



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y
CENTROAMÉRICA

TESIS

*LOS SONOWILETIK YU'UN MARTOMAETIK: EL LUGAR DE LO
SONORO-MUSICAL EN EL LAVADO Y LA COSTURA DE
ROPAS DE SANTOS Y VÍRGENES DE TENEJAPA*

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
**MAESTRA EN CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANÍSTICAS**

PRESENTA

**KIMBERLYN JAZMIN MARADIAGA
AGUILAR**

DIRECTORA

DRA. MA. LUISA DE LA GARZA CHÁVEZ

CODIRECTOR

DR. ROBERTO CAMPOS VELÁZQUEZ



San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Octubre de 2023



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y
CENTROAMÉRICA

TESIS

**LOS *SONOWILETIK YU'UN MARTOMAETIK*: EL LUGAR DE LO
SONORO-MUSICAL EN EL LAVADO Y LA COSTURA DE
ROPAS DE SANTOS Y VÍRGENES DE TENEJAPA**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
**MAESTRA EN CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANÍSTICAS**

PRESENTA

**KIMBERLYN JAZMIN MARADIAGA
AGUILAR**

COMITÉ TUTORIAL

DRA. MA. LUISA DE LA GARZA CHÁVEZ

DR. ROBERTO CAMPOS VELÁZQUEZ

DR. AXEL MICHAEL KÖHLER

DR. RODRIGO DE LA MORA PÉREZ ARCE



San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Octubre de 2023



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 30 de octubre de 2023
Oficio No. SA/DIP/931/2023
Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Kimberlyn Jazmín Maradiaga Aguilar
CVU: 1143234
Candidata al Grado de Maestra en Ciencias Sociales y Humanísticas
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
UNICACH
Presente

Con fundamento en la opinión favorable emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado Los sonowiletik yu'un martomaetik: el lugar de lo sonoro-musical en el lavado y la costura de ropas de santos y vírgenes de Tenejapa, cuyos Directores de tesis son la Dra. Ma. Luisa de la Garza Chávez (CVU: 81906) y Dr. Roberto Campos Velázquez (CVU: 165924) quienes avalan el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el Grado de Maestra en Ciencias Sociales y Humanísticas.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Atentamente
"Por la Cultura de mi Raza"

Dra. Carolina Orantes García
Directora



DIRECCIÓN DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.c.p. Dr. Amin Andrés Miceli Ruiz, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica. UNICACH. Para su conocimiento.
M.S.P. Claudia Cabrera Hernández, Coordinadora del Posgrado, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica. UNICACH. Para su conocimiento.
Archivo/minutario.

RJAG/COG/igp/ptr

2023 AÑO DE FRANCISCO VILLA
EL REVOLUCIONARIO DEL PUEBLO



Dirección de
Investigación
y Posgrado

Dirección de Investigación y Posgrado
Libramiento Norte Poniente No. 1150
Colonia Lajas Maciel C.P. 29039
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
Tel: 961 6170440 EXT. 4360
investigacionyposgrado@unicach.mx

Dedicatoria

A la divina música. Esa que me ha dado las alas para salir de mis fronteras, arriesgarme y permitirme conocer ese vínculo entre lo sonoro y las relaciones humanas.

Agradecimientos

A la Dra. María Luisa de la Garza por darme la oportunidad de trabajar con ella que, a pesar de mi poca experiencia en la investigación creyó en que podía hacer un buen trabajo de posgrado. Por sus palabras tan acertadas, las reuniones tan amenas en su casa y por conciliar un grupo tan lindo de trabajo de donde surgieron tantas ideas inspiradoras.

Al Dr. Roberto Campos que fue una figura muy importante en todo el trabajo de campo y la construcción de la tesis. Por permitirme acompañarlo y acompañarme hasta Tenejapa y degustar juntas esos lindos paisajes de la carretera.

A mis lectores el Dr. Axel Köhler que siempre tuvo la dedicación para darme sus mejores comentarios. Y al Dr. Rodrigo de la Mora que su trabajo con los jicareros wixaritari fue una inspiración para armar esta bella tesis.

Un total agradecimiento a los *tat sonowiletik yu'un martomaetik* y a la comunidad tradicionalista de Tenejapa. Por dejarme acompañarlos en sus celebraciones y las actividades con mucho recibimiento y alegría. Por contarme con sus propias palabras lo que significa seguir sus tradiciones junto a sus sonos.

A mi mamá, Rufina Aguilar, que ha sido un pilar muy grande en mi vida. La que siempre ha creído en lo alto que puedo llegar dentro o fuera del ámbito musical. A mi papá, Tony Maradiaga, y a mi hermana, Sisy Maradiaga Aguilar, que hicimos esas llamadas a larga distancia contándonos esas travesías que viví y que vivieron en estos dos años. Por su apoyo incondicional y sus palabras de aliento.

A mi familia cercana, amigas y amigos que de una u otra forma estuvieron pendientes de mí, dándome ganas con sus buenos deseos y comentarios.

A estos nuevos seres maravillosos que conocí en San Cristóbal de las Casas en la maestría y fuera de ella, porque se convirtieron en mi familia mexicana; que caminaron junto a mí, me fortalecieron con sus palabras y con su escucha atenta y sincera nutrieron mi camino.

A Miguel y a su familia, por coincidir en la última etapa de mi travesía, pero que gracias a su cariño y compañía encontré la fortaleza para culminar mi trabajo con éxito.

Por último, pero con igual relevancia a lo demás mencionado, a Dios, la vida y el universo, por conspirar en poner los momentos correctos en mi camino, para así celebrar esta ocasión inigualable.

Índice

Introducción	1
Capítulo I. El culto a los santos	6
1.1 El culto a los santos y la jerarquía cívico religiosa	6
1.2 La jerarquía cívico-religiosa en Tenejapa	8
1.3 El sistema de mayordomías y el calendario ritual de los santos	17
1.4 Las actividades rituales en las que participan los <i>sonowiletik</i>	31
Capítulo II. Los sones de los <i>sonowiletik yu'un martomaetik</i>	35
2.1 Los <i>tat sonowiletik yu'un martomaetik</i>	36
2.2 Sus instrumentos musicales	37
2.3 El repertorio	47
2.4 La grabación de los sones	50
2.5 Las transcripciones	55
2.6 Características a partir del análisis	73
Capítulo III. Los sones en el contexto	77
3.1 Primer día del lavado de ropas de las vírgenes	85
3.2 Segundo día del lavado de las ropas de las vírgenes.....	93
3.3 Tercer día del lavado de las ropas de las vírgenes	99
3.4 Primer día del lavado de las ropas de los santos o <i>tek'atimal</i>	103
3.5 Segundo día del lavado de las ropas de los santos	106
3.6 Tercer día del lavado de las ropas de los santos	110
3.7 Primer día de la costura de las ropas de los santos.....	113
3.8 Segundo día de la costura de las ropas de los santos	115
3.9 Densidad de significado de los componentes de los rituales	122
3.10 De los santos, las vírgenes, los vivos y los muertos	128
Conclusiones	130

Introducción

Esta investigación nace en el marco de diferentes cuestionamientos, que han sido parteaguas para comprender la música en su ámbito social. Soy una hondureña con una formación en la música académica. La performance como intérprete me aislaba de vincularme a algunos sectores sociales, aunque la práctica docente me permitía interactuar con el sector estudiantil.

En esa práctica docente me di cuenta de que la investigación musical en mi región no tenía la profundidad que se merece. Esto fue un incentivo para querer incursionar en los estudios musicales vinculados a lo social, en particular a la etnomusicología, a fin de acercarme a los pueblos originarios, a sus prácticas rituales y otros elementos que contribuyen a su pervivencia, pese a todo. Llegando a Chiapas me di cuenta de su riqueza cultural y de todo lo que implicaba realizar estudios sociales vinculados a lo musical. Es una región tan amplia, que todavía se requiere de muchos estudios etnomusicológicos para comprender y dar a conocer prácticas musicales de raíces ancestrales pero que siguen vigentes.

La pregunta que impulsó mi investigación era la siguiente: ¿cómo se articula la práctica sonoro-musical de los *tat sonowiletik* dentro del sistema mítico-ritual de Tenejapa? Para tratar de responderla decidí centrarme en el lavado y la costura de las ropas de los santos y de las vírgenes, por ser actividades rituales muy concretas que se realizan varias veces al año, con lo cual me era posible darle seguimiento. Así pues, La investigación tiene como objetivo comprender como se articula lo sonoro-musical producido por los *tat sonowiletik* *yu'un martomaetik* en el lavado y la costura de ropas de los santos y las vírgenes de Tenejapa. Para ello, fue necesario aprender a decodificar saberes y valores sociales vinculados a la memoria, al territorio y a las relaciones que las personas entablan entre sí y con otros seres que se cohabita, según la cosmovisión local, pues el lavado y la costura de las ropas de los santos y las vírgenes son actividades que se desprenden de un catolicismo que se nutre de las representaciones locales de lo sagrado y que pone en marcha formas de organización y participación social que combinan funciones cívicas y religiosas.

Los objetivos específicos fueron los siguientes: 1) comprender en qué consisten las mayordomías y el lugar que en ellas ocupan los músicos tradicionales; 2) describir las

producciones sonoro-musicales que ejecutan los *sonowiletik* durante la práctica ritual del lavado y costura de ropas de los santos y vírgenes de Tenejapa; 3) conocer los procesos de elaboración de las fuentes sonoras y la carga simbólica asociada; 4) documentar las técnicas interpretativas de los sones ejecutados por los *sonowiletik* y 5) comprender la interacción entre la producción sonoro-musical y las etapas rituales del lavado y la costura de ropas.

Salvo el objetivo específico 3, que no pudo realizarse porque en Tenejapa no hay lauderos, todos los demás se reflejan en la tesis, e incluyeron, como se verá, el estudio de la estructura y la organización cívico-religiosa en general de Tenejapa para poder comprender el lugar de las mayordomías, así como un ejercicio de transcripción de los sones para poder asimilar la singularidad de cada uno.

En esta investigación pueden reconocerse claramente tres dimensiones¹: la primera se refiere a las formas sonoro-musicales como la fuente de señales audibles que generan los *sonowiletik*. La segunda dimensión es de las ocasiones rituales en las cuales esas formas sonoro-musicales adquieren significado dentro de las esferas mítica-ritual y pragmática-ritual de Tenejapa². Finalmente, en la tercera dimensión las formas sonoro-musicales producidas por los *sonowiletik* adquieren significados asociados con funciones sociales para la comunidad de Tenejapa. Este enfoque tridimensional permite ver la participación de lo sonoro-musical en la articulación de creencias, valores y saberes en la comunidad de Tenejapa, así como en la reproducción y transformación de su orden social.

Metodológicamente, lo más significativo para mí fue la gran experiencia de campo que tuve, adquirida en muchos días y a veces semanas vividos en Tenejapa, donde asistí no sólo a las actividades relacionadas con el lavado y la costura de la ropa de santos y vírgenes, sino a numerosas actividades rituales y festivas a lo largo de los dos años que duró la investigación. Durante esta intensa experiencia etnográfica hubo, por supuesto, observación

¹ Tomamos la idea de estas tres dimensiones a partir de la distinción que se hace en el análisis crítico del discurso de la materia discursiva como texto, como práctica discursiva y como práctica social. Cfr., Luisa Martín Rojo, 2003.

² Estas dos esferas contextuales propuestas por Rodrigo de la Mora (2010) identifican funciones y significados en la ejecución de fuentes sonoras relevantes para la cultura Wixarika que él estudió. El sistema mítico-ritual se refiere a las señales acústicas que se ejecutan en celebraciones y tienen la función de avisar *a los ancestros o a los dioses* de la implicación de un universo de significantes culturales. El sistema pragmático-ritual por otro lado, se refiere a las señales acústicas que se ejecutan en celebraciones, que tienen la función de avisar *a los participantes* sobre la implicación de los significantes culturales.

participante, llevé meticulosamente un diario de campo y realicé entrevistas abiertas o semiestructuradas con los *sonowletik*, las *me' bankilal j-ilmexaetik*, los *bankilal j-ilmexaetik*, los *martomas*, los *me' bankilaetik* y las *wixiletik*, entre otros participantes, ya que, aunque comencé a estudiar *tseltal*, no aprendí lo suficiente como para sostener una plática.

Aunque hay diversas referencias teóricas en cada capítulo, debo señalar que, al inicio de la investigación, los trabajos de Roberto Campos Velázquez (2016 y 2020) y de Rodrigo de la Mora (2010) me ayudaron a comprender lo que implica lo sonoro musical en las comunidades indígenas. Félix Báez Jorge (2008), por su parte, me permitió acercarme a la estructura cívico-religiosa que sostiene la organización de los pueblos indígenas desde las dimensiones sociales del sistema económico, el político y el ideológico. Investigadores como Andrés Medina (1991), Fernando Cámara (1952), Guillermo Bonfil (2005) y Maritza Gómez (2004) me permitieron profundizar en la organización cívico-religiosa específica de Tenejapa, a fin de comprender el funcionamiento local y actual del sistema de mayordomías y el calendario ritual de los santos, que es el contexto en el que los *tat sonowiletik* desempeñan su saber-hacer.

Para comprender el contexto ritual, la mirada de Pedro Pitarch (2013) me permitió conocer la relación entre el mundo sagrado y el mundo ordinario, ambos coexistiendo a través del cuerpo y el alma en los seres humanos. La relación se hace presente en la construcción de universos que sirven para albergar componentes sagrados que son utilizados en las dos actividades del lavado y la costura de ropas, y fue muy pertinente la metáfora de la segunda piel, que es la que permite la transición entre lo sagrado y lo ordinario.

La transcripción y el análisis musical tuvo la intención de explicitar fenómenos musicales que diferencian a la música de los *sonowiletik* de otras músicas tradicionales. El aporte de Simha Arom fue mi base para la descripción y la caracterización del repertorio específico. Finalmente, la comprensión de los sonos en su contexto tuvo un gran apoyo en las reflexiones sobre la significación musical que Lizette Alegre (2004) ubica en los textos-códigos como una categoría que presenta dos o más lenguajes, así como en la categoría de *intertextualidad*, que permite que se relacionen las estructuras del lenguaje musical, el lenguaje visual y el lenguaje verbal.

La tesis está compuesta por tres capítulos. El primer capítulo aborda la jerarquía cívico-religiosa que rige a los tenejapanecos tradicionalistas y muestra cómo su culto a los santos y las vírgenes mantiene su estructura social. Se pasa revista a varios investigadores que han descrito esta organización y se dedica un apartado específicamente al sistema de las mayordomías. Se explica cómo se constituyen, cuántas son, qué responsabilidades adquieren los mayordomos cuando toman el cargo de un año, el grupo de los *Wixiletik* y concluyo ingresando al tema de los *sonowiletik yu'un martomaetik*, que son los músicos principales de estos cargos.

Como este sistema de cargos es sustentado por los tradicionalistas, aludo a las diferencias entre católicos apostólicos y tradicionalistas, y muestro cómo el tradicionalismo se ha mantenido por diferentes procesos de continuidad de prácticas que bien pueden ser calificadas como de resistencia. Relato el cambio de mayordomía de *Kajkanantik* o San Idelfonso, que es el patrón del pueblo, pero hablo con cierto detalle del calendario ceremonial que rige a los músicos.

El segundo capítulo trata directamente del saber-hacer de los *tat sonowiletik yu'un martomaetik*. Se abunda sobre su relevancia, se habla de qué tipos de instrumentistas son y de a quienes o a qué les tocan. Se incluye información acerca de la alineación instrumental, el tipo de sonoridad que determina a la agrupación, los lugares en que tocan y de qué forma lo hacen. Describo las características detalladas de sus dos tipos de instrumentos, el *rawel* y el *p'usk'in*, como también del *tat mut*, que es un instrumento usado circunstancialmente. Hablo sobre el registro de cada uno en comparación con los instrumentos similares occidentales.

En este segundo capítulo hay una parte importante que se dedica al repertorio de este cuarteto. Como dije antes, para reconocer sus características únicas y específicas hice un trabajo de transcripción musical de una grabación fuera del contexto ritual que me ayudó a obtener un análisis más claro. Cada transcripción tiene una explicación detallada y fue usada para obtener los aspectos relevantes. La grabación de este repertorio fue posible por diferentes medios que se explican en el capítulo, y de ella resultó un disco que puede ser escuchado de forma virtual. Para esta tesis se transcribieron diecinueve sonos, con sus líneas melódicas del *rawel* y los patrones rítmicos del *p'usk'in*. Cada uno está descrito

detalladamente, tienen casillas divisorias para entender cada una de las partes que lo componen, y también se encontrarán otros sones extra que son parte del repertorio de la agrupación.

En el tercer capítulo se aborda el lavado de ropas de los santos y las vírgenes y la costura de ropa de ambos. Estas actividades fueron elegidas porque son situaciones concretas en las que participan los *tat sonowiletik*. Así, en el capítulo se va detallando cómo los sones forman parte del contexto ritual. Hago descripciones precisas de cómo se realizan estas actividades, que incluyen la participación de los mayordomos, las mayordomas, sus hijas e hijos, los músicos especialistas, las meseras y los meseros tradicionales. También describo los altares y los diferentes elementos que ellos guardan, apoyándome, como en los capítulos anteriores, en fotografías y audiovisuales que sustentan la información.

