

Relato de vida de un músico ritual

Life story of a ritual musician

—

Yolanda Palacios Gama
yolanda.palacios@unach.mx
ORCID: 0000-0002-4101-6821

Jorge Hugo Sarmiento Moreno

FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS,
TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS, MÉXICO



Para citar este artículo:

Palacios Gama, Y., & Sarmiento Moreno, J. H. Relato de vida de un músico ritual. *Espacio I+D, Innovación más Desarrollo*, 12(33). <https://doi.org/10.31644/IMASD.33.2023.a03>

RESUMEN

Este artículo presenta un estudio de investigación cualitativa y fenomenológica de un relato de vida en torno a la música. En este ejercicio se montan partes de la autobiografía de Gabriel Montejo, las cuales muestran sus vicisitudes en cuanto a su aprendizaje como heredero del linaje de los misterios y *nambujú*, relacionados con la música de los rituales tradicionales más importantes. La vida de Gabriel, en su contexto, plantea una mirada a la vida social y espiritual del pueblo de Suchiapa, en Chiapas, México.

Palabras clave:

Método biográfico; relato de vida; misterios; nambujú.

— *Abstract*—

This article presents a qualitative, phenomenological research study of a life story about music. In this exercise, parts of Gabriel Montejo's autobiography are assembled, which show his vicissitudes regarding his apprenticeship as heir to the lineage of the misterios and *nambujú*, related to the music of the most important traditional rituals. Gabriel's life, in context, offers a glimpse into the social and spiritual life of the town of Suchiapa, in Chiapas, Mexico.

Keywords:

Biographical method; life story; misterios; nambujú.

Dicen que cuando los cuentos sueñan,
las plantas no se ocupan de crecer y los pájaros
olvidan la comida de sus hijos.

Eduardo Galeano, *Las palabras andantes*.

La Antropología desde su tarea de conformar la etnografía como método de gran ayuda en su tarea investigativa, ha requerido a su vez del método biográfico para diseñar las narrativas compartidas por las personas con quienes dialoga. Es esta disciplina la primera que le otorga una importancia científica. Entre todos los métodos usados en la investigación cualitativa, los relatos de vida son eficaces para el entendimiento de la manera como los sujetos crean y reflejan el mundo social que les rodea. El sentido que la gente le otorga a sus actos y sus experiencias, se encuentra en los espacios sociales y en la manera como se narran los sucesos de la realidad. El relato permite acceder a tales sentidos. La narrativa puede entenderse, como una reflexión sobre la condición humana (Bruner, 2002). Es decir, lo que no se estructura de manera narrativa, corre el riesgo de perderse en la memoria, pues esta última es experiencia viva, como expresó Eduardo Galeano (2001); no se encuentra en el sueño ni en la fantasía, viaja en la voz, que sin la boca sigue.

No existe en las personas interés más genuino que el que parte del conocimiento de sí mismas. Significarles y hacerles sensibles se convierte en un camino, en especial desde su aplicabilidad en torno a una temática que implica la vida cultural de una persona situada en un contexto determinado y, es a la vez, un pretexto ontológico. Desde esta perspectiva el relato, de la mano de la concepción ontológica, se concibe como movilizador de la conciencia, en un proceso que más que tiempos u objetos literarios, se ocupa de las raíces y actualización de cada ser. El relato autobiográfico es un elemento para la creación de conocimientos que buscan la configuración de sentidos de vida y la implicación social de los sujetos (Pujadas, 2000; Ferrarotti, 2007).

La vía del relato permite el acercamiento a una persona para revelarnos su experiencia de vida, para apreciar en ella los cambios propios de su historia y las permanencias inscritas en las subjetividades que impactan en su inserción cultural. La vida de Gabriel Montejo José es un hilo conductor (Fig. 3), mediante el cual sabremos un poco de la vida de su padre, algunos momentos en que este hilo se distiende y se tensa y, otros, en que se une lo aparentemente desconectado. Experiencias que acercan al narrador con lo muerto y con lo vivo. Esto recrea continuamente los contextos sociales a los que pertenece el biografiado, los que no pueden separarse de la conducta, explicada por él mismo, de acuerdo a su experiencia y su capacidad de

recordar. Estamos ante una práctica lógica de su vida, naturalizada, puesto que su comunicación ha sido, primordialmente, a través de las palabras.

METODOLOGÍA

El propósito de este trabajo es ofrecer algunas herramientas metodológicas aplicadas a la investigación autobiográfica, principalmente mediante la entrevista a profundidad para la construcción de un relato de vida. Esto permite la traducción de la vida en experiencias, anécdotas, recuerdos y símbolos, reproducidos en narrativas, para definir elementos significativos que permitan el análisis.

Cuando Gabriel (Fig.4) comparte sus recuerdos y sus percepciones, tiene el objetivo de colectivizar mediante la música, una vez que los ejecuta en el espacio de las festividades tradicionales. En este sentido, las siguientes páginas recrean un recorrido entre las experiencias de su aprendizaje musical con la flauta traversa para la interpretación del *nambujú* propio de cada uno de los rituales religiosos de su comunidad, y la manera en que interactúa con su entorno natural, simbólico y social, que se imprime en la mirada de sus interlocutores para la creación de narrativas. Son juegos de lenguaje compartidos, donde las líneas del tiempo y del espacio se diluyen para mostrarnos la perspectiva desde la cual Gabriel sitúa su mundo y su condición humana. Blacking (2003), quien ha definido la música como “un sonido humanamente organizado”, ha discutido que “deberíamos buscar relaciones entre los patrones de conducta humana y los patrones de sonido producidos como resultado de la interacción de una organización”. El mismo autor argumenta que “para averiguar qué es la música y qué tan musical es el hombre, necesitamos preguntar quién escucha, y quién toca y canta en una sociedad dada, y preguntarnos por qué”. (p. 149).

CONTEXTO

Un grupo integrado por cholultecas y chiapanecas emigraron del centro de México hacia la costa del Soconusco, donde convivieron largo tiempo y, por presiones de otros grupos, se vieron obligados a abandonar esa región. Una parte emigró hacia Nicaragua y Costa Rica, y otra hacia el centro de Chiapas. Así, después de su separación, conformaron dos grupos distintos. Considerando el momento de esta separación, se deduce que tendrían de ochocientos a mil años de estar asentados en el corazón de Chiapas, en la margen derecha del Río Grande, en un pueblo llamado *Napiniaca* o Pueblo Grande, el mismo que los foráneos conocían como Chiapa y que actualmente lleva el nombre de Chiapa de Corzo. Esta última localidad, junto con *Suchiapa* –donde se sitúa esta investigación– y *Acala*, son los pueblos más

antiguos de la región cultural chiapaneca. Su lengua, que pertenecía a la familia lingüística otomangue, ya se extinguió. Sin embargo, aún existe un amplio acervo de topónimos y apellidos, que hacen de estos pueblos lugares con una identidad compartida.

