales.

²⁰⁰ El presente glosario fue concretado a partir de las pláticas y entrevistas realizadas a costumbristas de la comunidad; específicamente Luis Hernández, Cirilo Meza, Alberto López, Isaac Meza, Silverio Meza, Elpidia Hernández, Victoria Murias, Gilberta Monjaraz, Eva Zaragoza, Silvina Gonzales, entre otros. Ya que se preguntó directamente el uso y la función, los significados o las ideas principales de cada concepto que se presenta para concretar interpretaciones.

Calzón. Lenguaje. Denominación otorgada al pantalón de manta.

Cantora/Cantor. Cargo. Costumbrista juramentada o juramentado. Participa en las tradiciones con la música vocal. Puede ser rezador o directora de canto.

Cantos de Tristeza. Denominación otorgada por los cantores a las piezas musicales. Los músicos instrumentistas denominan a estas piezas; sones de tristeza.

Cantos de Alegría. Denominación otorgada por los cantores a las piezas musicales. Los músicos instrumentistas denominan a estas piezas; sones de alegría.

Carrizo. Instrumento/Aerófono que se ejecuta para piezas musicales tradicionales zoques.

Carrizo de Seis. Pito de carrizo/Instrumento melódico o aerófono con seis agujeros superiores y uno inferior.

Cargo. A los tradicionalistas que han desarrollado saberes ancestrales se les otorgan cargos que les permitan trabajar con la transmisión de conocimientos a nuevas generaciones para dar continuidad a las costumbres. Estos son por ejemplo; director de canto, director de danza, director de música, o maestros.

También reciben cargos, los tradicionalistas para hacer y estar siempre en la costumbre; como rezadores o rezadoras, ancianos y ancianas juramentadas, albaceas, santo varón, mayordomos, entre otros que comúnmente no transmiten sus conocimientos, aunque pueden hacerlo.

Cheque Cheque. Lenguaje. Denominación otorgada a improvisar o adornar sonoramente una pieza musical.

Chicatana. Animal. Hormiga grande con alas que vive bajo la tierra, se le conoce en idioma local como *Núcu*.

Clarín. Pito de Carrizo/instrumento melódico o aerófono con seis agujeros superiores y uno inferior. Se caracteriza por ser ejecutado únicamente en tiempo de cuaresma.

Coapilteca (o). Lenguaje. Denominación otorgada a las personas consideradas residentes y/o nativas del municipio de Coapilla.

Cochi. Lenguaje. Denominación otorgada al puerco o marrano.

Colorada (o). Lenguaje. Denominación descriptiva de algo que se visualiza de color rojo (el caballo colorado/rojo o cachetes colorados/rojos).

Comi-Yomo. Cargo. Cargo semejante al de *Juramentada*, se caracteriza por otorgarse a mujeres únicamente.

Copainalteco (a). Lenguaje. Denominación otorgada a las personas consideradas residentes y/o nativas del municipio de Copainalá.

Costumbrista. Tradicionalista con cargo, promesa, o nombramiento otorgado por la iglesia o heredado por otro costumbrista.

Cowua Kuy. De la idioma de Copainalá. Tambor de Palo/Madera.

Cuachi. Lenguaje. Denominación otorgada a dos objetos o personas juntas.

En el caso de los tambores; “El tambor Cuachi” consta de dos tambores amarrados con mecate que se ejecutan por una sola persona. “El Carrizo Cuachi” es la ejecución de dos tipos de pitos en un son.

Cupsi. Bebida tradicional a base de miel y agua ardiente, se sirve comúnmente en pequeños vasos de cristal denominadas medidas. Y únicamente se ofrecen en celebraciones, fiestas o danzas tradicionales.

Director. Cargo. Cargo otorgado primordialmente a músicos, cantores y danzantes para retransmitir conocimientos y saberes de prácticas culturales tradicionales.

Enramada. Ofrenda tradicional armado en una caña brava con hojas de la región, pueden amarrarse frutas y verduras. En la contemporaneidad se amarran trastes de plásticos y abarrotes.

Entomatada. Gastronomía. Sazonada con tomates.

Guaracho. Denominación y modismo para referirse a los huaraches o huarachos.

Guineo. Fruta. Banana o Plátano.

Guitarrista. Música Tradicional. Músico tradicional que ejecuta la guitarra autóctona.

Idiomero. Lenguaje. Denominación comunitaria/local que refiere a personas que hablan el idioma nativo de Copainalá.