El lavado de las ropas de los santos se realiza por tres días y el de las vírgenes también. Hago una descripción de cada día y voy mencionando cómo los sones de los *sonowiletik* generan la atmósfera ritual y hacen avanzar la actividad. En diferentes circunstancias voy nombrando los sones que son ejecutados, a fin de señalar la secuencia de las melodías que pueden tener patrones sonoros determinados para eventos específicos de las celebraciones. Repaso también los días de costura, y al final del capítulo hago una recopilación de los elementos que son utilizados en las ritualidades.

En esta tesis he procurado hacer un trabajo que acerque a los lectores a la profundidad de lo que implica el musicar de los *tat sonowiletik yu'un martomaetik*, que mantienen relaciones sociales importantes con parte de la comunidad tradicionalista. Mi gran anhelo es que mi investigación cultive la inquietud en más investigadores, que les motive a adentrarse a estos espacios del sur de México o de otras zonas donde los pueblos originarios resisten a través de prácticas rituales y vínculos sociales en los que la música tradicional es fundamental.

Capítulo I:

El culto a los santos

El culto a los santos y las jerarquías cívico-religiosas

Este primer capítulo está dedicado al sistema de cargos cívico-religiosos de Tenejapa. Aunque autores como Alfredo López Austin lo remontan a la historia prehispánica para dar cuenta de cómo la conquista se instala para sustituir la religión mesoamericana, mi interés principal es repasar varios análisis y clasificaciones de este orden social, para tratar de entender cómo se compone y cómo funciona hoy el sistema de mayordomías.

Félix Báez Jorge, en su texto “Entre los nahuales y los santos”, retoma el ensayo sobre Quetzalcóatl de Alfredo López Austin y señala que este último sostiene que la conquista y la cristianización significaron la caída de la religión oficial mesoamericana, pero no el fin de los cultos populares ligados a la agricultura. En la acción evangelizadora, los indígenas llevaron a cabo una sustitución de nombres e imágenes, aprovechando a los santos epónimos de los pueblos. Austin se refiere entonces, a la posibilidad de transfiguración de los nahuales en “santos patronos de las distintas comunidades, ya que son sustitutos de las antiguas deidades protectoras, los corazones del pueblo” (en Báez, 2008: 46-47).

El autor afirma que la estructura cívico-religiosa se articula a través de tres dimensiones sociales interrelacionadas: 1) La económica que es un sistema que regula la riqueza o motivador de competencia individual que genera formas de estratificación social. 2) La política que establece relaciones entre la iglesia y el gobierno que condiciona la participación social de la comunidad. 3) La ideológica que constituye una jerarquía de prestigio. (Báez, 2008: 52).

También se refiere al análisis de Frank Cancian acerca del sistema de cargos de los Altos de Chiapas en 1965. Según recuerda, las personas que llegan a la punta piramidal del sistema jerárquico gozan de una privilegiada posición social en la comunidad, ya que han cumplido con participar en los diferentes cargos que denominan “jerarquía civil religiosa”.

La búsqueda de este prestigio que propicia el servicio en los cargos, es el factor que motiva la participación en el sistema, lo cual define su carácter competitivo. La jerarquía civicoreligiosa, en opinión de Cancian, refuerza y legitima la extratificación existente en las comunidades indígenas (en Báez, 2008:44).

Las jerarquías civicoreligiosas en Chiapas y Guatemala hacen referencia al ejercicio del orden administrativo, la impartición de justicia, el cuidado de la Iglesia, el cumplimiento de las obligaciones con los seres sobrenaturales, la atención a los santos, la organización de las fiestas y el apoyo a las tareas de los ancianos principales. Las funciones latentes cumplidas por los sistemas de cargos parten de la definición de los límites de la membresía comunitaria, y comprenden la unión de las familias en una sola estructura social, la nivelación de riquezas que evitan las diferencias clasistas, y la canalización de las formas de “exhibición personal con controles sociales”. (Báez, 2008: 54).

Otro punto a rescatar del texto es su mención al gran número de fiestas para santos y vírgenes que son celebradas en comunidades indígenas. Aquí Victoria Reifler Bricker que trabajó en Los Altos de Chiapas asegura que las fiestas tienen su origen en la inspiración indígena, y no en la tradición mestiza. Estas fiestas son otro modo de resistencia que contrajeron contra la imposición colonial. Para ello, Galinier advierte que “pudieron tomar un cariz de ‘respuestas nativistas’ ante la dominación extranjera, convirtiéndose en un incentivo para intentar formar una clase sacerdotal, así como una organización religiosa independiente de la jerarquía española y ‘ladina’, es decir, mestiza” (en Báez, 2008: 65).

Dentro de la jerarquía cívico-religiosa de Los Altos de Chiapas no participan ladinos. Maritza Gómez nos explica que cuando llegaron los *kaxlanes* a Tenejapa expulsados de Huixtán les advirtieron que podían quedarse en esas tierras, pero tenían que mantenerse alejados de los cargos, para que se respetara la vida ritual de los tenejapanecos. Lo que hicieron las siguientes generaciones fue emigrar a otras ciudades para emplearse, acciones que les permitió a los *tseltales* recuperar sus espacios del centro ceremonial. A decir de Maritza Gómez Muñoz, “la decisión de estos pueblos de conservar su sistema de cargos tradicionales (religioso y político), forma parte de las estrategias de preservación de su patrimonio de memoria, costumbre e identidad étnica” (2004: 34).

La jerarquía cívico-religiosa en Tenejapa

La jerarquía cívico-religiosa en Tenejapa mantiene su continuidad en términos generales y al pasar de los años diferentes investigadores han dado cuenta de ello. Andrés Medina afirma que para el indígena:

La iglesia y los santos que ahí residen constituyen el centro ceremonial que reúne a todos los integrantes de la comunidad; tales símbolos religiosos son el objeto de la organización de todo un aparato institucional que ocupa a un numeroso grupo de individuos, encargados de realizar todas las fiestas y celebraciones religiosas invirtiendo su dinero en la compra de alimentos y bebidas que consumirán ritualmente. La religión y la organización religiosa, como se encuentra en el centro ceremonial, tienen como objetivo la unificación del grupo y la transmisión de los símbolos religiosos que identifican a los tenejapanecos y los distinguen de otros grupos. (Medina, 1991: 126).

La Organización Religiosa de Tenejapa se divide en escalafones que hasta el día de hoy existen con algunos cambios concretos que veremos más adelante. Según Fernando Cámara, es probable que el papel principal que juegan los sistemas religiosos y políticos de Tenejapa sea el de mantener el equilibrio social en la comunidad y la integración de la cultura “indígena”. (1944: 265). El investigador también menciona que el funcionamiento de la organización religiosa existe a través de una relación relevante entre las festividades de carácter religioso y algunas etapas del ciclo agrícola.

Según Cámara los organismos religiosos en Tenejapa, conocidos con el nombre genérico de cofradías, pueden clasificarse de tres formas principales: el cuidado material del templo, la atención festiva y la función política.

Cuidado material del templo
1. Cabildos de la iglesia (<i>kabildotik yum na'chul tatik</i>)
Grupo formado por 12 a 15 personas considerados como buenos rezadores, de carácter “fuerte” y de buenas costumbres. Su función principal es la del cuidado material del templo. Entre ellos nombran al “primero” quien será el organizador y director principal de las actividades religiosas.
2. Mayordomos (<i>martomas</i>)
Su función principal es el cuidado material de las imágenes de los santos y vírgenes que están en la iglesia de Tenejapa. Tienen mayordomías de San Idelfonso, Santo Entierro, San

Diego, San Pedro, Santa Trinidad, Santa Cruz, Santa Lucía, Santa Natividad, Santa Inmaculada y Santa Ascensión. Para cada una de estas figuras se le asigna cuatro mayordomos (en la actualidad tienen de 7 a 9 mayordomos) divididos en dos pares “primeros” y “segundos”. El cargo se desempeña por un año y luego se encargan de convencer a los nuevos sucesores. Las esposas también son consideradas mayordomas, pero sólo las mayordomas de la Santa Natividad son reconocidas formalmente. Hay mujeres que se encargan de lavar las ropas de santos y vírgenes, este es un grupo especial de señoras que se les conoce como “Las mujeres cuidadoras del agua” (*me'el kaman ha*) el día del corpus.

La atención festiva

1. Capitanes (*kapitantik*) o alférez

Para ser capitán hay que contar con un poco de dinero para sufragar gastos, se forman secciones de los de arriba y los de abajo. Existe el cargo de “primer capitán” que le es pedido al presidente municipal y los alcaldes también tienen conocimiento de tal petición. El primero tiene tres colaboradores que en conjunto forman el subgrupo autoritario y organizador. El total de capitanes por sección dependerá de la simpatía o la habilidad del primero para convencerlos. Generalmente, son buenos rezadores, se encargan de contratar a los *j-amteletik* (músicos de tambor, flauta y ornamento), de avisar a los *nail* (guardianes del grupo y rezadores especiales) notifican a los demás de las fechas que tendrán que reunirse, de la cantidad de ofrendas que se va a necesitar en las celebraciones y del dinero que necesitaran para gastos varios. De los diversos grupos de capitanes la cofradía de San Idelfonso es la de mayor número de miembros entre 80 a 100 cada sección, que es la de mayor importancia y significación festivo-religiosa.

2. Capitanes del Cristo Enterrado o del Carnaval

Esta categoría está conformada por dos grupos, que antiguamente eran de entre 60 y 80 miembros cada uno, pero en la actualidad son menos. Existen otros capitanes de menor relevancia, como los capitanes de Santiago, de la Natividad, de la Santa Cruz, la Trinidad, Santa Lucía y Sacramento.

La función política

1. Capitanes del Señor Mártir (*kapitantik tatik martir*) o Capitanes de San Sebastián

Este grupo se forma por ocho personas y sus ayudantes que luego serán sucesores. No tienen fiesta particular pero sus funciones son importantes en las ceremonias que celebran los miembros del organismo político. Tienen que ser casados y buenos rezadores. Es un cargo de mínimo tres años. Ha cuatro de ellos se les denomina “primeros” que se encargan de cuidar los bastones de las autoridades, hacen rezos en una cruz especial, reparten juncia y agua ardiente a los miembros del pueblo político y rezan en las diferentes cruces que se encuentran por la cabecera. No tienen músicos y su único gasto es de la compra del *pox*. Este cargo es casi sagrado, es un grupo muy significativo social, religiosa y políticamente.

2. Cabildos del pueblo o de la milpa (*kabildotik yu'un ka kaltik*)

Formado entre 20 a 30 personas, buenos rezadores, juiciosos y de buenas costumbres. Es un cargo vitalicio y quienes lo integran han tenido cargos religiosos y políticos. Son el grupo de los principales y su función principal es la de orar para el beneficio de toda la comunidad, organizan procesiones especiales y anualmente hacen la ceremonia en la laguna de Banabil. Por sus rezos son considerados ciudadanos respetables casi sagrados. La población de Tenejapa les costea el *pox* y el presidente municipal es el único que les puede dar órdenes. Tienen rango jerárquico por antigüedad y cualidades religioso-mágicas. Estos cabildos hacen de apóstoles durante la ceremonia del jueves santo.

Fernando Cámara hace una descripción de la organización religiosa y política de manera separadas. La organización política combina un sistema indígena tradicional y el sistema de gobierno del México moderno. Incluso se habla de dos grupos el del “ayuntamiento regional” y el del “ayuntamiento constitucional”. Cámara afirma que la realidad funcional de ambos grupos es estar relacionados íntimamente. Y en este sentido, hasta el día de hoy se puede ver como la organización religiosa y política también están fuertemente relacionadas.

Organización religiosa	Organización política
Cuidado material del templo <ul style="list-style-type: none"> Cabildos de la iglesia 	Regidores: oficio de mandaderos, cargadores o policías.

<ul style="list-style-type: none"> • Mayordomos 	
La atención festiva <ul style="list-style-type: none"> • Capitanes o alférez • Capitanes del cristo enterrado o del Carnaval 	Fiadores: hacen obedecer en los parajes las órdenes del ayuntamiento.
La función política <ul style="list-style-type: none"> • Capitanes del Señor Mártir • Cabildos del pueblo o de la milpa 	Cuatro alcaldes: imparten justicia entre individuos, familias, grupos de parajes, con indígenas de otros municipios y en conflictos entre indígenas y ladinos.
	Gobernador: constituye la autoridad máxima entre los indígenas.

Maritza Gómez, en su texto sobre los *Tzeltales* (2004), habla sobre las formas de representación de la autoridad en la costumbre tradicional reconociendo un sistema de cargos político y otro religioso. El ayuntamiento regional se divide en cinco niveles: alcaldes, síndicos, regidores y un presidente municipal. El municipio administra las contribuciones, los impuestos, las prestaciones y el trabajo colectivo de la comunidad. Los cargos religiosos los ocupan mayordomos y alférez, y su número depende de los santos patronos de la comunidad. También están los “paseros” que son los que cumplieron con su año de cargo y forman parte del cuerpo de principales, que hicieron servicio a la comunidad en cargos del sistema político y religioso. Su puesto les hace ganar el reconocimiento de la gente y se consagran como autoridad suprema.

Ayuntamiento regional	Cargos religiosos
<ul style="list-style-type: none"> • Alcaldes 	<ul style="list-style-type: none"> • Mayordomos
<ul style="list-style-type: none"> • Síndicos 	<ul style="list-style-type: none"> • Alférez
<ul style="list-style-type: none"> • Regidores 	<ul style="list-style-type: none"> • Paseros

<ul style="list-style-type: none"> • Presidente municipal 	
--	--

Según Maritza Gómez, una de las modificaciones principales que se hizo para acceder a cargos es el reemplazo de los ancianos. Los ayuntamientos conforman una organización administrativa que solo así el Estado reconoce como legítima:

Tradicionalmente, la autoridad se adquiere con la vejez; sin embargo, en los últimos años se ha modificado profundamente el papel de los ancianos y su autoridad. A nivel comunitario, la autoridad político-religiosa se compone del ayuntamiento constitucional, el ayuntamiento regional y los principales. El ayuntamiento constitucional es la única organización administrativa reconocida por el Estado y para ella son nombradas personas que hablen, lean y escriben en español. (Gómez, 2004: 21-22).

Otro tipo de organización religiosa que se presenta en diferentes cabildos en los 21 parajes de Tenejapa está descrito por Andrés Medina con su trabajo de 1961:

Organización religiosa del paraje³
<ul style="list-style-type: none"> • Cabildos de milpa o <i>kawildo yu'un k'al jnail</i>. Es el que tiene conocimiento de las oraciones y ceremonias apropiadas que hacen efectivas las peticiones de los residentes en el paraje. Los cabildos de milpa mantienen todavía vigente el antiguo calendario agrícola de 18 meses y conocen la ubicación de todas y cada una de las etapas de la actividad agrícola en función de dicho calendario.
<ul style="list-style-type: none"> • Cabildo primer caporal o <i>bankilal kawilto yu'un k'al jnail</i>. Es quien dirige todas las ceremonias en las que participa el grupo de cabildos de toda la comunidad y es un puesto vitalicio.
<ul style="list-style-type: none"> • Cabildo segundo caporal o <i>xchebal kawilto</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Cabildo tercero
<ul style="list-style-type: none"> • Cabildo cuarto
<ul style="list-style-type: none"> • Cabildo quinto
<ul style="list-style-type: none"> • Cabildo sexto

³ Medina, 1991: 132-133.

<ul style="list-style-type: none"> • Cabildo séptimo
<ul style="list-style-type: none"> • Cabildo de carnaval o <i>kawilto yu'un jlo'il</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Cabildo de carnaval segundo

Los cabildos de la milpa realizaban diferentes actividades y tenían dos reuniones juntos dos veces al año. Una en el centro ceremonial para dejar ofrendas a la laguna de *Banabil*, y la otra, en semana santa para participar en una comida organizada por el ayuntamiento. Tenían la obligación de rezar dos veces al año ante sitios sagrados del paraje, que eran acompañados por dos músicos y el *fiador* del mismo. El cabildo del carnaval recorre todos los sitios sagrados del paraje rezando y pidiendo protección para todos los habitantes. A diferencia de los cabildos de la milpa no se reúnen en ninguna ocasión. (Medina, 1991: 133-135).

Medina afirma que existen cuatro santos y vírgenes que son los más importantes y poderosos en Tenejapa: el primero es el patrón del pueblo San Idelfonso o *Kajkanantik* “el que nos cuida”; el segundo La Santísima Trinidad o *Tatik mamal* “nuestro padre viejo”; el tercero el Santo Entierro o *Kajmaneltik* (en mis visitas escuché constantemente que le nombraban *Manojel*); y la virgen de Natividad o *Jalametik* “nuestra madre santa” y con ese mismo nombre se conoce a otras dos vírgenes: la de Santa Lucía o *Jalametik Santa Lusa* y Presentación o *Jalametik Persension*. A los cuatro santos y vírgenes se les conoce como *chaneb jkanan lum* “los cuatro cuidadores del pueblo” y también como *chaneb jkanan balamilal* “los cuatro cuidadores del mundo”. (Medina, 1991: 137).

Otros santos que son menos importantes son Santiago, San Pedro, San Antonio, San Sebastián y la Santa cruz, haciendo un total de once santos y vírgenes que se encuentran en la iglesia de Tenejapa; por esa razón es considerado el “centro del mundo” o *yolil balamilal*. (Medina, 1991: 137).