En el año 1993 viajamos a Suchiapa, invitados por un amigo, a conocer la fiesta de *Corpus Christi*, una de las más importantes de esta localidad (Fig.1). Nos impactaron sobremanera las dos danzas representadas por decenas de personas: las danzas del *Calalá* y de *La Reinita*, incorporadas a dicha festividad religiosa. Como sin música no hay danza, pudimos también escuchar las composiciones que daban vida al evento. Supimos, por voz de quienes nos acompañaban, que Don Miguel Montejo Toalá (Fig.2) era la persona más respetable en materia musical, por conocer los más de ochenta *misterios* interpretados para los santos. Se trata de piezas musicales ejecutadas durante los rituales religiosos, y existe la idea de que como no se identifica un autor, fueron dictadas por los *encantos* y, por tanto, son *misterios*.

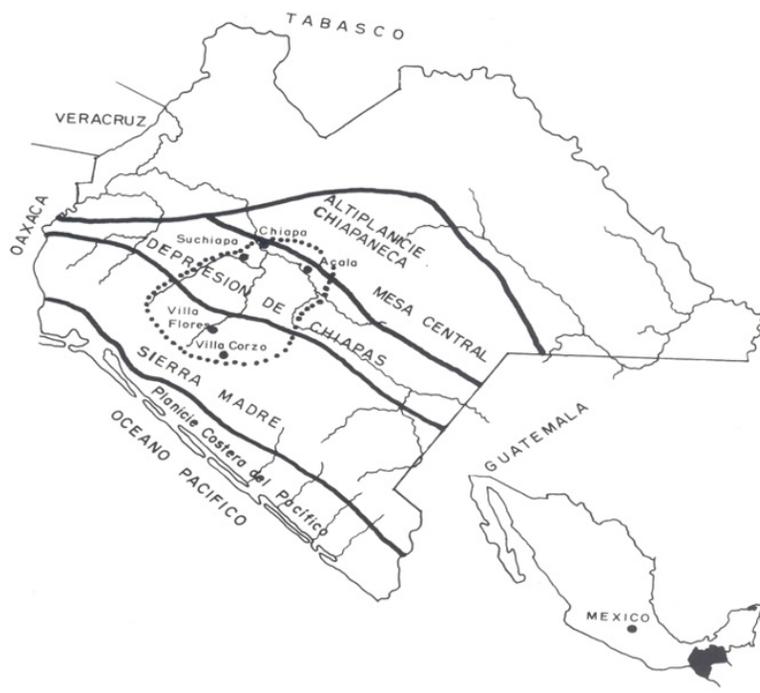


Figura 1. La línea punteada señala la región cultural chiapaneca, en la Depresión Central del Estado de Chiapas, México. Fuente: Carlos Navarrete, 1966, p. 2

En aquella ocasión no pudimos conversar con don Miguel Montejo, ni pudimos hacerlo después, ya que lo impediría su muerte. Sin embargo, en el año 2006, cuando volvimos a Suchiapa con motivo de una investigación acerca del *nambujú* –palabra que en lengua chiapaneca significa plegaria, invocación, canto ritual, rezo–, y los *misterios*, conocimos a Gabriel Montejo

José, el más joven de sus tres hijos, con quien intercambiamos largas conversaciones acerca de su padre, principalmente sobre la manera como se había instruido en la música por la cual era reconocido en el pueblo y fue su oficio hasta el final de su vida. Charlamos también acerca de cómo él se había hecho aprendiz, convirtiéndose en heredero de los *misterios* que su padre había protegido responsable y celosamente. De manera implícita, estas nociones (*misterio* y *nambujú*) relacionadas con la música ritual, también se conectan con la idea de *encanto* –aludiendo a lo que está vivo y tiene poder, aun cuando se trata de objetos, cerros, montañas, manantiales, cuevas– para dar una explicación a su origen y a las complejidades en su aprendizaje.



Figura 2. Don Miguel Montejo Toalá, ejecutando un misterio con la flauta transversa de carrizo.
Fuente: Archivo personal

LA CONTINUIDAD DE LOS LINAJES Y LOS *MISTERIOS* RECUPERADOS

En Suchiapa el parentesco o linaje en relación con las prácticas culturales, y hasta con la salud mental, es un tema que no ha sido abordado. En cuanto a la música, es determinante. Más allá de sus implicaciones sociales y de su entorno, los linajes de músicos implican un compromiso para la continuidad de las producciones musicales. Este compromiso los involucra con el aprendizaje del manejo de los instrumentos y de las piezas musicales, estas últimas transmitidas por oído, convirtiendo a los aprendices en maestros en algún punto de sus vidas. La transmisión oral también tiene relación con su

religiosidad, pues quien enseña lo hace mediante los dictados de sus *encantos*, es decir, de sus espíritus ancestrales y, quien recibe los conocimientos lo hace poniéndose en contacto con esas fuerzas. Es así que Don Miguel se convirtió en uno de los maestros de la música ritual.

Un ejemplo de la tarea por hacer de los linajes-músicos, en la preservación de conocimientos, es la historia en torno a la festividad de San Nicolás. De acuerdo con la historia que don Miguel le contó a Gabriel, fue aproximadamente en 1940, cuando tenía veintiséis años de edad, que se realizó por última vez la “fiesta del palo”. En Navarrete encontramos una nota en torno a las celebraciones religiosas en Chiapa, la cual refiere <<...hay que agregar un manuscrito de principios del siglo XVIII en donde se discute la participación de un *calpul* en una fiesta llamada del Pregón en la que se bailaba “el palo”... (1991, p. 145)>>. Como a Chiapas todo ha llegado tarde, es muy probable que la desaparición de la Danza del Palo se ubique en el contexto del movimiento anticlerical en México. Ante la amenaza de que sus santos fueran quemados al cierre de sus templos, las familias se organizaron para esconderlos y de esa manera evitar la acción. Los *misterios* siguieron ejecutándose en las celebraciones, aunque a escondidas. No fue este el caso de las danzas, pues su condición pública les negaba la posibilidad de llevarlas a cabo, y al no hacerlo, las olvidaron.

La fiesta de San Nicolás era nombrada también “de los alférez” o “de los negritos”, muy recordada por Miguel Montejo, porque junto con don Pedro y don Abraham—hombres de mayor edad que él y músicos—, no solo conocían los misterios para ser tocados cuando este santo era celebrado, sino el *nambujú* en el cual se inscribía este ritual. Estos amigos fallecieron, ya solo Miguel continuó tocando algunos misterios sin transmitirlos a nadie más, hasta que entrado de años les comentó a sus tres hijos la idea de recuperar los misterios que ya no conocían, pero que él aún recordaba. Sin embargo, únicamente Gabriel (Fig.3) estaba preparado para asumir el reto, porque tenían que tocarse con flauta travesera de carrizo, y sus hermanos no aprendieron a ejecutarla.