Jata-Comi o Comi-pan. Cargo. Cargo otorgado a un hombre para servir en actividades de la costumbre religiosa, además de limpiar las imágenes católicas y apoyar en actividades cerca del Albacea.

Juramentada (o). Cargo. Persona católica o costumbrista que recibe un cargo de cualquier tipo (músico, rezadora, alperes, promotora, etc.). Apoya muy de cerca en las actividades de la costumbre religiosa.

Kanané. De la idioma de Copainalá. Pozo de agua de sal.

Kape Suskuy. De la idioma de Copainalá. Pito de Carrizo.

La Idioma. Denominación en español de la lengua materna del municipio. Referencia usada años previos a 1940 y por costumbristas contemporáneos.

Mandamás. Cargo. Denominación otorgada a un promotor, albacea, alperes, músico o danzante que tiene la responsabilidad de coordinar actividades y recursos.

Mayordómo. Cargo. Persona con cargo que tiene la facultad para ramear, orar por los demás y dirigir (coordinar) manifestaciones socioculturales religiosas y rituales.

Mercocha. Gastronomía. Dulce a base de leche combinado con miel de dedo a punto de panela.

Miel de Dedo. Gastronomía. Resultante de la molienda de caña, posterior al agua de caña y después de cocido. Etapa de consumación antes de enfriarse y volverse panela.

Moctøktzu. De la idioma de Copainalá. Moc-Mazorca, Tøk-Casa y Tzu-Noche.

Músico Autóctono. Según los costumbristas de Copainalá, un músico autóctono es aquel que construye su instrumento, lo ejecuta y lo transmite.

Nahua. De la idioma de Copainalá. Trapo Grande o falda (enredo).

Nbo'tis/ Peotis. Danza tradicional. Personajes imitativos y atrevidos de *San Lorenzo*, *Santa Susana*, *San Jerónimo* u otro personaje principal de danzas tradicionales (baila a un costado de los danzantes principales).

Nixtamal. Gastronomía. Maíz hervido o cocino con agua, que posteriormente se muele para masa de pozol o tortillas.

Otowe. De la idioma de Copainalá. Voz.

Pito. Lenguaje. Denominación otorgada a los carrizos tradicionales (Clarín, Armónica o Carrizo de seis).

Pitero. Persona/músico que ejecuta pitos de carrizo, aunque tradicionalmente se recibe un nombramiento o cargo como tal.

Plazuela. Lenguaje. Plaza ubicada frente a las principales iglesias católicas del municipio.

Pokia'ma. De la idioma de Copainalá. Quiere decir; Copainalá.

Polvillo. Gastronomía. Bebida a base de maíz y cacao dorado (tostado), molido con canela.

Póttis. Baile Contemporáneo. Personas vestidas exóticamente que bailan, imitan y se burlan durante un recorrido, portando máscaras de monstruos, personas o animales. Anuncian las festividades de un barrio.

Promotor. Cargo. Cargo y denominación para coordinar, supervisar y gestionar recursos para realizar actividades entorno a una celebración religiosa y tradicional. Además se basa principalmente de la cultura local para proponer actividades de desarrollo.

Rameada. Limpia que un *Mayordomo* hace a una persona con hojas verdes de la comunidad para espiar las malas vibras y los pensamientos negativos durante el tiempo de Cuaresma o Muerte de Jesucristo.

Relique. Ramo de hojas de pimienta, flores y una vela que representan desde un compromiso, como una invitación, o una promesa.

Samaritana (o). Cargo otorgado comúnmente a niños y/o niñas que participan muy de cerca en las celebraciones religiosas y tradicionales de la comunidad.

Santaneros. Lenguaje. Denominación que se les otorga a las personas que viven y pertenecen al Barrio de Santa Ana en Copainalá.

Sancochado. Lenguaje. Denominación otorgada al frijol con caldo o frijol de la olla. Únicamente hervido con sal.

Santo Varón. Cargo. Cargo que recibe un costumbrista para colaborar en actividades tradicionales y religiosas de la comunidad. Se caracteriza primordialmente por tener acceso a ejercer un papel cercano a la crucifixión de Jesucristo en la comunidad.

Sexta Vocal. De la idioma de Copainalá. Se usa en el idioma nativo de Copainalá, su sonido es la aproximación conjugada entre A, E y O. Y se representa con cualquiera de los tres caracteres siguientes (Λ - ø - ü) ejemplo: Pøñ, Wücotzamü, PokiΛ'mΛ.