La segunda clasificación que presenta Medina se refiere al centro ceremonial, aclara que los dos grupos religiosos tienen como incentivo la ganancia de prestigio que es adquirido por diferentes medios. Y agrega, que hay otros participantes que no lo hacen por prestigio, sino para entablar relaciones sociales que les sirven como un conocimiento necesario para la vida que comparten en comunidad:

Hay un grupo numeroso de participantes que nunca llega a formar parte de la élite de dirigentes, sino que acude movido por el deseo de establecer más amplias relaciones sociales, por participar de un conjunto de conocimientos necesarios en la vida del grupo y que son transmitidos exclusivamente por el complejo de instituciones que se localizan en el centro ceremonial. La sola participación en cualquiera de las instituciones religiosas fortalece la identificación del individuo con el amplio grupo que es la comunidad tenejapaneca y lo vincula a los intereses de todo el grupo. (Medina, 1991:140).

Organización religiosa en el centro ceremonial (Tenejapa)

- **Mayordomos o *martomaetik*.** Divididos en seis grupos de mayordomos cada uno con su propia estructura para el cuidado de las imágenes a su cargo
- **Alféreces (*sic*) o *kapitantik*.** Tienen un rango menor que los mayordomos. Están divididos en nueve grupos que se hacen cargo de una imagen y participarán de la organización de la fiesta de ese santo o virgen. Son un grupo muy numeroso. Están separados por cuatro niveles:
 - **Primer nivel:** es el más importante integrado por los del carnaval y los del santo patrón San Idelfonso.
 - **Segundo nivel:** integra el grupo de Santísima Trinidad, de Santiago y de la Natividad.
 - **Tercer nivel:** el grupo de Santa Lucía o *Santa Lusa*.
 - **Cuarto nivel:** los grupos de la Presentación, de la Santa Cruz y el Sacramento.

Cada grupo de Alféreces se divide en dos grandes grupos que son los de “arriba” y los de “abajo”. Es para que más personas puedan participar de las fiestas. Un grupo de alféreces se puede agrupar en cuatro categorías:

- **Primera categoría:** aquí están los dirigentes del grupo, los *bankilal* o primeros y se agrupan en un orden jerárquico del primero al cuarto (*bankilal kaptan*, *xchebal kaptan*, *yoxebal kaptan* y *xchanebal kaptan*). Son los encargados de reclutar al resto de los integrantes.
- **Segunda categoría:** se encuentran los rezadores, los especialistas responsables de los alféreces ante los santos. También tienen un orden jerárquico, el primero se llama *ts'un'a'tel*, luego *xchebal jnail*, el *yoxebal jnail* y el *xchanebal jnail*.

- **Tercera categoría:** aquí están los músicos y danzantes que participan en la fiesta con los alféreces. Son personas especializadas en el uso de instrumentos musicales y en las melodías apropiadas para las diferentes etapas seguidas en las ceremonias religiosas. En esta categoría también están los cómicos, especie de bufones que participan en el carnaval. Se les conoce como cantores y son cuatro: dos *alossil*, *bankilal e ijts'inal* (mayor y menor) y dos *jmoltik*, *bankilal e ijts'inal* (mayor y menor).
- **Cuarta categoría:** los alféreces menores o *ijts'inaletik*

Otro grupo de alféreces son los de San Sebastián o *Tatik Martin*. Que el nombre viene de “mártir” debido a la imagen de San Sebastián Mártir. Actúan más directamente con las atribuciones religiosas del Ayuntamiento Constitucional y los cargos tradicionales que los complementan.

En cuanto a la organización política Andrés Medina habla sobre el mecanismo que los indígenas de Tenejapa adecuaron para tomar cargos en el Ayuntamiento Constitucional desde 1937. Tuvieron que establecer reajustes para integrar normas organizativas propias de la cultura indígena. Su estructura se distingue por tener dos tipos de funcionarios: 1) Los indicados por la ley del Municipio Libre. Estos son el presidente municipal, el síndico, el juez, el tesorero, el secretario, dos regidores propietarios y dos suplentes. 2) Los que cumplen una función específica en la organización de la comunidad, no están reconocidos por el Ayuntamiento Constitucional, pero sí por las normas sociales y culturales. Aquí pertenecen los cuatro alcaldes o *alkalt*, los regidores menores o *ijts'inal* y los alféreces de San Sebastián o *tatik martin*. Este ayuntamiento tiene la obligación de mantener el orden público, cumplir las leyes y ordenanzas del gobierno estatal, se encargan de la conservación y cuidado de las calles, edificios públicos y las mejoras para beneficio de la población.

Ayuntamiento Constitucional

- **Presidente municipal:** se encarga de firmar documentos y correspondencia oficial. Es representante del Registro Civil en el municipio

<ul style="list-style-type: none"> • Síndico: defensor de los puntos de vista del ayuntamiento y sustituto del presidente. Cuida que se cumpla las órdenes del ayuntamiento
<ul style="list-style-type: none"> • Juez: es nombrado por el Tribunal Superior de Justicia del Estado
<ul style="list-style-type: none"> • Tesorero: encargado de la hacienda municipal y del control de los libros de contabilidad.
<ul style="list-style-type: none"> • Secretario: encargado de los archivos municipales, de la redacción de los documentos. Este es el único puesto ocupado por un ladino o <i>kaxlan</i>.
<ul style="list-style-type: none"> • Dos regidores propietarios
<ul style="list-style-type: none"> • Dos suplentes
<ul style="list-style-type: none"> • Los cuatro alcaldes o <i>alkalt</i>: están organizados de forma jerárquica, son encargados de vigilar el buen funcionamiento de los alféreces. Son personas que tienen prestigio, tienen amplio conocimiento en ritos y rezos que se usan en ceremonias religiosas.
<ul style="list-style-type: none"> • Regidores “menores” o <i>ijts’inal</i>: realizan la labor de un policía en el pueblo, una especie de topiles, se encargan de hacer mandados, asignados por los regidores propietarios, el presidente municipal o el secretario. Este puesto ayuda para posicionarse en las actividades del centro ceremonial.
<ul style="list-style-type: none"> • Alféreces de San Sebastián o <i>tatik martin</i>: son los alféreces que se encargan de unificar las relaciones entre el ayuntamiento constitucional con la organización religiosa tradicional. Está integrado por ocho personas ordenadas jerárquicamente, son conocedores de ritos y fórmulas religiosas. El primero de los integrantes es llamado <i>bankilal kaptan</i> que es un cargo vitalicio. Los siete restantes pueden estar en su cargo hasta tres años.
<ul style="list-style-type: none"> • Fiadores o <i>piaroletik o tijwinikil</i>: son los mediadores entre las autoridades de Tenejapa y la población que vive en los parajes. El número de fiadores depende de la cantidad de habitantes en cada paraje, generalmente, se nombran dos o tres hombres. Asisten cada domingo a Tenejapa para recibir nueva información o instrucciones del presidente municipal. Son considerados representantes de los parajes, también, tienen funciones religiosas como de acompañar al cabildo de milpa para diferentes actividades. El jefe de los fiadores es el del paraje que tiene

mayor población. Este puesto lo ocupa el fiador de *kotolte* y se le llama *bankilal teklum*.

Clasificación de Andrés Medina, 1991: 173-181.

Como parte de mi trabajo de campo he constatado mucha de la información que los diferentes autores mencionados en este capítulo presentan. Con cada autor y autora se aprecia diferencia en algunos nombramientos. La clasificación que yo presento se basa en la información que he capturado de las diferentes visitas, es sugerida de acuerdo a los cargos de los que cada grupo es responsable. Se pueden repetir en el cargo religioso como en el cívico, ya que para la población representan un agente primordial para la buena convivencia y para el Estado es una figura constitucional:

Ayuntamiento regional	Ayuntamiento constitucional	Cargo religioso
Primer presidente municipal	Primer presidente municipal (nombrado para dar cuentas y ser reconocido por el Estado)	Los mayordomos o <i>martomas</i>
	Secretario	<i>Los Wixiletik</i>
Segundo presidente municipal		Los Alférez o <i>kaptan</i>
Cuatro alcaldes o regidores		Los <i>sonowiletik yu'un martomaetik</i> o Músicos de las mayordomías.
		Los cuatro alcaldes o regidores

El sistema de mayordomías y el calendario ritual de los santos

Los mayordomos de Tenejapa constituyen uno de los grupos más importantes del sistema de cargos de la comunidad. Son los que se encargan de cuidar a los santos y vírgenes de la iglesia

de Tenejapa. Manejan sus utensilios, lavan y guardan sus ropas, los sacan en procesiones, los cuidan en sus recorridos, les dan alimento, les visten, rezan, cantan y tienen sus propios músicos. Son elegidos anualmente y son responsables de llevar a cabo las celebraciones o actividades de cada mayordomía tales como, custodiar sus imágenes, organizar las fiestas y las celebraciones de acuerdo a su tradición, decidir sobre gastos ceremoniales, guardar las llaves del lavadero y buscar las ayudas necesarias para compra de componentes sagrados, comidas y bebidas.

Según la clasificación de Andrés Medina (1961) las mayordomías se dividen en niveles. El primer nivel lo conforma la mayordomía de la Virgen de la Natividad, se le atribuye características mágicas y religiosas de la luna, es un símbolo de fertilidad femenina y es la mayordomía que se distingue del resto por tener dos puestos ocupados por mujeres. En el segundo nivel están las tres mayordomías de San Idelfonso, Santiago y la de Santísima Trinidad que son las más conocidas. En el tercer nivel están la mayordomía de Santa Lucía y los de carnaval o el Santo Entierro.

Algunas mayordomías tienen a su cargo dos o más santos y vírgenes. Por ejemplo, los de Natividad tienen otras dos vírgenes que son Asunción y Presentación. La mayordomía de San Idelfonso o *Kajkanantik* tienen a San Sebastián y San Antonio. La mayordomía de Santiago cuida a San Pedro y los de Santísima Trinidad cuidan a la Santa Cruz. Cada mayordomía se compone de cuatro puestos importantes. En cada puesto participa un hombre con su esposa y una hija soltera. Tienen un orden jerárquico y se llaman *bankilal winik*.

En las mayordomías existen dos grupos de especialistas que son los *bankilal j-ilmexaetik* y los *sonowiletik* o músicos. Los primeros se encargan de la organización ceremonial en las casas de los mayordomos, con la distribución y consumo de alimentos y el *pox*, conocen los códigos sociales para cada ocasión y persona. Los *bankilal j-ilmexaetik* se encargan exclusivamente de la relación con los hombres y a las mujeres las atienden las *me' bankilal j-ilmexaetik*⁴.

En cuanto a mi trabajo de campo y la organización de las mayordomías, existen algunos cambios en comparación a la organización que presentó Andrés Medina en 1961.

⁴ El cargo de las *me' bankilal j-ilmexaetik* y los *bankilal j-ilmexaetik* es remunerado por parte de la presidencia municipal de Tenejapa.

Para comenzar la mayordomía más importante es la del santo patrón de Tenejapa: *Kajkanantik* o San Idelfonso. Los cargos se siguen renovando cada año y los mayordomos salientes se encargan de buscar a su reemplazo para ocupar ese nuevo puesto. Cada cambio de mayordomía o *yosebal k'al k'in* se hace en fechas especiales, participando en una gran ceremonia de hasta cinco días. En Tenejapa tienen nueve mayordomías: *Kajkanantik* o San Idelfonso, *Manojel* o Santo Entierro, *Tatik mamal* o Santísima Trinidad, *San Diego* o Santiago, *Santa Lusa* o Santa Lucía, *Wixil* o Santa María, *Ijts'inal ants*, *Bankilal Winik* y *Ijts'inal Winik*. Dos de las mayordomías se encargan de dos santos: *Tatik mamal* se hace cargo también de la Santa Cruz y, San Diego, de San Pedro.

Un grupo importante que es parte de las mayordomías de Tenejapa son los *Wixiletik* o los Hermanos mayores. Estos son cuatro hombres y cuatro mujeres que forman parte del cargo de la virgen de Natividad o Virgen María. Se visten con sus trajes ceremoniales y periódicamente hacen reuniones en sus cuatro casas para hacer una ceremonia que incluye la ingesta de comida. Se da atole dulce, caldo de carne de res, tortillas o tamalitos de frijoles, acompañados siempre del *pox*. Los *sonowiletik yu'un martomaetik* siempre les acompañaban para tocar estos sonos: *Sk'ayo cheb meba' alal*, *Wakeb ta mula*, *Sk'ayo swara Kajkanantik*⁵.

Para entrar en contexto con el sistema de cargos de las mayordomías, es crucial relatar uno de los cambios de mayordomía más importante, que es el de San Idelfonso, capturado en enero de 2022, al mismo tiempo que se celebró la feria por el santo patrón del pueblo. Para el cambio de mayordomía de San Idelfonso se comenzó preparando un arco de flores que se colocó en la entrada de la iglesia. Se hizo una procesión por una de las calles del pueblo hasta llegar al recinto, acompañada de una banda de vientos y los músicos de las mayordomías o los *sonowiletik yu'un martomaetik*. Enfrente de la iglesia se hizo una pequeña ceremonia que incluyó la bendición con agua bendita del padre. Adentro de la iglesia las mujeres colocaron arreglos florales, los mayordomos se quedaron en una parte del lugar y las mayordomas se sentaron en el suelo frente al altar ([ver procesión y arco de flores de kajkanantik](#)).

Los dos grupos de músicos siguieron tocando adentro de la iglesia. Todos y todas las participantes estuvieron rezando, escuchando la música, danzando y repartiendo *pox*. Al

⁵ En el capítulo II hablaré detalladamente de los sonos. Están sus nombres con traducciones, se pueden escuchar en algunos hipervínculos y los pueden conocer a través de las transcripciones de cada uno.

terminar con el rezo colectivo se continuó con la procesión para volver al lugar inicial, ahí se danzó, se dio más *pox* y luego se sirvió la comida. En este día los mayordomos de *Kajkanantik* nos comentaron que esperaban la ayuda monetaria por parte del presidente municipal, la cual se les entregó la cantidad de \$63,000 (pesos mexicanos). Gastos que ayudaron a sufragar el cambio de la mayordomía del santo patrón de Tenejapa. Los arreglos florales, el arco de la entrada y los músicos de banda fueron pagados por donaciones de personas que viven en Estados Unidos y otros lugares (ver fotografía 1 y 2).

En el segundo día de la celebración se visitó las cuatro casas de los mayordomos de *Kajkanantik* salientes. En todas las casas los *sonowiletik* tocaron *Xjajchibal son*, *Sk'ayo Santa Lusa*, *Sk'ayo ijst'inal winik*, *Sk'ayjo ijts'inal ants*, *Sk'ayo jala' me'tik ta tsajalsul* y *Sk'ayo antiwo jme'tatik*. Al momento de sonar la música los meseros repartían el *pox* y continuaban con el ritual para servir los alimentos. Las *me' bankilal j-ilmexaetik* servían a las mujeres y los *bankilal j-ilmexaetik* a los hombres. En cada casa se tomó *pox*, se bailó, se comió y se tocó su música. En los días siguientes se construyó el nuevo altar de San Idelfonso, con ayuda de los *martomaetik*, las *me' bankilaetik*, sus hijos e hijas, las *me' bankilal j-ilmexaetik* y los *bankilal j-ilmexaetik*. Para esta actividad estuvieron tocando los músicos de arpa, *rawel* y *p'usk'in*.

En el día del traspaso del cargo pasaron actividades que fueron muy importantes para cada participante. Había varias personas involucradas y mucha disposición para realizar cada actividad. Todas las personas estaban reunidas en la casa del primer mayordomo saliente de *Kajkanantik*. Y todo comenzó hasta que llegaron los músicos e iniciaron a tocar sus sones. Se sacaron y guardaron las ropas del santo patrón, se sacó a las figuras de María, José y el Niño Jesús junto a sus flores o *xalon'ex*, su incienso y el respectivo *pox*. Fue un ritual que duró unas cuatro horas (ver fotografía 3). También estuvieron los *j-amteletik*⁶ formando un total de siete músicos que tocaban al mismo tiempo los sones que les correspondían. Al finalizar la ritualidad los mayordomos y las mayordomas tomaron las ropas, las figuras y flores anaranjadas o *xalon'ex* para danzar enfrente de los músicos y luego dirigirse a la iglesia (ver fotografía 4 y [danza de mayordomía](#)).

⁶ Músicos de flauta, tambor y ornamento que acompañan en algunas celebraciones de las mayordomías.

Para llegar a la iglesia se hizo una procesión con los *sonowiletik* dirigiendo el camino. Ahí enfrente se quedaron los músicos, se sentaron en los escalones y siguieron tocando los sones para que los mayordomos y las mayordomas danzaran. Luego de un rato ingresaron a la iglesia para iniciar con el traspaso del cargo. Se colocaron enfrente del altar de la iglesia, estaban los salientes enfrente de los nuevos y un rezador comenzó sus plegarias por un largo tiempo. Al término los salientes se retiraron de la iglesia y solo quedaron los nuevos mayordomos con las mayordomas, que continuaban con los rezos. Danzaron enfrente de los *sonowiletik* y se retiraron a la casa del primer mayordomo de *Kajkanantik* para hacer un rezo final y de esta forma iniciar con el nuevo cargo al mando (ver fotografía 5).