Me dijo un día, ya viejo –miralo hijo, no es todo el misterio que tocamos de San Nicolás–, y fue ahí donde, estoy seguro, decidió enseñarme los misterios. Como yo era el más salido, le pregunté –¿y por qué no nos ha enseñado pue todo?– A eso de la flauta no le entró mi hermano el más grande, porque es zurdo, ni el otro tampoco, pero yo sí porque también soy zurdo pero no completo, porque tiro piedra con la mano derecha. Y lo armamos con mi papá, cuando ya estaba afectado de sus pulmón y él ya no podía tocar.

Hace falta del misterio, me dijo, porque con mi compa Pedro o don Abrahamcito, aquí tocábamos para que bailaran los alférez, los negrito, los caballero, todo eso se bailaba. Los alférez y los negrito se bailaba con “un

palo enterrado en la tierra”, pero sólo uno danzaba hasta allá arriba y cuatro abajo. Le enrollaban papel crepé y lo entorchaban alrededor del palo. Lo iban enredando y sólo bailaban sobre la tierra. Cuando tocaban la primera parte del misterio empezaban a enramar el tronco con listón de color de papel crepé y bailaban. Y no sabían letra los que danzaban, era pura inteligencia, pura mentalidad. Cuando iba medio misterio de San Nicolás con eso acababan la enramada. La otra mitad se bailaba desenredando los listón de papel. Cuánta inteligencia para hacer todo eso, porque como se enseñaba era de palabra, mirando y escuchando.



Figura 3. Gabriel Montejo José, toca los misterios con la flauta transversal de carrizo. Fuente: Archivo personal

La segunda parte del *misterio* de San Nicolás es donde entra la flauta. Es bastante fuerte esa parte. Se toca flauta y entra de nuevo el carrizo, en dos partes, acabando en el misterio de la palomita. Así, acompañados de la música de flauta desenrollaban los listón de papel de colores. Mi papá todavía lo vio hasta los 26 años. Acabada la danza pasaban unos caballero, así le decían a los hombres de a caballo que iban “jimbándole”¹ fruta a la gente y repartiendo pañuelos

1 Arrojándole fruta

rojos. Yo ya no lo conocí esto, solo nos contaban mi papá y mi abuelito, y es donde digo pue, cómo no se les ocurrió seguirlo enseñando, porque debió ser alguien especial el que subía al palo.

Desafortunadamente, no contamos más que con los datos proporcionados por Don Miguel a su hijo Gabriel, aunados a los escasos recuerdos de este último. Sin embargo, es interesante saber que Gabriel aún conserva el conocimiento de los *misterios* aprendidos de su padre. Un padre que forjó el carácter de su hijo para entender el *nambujú* y los *encantos* que habrían de guiar su vida. Así como sucedió con las producciones musicales para la fiesta de San Nicolás, también recuperaron y transmitieron las que acompañan las dos danzas de la fiesta del *Calalá* (del Gigante y de La Reinita), durante la fiesta de *Corpus Christi*, y las de Los hojeros, viajeros del 3 de mayo hacia el Cerro *Nambiyuguá*, por hojas de espadaña para el festejo de la Santa Cruz. Se trata de las festividades más importantes del pueblo de Suchiapa. Es de esta manera, como “un músico individual sobresaliente se pone en contacto con la fuerza de los espíritus”. (Blacking, 2003, p. 159).

LOS MISTERIOS Y EL NAMBUJÚ EN LA VISIÓN DEL MUNDO DE GABRIEL

Cuando Gabriel preguntó sobre el origen de la música y las danzas, su padre siempre respondió –fueron los encantos, quienes han tenido la inteligencia y la mentalidad para crear algo tan poderoso–. En el devenir de su experiencia de vida, Gabriel ya tiene la posibilidad de dar una definición de encanto, principalmente para entenderlo como los creadores de los misterios, en la consideración de que están vivos y tienen poder. No toda la música es llamada misterio, únicamente la que tiene relación con las composiciones para los rituales importantes. Algunas veces, cuando no son parte de algún linaje, los músicos viejos eligen a los discípulos, quienes cumplen ciertos requisitos para asumir tal compromiso. Gabriel necesitó catorce años para el dominio de la flauta travesa de carrizo, necesarios para su intervención en los misterios del ritual.

Según mi abuelo y mi papá, los encanto son los que siempre están vivo y tienen poder. Porque antes, según nos enseñaba mi papá, vivieron los encanto aquí en la santa tierra, en el pueblo, junto con los humano, cuando empezó a crecer Suchiapa. Fueron ellos quienes les dieron inteligencia a las persona, porque ellas no sabían nada pue, ni leer sabían. Porque era un saber que no se encontraba en libro.

Ah, va usted a ver que cuando ya tenía como dieciocho año, cuando ya pensaba mejor, cuando mi mente había cambiado porque ya paseábamo. Porque mi papá fue muy estricto, para pasear teníamos que llenar tres bote de agua

antes de irnos y con eso, como somos tres hermano, se juntaban nueve bote de agua, y no sólo eso, cuando volvíamo en la madrugada debíamo llenar otros nueve tambo. Y los llenábamo en el río. Y toda la gente se bañaba desnuda, todas las mujer, y no las veíamo, teníamo respeto, no como ahora que hay violencia. Esto comenzó a cambiar cuando yo ya tenía como veinte año. Por eso un día le pregunté a mi papá de dónde venía la música, si ya se sabía desde mis tatarabuelos, si pensaba que una gente común la había creado. Yo estoy tocando porque los encanto hicieron esta música –me decía-. No pudo ser humano.

Así, una vez un amigo me llevó al cerro El Estoraque, a donde van los de San José Terán a traer espadaña² y quería que yo tocara. Esperaba que fuera la noche para ensayar, porque me salía medio enredado y me daba pena que me oyeran, sentía vergüenza. A mi papá como era delicado no le pedía que me enseñara. Nuestro trabajo fue ir al cerro, recoger varita y palito y la palma para hacer las escoba; también la cáscara para curtirla y hacer nuestros huarache. Y ahí fue donde volví a preguntar –cuando ya sabía más de música-. ¿Quién compuso la música? ¿Le dijeron papa quién la compuso esta música? Para mí papa, desde que me contó mi abuelo –le dije– todo eso se me está revelando en mi cabeza; para mí que fueron los encanto. ¿Por qué decís? –me preguntó-. Porque así me ha dicho un mi tío y varios viejito, que no es fácil que cualquier sonso quiera componer una música para la imagen. Pero un mi tío ya me está aclarando todas estas cosa, que los encanto la compusieron. Pues sí –me dijo mi papá-, tu tío tiene razón, fueron los encanto que compusieron la música. No cualquiera lo puso ese mentado *nacalí* que se toca en *Corpus Christi*, o el misterio del chapulín, los misterio del tigre y del venado, y el del chamula.