Somé. Armado y amarrado de diferentes hojas y flores en base de caña brava para construir arcos y puertas simbólicas de altares o tumbas tradicionales.

Son. Música. Pieza musical que junto a otras constituyen una danza tradicional. Pueden ejecutarse con pitos de carrizo, tambores, violines, guitarras y/o marimbas.

Tamboristo (a). Música Tradicional. Músico tradicional que ejecuta el tambor autóctono.

Te' Tsuni. De la idioma de Copainalá. La Idioma, La Palabra o El Habla.

Te' Sus Tayu. De la idioma de Copainalá. El maestro pitero.

Tía (o). Lenguaje. Manera o forma de dirigirse y llamar a las personas de la tercera edad, o personas de edades mayores a la propia y a quien se respeta.

Tradicionalista. Persona que ejerce prácticas culturales tradicionales. Consiente de recibir un cargo para desarrollar y transmitir saberes socioculturales. Puede tratarse de un costumbrista o personas de generaciones actuales integradas a la costumbre.

Violinista. Música Tradicional. Músico tradicional que ejecuta el violín autóctono.

Wane. De la idioma de Copainalá. Música/Canto.

Zoque. Denominación de los idiomas o lenguas originarias (nativas) de Copainalá y otros municipios pertenecientes a diversas regiones con similitudes léxicas/lingüísticas en Chiapas.

Zoque. Denominación/Concepto (de imposición categórica) de todas las prácticas, expresiones, manifestaciones o celebraciones ejercidas por la comunidad de costumbristas de Copainalá.

FUENTES DE INFORMACIÓN.

Cárdenas, Leonor. *Las Posibilidades de la Gestión Cultural*. Artes y Educación, Revista Anual del CINAV-ESAY, 2012. <http://www.google.com/Cá dernas+Gestión+Cultural+2012+pdf>

De la Garza, M. L. y Aguilar, C. (coordinadores). *Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología*. San Cristóbal de las Casas, 26-28 de Octubre de 2011. Red Napiniaca.

García, Nestor. *Definiciones en Transición*. Buenos Aires. CLACSO: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Capítulo de libro. 2001.

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100912035750/5canclini.pdf>

Gómez, Eloy. *Introducción a la Antropología Social y Cultural*. Open Course Ware, Universidad de Cantabria, 2011.

<http://eprints.ucm.es/11353/1/Introducci%C3%B3n+a+la+Antropolog%C3%ADa+Social+y+Cultural.pdf>

Geertz, Clifford. *The Interpretation Of Cultures*. BASIC BOOKS. New York, 1973.

Híjar, Fernando. *Mequé: Fuente de la Resistencia*. La Jornada del Campo (cantos rodados). (Número de edición; 70). 20 de Julio del 2013. Recuperado de

<http://www.jornada.unam.mx/2013/07/20/cam-zoque.html>

Ivancevich, Lorenzi, Skinner y Crosby; 2004. Citados por Cárdenas, Leonor. *Las Posibilidades de la Gestión Cultural*. Artes y Educación, Revista Anual del CINAV.ESAY, 2012.

<http://www.google.com/Cá dernas+Gestión+Cultural+2012+pdf>

Jiménez, Atilano y Meza, Cirilo (coordinadores del proyecto). Fonograma: “*Alabanzas Tradicionales Zoques de Chiapas, Grupo de costumbristas Zoques de Copainalá*”. XECOPA/VV/001, Instituto Nacional Indigenista, 2000.

Martinell, Alfons. *La Gestión Cultural: Singularidad Profesional y Perspectivas del Futuro (Recopilación de Textos)*. Cátedra Unesco de Políticas culturales y cooperación. 2001.

www.google.com/Alfons+Martinell+GestiónCultural+UNESCO+pdf

Newell, Gillian. *Reflexiones En Torno A Un Significado Del Carnaval Zoque De Ocozocoautla De Espinosa, Chiapas*. Artículo del Anuario No. 23. Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. 2012.

Oliva, A. *La Dimensión Sonora de la Cultura Zoque de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; Un Estudio Acustemológico de la Mayordomía del Rosario*. Tesis de maestría, UNACH, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2016.

Olmos, Ariel. *Gestión Cultural y Desarrollo: Claves para el desarrollo*. Cultura y Desarrollo. Madrid, 2008. www.aecid.es/culturaydesarrollo/pdf

RAE, “Música”. Recuperado en Lee. T. y Esponda V. (coordinadores). *Música Vernácula de Chiapas (Antología)*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. UNICACH. 2014.