Fotografía 1. Procesión en una de las calles del centro de Tenejapa. Los mayordomos llevan el arco de flores para San Idelfonso. Atrás del arco van los músicos de arpa, *rawel* y *p'usk'in*. Alrededor están las personas no tradicionalistas observando la procesión. Tenejapa, enero de 2022.



Fotografía 2. Colocación del arco de flores en la entrada de la iglesia de Tenejapa. Los mayordomos ayudan a dirigir la orientación del arco. Enero de 2022.



Fotografía 3. La *me' bankilal j-ilmexa* María está ayudando a las mayordomas a arreglar las ropas de *Kajkanantik* que se encuentran en los bultos, se pueden ver las figuras de María y José con cuatro botellas de *pox*, el incienso y los mayordomos alrededor.



Fotografía 4. Está sentado el grupo de siete músicos tocando los sones, mientras los miembros de la mayordomía saliente danzan el último baile antes de llegar a la iglesia.



Fotografía 5. Los mayordomos y las mayordomas entrantes frente a los salientes, acompañados de sus hijos e hijas pequeñas. De lado derecho, uno de los *bankilal j-ilmexa* reparte cerveza adentro de la iglesia. Al fondo se observa el altar. Tenejapa, 2022.

Las celebraciones de las mayordomías responden a un sistema normativo indígena que se rige por usos y costumbres que organizan en líneas jerárquicas. En Tenejapa estas líneas son sostenidas por un reducido número de familias, que son entre diez o quince en total. Cuando buscan su sucesor es casi inmediatamente de tomar el nuevo cargo, ya que es sumamente difícil encontrar un reemplazo, si no se logra se sigue siendo responsable del cargo un año más⁷. Los gastos implican compra de: incienso, velas, veladoras, *pox*, frutos rituales, flores, bromelias, cigarros, ajos, el alquiler del espacio ritual donde el altar está en mantenimiento constante, en el traslado del paraje hacia Tenejapa para asistir a compromisos de reuniones semanales y celebraciones de la mayordomía. Al mismo tiempo, se genera un trabajo colaborativo entre todas las familias que sostienen procesos de continuidad tradicionalista.

⁷ Por ejemplo, hasta el 2023 la mayordomía de *Manojel* no ha tenido reemplazo desde hace cinco años.

La jerarquía cívico-religiosa de Tenejapa es sustentada por grupos de personas llamados por ellas y ellos mismos “tradicionalistas”, que no se mezclan con los católicos apostólicos y romanos ni con los creyentes de otros credos presentes en el municipio. Seguir sus costumbres implica darle continuidad a su cosmovisión del mundo, conservar los componentes de las ritualidades, seguir celebrando las fiestas de los santos y las vírgenes e involucrar a la familia para que las fiestas cumplan con sus ciclos rituales.

Al respecto, Félix Báez refiere a diferentes investigadores que exploran sobre la religión popular, el sincretismo, el sistema de cargos y la identidad étnica como elementos que se vinculan a la religión de los indígenas. El primer referente es Gilberto Giménez con su trabajo de 1978 en el que aborda el concepto de “religiosidad popular”, y afirma que:

La religión popular expresa eficacia integradora a nivel local y regional, si bien le es inherente una condición subordinada a la religión oficial, y a las fuerzas culturales externas, condición que resiste mediante “una estrategia de bloqueo” operante a partir de “la base de la ambigüedad o polisemia de los significantes religiosos” (Báez, 2008: 49).

El segundo referente es Eugenio Maurer, en su trabajo de 1984 habla sobre el cuestionamiento de si los tseltales son paganos o cristianos y si su religión es sincretismo o síntesis, en un enfoque que combina la antropología con la teología. Para Maurer la religiosidad tradicional indígena contiene numerosos elementos cristianos y las prácticas y creencias religiosas tradicionales expresan rasgos sincretistas. La religión tradicional sería un catolicismo maya o una religión maya católica.

Por último, Barth, en su trabajo sobre grupos étnicos, de 1967, vincula las relaciones de los santos patronos, el sistema de cargos, la identidad étnica en lo social regional y la organización social colonial que propician sentimientos de identidad étnica en torno a los santos patronos. Es ahí donde la religión popular opera como un hilo que anuda una consistente red de interrelaciones económicas, políticas y festivas hacia el exterior y el interior comunitario, teniendo en las jerarquías políticas religiosas su amarre principal (en Báez, 2008: 58).

Báez relaciona estas contribuciones para enfatizar que la religiosidad popular indígena sustenta prácticas rituales reguladas por las jerarquías cívico-religiosas. Se

diferencian de los católicos por una síntesis ideológica de la vida material y de la subjetividad colectiva, porque la religiosidad popular mantiene alteridades y lealtades.

“Su particularidad de independencia relativa frente al marco canónico del culto católico contribuye a definir su papel de núcleo de identificación social y manejo del ceremonial en la perspectiva local, que se cumple con la veneración de los santos patronos cuyas imágenes representan la corporatividad comunitaria”. (Báez, 2008: 59).

Esta forma de tradicionalismo se ha mantenido por diferentes procesos principales que han permitido la continuidad de prácticas tradicionales y religiosas en pueblos indígenas. En este sentido, la contribución de Guillermo Bonfil abona para entenderlos. El primero de esos procesos es la resistencia que el pueblo indígena ha sostenido para la conservación de su espacio cultural propio. El segundo proceso es la apropiación de espacios, lugares y otros elementos que hacen parte de la continuidad de las celebraciones:

La forma en que los habitantes del México profundo manejan su religiosidad ofrece muchos ejemplos de cómo se han apropiado de imágenes y ritos católicos y les han dado un significado diferente del original porque los controlan desde su propia perspectiva religiosa, que no es la cristiana sino otra que es producto histórico de una primigenia religión mesoamericana (Bonfil 2005: 196-197).

Con respecto a las mayordomías de Tenejapa, la resistencia se sigue aplicando por la continuidad que le dan a su calendario ceremonial. Cada año siguen haciendo los cambios de mayordomías, buscan los reemplazos y se comprometen para que los cargos sigan vigentes. Las autoridades regionales, los alcaldes y los presidentes municipales saben que estos cargos forman parte primordial del sistema organizativo de la comunidad y la toma de decisiones también implica escuchar opiniones de músicos, mayordomos y mayordomas.

En una ocasión me tocó presenciar una reunión donde se discutía la incomodidad generada porque en una celebración no habían sacado en procesión a San Idelfonso. Fue una reunión de varias horas en un salón de la casa de uno de los presidentes municipales. Estaban reunidos un alcalde, el segundo presidente municipal, los mayordomos, las mayordomas y los músicos. Al final se llegó a un acuerdo, pero se le puso una multa al alcalde y al segundo presidente municipal por la falta cometida a San Idelfonso (ver fotografía 6).

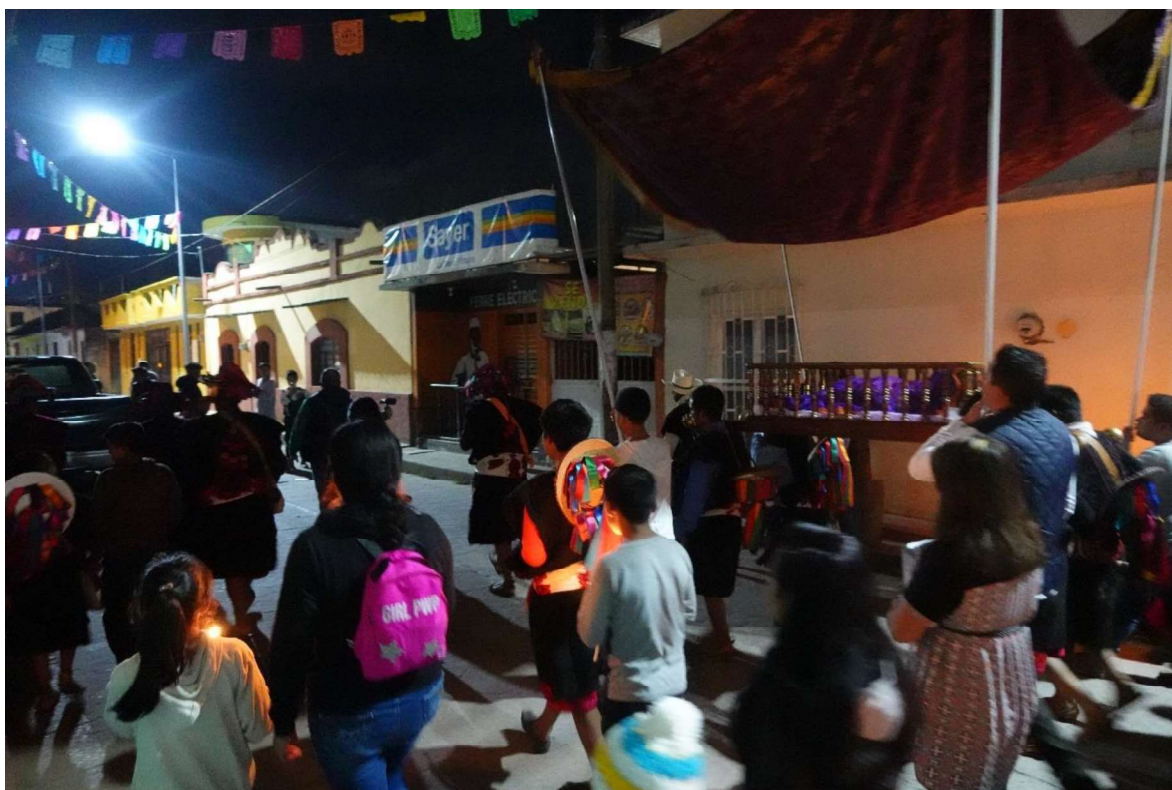


Fotografía 6. Organización política y religiosa reunida haciendo la procesión del santo patrón adentro de la iglesia de Tenejapa (no la hicieron en las calles del pueblo porque llovió) con sus trajes sagrados. Están los mayordomos, las mayordomas sentadas en el suelo, los tres grupos de músicos, *Kajkanantik* al medio, los fiadores, los alférez y los alcaldes. Marzo de 2022.

El proceso de apropiación que menciona Bonfil ha sido muy importante en Tenejapa, algo que ha servido como un mecanismo para mantener los espacios abiertos a los tradicionalistas, que muchas veces podría entrar en disputa con otros grupos, como los católicos que comparten la iglesia, ya que es un espacio altamente significativo para ambos grupos. Por ejemplo, en la iglesia de Tenejapa existe un tipo de comunicación entre los tradicionalistas y los católicos que les permite compartir espacios en común, pero respetando los tiempos de cada colectivo con el uso del recinto.

El viernes santo de 2022 fui testigo de cómo los tradicionalistas y los católicos de Tenejapa compartían la actividad de la Procesión del Silencio. En la tarde el párroco de la iglesia dictaba su misa en español y la comitiva tradicionalista esperaba afuera de la iglesia

a que la misa concluyera. Al rato de terminada salieron los católicos con el Padre y los tradicionalistas sacaron a *Manojel* para iniciar la marcha juntos y juntas⁸ (ver fotografía 7).



Fotografía 7. Procesión del silencio realizada por tradicionalistas y católicos y católicas de Tenejapa compartiendo el mismo espacio de la marcha. A *Manojel* lo llevaban hombres tradicionalistas vestidos con sus trajes tradicionales, los católicos llevaban las varas que sostenían el palio que cubría al santo. Enfrente de ellos iban los *j-amteletik* tocando una melodía triste con la flauta de carrizo.

Además, se apropiaron de otros lugares fuera de Tenejapa. En otra ocasión me tocó acompañarlos a comprar telas a La Parisina, en San Cristóbal de las Casas. Después de seleccionar las telas, la persona que les atendió las cortó con las medidas que le dieron mientras la *me' bankila j-ilmexa* repartía *pox*, incluso a la señora trabajadora del lugar.

Se siguieron apropiando del espacio en San Cristóbal porque caminaron todas y todos hacia otro lado de la ciudad para comprar camisas de hombre. El recorrido fue en fila, con sus trajes tradicionales y el mayordomo que llevaba las telas en un petate sobre su cabeza fue parte del combo que hacía que las personas alrededor observaran con gran sorpresa.

⁸ Fue la única celebración en el cual los vi compartiendo el mismo espacio.

Otra apropiación de resistencia cultural ha sido la forma en como tratan a sus santos y sus vírgenes. Las y los visten con ropas que las mismas mayordomas confeccionan, los limpian, los alimentan con comida caliente (incienso, veladoras, *pox*), les danzan, les tocan sones y les rezan. Estas son imágenes sagradas con tez blanca que representan a los santos y vírgenes españoles, y que, los tradicionalistas apropiaron a sus creencias y costumbres.

En cuanto a la innovación, se hace presente con la utilización de botellas plásticas que se usan para guardar el *pox* que se reparte en todas las celebraciones. Los mayordomos también las utilizan, pero usan unos cuernos especiales para guardarlo. Pueden consumir refrescos, cervezas, licores diversos y cigarrillos de cajetilla como ofrenda o consumirlos como parte de una multa. Para lavar las ropas de los santos y vírgenes, usan jabones y detergentes de venta común. A la hora de las comidas se compran tortillas y no son hechas a mano (como se suele comer en sus casas), compran telas prefabricadas, cohetes, y *pox*.

Otro de los aspectos permanentes ha sido la resistencia lingüística. En Tenejapa se siguen comunicando en tseltal y en español. Para relacionarme con ellos, me contestaban en español, aunque no lo dominan muy bien sí pueden mantener conversaciones y contestar a su manera. Los hombres generalmente tienen más relaciones fuera de Tenejapa, viajan a otras comunidades, a otros pueblos o estados por trabajo. Las y los adolescentes, los niños y las niñas lo conocen por la primaria y la secundaria, en cambio las mujeres son las que menos lo pueden hablar, ya que se quedan en sus casas o parajes y, por ende, tienen menos contacto con el español.

Los cuatro procesos son una manifestación colectiva de su permanencia que se realiza simbólicamente en el cumplimiento de “la costumbre”. Los elementos culturales son recursos propios que implican decisiones propias, es una muestra de la autonomía que preserva ese espacio de actividad como una parte del reducido universo social en que el grupo mantiene capacidades de decisión. Estas prácticas tradicionales adquieren nuevos significados y cumplen funciones que pueden ser muy diferentes de las que tenían en épocas pasadas, pero que añaden razones actualizadas que refuerzan las justificaciones profundas de mantener “la costumbre” (Bonfil, 2005:192-193).

Las culturas del México profundo no son estáticas: viven y han vivido en tensión permanente, transformándose, adaptándose a circunstancias cambiantes, perdiendo y ganando terreno propio. Y ese

cambio permanente no es, sin embargo, ruptura sino continuidad dinámica, porque los pueblos siguen existiendo con su propia identidad colectiva sustentada en la existencia de un patrimonio cultural forjado históricamente y que adquiere un sentido particular y definido porque se articula según la matriz cultural de la civilización mesoamericana (Bonfil, 2005: 200).

A continuación, hago un desglose de las diferentes actividades y celebraciones que se realizan a lo largo del año ceremonial por parte de las mayordomías de Tenejapa:

De acuerdo con la tradición y las estrategias de preservación de la memoria e identidad, los tzeltales siguen rigurosamente la celebración de un calendario de fiesta y ritual, con que se inicia y concluye el año de cultivo y ofrendas. Aunque la mayor parte de la vida ceremonial comunitaria se organiza en torno a los santos-patrones, para lo cual se cuenta con un complejo sistema de elección y representación de cargos de principales, rezadores o *tatik nail* (en Tenejapa), así como alcaldes, mayordomos y alféreces que se ocupan rigurosamente de determinadas tareas y rituales. (Gómez, 2004: 16).

Meses	Actividades/celebraciones
Enero	<ul style="list-style-type: none"> • Se celebra la fiesta del santo patrón de Tenejapa, San Idelfonso, y se hace el cambio de su mayordomía.
Febrero	<ul style="list-style-type: none"> • Se celebra el carnaval que dura doce días (se festeja el fin del año viejo y el inicio de la nueva siembra.)
Marzo	<ul style="list-style-type: none"> • Se realiza el primer lavado de ropas de santos y vírgenes. • Confesiones de mayordomos y sus esposas ante el músico principal
Abril	<ul style="list-style-type: none"> • Se celebra Semana Santa. • Cambio de cargo de Santísima Trinidad o <i>Tatik mamal</i>. • Cambio de cargo de la virgen Ascensión.
Mayo	<ul style="list-style-type: none"> • Visita a la casa de las <i>wixiletik</i>

Junio	<ul style="list-style-type: none"> • Se realiza el segundo lavado de santos y vírgenes
Julio	<ul style="list-style-type: none"> • Cambio de la mayordomía de San Diego
Agosto	<ul style="list-style-type: none"> • Visita a la casa de las <i>wixiletik</i> • Celebración de la Virgen de Asunción
Septiembre	<ul style="list-style-type: none"> • Visita a la casa de las <i>wixiletik</i> • Celebración de la Virgen de Natividad • Cambio de monedas de los collares ceremoniales
Octubre	<ul style="list-style-type: none"> • Cada dos años se hace la costura de las ropas de los santos y las vírgenes que dura dos días.
Noviembre	<ul style="list-style-type: none"> • Es el tercer lavado de ropa de santos y vírgenes
Diciembre	<ul style="list-style-type: none"> • Cambio de la mayordomía de Santa Lucía que coincide con la celebración de la Virgen de Guadalupe en todo México.