Lo que mi papá me enseñó ya no lo pongo en duda. La vida en el cerro me ayudó a entenderlo y a saber que es verdad. Él siempre ponía esa palabra: eran los encanto que los ayudaban. Debió tener poder esa gente. Cómo es que hacían la música, cómo la enseñaban, porque no cualquiera tiene el poder de armarla, de que quede pa los demás que venimo. Yo he compuesto alguna música, con los muchacho con quienes vamo a traer espadaña, hacemos alguna música para tocarla con el carrizo o con el tambor, pero no es música que tenga poder. Esa música es diferente. Entre ellos vivieron los encanto, andaban junto con ellos en esta tierra, pero conforme pasaron las generación y los joven comenzaron a no tener respeto, a ser malcriados, ellos se fueron alejando. Ahorita existen unos en cueva, porque yo no sé si van quedando algunos, si tengan hijo como nosotros. Pero hay unos que viven para siempre en las cueva.

2 En la fiesta de Santa Cruz, del 26 al 30 de abril, un grupo de hombres viaja al Cerro del *Nambiyugá* (Cerro Brujo) para recolectar hojas de espadaña (*Dioon merolae*, *Zamiaceae*), una planta endémica, ancestral y sagrada, especialmente traída para esta devoción.

Por la forma en que se expresan los músicos rituales, se entiende que “el efecto de la música depende del contexto en el cual es interpretada y escuchada. Pero al final de cuentas depende de la música en sí” (Blacking, 2003, p. 155), de quien la ejecuta y de su pertenencia al linaje de herederos de este saber. La memoria de Gabriel va creando su mundo mientras camina el cerro. El lugar que contempla, a su vez lo contempla. Texto y contexto se unifican para la visión de su mundo. Desde el amanecer hasta ocultarse el sol, durante quince años, día con día caminó los caminos y veredas que lo condujeron al cerro. Aún lo cotidiano era extraordinario en esa soledad del monte, cuando terminaba la faena de la siembra y comenzaba la recolección de “varita, palito y palma” para hacer escobas, porque de esas tierras no se esperaba mucho en la cosecha. Cuando el silencio es grande también los murmullos son intensos. Gabriel sabe que los encantos realizan sus fiestas al interior de las cuevas, desde donde varias veces escuchó emanar la música. Sin duda, las montañas y los cerros son moradas de la memoria. Son espacios en los que se inscriben tanto los dominios inmateriales —el mito, la cosmovisión, el recuerdo— como materiales —el cerro, la cueva, el agua, algunos objetos—, y se disponen de acuerdo a distintos patrones culturales y simbólicos (Palacios, 2016). Algunas comunidades agrícolas asumen su historia como parte de un proceso vivo que hace del pasado una referencia para el presente y de sus lugares naturales su propia memoria (Cassigoli, 2011).

Pero va usted a ver que yo hice milpa como unos quince año ahí en el cerro. Tenía unos burrito. Como mis hijo estaban estudiando, casi solo caminé ese cerro, siempre solo. Una vez como a las once y media del día, estaba cargando agua con cargabote y mire usted hasta dónde llegaba yo, pues tenía mis burro y yo estaba peor que burro cargando agua de una pozadetierra,³ con bote que los cargaba como dos cuadra y así, todo el día, para regar tres hectárea de terreno donde yo sembraba. Hice el último viaje ya tarde, cuando comencé a escuchar el conjunto de música. Se oía en un arroyo lejito que conocemo como El Jocotillo o bajada de La Cieneguita ¡Qué iba subir carro si era un gran peñascal! Por ratos que me llegaba el airecito a mi oído, también se me acercaba la música. Se oía el bajo y hasta daban ganas de ir a mirar. Cargué la bomba con la que estaba regando y me subí a una planadita, porque la duda mata. Iba yo con el par de galón y lo seguía yo oyendo más fuerte, y seguí caminando. —Sólo mi machete y mi perro me acompañaban—, hasta llegar al arroyo que estaba como a quince cuadra. Cuando estaba en el arroyo se oía en otro, en la cueva de La Cotorra, y ya se oía más cerca y más fuerte la música,

3 Como memoria de su lengua originaria, los chiapanecas tienden a unir las palabras creando formas lingüísticas extensas, muy peculiares.

pero tenía que entrar en la cueva. Ya no fui, ya era tarde, me tenía que regresar. Un día estaba platicando con un compa que me lleva como unos cinco años y que ha caminado el cerro como yo. Oí compa –le dije–, tú que has caminado el cerro ¿alguna vez has escuchado música dentro de las cuevas? Sí lo he oído, me dijo. –Pero no me atreví a ir hasta la cueva porque los encantos hacen sus fiestas adentro, donde están viviendo.

Los cuestionamientos de Gabriel giran en torno a la música, desde luego motivados por su herencia de la música ritual. Muchos acontecimientos suscitados en el cerro y sus cuevas, lugar donde se desarrolló su vida durante muchos años, le fueron dando algunas respuestas, o al menos, posibles respuestas. Los encantos han atraído a las cuevas a los músicos, para tocar como si fueran fiestas de pueblo, normales, pero cuando han salido de ahí, ya perdieron la noción del tiempo, y creen haberse ausentado unas horas cuando en realidad han sido semanas o meses. Tal parece que adentro la dimensión del tiempo es muy distinta a la que vivimos los humanos, como si la cueva fuera el acceso a un nivel en el cual el tiempo se eterniza. Dentro de la cueva hay todo tipo de frutos y platillos, hermosos paisajes, como una imagen paradisiaca. Muchos músicos han deseado quedarse ahí, donde las penas del mundo humano se diluyen en la fiesta eterna.

Mi papá y mi abuelo decían que sí, que abren un camino, bueno, como si fuera camino, para llevar alguna marimba del pueblo que tocara en su fiesta. Llevan la marimba con sus músicos y así los sacan. Y si los llevan cómo le hacen, porque es un peñasco como del alto de un gran árbol; es un arroyo, lleno de monte, un *mujular*,⁴ muy oscuro de tan verde. Pero luego dentro de la cueva dicen que es un salón bien grande donde se hace la fiesta. Mi abuelo le decía a mi papá: nunca te vayas a mirarlo hijo porque los encantos hacen su fiesta. Él también llegó a escuchar la música. Es que hay varias cuevas, no solo esa. Nosotros las hemos respetado, porque ahí viven todavía los encantos.

Los encantos que vivieron en los cerros (Fig. 6) en formas meteorológicas, otorgaron o controlaron la lluvia en Suchiapa. Hubo un tiempo en que existieron con forma humana, teniendo el poder de transformarse en rayos. Tampoco se descarta el hecho de que aún existan (Palacios, 2010).