Reyes, Laureano. *Los Zoques de Chiapas: Salud, Enfermedad y Atención a la Vejez*. Colegio de la Frontera Norte. Tijuana, B. C. 1999. http://www.colef.mx/posgrado/wp-content/uploads/files/Tesis%20parte%201_61.pdf.

Rausell, Pau (dir), Martínez José, Abeledo Raúl y Carrasco, Salvador. *Cultura. Estrategia para el Desarrollo Local*. Cultura y Desarrollo, Madrid, 2007. www.publicaciones.administración.es/pdf

Sánchez, Mikeas. *Ser Músico Zoque: Un Don Supremo*. La Jornada del Campo (cantos rodados). (Número de edición; 70). 20 de Julio del 2013. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2013/07/20/cam-zoque.html>.

Tena, Jordi. *La Virtud Cívica Como Concepto Sociológico, Definición y Extensión Social*. Revista Internacional de sociológica (RIS) Vol. 68. N° 3. 2010, Universidad Autónoma de España. <http://www.google.com/Tena+Jordi+Concepto+Virtud+2010/pdf>

UNESCO, “*Patrimonio Cultural*”. Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. Paris, 2003. <http://unesdoc.unesco.org/Images/0013/001325/132540s.pdf>

UNESCO, “*¿Qué es el Patrimonio Cultural Inmaterial?*”. Recuperado el 26 de Marzo de 2016 de <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>

Yurchenco, Henrietta. *La Música en Chiapas, México en América Indígena*. Vol. III. Octubre del 1943.

ENTREVISTAS.

Alamilla, Eloísa. Entrevista. Santa Ana, Copainalá, Chiapas, 2014.

Correa, Rene. Entrevista. Tuxtla Gutiérrez, Chis. 2016.

Gonzales, Vladimir. Entrevista. Tuxtla Gutiérrez, Chis. 2016.

Gonzales, Silvina. Entrevista. El Triunfo, Copainalá, Chis. 2016.

Gallardo, Rafael. Entrevista. Santa Ana, Copainalá, Chis. 2017.

Hernández, Luis. Entrevistas. Juan Sabines, Copainalá, Chis. 2015-2017.

Hernández, Elpidia. Entrevista. Santísima Trinidad, Copainalá, Chis. 2017.

Hernández, Cleofas. Entrevista. Pohapak, Copainalá, Chis. 2015-2016.

Hernández, Santiago. Entrevista. Juan Sabines, Copainalá, Chis. 2017.

Hernández, Evangelina. Entrevista. Juan Sabines, Copainalá, Chis. 2016.

Juárez, Carlos. Entrevista. Santa Ana, Copainalá, Chis. 2016.

López, Alberto. Entrevista. Santísima Trinidad, Copainalá, Chis. 2017.

Manuel, Flor. Entrevista. Inmaculada Concepción, Copainalá, Chis. 2017.

Méndez, Edgar. Entrevista. Santa Ana, Copainalá, Chis. 2017.

Meza, Cirilo. Entrevistas. Santa Ana, Copainalá, Chis. 2016-2017.

Meza, Isaac. Entrevista. Coapilla, Chis. 2016-2017.

Meza, Silverio. Entrevista. Miguel Hidalgo “Zacalapa”, Copainalá, Chis. 2017.

Monjaraz, Gilberta. Entrevista. Santa Ana, Copainalá, Chis. 2017.

Murias, Victoria. Entrevista. Santa Ana, Copainalá, Chis. 2017.

Orozco, Carlos. Entrevista. Juan Sabines, Copainalá, Chis. 2017.

Ozuna, Mateo. Entrevista. Juan Sabines, Copainalá, Chis. 2017.

Ozuna, Luis. Entrevista. Juan Sabines, Copainalá, Chis. 2017

Patricio, Ausencio. Entrevista. Coapilla, Chiapas, 2017.

San Sebastián, Diego. Entrevista. Juan Sabines, Copainalá, Chis. 2017.

San Sebastián, Erik. Entrevista. Juan Sabines, Copainalá, Chis. 2017.

San Sebastián, Ricardo. Entrevista. Juan Sabines, Copainalá, Chis. 2017.

Vásquez, Antonio. Entrevista. Miguel Hidalgo “Zacalapa”, Copainalá, Chis. 2016.

Zaragoza, Tristan. Entrevista. El Triunfo, Copainalá, Chis. 2017.