Para cada actividad los mayordomos se reúnen con los *sonowiletik* para acordar las fechas de celebración. Cuando se reúnen en el cuarto del músico principal en Tenejapa, asiste un grupo de mayordomos y mayordomas, llevan algunas botellas de *pox* y al quedar de acuerdo, finalizan la conversación repartiendo el aguardiente.

Las actividades rituales en las que participan los *sonowiletik*

Los *sonowiletik yu'un martomaetik* son los músicos de las mayordomías de Tenejapa. Tocan en todas las actividades y ceremonias que incluya a este cargo religioso, tales como, los cambios de mayordomías que se realizan anualmente, para la visita de las cuatro casas de las *wixil antsetik* y los *bankilal winiketik* que se realiza en diferentes meses del año, en el lavado de ropas de vírgenes y santos que se hace en marzo, junio y noviembre, en la costura de las ropas de santos y vírgenes, en algunos días del carnaval donde participan los mayordomos, en semana santa o *kuxulal*, y en el día en que los mayordomos y las mayordomas se confiesan ante el músico principal. Visitan especialmente las casas de las mayordomías de San

Idelfonso o *Kajkanantik*, la de Santiago o San Diego, la de Santo Entierro o *Manojel*, Santa Lucía o *Santa Lusa* y la Santísima Trinidad o *Tatik Mamal*. Los músicos conforman una agrupación especial dentro de la organización religiosa de las mayordomías.

Dentro de todo este ambiente organizacional jerárquico donde las personas tienen puestos con tareas específicas, existen los grupos de músicos que tienen un rol muy relevante. Son tres los grupos musicales que se encargan de tocar los sones correspondientes a las celebraciones de las cuales son partícipes. Por medio de los sones que tocan los *sonowiletik* *yu'un martomaetik* se genera un ambiente ritual importantísimo para cada celebración. Forma parte de los componentes que los santos y las vírgenes reciben, que son quienes escuchan plegarias de rezadores, mayordomos, mayordomas y todas las personas involucradas en las actividades.

En mi experiencia de campo y como intérprete musical, lo que yo he visto de estas músicas es la socialidad que se propicia dentro de la comunidad, como una especie de emocionalidad compartida, que también interviene en aspectos de la organización política, religiosa y del territorio. Las audiencias son receptoras de la música ritual y, a la vez, reaccionan demostrando sus sentimientos y emociones ante lo que escuchan y lo que sucede cuando la música sucede. Junto a los *sonowiletik*, los mayordomos y las mayordomas se embriagan para llegar a un estado más sensible. Se notan sus llantos, sus emociones de desconsuelo, compasión y melancolía. El cansancio envuelve cada una de sus acciones, pero su fuerza les acompaña para seguir rindiendo culto a sus santos y vírgenes –que no hablan pero sí escuchan (ver fotografías 8 y 9).



Fotografía 8. Los *sonowiletik yu'un martomaetik* tocando afuera de la iglesia de Tenejapa, los mayordomos y las mayordomas están danzando para terminar la celebración. Los *bankilal j-ilmexaetik* reparten el *pox* y las niñas que están a la par de los mayordomos se encargan del incienso.



Fotografía 9. La mayordoma de *Tatik Mamal* carga el bulto de las ropas del santo en su adoratorio y danza enfrente de los *tat sonowiletik*.

Capítulo II.

Los sones de los *sonowiletik yu'un martomaetik*

Pero, ¿qué significa hablar de memoria social?, “que el pasado no se evapora”, como señala Berliner, y que es posible estudiar, “la continuidad de representaciones —prácticas, emociones e instituciones— a pesar de los cambios sociales algunas veces radicales, ya se trate de colonialismos, globalizaciones, creolizaciones, migraciones, urbanizaciones [...], etcétera”. ¿Y con qué finalidad ¿estudiar la continuidad? Con el objetivo de conocer las distintas formas que han empleado las sociedades para darse una solución de continuidad histórica en esta suerte de movimiento helicoidal que es el tiempo.

Roberto Campo Velázquez

Sonido Símbolo

Este capítulo aborda los sones que tocan los *sonowiletik yu'un martomaetik*, músicos tradicionales del pueblo de Tenejapa. Se analizan sus características musicales, así como otros elementos culturalmente significativos, tales como la alineación instrumental, y las técnicas interpretativas. La base para este capítulo son 12 meses de trabajo de campo, concretado en visitas periódicas para asistir a celebraciones y otras actividades rituales de las mayordomías, así como la grabación del repertorio de estos músicos realizada en abril de 2022 en la propia cabecera municipal.

Analizar los elementos que caracterizan los sones de los *sonowiletik* y cómo se desarrollan en la práctica es explicitar su código musical para, a partir de ello, comprender algunas de sus formas culturales. Al respecto, Simha Arom dice:

Un código puede considerarse como un sistema de referencias culturales. Esto significa que el código musical de una determinada población puede ser visto, en palabras de Molino (1975: 55), como la 'matriz convencional' a partir de la cual esa población construye todo el cuerpo de su creación y práctica musical. Por lo tanto, definimos como relevante todo lo que en este sistema de referencias es significativo para sus usuarios (Arom, 2004 [1985]: 146).⁹

⁹ En el original: “A code may thus be considered to be a system of cultural references. This means that the musical code of a given population can be seen, in Molino's (1975: 55) words, as the 'conventional matrix' out of which that population constructs the entire body of its musical creation and practice. We therefore define as relevant everything in this system of references which is meaningful to its users”. Traducción propia, revisada por Russell Manzo Vázquez.

En otras palabras, este trabajo tiene el propósito de abonar elementos para la comprensión de la teoría local que sostiene el saber tradicional que los *sonowiletik* ponen en práctica en las ritualidades en las que participan.

Los *Tat sonowiletik yu'un martomaetik*

Los *sonowiletik yu'un martomaetik* o músicos de las mayordomías, conforman una de las tres agrupaciones musicales tradicionales que participan en eventos ceremoniales, políticos y culturales de Tenejapa, ocasiones en las que interpretan *sones*, como se conoce a las formas sonoro-significantes que ejecutan. Sus actividades se desprenden de la práctica de un catolicismo que se nutre de representaciones locales de lo sagrado y que pone en marcha formas de organización y participación social que combinan funciones cívicas y religiosas.

Los *tat sonowiletik yu'un martomaetik* son cuatro músicos que ejecutan dos *raweletik* (violines) y dos *p'usk'inetik* (guitarrones). Se encargan de tocar en las ceremonias de las mayordomías, por ejemplo, en las celebraciones de San Idelfonso -patrón de Tenejapa-, de Santiago o San Diego, de la Santísima Trinidad, de Santa Lucía, de Santa María, de la Virgen de la Natividad y del Santo Entierro. Ellos cuidan los recorridos de los santos, las vírgenes y las autoridades del pueblo cuando salen a caminar en procesión; van detrás de los *j-amteletik* -primer grupo de músicos que están presentes en algunas celebraciones de los mayordomos- y de las autoridades. A la fecha de la escritura de este trabajo, la agrupación está conformada por el señor Marco López (primer *rawel*), Pedro Guzmán Pérez (segundo *rawel*), Alonso Gómez López (primer *p'usk'in*) y Alonso López Méndez (segundo *p'usk'in*).

La alineación instrumental se construye por un principio de complementariedad, lo que quiere decir que la agrupación se rige por determinadas normas que están entendidas entre los músicos. En primera instancia, están repartidos en músicos primeros (*rawel* y *p'usk'in* primeros) y músicos segundos (*rawel* y *p'usk'in* segundos). Espacialmente los *raweletik* se ubican al centro y los *p'usk'inetik* en los extremos, sin perder la alineación de mantenerse juntos los primeros y juntos los segundos, posiciones que mantienen siempre, independientemente de que toquen de pie, sentados o caminando (ver fotografías 10, 11 y

12). Cuando tienen que dividirse en diadas para estar presentes en dos celebraciones a la vez, los músicos primeros se quedan juntos e igualmente los segundos. (ver fotografía 13).

Al observar la alineación divididos en primeros y segundos se entiende que se forma una relación de poder con instancias jerarquizadas. En este caso, el señor Marco es el líder especialista del grupo, pero tiene esa posición de líder más allá de lo musical. Si en una actividad ritual se presenta una situación que deba ser resuelta, los mayordomos, las *ilmexa ants* y los *ilmexa winik* se acercan a él para pedir su ayuda. En todo caso, ser músico primero implica ser una persona que conoce de los procesos que conforman las celebraciones. Es un cargo muy importante, de mucho respeto para quien lo toma, aparte de implicar una responsabilidad de largo plazo, ya que es un oficio vitalicio.

Cuando tocan dentro de la iglesia, los *tat sonowiletik* se sientan próximos a los *camerines* con los santos y las vírgenes. Así lo exige el carácter sagrado de su música, y es un rasgo que comparten con otras tradiciones, como recoge, por ejemplo, Lizette Alegre en su artículo sobre los ritos nahuas de Velación de Cruz y Xantolo, donde la ejecución de la música se debe hacer al lado del altar familiar, cuidando sólo de dejar libre la parte en la que está colocada la ofrenda, con el propósito de que los muertos puedan acceder a ella.¹⁰ Lo anterior resulta significativo, pues la gente señala que, dado que esta música es sagrada, debe interpretarse junto al altar.

Sus instrumentos musicales

Respecto de los instrumentos, utilizan cuerdas de metal que no son entorchadas, lo que provoca que el sonido sea brillante y fuerte. El *rawel* usa dos cuerdas del mismo grosor, y son las mismas que se manejan en el violín europeo. El *p'usk'in* utiliza tres cuerdas de alambre, dos del mismo grosor ubicadas en los extremos y la cuerda más delgada la colocan en el medio. En ocasiones, la melodía en los *raweletik* no es clara, debido a que el toque con el arco provoca un sonido rasposo, pero esto no genera ninguna incomodidad sonora, ni entre los músicos ni entre los demás participantes. El sonido producido por los *p'usk'inetik*, en

¹⁰ Lizette Alegre González; “El camino de los muertos: Relaciones intertextuales en los ritos nahuas de Velación de Cruz y Xantolo”, en *Opción*, vol. 20, núm. 44, agosto de 2004, pp. 9-27.

cambio, en general es más homogéneo y podríamos decir que más “limpio”. (Ver fotografía 14 y 15).



Fotografía 10. De derecha a izquierda: Alonso Gómez López (*p'usk'in I*), Marco López (*rawel I*), Pedro Guzmán Pérez (*rawel II*), y Alonso López Méndez (*p'usk'in II*). Lavado de ropas, marzo de 2022, Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 1. Los *tat sonowiletik* tocando en una de las calles del pueblo. Atrás de ellos una de las niñas que se encarga de sahumar con el incienso y, otros niños que cargan el *pox* de su papá o de su mamá.



Fotografía 12. Los cuatro músicos sentados en la banca de una de las casas de las *wixiletik*. Tenejapa 2022



Fotografía 13. Visita de la mayordomía de la Santa Trinidad. Tocaban en diada dos de los *sonowiletik*, enfrente de ellos, los mayordomos y mayordomas del santo, cargando los bultos de ropas y la caja que contiene los collares de monedas. A la par de los músicos está una *ants* que se encarga del incienso. Agosto de 2022.
Kimberlyn Maradiaga Aguilar



Fotografía 14. Cuerdas de metal del *rawel*. Lavado de ropas, noviembre de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar



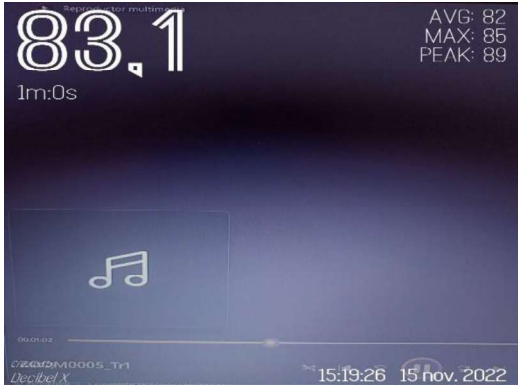
Fotografía 15. Cuerdas de metal del *p'usk'in*. Lavado de ropas, noviembre de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar



El registro del *rawel* lo comparé de acuerdo a un violín tradicional europeo medido por decibeles¹¹, según su rango de intensidad el violín mantiene un espectro de 100 a 105 dB. En este caso el violín está clasificado como un instrumento de registro agudo por su frecuencia y tonos altos. Los decibeles del *rawel* mantienen una máxima de 103 dB. Para conocer este dato utilicé uno de los audios de la grabación de los sones con un programa digital que mide los decibeles dando un resultado similar al del violín europeo¹².

¹¹ El decibelio (dB) es una unidad que mide la intensidad del sonido

¹² https://play.google.com/store/apps/details?id=com.skypaw.decibel&hl=es_MX&gl=US&pli=1



El registro del *p'usk'in* lo hice igual que en el *rawel* y lo comparé con una guitarra acústica. Según su rango de intensidad, la guitarra mantiene un espectro de 80 a 85 dB. La guitarra también está clasificada como un instrumento de registro agudo por su frecuencia. Los decibeles del *p'usk'in* mantienen una máxima de 85 dB.

El *rawel* tradicional es un instrumento de cuerda de tamaño pequeño; tiene una caja de resonancia con dos aberturas en forma de efe; encima, un puente y el cordal que sirve para sujetar sus dos cuerdas de metal; su brazo de madera no tiene divisiones y, de las cuatro clavijas que lleva la cabeza y que sirven para afinar, sólo hacen uso de dos. El arco del *rawel* es grueso, de madera y sus cerdas son de pelo de caballo. Los *tat sonowiletik* del *rawel* lo toman del extremo inferior con todos los dedos de su mano derecha y, como hacen también en otras tradiciones musicales, de cuando en cuando le untan colofonia¹³ a las cerdas, a fin de que se produzca el sonido de las cuerdas (ver fotografía 16).

La colocación del *rawel* se hace apoyándolo entre el hombro y el pecho del especialista. Esto varía un poco, ya que, como se ha señalado, tocan de pie, sentados y caminando. En el caso del señor Marco, en las tres posiciones toca con el *rawel* en el brazo izquierdo, con una inclinación del cuerpo que le permite apoyar el codo en la pierna; en cambio, Pedro apoya el *rawel* entre el hombro y el pecho, sin que su brazo toque la pierna, aunque cuando la jornada ha sido larga y comienza a sentirse cansado, entonces baja el brazo y también se apoya en la pierna. (ver fotografías 17 y 18).

Al tocar las notas melódicas se percibe que no ejercen presión sobre las cuerdas, colocan los dedos de la mano izquierda por encima de la cuerda, y así hacen que los intervalos melódicos se produzcan.

¹³ Es la resina que se extrae de algunos árboles y sirve para untarla en las cerdas que usan instrumentos de cuerda frotada.



Fotografía 16. *Rawel tradicional* cargado por uno de los *sonowiletik* en el patio de la casa de *Manojel*.
Octubre de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografías 17 y 18. Los dos *raweletik* tocando su instrumento como de costumbre. La primera foto es adentro de la iglesia de Tenejapa, sentados en una banca. La segunda es afuera de los lavaderos, sentados en dos sillas pequeñas. En 2022, por Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

El *p'usk'in* es un instrumento de cuerda pulsada que tiene una caja de resonancia de gran tamaño, por eso se le conoce en español como guitarrón. Su contextura es sencilla, consta de una tapa con agujero en la parte central, un puente que sostiene las cuerdas, un

brazo de madera que no tiene trastes, una cabeza donde están seis clavijas, pero sólo hacen uso de tres, ya que es el número de cuerdas de alambre que usan. Para hacer sonar el instrumento utilizan los dedos de la mano derecha y producen un rasgueo que pasa por todas las cuerdas al mismo tiempo. La presión que se hace sobre las cuerdas encima del brazo del *p'usk'in* es muy ligera; utilizan el dedo índice y a veces el medio de la mano izquierda, pero nunca llegan a tocarlo con la fuerza necesaria para que cambie la nota.

Los ejecutantes del *p'usk'in*, al igual que los *tat sonowiletik* del *rawel*, tocan de pie, sentados o caminando. Al estar de pie se sujetan sus *p'usk'inetik* con unas fajas de cuero que se las colocan encima del hombro derecho, lo que les proporciona cierta comodidad. Al ir caminando, utilizan el mismo medio para colgarlo y de este modo su capacidad para tocar no se ve afectada. Al estar sentados, lo colocan encima de la pierna izquierda o de la derecha, dependiendo del espacio que tengan. Esto también hace que varíe la ubicación del brazo izquierdo, que puede ir apoyado en la pierna izquierda o al aire. A la hora de sentarse, usan sillas pequeñas que les ayudan a mantener una posición más cómoda; esto es igual para *raweletik* y *p'usk'inetik* (ver fotografía 19).

Ninguno de estos dos tipos de instrumentos es elaborado en Tenejapa; los adquieren directamente de la localidad de San Juan Chamula. En estos momentos, cada uno de los músicos cuenta con dos instrumentos de su especialidad, ya que la presidencia municipal les otorgó hace cinco años una dotación de instrumentos, pero no los usan regularmente porque, según dijo Pedro, no les gusta como suenan debido a que la caja de resonancia es más pequeña. Lo cierto es que estos instrumentos los utilizan muy de cuando en cuando –el señor Marco es quien decide cuándo se tocan– y son tratados con un cuidado especial; por ejemplo, a la hora de la comida los colocan de canto debajo de una mesa, cuando lo habitual es que los instrumentos se cuelguen en los hilos que sostienen los frutos rituales o *k'anxich* que adornan el altar.