Otra vez estaba una sequedad como de veinticinco días, la milpa se estaba queriendo ya morir. Tenía como catorce años y estábamos en el cerro “jimbanda”

4 Se refiere a una zona cubierta de árboles de mujú (*brosimum alicastrum*), endémicos de Mesoamérica.

palma para hacer escoba. El cerro de La cotorra estaba arriba y la ladera abajo donde cortábamo la palma, cuando se acercó mi papá y me dijo –miralo hijo amarrá luego tu palma, vamo a tomá un pozol pero amarrala luego tu palma porque va a llover. No podía creerlo, porque estaba bien claro, ni una nube de lluvia se miraba. Cómo va a llover, le dije, si bien claro está el cielo. Va a llover, mirá pa la cueva, ahí está la nube que va a traer la lluvia, apurate. Hice caso y empecé a amarrar mi palma. Yo que acabé de amarrar cuando salió un vislumbre de La Cotorra. Vi la lumbre que salió de la cueva y luego del Cerro Brujo o del Zanate que está en Copoya, de allá se vino otra lumbre. Y qué no a medio cielo se cruzaron y se oyó el tronido que se metió en la cueva. Apurate hijo porque en la bajada nos va a agarrar el agua, me dijo mi papá. Y así fue, a media bajada nos agarró la gran lluvia. Porraceándonos bajamo el cerro, pero ya en la bajada ya no había agua, hasta allí llegó nada más. Viste hijo, los encanto de aquí siempre han tenido contacto con los encanto del Cerro de Copoya. También con los del Cerro Mactumatzá.⁵ Y otro nos contaba mi papá. Cuando los viejitos, los encanto rayo huyeron de aquí, las cosas cambiaron. Mire usted, estos son los encanto que nos dieron los misterio, pero también se llevaron muchos de ellos, porque ya no sabemos leer el cielo ni la tierra.

Nos encontramos sentados frente a Gabriel, en unas sillas pequeñas, casi a ras del suelo. Sus ojos no nos miran, se perdieron en el abismo del piso arenoso en el que dibujaba pequeñas espirales con una varita sostenida en una de sus manos, como un espejo que refleja las imágenes suyas y de su padre. Estaba absorto en sus pensamientos y hablaba y hablaba y, por un momento, sentimos que Miguel Montejo se hacía presente.

CUANDO EL TAMBOR TRUENA ES PORQUE VA A HABER TOCADA

Para los músicos de este pueblo, no toda la música tiene el mismo valor. Es el proceso de creación de las producciones musicales, y el parentesco del músico, lo que hace que crezcan; representan las experiencias humanas que se fusionan directamente con la vida social, como instrumentos indispensables para la transformación del ser humano y su medio.

Gabriel es el menor de los tres hijos varones de Don Miguel Montejo Toalá. Vive junto a su hermano Guillermán, también músico, en una casa pequeña de piso de tierra. Casi junto a ella se encuentra la casa donde habita uno más de sus hermanos de nombre Rosendo. Al fondo de la vivienda de Gabriel se observa una mesa rústica que sirve de altar. Sobre ésta se

5 Palabra zoque interpretada como Cerro de las Piedras o De las Once Estrellas.

encuentran varios santos que dice haber heredado de sus padres y éstos de sus abuelos; observamos también una máscara de tigre utilizada para representar a uno de los personajes de la danza del *Calalá*; además de unos *chamales*⁶ de flores ya marchitas. En la parte superior destaca un cartel de cuando el CONECULTA organizó un homenaje para don Miguel, su padre, el mejor músico de tambor y flauta de carrizo de Suchiapa, en el año 2000, dos años antes de que muriera con 88 años cumplidos. En su vejez, Don Miguel tuvo una afectación pulmonar que, según Gabriel, se debía a que su padre tocó durante toda su vida en la mayor parte de los festejos del pueblo y las calles no estaban pavimentadas, produciendo mucho polvo al caminar, mientras él tocaba sus instrumentos. Sin embargo, es posible que sus enfermedades se hayan derivado de la práctica del campo, a la cual se dedicó a la vez que a la música, donde el uso de los pesticidas ha sido alarmante y sin conocimiento de las consecuencias sobre su salud. Gabriel dice al respecto:

No sé si fue tanto tocar en medio de tanto polvo que a veces hasta ahogaba, que mi papa se afectó de los pulmón. Así ya no podía tocar la flauta, porque comenzaba a toser. O fue tanto trabajo en el cerro. Pero de eso se murió.

Junto al altar, sobre el suelo, y protegidos con telas y plásticos, descansan los tres tambores de gran tamaño (Fig.4) que acompañaron la vida entera de Don Miguel ejecutando la música para las “imágenes”, ya fuera invitado o pagado por quienes cumplían sus compromisos devocionales. Los tambores pertenecieron antes a don Pedro Flores Nucamendi (Fig.5), personaje importante en la historia de la música ritual de este pueblo, quien vivía en El Amatal, una localidad cercana a Suchiapa y quien fue el último hombre que tocó el Tinco, un teponaztle antiguo y de gran tamaño actualmente expuesto en la ermita del Santísimo Sacramento,⁷ como figura sagrada.

Se sabe que don Miguel se convirtió en discípulo de este músico desde muy joven, y viajaba constantemente al lugar donde vivía con el interés de que lo instruyera en los misterios que él conocía. Al parecer, ninguno de los hijos de don Pedro se interesó por este saber, lo que motivó la decisión no solo de confiarle la música sino de venderle los tambores por un precio simbólico, otorgándole así el privilegio de ser el siguiente guardián de la música de las festividades religiosas más importantes de Suchiapa.

6 Los *chamales* son piezas elaboradas con hojas y pétalos de flores, de forma circular. Con estos materiales diseñan figuras animales, flores y algunas formas religiosas. Para ello se reúnen hombres y mujeres durante las festividades de Semana Santa y Santa Cruz. Una vez terminados los ofrecen a los santos de las ermitas, o son llevados a los altares de sus casas.

7 Existe una interesante relación entre este personaje y el Tinco de Suchiapa. Para más información acerca del tema, consúltese Palacios, 2010.

Los tambores actualmente pertenecen a Gabriel y conservan los materiales originales, aunque se desconoce si la piel es de res o de venado. De lo que sí está seguro Gabriel es que la madera con la cual fueron contruidos, es caoba fina. “Pase usted, me dijo, le voy a enseñar los tambor de mi papá. Sabe usted, están vivo, porque en su interior tienen la fuerza de él y de todos nuestros ancestro”. Los tambores emanan sonidos extraños para advertirles que pronto van a ser los protagonistas principales de alguna festividad. Cuando truenan es porque alguien llegará a solicitarles los dones de su oficio.



Figuras 4 y 5. Gabriel con los tambores heredados de su padre Miguel y Don Pedro Flores Nucamendi, maestro de este último, quien a su vez le concedió los instrumentos y los *misterios*. En la imagen se observan el Tinco y la Tinajita, con los cuales interpretó la música ritual de Suchiapa. Fuente: Archivo personal

Mi papá empezó a tocar a la edad de dieciséis año, casi igual a yo, y a los veintitrés don Pedro Flores Nucamendi le vendió los tres tambor que habían sido de sus antepasado. Mire usted, estos tambor, no me lo va usted a creer, pero cuando están cerca las fiesta, cómo truenan en la madrugada. A veces pienso que es por el calor. Pero otras veces, a las cuatro de la mañana, de Dios que manejamos nosotros, truenan los tambor. Mi papá me decía: cuando el tambor truena es que va a haber tocada o te van a invitar a tocar para alguna imagen. Va usted a ver que a los dos o tres día ahí venían a invitar. Sea invitado o sea pagado, hay tocada. Hay veces que los vengo a destapar, porque yo me da duda, porque truenan fuerte.