En referencia a la afinación del *rawel*, tiene una distancia de tres tonos y medio, es decir, una quinta justa (5j) entre sus dos cuerdas. El *p'usk'in* tiene una distancia de dos tonos y medio, o sea, una cuarta justa (4j) entre dos de sus cuerdas y la tercera tiene el papel de doblar a la octava el sonido de una de esas cuerdas. La base armónica se sustenta a través del

rasgueo de las tres cuerdas sin tocar acordes, la única cuerda que tiene un cambio de sonido es la primera cuando hacen una presión leve.

En el último lavado de ropas de las vírgenes (que se hizo en el mes de noviembre) se escuchó la sonoridad de un nuevo objeto. Cuando llegamos a la casa de la mayordomía de la Virgen de la Natividad, los *sonowiletik* ya estaban sentados en unas bancas para comenzar a tocar los sones, y cuando comenzó la música, al mismo tiempo se escuchó un sonido que imitaba el canto de un gallo. El sonido lo emitía uno de los *bankilal j-ilmexa* con un bule lleno de agua que tenía incrustada una nochebuena y una flauta de carrizo (ver fotografía 9). Me comentaron que se trataba de un objeto conocido en tseltal como “*tat mut*” o “*churhurmut*” que significa gallo. Sólo lo usan para dos celebraciones, que son el último lavado de ropas de las vírgenes y el veinticuatro de diciembre. Tienen de dos tamaños; la más pequeña, conocida como hembra, es asignada a la virgen de Santa Lucía y, el macho, a la virgen de Santa María (ver fotografías 20 y 21). Ambos trataban de seguir la línea melódica que producía el *rawel*. Los tocaron varios mayordomos y dejaron que los niños aprendieran a utilizarlo.



Fotografía 19. Lavado de ropa de los santos. Los músicos tocando afuera de los lavaderos enfrente de ellos, cuatro botellas vacías de *pox*. Marzo de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar



Fotografía 20. *Tat mut macho* sostenido por uno de los niños adentro de la iglesia. Es un bule mediano con dos orificios, en uno lleva una nochebuena y en el otro una flauta de carrizo, noviembre de 2022. Kimberlyn Maradiaga



Fotografía 21. *Tat mut hembra*, tocado por un mayordomo dentro de la iglesia. Es un bule más pequeño que tiene los dos orificios como en el *tat mut macho*, noviembre de 2022. Kimberlyn Maradiaga

El repertorio

El repertorio de los *tat sonowiletik* no se utiliza en eventos culturales ni políticos; los sones que lo integran son esencialmente ejecutados en celebraciones como las visitas de casas de las mayordomías, los cambios de cargo de mayordomía, el lavado de ropas de santos y vírgenes, la costura de ropas de santos y vírgenes, algunas actividades del carnaval y las confesiones de los mayordomos y sus esposas. Las personas participantes saben que cada uno de los sones posee un significado, el cual orienta su hacer en cada momento de la actividad, generando un diálogo entre la escucha y la práctica ritual.

Estos sones se utilizan en forma de popurrí, pues van intercalándolos de acuerdo a la ocasión, y cuando hacen el cambio de son, lo hacen de manera inmediata, sin ningún tipo de enlace. En ninguna celebración se tocan todos los sones; algunos son para las ceremonias de las vírgenes, otros para los santos o para otras actividades rituales. Este repertorio es vital para celebrar los rituales y las actividades que necesitan de su ejecución; si no, es difícil iniciarlos; como en una ocasión donde nos tocó presenciar la falta de instrumentos para una celebración, que no inició hasta que los músicos consiguieron los instrumentos y pudieron comenzar a tocar.

La música de los *tat sonowiletik* no incluye canto; es meramente instrumental, y cada grupo de instrumentos -los dos *raweletik* y los dos *p'usk'inetik*- tocan al unísono. Ahora bien, en dos ocasiones pude escuchar a dos mayordomos siguiendo la línea melódica del *rawel* con la entonación de una letra, pero no es un elemento característico de esta música.

Cada vez que se toca el mismo son en diferentes ocasiones, nunca sale idéntico en la ejecución. Presentan variaciones mínimas, pero no recurren a la improvisación musical. La duración del repertorio depende de las actividades rituales que se estén realizando; como es música cíclica, el popurrí respectivo puede durar quince o siete minutos; no está prefijado. No necesitan ensayo de ningún tipo, ya que el repertorio es limitado y no se modifica.

Como el cargo de los *sonowiletik* es remunerado¹⁴, los músicos tienen la obligación de presentarse en todas las celebraciones calendarizadas; es un trabajo vitalicio, por lo cual

¹⁴ Desde hace veinte años aproximadamente, reciben un pago quincenal. En el momento de mi trabajo de campo recibían \$2,500 pesos.

en principio no hay sustitutos. Esto explica que, en el verano del 2021, cuando don Marco se enfermó y estuvo en cama por tres meses, los tres músicos restantes tuvieron que proseguir tocando sin él. En ese periodo el grupo se redujo a un trío hasta que se recuperó el señor Marco (ver fotografía 22).

Además de la iglesia de San Ildefonso, que es el recinto católico principal de la cabecera municipal, el repertorio se toca enfrente o adentro de las casas de las mayordomías, afuera de los lavaderos, en la casa del señor Marco, a la orilla del cerro *k'an olal* que se encuentra cerca del Hospital de la Maternidad y en las calles del pueblo cuando se hacen los recorridos de un lugar a otro o en las procesiones. Habitualmente, tocan los fines de semana; pero en algunas ocasiones lo hacen de lunes a viernes.

Finalmente, otro punto que conviene destacar es la presencia de la danza cuando la actividad ritual está por concluir: todas las mayordomas se colocan enfrente de los músicos, atrás de ellas los mayordomos y se danza entre diez y veinte minutos. La danza es también una expresión colectiva; un saber-hacer que se performa con intencionalidad en marcos rituales específicos.

Para obtener los nombres de los sonos nos reunimos en diciembre de 2022 en el cuarto de alquiler del señor Marco. Una de las solicitudes era que tenían que estar presentes los cuatro músicos para poder escuchar y nombrar cada pieza. La dinámica fue escuchar cada son, luego comentaban entre ellos, en tseltal, lo que pensaban y al llegar a un acuerdo, primero lo nombraba el señor Marco y después Pedro lo reafirmaba. En algunos sonos se tomaron más tiempo porque no se acordaban de los nombres. Los sonos tienen nombres referentes a acciones propias del ritual (como entradas, descansos, encaminar, salidas) y a personajes importantes de la iglesia, la familia y los y las antepasados. Los sonos incluidos en la grabación, son los siguientes:

1. Najkajibal son (son para sentarse, para el descanso)
2. Schibal son (son para la entrada)
3. Xjajchibal son (son para el inicio, el inicio de procesión)
4. Sk'ayo santa lusa (canto para Santa Lucía)

5. Sk'ayo ijst'inal winik (canto para el hermano menor)
6. Sk'ayjo ijts'inal ants (canto para la hermana menor)
7. Sk'ayo wixil ants (canto para la hermana mayor)
8. Sk'ayo bankilal winik (canto para el hermano mayor)
9. Sk'ayo antiwo jme' tatik (canto para la madre, señora antigua, antepasada)
10. Sk'ayo me'tik kanan ja' (canto para la madre, señora que cuida el agua)
11. Sk'ayo cheb meba' alal (canto para los dos niños huérfanos)
12. Wakeb ta mula (seis mulas)
13. Puka ak'ab xibal a mu' (lava tus manos dice tu cuñado, tu cuñada)
14. Sk'ayo swara Kajkanantik (canto para la vara de San Idelfonso)
15. Son Manojel (son para San Manojel o San Idelfonso)
16. Sk'ayo jala' me'tik ta tsajalsul (canto para la madre, señora Tsajalsul)
17. Sk'ayo mechunil me'el (canto para la madre, señora abuela)
18. Lok'ibal son (son para terminar)
19. Beibal son (son para encaminar)



Fotografía 22. Los tres *sonowiletik* sentados en la banca de la iglesia que está frente al altar principal. Al fondo están sus esposas. Lavado de ropas, junio de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar

La grabación de los sones

Al interactuar y conocer mejor a los *sonowiletik* me permitieron acompañarlos en sus ceremonias y me autorizaron grabar en audio y video. Con el paso de las visitas comentaron que querían grabar todos sus sones con la condición de que se les diera una copia. La demanda fue ideal para el trabajo que yo estaba realizando. Les propusimos, junto al Dr. Roberto Campos, hacer la grabación fuera del contexto ritual y concentrarnos en un lugar donde se pudiera escuchar la música con claridad. Estuvieron de acuerdo y comenzaron a proponer lugares, como la iglesia de *Pocolum* y el salón de la Casa de la Cultura de Tenejapa. Al final decidimos que la mejor opción era el espacio de alquiler que tiene don Marco en Tenejapa por su tranquilidad. Era un lugar pequeño e ideal para que el sonido se escuchara más condensado.

La grabación se realizó el doce de abril de 2022. A las ocho de la mañana llegamos al adoratorio que el señor Marco tenía en el cuarto que renta en la cabecera municipal. El equipo utilizado fueron cuatro micrófonos con sus pedestales, dos grabadoras de audio y una cámara de vídeo. Estuvieron presentes, además de los músicos, las esposas de don Marcos y de Alonso, y durante toda la sesión el *pox* tuvo un lugar relevante, ya que fue consumido con constancia. La sesión duró casi 4 horas, y tuvo dos pausas de unos 15 minutos. Esta grabación se pudo publicar gracias al apoyo del Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias (PACMyC); lleva el título de *Música de los tat sonowiletik de los mayordomos de Tenejapa, Chiapas* y en línea se puede encontrar en la página web de la Red Napiniaca de Etnomusicología: rednapiniaca.org/publicaciones (ver fotografía 23).

Este elemento cultural externo (la grabación de un disco) es una forma mediante la cual ellos controlan su acervo cultural, les permite usarlo para su propio beneficio y escucharlos en diferentes espacios.

Mediante la apropiación de esos elementos ajenos crece el repertorio cultural sobre el cual se tiene control, sobre el que se decide de manera autónoma. Con lo anterior, también se quiere destacar un hecho que frecuentemente se entiende de manera errónea: la presencia de elementos culturales de origen externos, no indica por sí misma debilitamiento ni pérdida de “autenticidad” de las culturas indias (Bonfil, 2005: 198).

Los músicos eligieron el orden de ejecución de los sones; le pidieron a Roberto que les fuera avisando cuando cada son llegara a los tres o cuatro minutos aproximadamente para ellos saber en qué momento finalizar. Antes de comenzar esperamos a que el hijo de la dueña del alquiler ayudara a servir el *pox*, pero la persona no llegó; entonces, le pidieron a Roberto que sirviera, para ya iniciar la grabación.

Don Marco era el que arrancaba con su instrumento para que los demás entendieran qué son se iba a tocar en ese momento; en algunas ocasiones sí hacían comentarios, pero en general el primer *rawel* era el que dominaba las entradas. Cada músico tenía un micrófono dirigido a su instrumento¹⁵. En cuanto a su semblante, se miraban concentrados y en calma. Durante el desarrollo de la grabación los músicos pedían que se sirviera *pox*; también se tomaron dos descansos, en los que pudimos compartir refresco y galletas para mantener las energías de todas las personas que fuimos partícipes de la actividad.

A la mitad de la grabación, al terminar un son los *raweletik* empezaron a mover su mano izquierda como símbolo de cansancio, especialmente Pedro que dijo que le molestaba un poco su mano. Lo comentamos entre todos y luego de unos minutos de descanso decidieron continuar tocando el son número once. Algo muy singular que pasó en la grabación fue que desde que les pregunté, al comienzo, cuántos sones tenían dijeron que sólo dieciocho, y lo continuaron afirmando cada vez que les preguntaba. Al término del son dieciocho Roberto les mencionó que ya habíamos concluido. En ese momento conversaron, y luego nos comunicaron que iban a tocar otro son, que era el de salida. Así fue que se grabó la pieza número diecinueve.

¹⁵ Al escuchar los audios se aprecian cambios en el volumen del sonido, debido a, su manera de acomodar el instrumento.



Fotografía 23. Al fondo, el altar con sus bastones, la cruz, la Virgen de Guadalupe y ramas de juncia; a la derecha, los cuatro músicos con los micrófonos colocados. A la par la mesa de madera con las hojas de pino y el *pox*. Sesión de grabación realizada en, abril de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Al iniciar con este proceso comencé a interiorizar cada son, los escuché repetidamente y sentí que los sones estaban en un ritmo binario. La transcripción la inicié con lápiz y papel pautado, sólo iba escribiendo los ritmos que escuchaba, sin ningún tipo de compás. A la hora de pasarlo al Sibelius¹⁶ noté como los ritmos que escuchaba se alargaban, marcando un swing que en el tiempo binario se traducía a una especie de marcha, sin darle cabida a la agilidad. Gracias a sugerencias de compañeros y del codirector, se planteó la idea de transcribir en tiempo ternario. Comencé a escuchar de nuevo los audios y entendí que ese swing o sazón que le dan los *tat sonowiletik* a su música tiende a expresar más movimiento, algo que se consigue en el tiempo ternario, que se ubica más en el ámbito agudo, los pulsos estables y con más soltura.

¹⁶ Programa digital de escritura musical.

En cuanto a la tonalidad decidí que haría una abstracción del dibujo melódico de cada son y sin importar su tonalidad exacta comencé a transcribir de acuerdo a los tonos más similares que escuchaba de la grabación. Como nota central tomé el “fa” que la voy a denominar (I), también está el do (V), re (VI), sib (IV) y en pocas ocasiones el sol (II). La numeración la hago tomando como punto de referencia la escala de cinco sonidos mayor de fa.

Estas transcripciones se generan del análisis de la grabación que realizamos fuera del contexto de las celebraciones. He tenido que cotejar la información con diferentes audios del trabajo de campo. Gracias a esto he podido identificar que los *sonowiletik* ejecutan más sonos que no aparecen en la grabación de abril. Aun así, el corpus del repertorio que aquí se analiza es suficientemente amplio para registrar elementos significativos que reconocen los músicos como parte de su saber-hacer. El análisis y la transcripción explicitan fenómenos musicales que persisten en esta música. Arom interpreta así esta relación, de acuerdo también con lo que otros autores han aportado al tema del análisis y las transcripciones:

Hemos visto que la identificación de rasgos relevantes es una etapa indispensable de la investigación etnomusicológica. Pero el principio de relevancia tiene un uso más amplio. No debe limitarse a la observación de música y registro de datos. También debe aplicarse en materia de transcripción. Varios estudiosos ya lo han señalado. Así, según Nettl, 'la transcripción involucra la consideración de lo que es significativo y lo que es incidental en una música (1964: 101). También cree que "debería ser posible pasar de la transcripción de todos los fenómenos musicales percibidos por el transcriptor a otra transcripción que dé sólo lo esencial" (1964: 104). En una publicación posterior, Nettl indica lo que hace que la transcripción y el análisis sean inseparables: La transcripción y el análisis deben ir juntos, ya que la identificación de las características relevantes ya es una etapa decisiva en la definición y descripción de un estilo musical' (1971: 63) (Arom, 2004[1985]: 154).¹⁷

El repertorio en concreto ha sido muy amigable para su análisis. He tenido que enfocarme en voces únicas y repetitivas. En otros contextos pasa que se abordan variedad de

¹⁷ We have seen that the identification of relevant features is an indispensable stage of ethnomusicological research. But the principle of relevance has a wider use. It should not be limited to the observation of music and recording of data. It should also apply in the matter of transcription. Several scholars have already noted this. Thus, according to Nettl, 'Transcribing involves consideration of what is significant and what is incidental in a music (1964: 101). He also believes that 'It should be possible to move from transcription of all musical phenomena perceived by the transcriber to another transcription which gives only the essentials' (1964: 104). In a subsequent publication, Nettl indicates what makes transcription and analysis inseparable: Transcription and analysis should go together, since the identification of relevant features is already a decisive stage in the definition and description of a musical style'(1971: 63) (Arom, 2004[1985]: 154).

instrumentos con ritmos muy inestables; en este caso, aunque el *rawel* hace el uso de cuerdas dobles el dibujo melódico es perceptible, y pasa lo mismo en el *p'usk'in* con sus sonidos al aire pero que dejan escuchar lo esencial que sirve para darle ese punto focal a la transcripción. Cabe recalcar que con la transcripción pretendo captar “lo esencial” que percibe el oído, ya que esos son los elementos relevantes que hace diferencian una música de otra.

El objetivo de la descripción y el análisis es caracterizar una tradición musical, un repertorio o una pieza determinada. Usamos 'caracterizar' para significar el acto de definir la individualidad del objeto en estudio, es decir, su identidad y propiedades distintivas con respecto a otras tradiciones, otros repertorios u otras piezas. Podemos llevar a cabo esta caracterización de varias formas. Ningún aspecto debe quedar automáticamente excluido de la descripción. Debe, por el contrario, contener todas las propiedades aparentemente relevantes que el análisis pueda sacar a la luz, ya que todas ellas serán necesarias para explicar el funcionamiento intrínseco de una tradición musical, repertorio o pieza (Arom, 2004[1985]: 159).¹⁸

Las transcripciones de la línea melódica las he segmentado en espacios encasillados asignados con letras que determinan diferencias melódicas y rítmicas. No pretendo replicar las casillas como secciones que determinan formas como en la música clásica. Cada una tiene su propia descripción, que sirve para comprender la agrupación sistemática de eventos similares. En cuanto al *p'usk'in* no lo encasillo en segmentos, sino que muestro su patrón rítmico a lo largo del son, ya que en ninguno de ellos hace cambios. El ritmo que estoy escribiendo imita el “quichan” que se escucha a lo largo del rasgueo y se representa con un sonido largo en el “qui” y una especie de apagado en los bajos con el “chan”, algo que no es notorio en la grabación, pero que sí se hace en todos los espacios rituales que se toca.

A continuación, se describe cada son, tomando en cuenta los varios elementos abordados en este capítulo. En este tipo de transcripción utilizo un análisis descriptivo y comparativo.

¹⁸ The aim of description and analysis is to characterise a musical tradition, a repertory, or a given piece. We use 'characterise' to mean the act of defining the individuality of the object under study, i.e., its identity and distinctive properties with respect to other traditions, other repertories, or other pieces. We can carry out this characterisation in several ways. No aspect should automatically be excluded from the description. It should, on the contrary, contain whatever apparently relevant properties analysis may bring to light, as all of them will be needed to explain the intrinsic workings of a musical tradition, repertory, or piece (Arom, 2004[1985]: 159).

Las transcripciones

1. *Najkajibal son* (son para sentarse, para el descanso)

♩ = 150

8

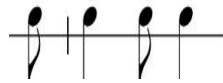
13

^ = acento
↓ = rasgueo hacia abajo

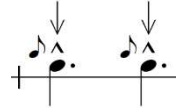
El son se dividió en dos enunciados grandes de acuerdo a su introducción (parte A) y su repetición (parte B). Es un son que presenta bastante movimiento, es ligero con una estructura métrica que se mantiene con su célula rítmica¹⁹ principal que es corchea, negra, corchea y negra (ver ritmo 1). En este caso, la repetición se hizo por diecisiete veces. Se escuchan los grados de una escala de cinco sonidos, pero también agrega el sexto grado sostenido que actúa como nota de paso²⁰. El *p'usk'in* se mantiene en una métrica constante de 6/8 tocando la base armónica en los tiempos fuertes del compás. Su ritmo principal es la apoyatura y negra con puntillo (ver ritmo 2).

¹⁹ Agrupación de figuras métricas que tiene una forma determinada

²⁰ Es la que se encuentra entre dos notas musicales importantes



Ritmo 1



Ritmo 2

2. *Schibal son* (son para la entrada)

$\text{♩} = 150$

A. B.

7

♩ = 6/8

^ = acento
↓ = rasgueo hacia abajo

Dividido en dos enunciados, el primero corresponde a su introducción (parte A) y el segundo a la repetición (parte B). La entrada melódica es anacrúsica, es decir, que comienza en el tiempo débil del compás. Presenta la misma estructura métrica y la célula rítmica como el primer son, que es corchea, negra, corchea y negra (ver ritmo 3), pero la línea melódica es distinta, pudiendo diferenciarse una de otra. La repetición se hizo por veinticinco veces. El *p'usk'in* tiene el mismo patrón rítmico que el *Najkajibal son*.



Ritmo 3

3. *Xjajchibal son* (son para el inicio, el inicio de procesión)

$\text{♩} = 150$

8

15

\wedge = acento
 \downarrow = rasgueo hacia abajo

Igual que los anteriores, este son lo dividio en dos grandes grupos, la parte A es la introducción de ocho compases y la parte B es la repetición de doce compases. Usa las notas de la escala de cinco sonidos sin agregados, la misma célula rítmica de corchea, negra, corchea y negra y entrada anacrúsica. En cuanto, al patrón rítmico, no muestra cambios. La repetición fue de doce veces.

4. *Sk'ayo santa lusa* (canto para Santa Lucía)

$\text{♩} = 150$

7

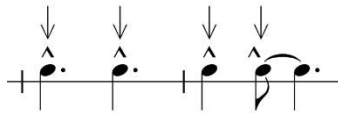


^ = acento
 ↓ = rasgueo hacia abajo

El cuarto son tiene secciones más pequeñas de acuerdo a su cambio melódico A-B-C-D-E-D. Todas son diferentes, la única sección que se repite al final es la D. Su entrada respeta la norma de anacrúsica. Su célula rítmica principal es corchea, negra, corchea, negra, corchea, negra y corchea ligada a una negra:



El *p'usk'in* inicia en el primer compás con rasgueo en los dos tiempos fuertes, en el segundo compás lo hace en el primer tiempo y, luego, en el débil con la corchea ligada a la negra con puntillo. Siendo los dos compases completos el patrón principal:



5. *Sk'ayo ijt'inal winik* (canto para el hermano menor)

$\text{♩} = 100$

Introducción.

7 A.

13

19 B.

23

^ = acento
↓ = rasgueo hacia abajo

Este son tiene una introducción, una parte A y una parte B. Lo que hacen es tocar una vez cada sección. Al terminar con esa ronda, tocan la parte A por cuatro veces y luego la B por una vez, ese ciclo de Ax4 y Bx1 es el orden que siguen en todo el son. El patrón rítmico del *p'usk'in* se mantiene como en los sones uno y dos.

6. *Sk'ayjo ijts'inal ants* (canto para la hermana menor)

♩ = 150

7

6

^ = acento
↓ = rasgueo hacia abajo

Las secciones de este son A-B-B tienen una repetición de inicio a fin con once compases y su entrada anacrúsica. Lo he decidido de esta forma, aunque solo es una sección repetitiva para diferenciar las líneas melódicas. Tiene la particularidad de que el III grado de la escala se toca en un tiempo fuerte del compás, algo que no pasa en ningún otro son. La base rítmica del *p'usk'in* se mantiene con el tiempo fuerte de negra con punto y hasta que se toca la corchea ligada a la negra en el *rawel*, el *p'usk'in* también lo imita.

7. *Sk'ayo wixil ants* (Canto para la hermana mayor)

^ = acento
 ↓ = rasgueo hacia abajo

Este son lo fragmenté en dos secciones amplias divididas en parte A y B por sus cambios melódicos. Fuera de la escala de cinco sonidos tocan la nota “la” que representa una nota de paso. Tiene la particularidad de que la parte B sólo se toca una vez, siendo de esta manera: Ax2, Bx1 y Ax12. Su célula rítmica principal es la corchea, tres corcheas unidas y negra (ver ritmo 4). Su patrón rítmico en el *p'usk'in* se mantiene de 6/8 con el acento en el tiempo fuerte de cada compás.



RITMO 4

8. *Sk'ayo bankilal winik* (canto para el hermano mayor)

♩ = 100

4

^ = acento
↓ = rasgueo hacia abajo

El son tiene cuatro pequeños enunciados de acuerdo a sus cambios melódicos A-B-C-D. Su célula rítmica no cambia en ninguna parte del son siendo la figura principal: la corchea, tres corcheas unidas y negra (ver ritmo 5). Su repetición puede ser diversa, en esta grabación la repitieron 25 veces. El *p'usk'in* se mantiene en una métrica constante de 6/8 tocando la base armónica en los tiempos fuertes del compás. Su célula principal es la negra con puntillo.



Ritmo 5

9. *Sk'ayo antiwo jme' tatik* (canto para la madre, señora antigua, antepasada)

♩ = 100

^ = acento
 ↓ = rasgueo hacia abajo

Este son es uno de los más cortos, lo fragmenté en cuatro partes A-B-C-D por su cambios melódicos donde ninguna es repetida. La célula rítmica es la misma que la del son cinco y el siete. Por lo tanto, su patrón rítmico-armónico es idéntico al de estos sones mencionados.

10. *Sk'ayo me'tik kanan ja'* (canto para la madre, señora que cuida el agua)

♩ = 100

Introducción.

^ = acento
 ↓ = rasgueo hacia abajo

Este son tiene tres secciones amplias divididas en introducción, parte A y B por sus cambios melódicos. La introducción se toca una vez y la parte A se toca en más ocasiones que la parte B. La estructura de este son va de la siguiente forma: Intro-Ax1-Bx1-Ax4-Bx1-Ax3-Bx1-Ax4. Su célula rítmica principal es la corchea, tres corcheas unidas y negra, como en el son número siete.

11. *Sk'ayo cheb meba' alal* (canto para los dos niños huérfanos)

$\text{♩} = 120$
 A. B. A. C.
 5 D. E. F. F.
 5

Este son está fragmentado en seis secciones pequeñas basado en el cambio melódico A-B-A-C-D-E-F-F. Su célula rítmica se mantiene en toda la pieza que es corchea, tres corcheas unidas y la última ligada a una negra (ver ritmo 6). La célula rítmica del *p'usk'in* se mantiene en todo el son, que es negra y corchea ligada a una negra con puntillo (ver ritmo 7); los acentos se encuentran en el primer tiempo fuerte y el débil de cada compás.

Ritmo 6 ritmo 7

12. *Wakeb ta mula* (seis mulas)

♩ = 110

5

El número doce está fragmentado más largo debido a que no tiene ninguna sección melódica que se repita. Por lo que toca al patrón rítmico, es el mismo en las cuatro secciones. En todo el son se mantiene dos compases de la célula rítmica dominante que es una corchea, tres corcheas unidas, negra, corchea, negra y corchea ligada a una negra (ver ritmo 8). En el *p'usk'in* el patrón rítmico principal se compone de dos compases, el primero de dos negras con puntillo rasgueados en los tiempos fuertes, el segundo es de negra en el tiempo fuerte y corchea ligado a negra con punto en el tiempo débil.

Ritmo 8

13. *Puka ak'ab xibal a mu'* (lava tus manos dice tu cuñado, tu cuñada)

♩ = 130

Introducción

A. B. C. D. B'. C.

7 14 20

6/8

El son lo fragmenté en cuatro partes A-B-C-D, pero la primera sección de A-B-C queda como una introducción, ya que la repetición se produce en la parte D-B'-C, que se convierte en una sección principal en ese orden, la misma. Se repite por once veces sin volver a la introducción. Otra particularidad es que la frase C tiene el mismo patrón rítmico que la sección A, pero las dejé en secciones diferentes porque la línea melódica es otra. También pasa con la frase B, que tiene el mismo ritmo que la sección A, con la diferencia de una ligadura en el segundo compás. De igual forma, la C tiene otro dibujo melódico. Sus dos patrones rítmicos son:

Tiene dos compases de células rítmicas: el primero, corchea, negra y corchea ligada a negra; el segundo, corchea y tres corcheas unidas ligada a negra. Patrones y células que han sido repetitivas hasta ahora (ver ritmos 9 y 10).



Ritmo 9

Ritmo 10

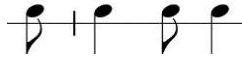
14. *Sk'ayo swara Kajkanantik* (canto para la vara de San Idelfonso)

$\text{♩} = 140$

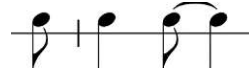
6

5

Este son lo dividí en cuatro partes A-B-C-D. Aunque la última sección tiene el mismo patrón rítmico que la A, decidí asignarle otra letra porque toda la línea melódica es diferente. Inicia con una introducción, siendo las partes B-C-D la repetición. Las células rítmicas principales son la corchea, negra, corchea y negra (ver ritmo 11), y la otra es corchea, negra y corchea ligada con negra (ver ritmo 12). El patrón rítmico del *p'usk'in* se mantiene como los anteriores, con rasgueado en el tiempo fuerte en la introducción y el rasgueo en el tiempo fuerte seguido del tiempo débil en la repetición.



Ritmo 11



Ritmo 12

15. *Son Manojel* (son para San *Manojel* o San Idelfonso)

♩ = 150

^ = acento
 ↓ = rasgueo hacia abajo

Este son lo fraccioné en seis secciones cortas A-B-C-D-D-E-F-F'. Aunque la célula métrica es constante en todo el son, las semifrases permiten conocer a detalle si existen repeticiones melódicas, en este caso, D-D y F-F'. La célula rítmica es corchea, negra, corchea y negra. En el *p'usk'in* se mantiene con el rasgueo en los tiempos fuertes de cada compás.

16. *Sk'ayo jala' me'tik ta tsajalsul* (canto para la madre, señora Tsajalsul)

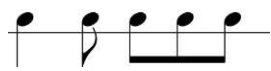
♩ = 130

8

13

^ = acento
↓ = rasgueo hacia abajo

Este son está dividido en tres partes y sus primas que tienen variantes A-A-B-C-B'-A'-B'-C'-B'-B'-C'-B'-C'-B'-A. Esto es para identificar con más claridad las células melódicas repetitivas. Por el lado de las rítmicas destacan tres, la A que es negra, corchea, negra y corchea (ver ritmo 13); la B que es negra, corchea y tres corcheas unidas (ver ritmo 14), y la C, resultado de negra, corchea y negra con puntillo (ver ritmo 15). Consta de una introducción de dos compases y el resto es la parte central de la pieza. El patrón rítmico se mantiene con el rasgueo en los tiempos fuertes del compás.



Ritmo 13



Ritmo 14



Ritmo 15

17. *Sk'ayo mechunil me 'el* (canto para la madre, señora abuela)

♩ = 130

Este son tiene la singularidad de que cambia su métrica a una amalgama, el conteo es de tres, más tres, más dos. Lo he dividido en seis partes, que son A-B-C-D-E-F-C. La introducción contiene la sección A-B-C. El fragmento repetitivo es desde la D-E-F-C. Su principal célula rítmica es dos corcheas unidas, seguido de dos corcheas unidas, negra y negra (ver ritmo 16). El rasgueo también cambia a una amalgama y se mantiene con su repetición constante. En este sentido, su patrón es el de negra con puntillo, negra y negra ligada a una corchea (ver ritmo 17).



Ritmo 16



Ritmo 17

18. *Lok'ibal son* (son para terminar)

Su línea melódica es corta y la célula rítmica se mantiene a lo largo del son, esta es corchea, negra y corchea ligada a una negra, tiene una sola sección sin repetir semifrases melódicas. En relación al *p'usk'in* hace el mismo patrón rítmico que los sones *Sk'ayo cheb meba' alal* (once) y el *Puka ak'ab xibal a mu'* (el número trece).

19. *Beibal son* (son para encaminar)

^ = acento
 ↓ = rasgueo hacia abajo

Este son se mantiene en la métrica de 6/8. En la grabación se escucha muy cuadrado, pero al escucharlo en los audios de campo, se siente más claro el movimiento ternario. Cuando los músicos lo tocaron, comentaron que era el son de salida. Se caracteriza por ser corto y actúa como un final. Lo dejé en una sola sección, ya que no repite frases melódicas. Su célula rítmica es igual en todo su recorrido, de negra y corchea. El patrón rítmico es marcado en los tiempos fuertes del compás.

22. Son #22



Características a partir del análisis

Las características formales que se van a describir a continuación se sustentan en la escucha efectuada durante celebraciones que tuvieron lugar durante un año, de diciembre de 2021 a diciembre de 2022, y en el análisis de las grabaciones ejecutadas en la sesión *ad hoc* que tuvo lugar el 12 de abril de 2022.

Comencemos con la línea melódica, esa sucesión de sonidos en la que intervienen ritmo, altura y forma: es ejecutada por los dos *raweletik* con una textura de melodía acompañada²¹ doblada al unísono, y la mayoría en alguna parte presenta una melodía compuesta²². Las líneas melódicas que representan los *raweletik* corresponden a distintos momentos de las celebraciones. Pueden indicar el inicio de una procesión, la entrada de una virgen o santo, anunciar la salida o la llegada al templo, acompañar la propia salida, anunciar la danza y luego acompañarla, para el momento de las comidas, el anuncio de que la celebración ha concluido o para encaminar de una casa de mayordomía a otra. Se caracteriza por ser corta, ligera, de un tiempo acelerado, presenta isometría²³ en cada melodía, ya que la métrica es constante y no tiene cambios, pues conserva un patrón rítmico que se mantiene con un *ostinato*²⁴.

La altura de los enunciados melódicos es relativa; no interesa una afinación absoluta, sino la altura de las figuras melódicas. Utiliza una escala de cinco sonidos. Cada son

²¹ Quiere decir que la línea melódica principal es acompañada por otro instrumento.

²² Es cuando la melodía se compone de intervalos que pueden formar un arpeggio

²³ Patrón métrico uniforme.

²⁴ Es cuando las notas de un compás o figuras melódicas y rítmicas se mantienen en repetición.

comienza con una serie de sonidos tocados rápidamente o de una pequeña escala tocada de forma descendente, usada como un aviso de que ya van los sones a comenzar. La sección repetitiva puede contener hasta doce compases que se repiten por varias veces hasta que la actividad que se está realizando en una ceremonia termina, aunque en otros casos los músicos hablan entre ellos y deciden la última ronda del son. Como cierre, se vuelve a ejecutar la escala descendente del inicio, y con ello concluyen el son.

Entre los ornamentos musicales, algunos sones presentan vibratos²⁵, *glissandos*²⁶ y *apoyaturas*²⁷. Entre las articulaciones, tienen *marcato*²⁸. En relación con las dinámicas²⁹ musicales, se escucha un único regulador que se mantiene a lo largo de todos los sones y que es el *forte* o fuerte (f). En cuanto a la expresión agógica³⁰, también se mantiene con una velocidad constante lo que significa que tocan en un tiempo alegre y animado.