Uno a uno fue descubriendo, liberando, de los plásticos con los que estaban cubiertos. Apiló los más pequeños sobre uno de grandes dimensiones (Fig.4). “Tócalos Gabriel” -dijimos-, y sus ojos brillaron como los de un niño, mientras atinaba los golpes intensos, prolongados, que ocuparon el espacio de sonido, de energía, de intensa energía que transformó no solo el espacio sino el tiempo. ¡De qué manera fluyó el sonido de entre las manos de Gabriel, como debió fluir en el tiempo antiguo de las de Pedro Flores y Miguel Montejo, transmitiendo esta emoción a nuestros propios cuerpos! Puerta de entrada al infinito es la música del tambor.

AUNQUE TRAEMOS UN DON PARA LA MÚSICA, APRENDERLA EXIGE PACIENCIA

De los tres hermanos, aunque músicos todos, Gabriel superó el rigor impuesto por su padre, Miguel Montejo Toalá, hasta ganar su confianza para tocar la flauta que se toca “atravesada”, como él mismo refiere, es decir, una flauta travesera, transversa o transversal, de carrizo. Para tocarla deben existir condiciones específicas del cuerpo para sostener largas jornadas de aliento. Gabriel confiesa que el dominio de ésta le proveyó de voluntad y paciencia necesarias, para ser el heredero de los conocimientos por los cuales su padre fue guardián durante toda su vida.

En las siguientes líneas, Gabriel Montejo relata sus experiencias en torno a la ejecución de este instrumento. A ratos, la narración es emotiva, al mostrarnos su impotencia en el propósito de llevar la música al Cerro *Nambiyugá* durante sus rituales religiosos. En el relato descubrimos a un joven obstinado, lleno de coraje y pasión, a quien la vida transformó en un hombre reflexivo, sereno y paciente, que se preparó durante más de una década de su vida en el dominio de la flauta. La virtud de la paciencia había sido la condición de su padre para concederle el derecho del linaje Montejo: el de ser guardián de los misterios en el *nambujú*.

Yo estudié, pero ya no terminé el sexto grado, y por eso ya no pude ser maestro. Antes con los estudio terminado de primaria podías ejercer el oficio de maestro. Por hacer cartita para enamorar mujer no aprendí las matemática y reprobé sexto de primaria. Esa cabrona flauta que se toca para la espadaña, que es atravesada, cómo me gustaba cuando tenía como dieciséis año y no la sabía tocar; carrizo sí, tambor también, aprendí desde los ocho año, pero esa flauta no. El carrizo lo fui tocando casi solo, y mi papá me fue mejorando, pero todavía de a dos agujero, de a seis aún no podía. Lo aprendí hasta los dieciséis. Pero la flauta yo quería tocarla porque ya llegaba yo a traer espadaña desde los diez año. Cómo me daba coraje que mi papá cayendo ya la tocaba y miraba yo sus dedo y por más que me esmeraba no podía.

Pasó tiempo, como unos seis año. Veía a mi papá tocar sentado junto al altar. Ahí donde está el santo, ahí mismo estaba la cuarta. Si estaba ensayando y me atrevía a acercarme, con esa me daba. Y yo quería aprender. Tenía unas bancas largas de madera de caoba. Mi abuelo se las dejó y hasta lustre tenían, de tanto tiempo de haber sido hechas. Ahí me sentaba yo y por más que intentaba no me salía, y de coraje un día tiré la flauta al suelo y la quebré. La segunda vez hice lo mismo y de reojo me vio mi papá. Fue hasta donde yo estaba y me dio dos cachetazos. –¿Por qué lo quebraste la flauta? –me gritó mi papá. ¡Porque no sirve! –le respondí. ¡Vos sos el que no sirve! –me volvió a gritar. Yo tenía tanto coraje que no lloré.

Y allá iba yo al cerro (Fig.6), no lo maldigo porque de ahí comí,⁸ pero tanto porrazo que llevamos, con las carga pesada de palma, varita y cáscara. Peor cuando nos llovía, rodábamos con todo y tercio, cargábamos de tres a cuatro arroba. Y era terco. Un día le dije a mi papá que ya no iría al cerro. Me preguntó por qué. Ya me aburrí, le dije, de tanto golpe que llevamos, de las porraseada, de los raspón en mis rodillas. Luego vamo en Tuxtla a vender una gruesa de escoba y desde la mañana hasta las tres de la tarde no vendíamos y hasta esa hora podíamos desayunar y comer, solo pozol tomábamos. Mi papá nos exigía mucho y sufríamos de un gran traspaso de nuestras comida. Como yo ya había estudiado, era más rebelde y reflexionaba más. Pues ya no voy a ir al cerro, le dije, y si quiere usted matarme hágalo porque ya no voy a ir. Quería trabajar en la tejería,⁹ hacer lodo y tejas. Probar otra experiencia. Si me quiere usted golpear puede hacerlo, no se lo voy a evitar, pero ya no voy a ir al cerro.

Lo que no le dije era la verdadera razón por la que ya no quería ir al cerro. Estaba decidido a aprender a tocar la flauta, deseaba cargar mi tercio de espadaña en el viaje al *Nambiyuguá* y la única manera era dedicarme más tiempo a eso, a aprender a tocar bien. En eso estaba mi mentalidad, que quería yo tocar esa cabrona flauta. Del cerro volvíamos hasta la noche y cansados, sin ganas de hacer nada más. ¡Nooo, bien jodido, ya de noche, y apenas comíamos! ¡Qué sufrimiento! Pero a veces lo pienso de otra manera. Que gracias a esa gente: a mi abuelo, a mi madre, a mi papá, aprendimos a trabajar, a ser responsable de nuestros hijo, porque siempre hemos estado pendiente.

Como ya no fui a la escuela, me propuse, además de todo lo que aprendí en el cerro, aprender la música, y no me lo va a creer pero tocar la flauta me

-
- 8 Durante las reformas agrarias, don Miguel Montejo obtuvo la tierra que trabajó duramente con sus hijos. Para el campesino pobre solo queda la opción del cerro, de las tierras flacas... Ha tenido que obtener fuerza de su espiritualidad y de su conexión con los seres que habitan cada cerro, cada cueva, cada río o árbol. Posiblemente haya sido el único alimento que la naturaleza le ha dado.
- 9 Suchiapa se ha distinguido por el oficio de la tejería y la elaboración de ladrillos, pues cuenta con importantes bancos de arcilla para lograr el barro cocido. Sin embargo, con el uso de materiales industrializados en la construcción, se ha visto afectada la producción casi artesanal de estos otros y, por tanto, la economía de las familias dedicadas a este oficio.

llevó catorce años de mi vida. Para que aprendiera a trabajar toda la música. No fue fácil. No sé cuánto tiempo le tomaría aprender a mi papá pero a mí me llevó catorce años. No comas ansia, me decía, cuando yo todo quería que fuera rápido. Lo mismo me decía un amigo con el que trabajé en la construcción de la carretera. Quería que de un reatazo se trabajaran unos cincuenta metros de camino y el amigo me decía, ¡no comas ansia Gabriel, esto quiere calma! Pero ahí empecé a aprender, tiene razón, pensé, todo con violencia sale mal, y fui aprendiendo más. Hasta que un día mi papá me dio la oportunidad. Me iba a las tres de la mañana a hacer ladrillo y teja. Tenía que hacer setecientos ladrillos diarios. Comencé a trabajar con una familia bien ambiciosa. Creo que querían que acabara todo el paredón de tierra para hacer tantos ladrillos y tejas. Pero como estaba yo aprendiendo no decía nada y me obligaba a trabajar tanto. Pero cuando pasaron unos meses ya era yo un maestro de hacer lodo.

Mi papá me seguía presionando para ir al cerro, pero en mi nuevo oficio si me iba a las tres de la mañana, a las doce del día estaba de regreso y en una hamaca me dedicaba a ensayar la flauta horas y horas hasta que me cansaba yo, y me dormía yo. Ensayaba con su flauta de mi papá, ensayaba porque yo no tenía. Mi mamá me miraba y se reía. Como a la vuelta de tres meses ya sabía cinco misterios. Brincaba de contento, porque iba yo a cargar espadaña en la siguiente fiesta tocando mi flauta. Lo que yo escuchaba de mi papá lo practicaba muchas veces hasta que me salía bien. No me decía nada, pero cuando escuchó que ya había avanzado en cinco misterios, me dijo –vení pa acá, la embocadura se pone así. ¡Hasta ahí mire usted que me enseñó! Pero aquí cerca del santo —me dijo. Ahí me enseñó mi papá, y comencé a aprender todo tipo de música. Soy el más pequeño de los tres hermanos y puedo decir que me quiso mucho mi papá. Que fui su preferido (detiene la conversación mientras las lágrimas escapan de sus ojos, tanto como los recuerdos).

Esta es una historia grande, porque lo va usted a mirar que yo le platico a los muchachos (se refiere a sus hijos) que nosotros sufrimos. Mi papá era muy estricto y muy nervioso. Entonces le dije un día, –el misterio de la Santa Cruz, lo mismo papa, por qué no todo mundo lo toca, por qué sólo usted y tío Tranquilino y tío Abrahamcito, por qué no todo mundo lo puede tocar. Porque venimos de todos nuestros antepasados músicos, me dijo, porque cuesta, quiere tiempo, pero principalmente paciencia, y esa paciencia no todos la traen. Es cierto, traemos un don, pero requiere paciencia. Ya entiendo, le dije, por eso no he podido tocar la flauta, no he tenido paciencia. He sido desesperado, no he dedicado tiempo. Así fui dominando mi carácter, dándome cuenta. Pero los años nos doblegan más.



Figura 6. La geografía de Suchiapa, escenario de la vida de Gabriel Montejo. Fuente: Archivo personal

APRENDÍ MIRANDO, ASÍ COMO APRENDÍ TODO EN LA VIDA

Gabriel es un hombre menudo, de apariencia frágil, pero tiene la fuerza inquebrantable de su voluntad y sus manos. Tiene sesenta y tres años de edad. Además de la sabiduría de los misterios, en la actualidad (Fig.7) construye flautas y tambores, oficio que también le enseñó su padre. Con ello se gana la vida. Al frente de su pequeña vivienda se extiende un corredor por donde se esparcen los materiales para realizar su trabajo.

De los tres hermano solamente yo aprendí a armar los tambor. Aprendí mirando, como he aprendido todo en la vida. Veía cómo los armaban y desarmaban y luego intenté hacerlo, porque pensé que si tocaba música, también tenía que hacer los instrumento. En una ocasión, oí que mi papá discutía con uno de mis hermanos que lo estaba ayudando a hacer los tambor. Mi hermano era muy “salido” y no hacía caso. Como no fue a la escuela, a lo mejor por eso le costaba más aprender a hacer las cosa. Había cortado unos **pedazodecuero** para amarrarlo pero le quedaron muy corto y mi papá se enojó y lo estaba regañando. Alcancé a escuchar que dijo –Andá a traer a ese tu hermano. Él lo va armar bien. Ya lo van a mirar que él lo va venir a armar–. Cuando llegué le dije a mi hermano, por qué no dejás que te enseñen, si vieras escuchado lo vieras cortado bien. Miralo, yo aprendí porque en una ocasión estábamos con papá en el cerro y me dijo que como yo ya me estaba animando a hacer tambor, que aprendiera a tomar bien la medida, porque el tambor es como un arma. Hay que desarmarla para que se limpie y se aceite, pero no te deben

sobrar fierros. –¿A poco el tambor es como un arma? Preguntó mi hermano. Si, respondí –Tiene pues sus diferencias, sus detalles.

Ese día, con la enseñanza de mi papá, armé el primer tambor completo. Ya después fue fácil, porque ahí agarré idea, experiencia, inteligencia para hacer de todo, no sólo tambor, también flauta, carrizo, tambora, lo que fuera. Ahora me dedico también a eso. Gracias a mi abuelo y a mi padre que aprendí todo eso. Armo todo tipo de instrumento para la gente que participa en las fiestas.

Se le ve entregado a esta faena con mayor intensidad en las vísperas de las fiestas del pueblo. Es frecuente verlo acompañado de algún joven interesado por este arte. En el patio curte las pieles al sol y reúne la madera necesaria para construir los tambores; además recolecta los carrizos para las flautas en la margen del río. Mientras conversábamos nos fuimos moviendo a uno y otro punto del patio de su casa, colindante con el espacio vacío que en tiempos de lluvia se convierte en arroyo. Grandes piedras lo demuestran. La sombra de un árbol de mango nos cobijaba en esa tarde de recuerdos, de nostalgia. “Mire usted, estas semillas de mango ya están listas para sembrar”, dijo Gabriel. La realidad se hizo presente, mientras a lo lejos el cerro parecía tan cercano y vivo.



Figura 7. Algunos instrumentos que Gabriel construye. Fuente: Archivo personal

REFLEXIONES FINALES

Roger Bastide realizó un detallado análisis a la obra de Maurice Halbwachs acerca de la memoria colectiva, argumentando que los recuerdos se encuentran atrapados de tal modo en la trama de los agrupamientos humanos que únicamente pueden reconstruirse o restablecerse sobre sus bases antiguas. Nos ha llamado la atención la reflexión de Bastide después de interrogar a un grupo de negros brasileños participantes de una religión popular indígena, sobre las razones que los habían impulsado a abandonar sus propios sistemas rituales para adoptar otros. La respuesta al respecto fue unánime: los espíritus de la naturaleza que ellos adoraban en África, se hallaban ligados a cierto paisaje que ellos no habían podido transportar consigo en las naves negreras. Se trataba de los espíritus de tal montaña, de tal brazo de río o de tal bosque sagrado (Bastide, 2005).

De este modo, quedó subrayada la importancia del espacio, según Bastide, como lugar donde se enganchan los recuerdos para poder conservarse. Muchas reflexiones nos anteceden ahora para mejor entendimiento. Esto es pasar del espacio material, al espacio espiritual. Diremos entonces que las imágenes-recuerdos de la memoria se valen de un doble mecanismo: se apoyan, en primer término, sobre la morfología del grupo lugarizado, sobre la inscripción de lo religioso en un terreno, como lo plantea Halbwachs. Si para recordar se requiere siempre de otro, como lo refiere este autor, no es porque “yo” y el “otro” nos encontremos inmersos en un mismo pensamiento social sino porque nuestros recuerdos personales se encuentran articulados con los recuerdos de otras personas en un bien regulado juego de imágenes complementarias. Esto explica que dichas imágenes se evoquen cada vez que la comunidad reencuentra y puede recuperar, por mediación de la intercomunicación de roles, los mecanismos vocales o gestuales aprendidos de los antepasados. Pero es el presente el que opera como un filtro que deja pasar solo aquella parte de la memoria adaptable a las circunstancias, a su lugar. Ante todo, nos recuerda que la tradición no sobrevive, o por lo menos no es evocada, sino en la medida en que puede inscribirse en la práctica de las personas o grupos.

El relato de vida de Gabriel y las memorias que lo conforman, tuvieron un eje que en estas líneas deseamos comentar. En Suchiapa, la concepción de *encanto*, de oculto, atribuye a la música esta misma condición. Así surgieron los misterios, pero la inquietud no se deriva de quiénes fueron los autores, sino de cómo fue posible esta creación, teniendo las connotaciones de espiritualidad, de complejidad, de poder de sanación del alma, de fuerza, de convocatoria colectiva, de nostalgia, de alegría. La fuerza de los tambores y de las flautas solo pudo haber sido transmitida por esos seres especiales que aún existen: los encantos. Porque cuando emiten sonidos, el alma se regocija

en una dimensión sin tiempo, como en las cuevas donde permanecen vivos. Luego deviene la palabra antigua, la de su lengua madre: el *nambujú*, que todo lo integra. *Nambujú* es el misterio, es el encanto, es la plegaria, el rezo, es el canto, es la fuerza de su espiritualidad, de su mundo vital. Palabra ritual y música establecen la combinación más perfecta para llegar a todos los lugares geográficos y a todos los puntos cardinales, tanto del microcosmos corporal como del cosmos en el cual el hombre existe.

Estas “aberturas”, como las considera Eliade (1981), han sido interpretadas desde diversas miradas. Una de ellas es que éstas introducen a lo sagrado, que se ubica dentro de una de las múltiples realidades que manifiesta lo humano en cuanto su vivir espiritual, en torno a algunos espacios naturales y prácticas devocionales. El Mundo se deja captar en tanto que mundo, en tanto que Cosmos, en la medida en que se revela mundo sagrado, es lo real por excelencia. Estamos íntimamente conectados con la fuente de toda la vida. De esta manera, “la conciencia surge solo cuando el entender es captar patrones comunes” (Grinberg, 1976, p. 129). Hablar de esto es soltar la certidumbre, dice Maturana (1996), es un cambio de mirada. Encontrarse en el lugar sagrado es encontrarle un sentido relacional al vivir, continuar teniendo fe en el ser humano, en una especie de poética espiritual del vivir. Es la realización de la continua producción de sí mismo lo que nos hace “ser vivo”. De ahí que, según Maturana, no hay una realidad, sino que vivimos múltiples realidades, y cada una de ellas surge como coherencia de la experiencia. Generamos un mundo de coherencias conductuales, por tanto, el mundo creado no es arbitrario, cada uno reproduce un mundo con su vivir. Cada uno es el centro del cosmos. De esta manera, la conciencia es un “darme cuenta”, un “ver”, como la experiencia espiritual, que es una ampliación de conciencia, de pertenencia a un ámbito mayor. En la producción musical del rito, lo que realmente “conmueve” a quienes escuchan es el contenido humano de los sonidos humanamente organizados... De una manera muy parecida con la que las ondas magnéticas conducen una conversación telefónica de un hablante a otro. (Blacking, 2003, p. 150). Los términos musicales son los de su sociedad y su cultura, así como los de los cuerpos de los seres humanos que los escuchan, crean e interpretan. (Blacking, 2006, p. 13).

REFERENCIAS

- Bastide, R.** (2005). Memoria colectiva y sociología del bricolaje. En, G. Giménez (Ed.). *Teoría y análisis de la cultura* (pp. 131-157). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Coahuilense de Cultura.
- Blacking, John** (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? en *Desacatos*, 12, Otoño, pp. 149-162.
- Blacking, John** (2006). *¿Hay música en el hombre?*. Alianza Editorial.
- Bruner, J.** (2002). *La Fábrica de Historias. Derecho, Literatura, Vida*. Fondo de Cultura Económica.
- Cassigoli, R.** (2011). *Morada y memoria. Antropología y poética del habitar humano*. Gedisa, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Eliade, M.** (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama/Punto Omega.
- Ferrarotti, F.** (2007). Las historias de vida como método. *Convergencia*, 44(14), 15-40.
- Galeano, E.** (2001). *Las palabras andantes*. Catálogos S.R.L. de Buenos Aires.
- Grinberg Zylberbaum, J.** (1976). *Más allá de los lenguajes*. Trillas.
- Maturana, H.** (1996). *El sentido de lo humano*. Dolmen Editorial.
- Navarrete, C.** (1966). *The Chiapanec, History and Culture*, Papers of the New World Archaeological Foundation, number twenty one, publication 16, Brigham Young University, Provo, Utah.
- Navarrete, C.** (1991). La religión de los antiguos chiapanecas. En *Lecturas chiapanecas* 4 (pp. 111-151). Porrúa, Gobierno del Estado de Chiapas.
- Palacios Gama, Y.** (2010). *El Santísimo como encanto. Vivencias religiosas en torno a un ritual en Suchiapa*. Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, Universidad Intercultural de Chiapas, Universidad Autónoma de Chiapas.
- Palacios Gama, Y.** (2016). *Niluyarilo. Paisaje ritual y memoria en el viaje de los floreros de Chiapa de Corzo*. Universidad Autónoma de Chiapas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Pujadas, J.** (2000). El método biográfico y los géneros de la memoria. *Revista de Antropología Social*, 9, 127-158. <https://doi/RASO0000110127A/9967>