La armonía, que también contiene notas musicales, ritmo y métrica da soporte a la línea melódica; tiene una textura de melodía acompañada y tiene isometría. La rítmica es simple y el pulso es regular; la afinación también es relativa y los sonidos de sus tres cuerdas sustentan el patrón rítmico del son. La dinámica es el *fuerte*, sin presentar irregularidades; la agógica sigue el patrón *animado*. En este parámetro, la métrica es muy marcada por el *p'usk'in*, ya que se encarga de darle mayor tensión a los tiempos fuertes del 6/8; por esta razón, la articulación musical expone un acento fuerte.

El aspecto métrico-rítmico sostiene un pulso constante que puede cambiar de velocidad en el mismo son, pero no cambia su métrica. De los diecinueve sones, dieciocho se tocan en tiempo ternario³¹ de seis por ocho (6/8); hay uno en particular que presenta variaciones, expuesto en un tiempo de amalgama³². Las figuras rítmicas que dominan en este

²⁵ Es cuando se sostiene una nota y el dedo del músico se mueve rápidamente para producir una vibración.

²⁶ Es una transición de una nota a otra por medio de un deslice acelerado.

²⁷ Es un adorno corto que se toca rápidamente para llegar a la nota principal.

²⁸ Es una articulación que intensifica el sonido

²⁹ Se refiere a los diferentes niveles de volumen

³⁰ Indica la velocidad con que se ejecuta una obra musical

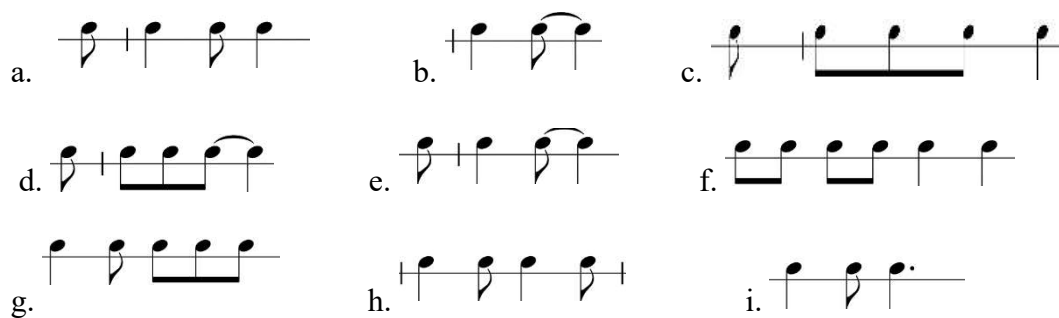
³¹ Es el tiempo en el cual se divide el compás en tres partes iguales

³² Combinación de tiempos simples

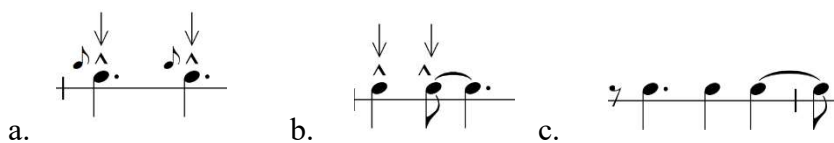
repertorio son: la corchea (♪), la negra (♩) y la negra con puntillo (♩.); ningún son presenta pausas o silencios.

Profundizando en el análisis de los sones, podemos señalar que la sección inicial de los sones *Najkajibal son*, *Schibal son*, *Xjajchibal son*, *Sk'ayo ijst'inal winik*, *Puka ak'ab xibal a mu'*, *Sk'ayo swara Kajkanantik*, *Sk'ayo jala' me'tik ta tsajalsul*, *Sk'ayo mechunil me'el* suele funcionar como una Introducción y puede estar representada con las letras de A, B o C, pues la parte repetitiva actúa como una sección principal, que se repite el tiempo que sea necesario y puede estar representada por las letras B,C,D,E y F. Excepción a esta norma son los 12 sones restantes, donde ocurre que la sección repetitiva principal se da desde el inicio hasta el final del son.

En cuanto a las células rítmicas de la línea melódica que reinciden en diferentes sones, hemos hallado 9, que son las siguientes:



Estas células rítmicas, las combinan entre sí para variar la melodía, pero no se salen del molde descrito. Otra regularidad que se ha encontrado es que la melodía comienza con entradas anacrúsicas; las líneas melódicas son claras, no presentan cambios bruscos de ningún tipo y sirven de referencia para que otros artefactos o instrumentos ocasionales (como el *tat mut*) las puedan replicar. En cuanto a la base armónica, estas son las tres células rítmicas que utiliza el *p'usk'in* en todos los sones, pudiendo combinarse entre sí:



Como ya se señaló, la base armónica es constante y da soporte especialmente en los tiempos fuertes de cada son. Sobre la métrica, conviene señalar que el 6/8 es habitual en muchas culturas musicales indígenas. En México un ejemplo es el emparentado abajeño de la Sierra de Michoacán, como mostró Henrietta Yurchenco (1997) con su colección de grabaciones de los años cuarenta y sesenta. Una muestra fuera de México es la que David Tinitana comparte en sus transcripciones de la música del pueblo *kichwa* de la provincia de Napo, en Ecuador (2018).

Capítulo III

Los sones en contexto

En este capítulo hago una descripción profunda de las actividades del lavado y la costura de ropas de santos y vírgenes, en las que se verá cómo la música propicia la atmósfera idónea que permite que las celebraciones sigan su curso. Son actividades realizadas en diferentes fechas del año acordadas semanas antes de realizarlas por las mayordomías dentro del calendario ceremonial. Gracias al trabajo de campo me es posible hacer una descripción detallada del proceso que conllevan estas celebraciones. Recabar esta información ha sido posible gracias a los músicos y la comunidad tradicionalista de Tenejapa, que me ha permitido acompañarlos para documentar las diferentes ritualidades en las cuales he participado a lo largo del año 2022 y parte del 2023.

Seguido de estas descripciones, hago una síntesis de todos los componentes que integran las ritualidades, como de la relación de los santos y las vírgenes que forman parte de la jerarquía social y el orden de la comunidad. Además, muestro el vínculo relevante que tiene que ver con los sones ejecutados en todas estas actividades y su significación musical a través de relaciones intertextuales entre la estructura del lenguaje musical, el lenguaje visual y el verbal, como propone la investigadora Lizette Alegre.

Antes de iniciar con la descripción de las ritualidades, es conveniente señalar que los lugares en que se practican son sitios ubicados en la cabecera municipal, la mayoría de ellos son casas o cuartos son alquilados para el uso del cargo que corresponde. La iglesia a la que me refiero es la iglesia central de Tenejapa, y el lavadero sólo es utilizado para el lavado de ropas de santos y vírgenes, para ninguna otra actividad.

Las casas o cuartos de las mayordomías son de diferentes proporciones, algunas tienen más espacios que otras y se pueden dividir en piezas -que sirven para dormir o para convivir con sus familias-, por lo general, tienen cocina, baño y patio. En el salón principal de la casa destinan la instalación del altar, lugar que enseguida se aprecia que -es el lugar más ordenado y limpio-. Ahí se puede encontrar bancas para los músicos y los mayordomos

las mujeres se sientan en petates, una mesa de madera grande y otra más pequeña y el altar con todos sus componentes: las veladoras, flores de lirio en colores blancos, rosados o amarillos, una o dos alcancías de madera para ofrendas, algunas botellas de vidrio para el *pox*, una canasta con cajas de cigarros, ajos y dos o tres jícaras de gran tamaño, que son usadas para enjuagar las ropas de los santos y las vírgenes, que al finalizar con el enjuague son secadas con el humo del incienso.

La iglesia se encuentra en uno de los lados de la plaza central de Tenejapa; frente a ella se ubica la municipalidad, de lado derecho (de la iglesia) la Casa de la Cultura y a su izquierda negocios comerciales diversos. Adentro se sitúan ocho *camerines* de madera con vidrio, elevados sobre unas bases de cemento. Cada uno contiene santos y vírgenes que están distribuidos entre los tradicionalistas y los católicos de la iglesia³³. Cuatro se ubican del lado derecho y cuatro del lado izquierdo del altar central. En el lado derecho, el *camerín* más próximo al altar está destinado a *Kajkanantik* y las vírgenes tradicionalistas; los otros tres son para las deidades católicas. En el lado izquierdo, dos *camerines* son para los tradicionalistas y dos para los católicos (ver ilustración 1). Por lo que toca al altar central, reúne imágenes tanto de tradicionalistas como de católicos, acompañadas de decoraciones florales. En los *camerines*, cada santo y virgen lleva sus ropas, coronas y bastones sagrados.

En cuanto al espacio del lavadero colectivo, se encuentra ubicado en la calle que va en dirección al paraje de la Cañada Grande, a la par de un puente y el río. Contiene seis lavaderos con su llave de agua cada uno que son usados por las mujeres para lavar las ropas de los santos y las vírgenes. Del lado izquierdo contiguo a la puerta, tienen una cruz de madera adornada con juncia. Enfrente de los lavaderos hay dos escalones que sirven como asientos para que las mujeres mayores remojen las ropas en jícaras grandes mientras las más jóvenes las lavan. El lavadero se abre para ceremonias de las mayordomías; de lo contrario se mantiene cerrado con candado, y la llave sólo la tienen el señor Marco (músico principal) o el primer mayordomo de *Kajkanantik*.

Los altares que conocí en mis visitas de campo son los de las casas de las mayordomías. Se construyen de varias maneras. En algunas casas la estructura se forma de

³³ Los tradicionalistas son los indígenas que practican su religión de acuerdo a sus tradiciones heredadas y los católicos son regidos por la corriente apostólica romana, dirigido por el Papa.

cinco vigas de madera clavadas entre sí que tienen el largo de la altura de la habitación: dos se colocan contra la pared, las otras dos quedan de frente formando un rectángulo abierto, y la última viga es clavada horizontalmente uniendo estas últimas a una cierta altura. De la viga horizontal van colgados los hilos blancos del fruto ritual *k'an xich* o pichichio y algunas bromelias. Se les coloca pino, y unos tablones en la parte baja, que sostendrán los grandes cajones que guardarán todos los objetos sagrados de esa mayordomía. Otros altares no llevan las vigas de madera, sino que utilizan una vara sostenida por dos amarres que penden de las vigas del techo y de la vara caen los hilos blancos con los *k'an xich*. Algo que hacen los músicos en algunas ceremonias a la hora de la comida es colgar los instrumentos de esos hilos; no los dejan en el suelo ni apoyados en bancas.

Para construir los altares se toman un día completo, ya que es una labor que necesita la ayuda de varias manos. Dos a tres hombres se encargan de armar el armatoste del altar, utilizando tablones, vigas, clavos, martillos, serrucho, sierra y nivel. Mientras las mujeres están sentadas en sus petates armando cadenas con las frutas de *k'an xich* que irán colgadas de la viga o de la vara (ver fotografía 24, 25 y 26). En todo este proceso, los músicos de arpa, *p'usk'in* y *rawel* están acompañando la construcción, y también se sirve *pox* en varios momentos. Al final del armado se ofrece caldo de pollo y todos comen. Es una actividad de un día completo; después de comer, las personas siguen juntas un rato, normalmente se embriagan y es común que se generen algunas discusiones entre ellas y ellos.

La mayordomía de *Kajkanantik* resguarda tres cajones; las mayordomías de *Tatik Mamal*, *San Diego* y *Manojel* solo uno. Los cajones tienen unas dimensiones aproximadas de 100 cms de largo por 70 cms de ancho. Los objetos sagrados que se guardan en todos los cajones son las ropas de los santos y las vírgenes de cada mayordomía, unas flores color naranja que van a dentro de unos jarrones de barro llamadas *xalon ex* y un cofre que lleva los collares con las monedas de plata, pero en algunas mayordomías se guardan también figuras o instrumentos. Por ejemplo, en la mayordomía de *Santa Lusa* se guardan unas vírgenes de tronco de madera que tienen una cabeza removible y que están vestidas con sus ropas tradicionales (ver fotografía 27); en la mayordomía de *Kajkanantik* se guardan las figuras de José, la Virgen María y el Niño Jesús también vestidos y en la de *Manojel* se resguarda un bulto con una resortera, una flauta de carrizo, canicas, un trompo y una sonaja.

Respecto de la ceremonia para lavar las ropas de los santos y las vírgenes, es una actividad que es acompañada por músicos o *sonowiletik*, mayordomas o *me' bankilaletik*, mayordomos o *martomas*, meseras o *me' bankilal j-ilmexaetik*, meseros o *bankilal j-ilmexaetik* y niñas y niños. Se realiza los días sábados, domingos y lunes, tres veces al año de acuerdo al calendario ceremonial. Se organizan para lavar las ropas de las vírgenes en un fin de semana y en otro para lavar la de los santos. El primer lavado se hace en el mes de marzo; el segundo, en el mes de junio y el tercero en noviembre.

A continuación, describo el tercer lavado de ropas de Santa Lucía, la Virgen de la Natividad, la Virgen de la Ascensión, la Inmaculada y la Virgen del Rosario, que se realizó en noviembre de 2022.

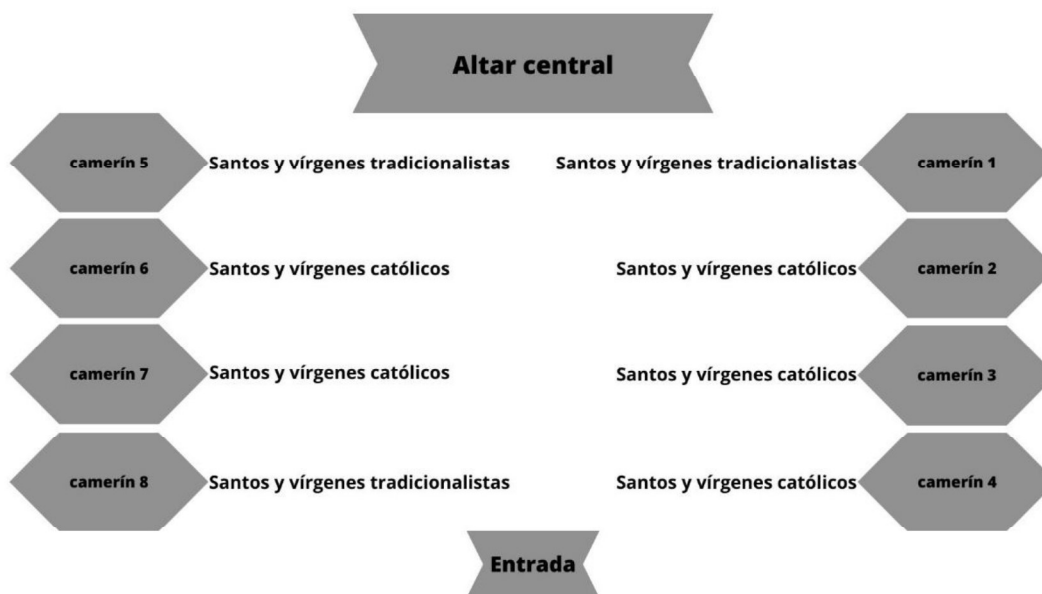


Ilustración 1. Distribución espacial de los *camerines* dentro de la iglesia de Tenejapa.



Fotografía 24. Mujeres armando las cadenas de la fruta *k'axich* que va en el altar de San Idelfonso. Enero de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 25. Fruta ritual *k'anxich* o pichichio que solo es utilizada para el altar de las mayordomías. Es una fruta que se da en la tierra caliente de Chiapas. Enero de 2022, Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 26. Altar de la casa de la mayordomía de *Manojel* o el Santo Entierro. Se pueden observar las flores de lirio, las jícaras de diferentes tamaños, veladoras, los cigarros fumados, un huipil tradicional, una canasta, la flor *xalon ex*, un tambor colgado del lado izquierdo, las vigas de madera, los pichichios, las bromelias y la juncia. Tenejapa 2022, Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 27. *Wixil ants* con la virgen de madera colocada encima de la mesa grande, ambas vestidas con sus ropas tradicionales. En la parte del cuello la virgen tiene unas flores blancas. Los músicos se ven del lado derecho, mientras se terminó de vestir a la virgen. Kimberlyn Maradiaga Aguilar,

Primer día de lavado de ropa de las vírgenes

La actividad comenzó a las siete de la mañana en casa del primer mayordomo de la Virgen de la Natividad (Sebastián López). Los músicos entraron a la casa, se sentaron en una banca y comenzaron a tocar los sones de: *Xjajchibal son*, *Sk'ayo santa Lusa*, *Sk'ayo antiwo jme' tatic*, *Sk'ayo bankilal winik*, el son #22 y el *Beibal son*.

Ese fue el día en que uno de los *bankilal j-ilmexaetik* (Sebastián) portaba una flauta de carrizo que la introducía a un bule lleno de agua, el cual, además, tenía otro orificio una flor de pascua. Cuando los músicos comenzaron a tocar, Sebastián fue siguiendo la melodía con el *tat mut o churchurmut*, el cual producía un sonido parecido al de un pollito o de un pájaro. Este instrumento sonoro es conocido como *tat mut* o *churchurmut* que significa gallo. ([Escuchar tat mut y a los tat sonowiletik](#)).

Mientras los músicos tocaban, las mayordomas o *me' bankilaetik* y las *me' bankilal j-ilmexaetik* sacaron del altar a la virgen de madera y la colocaron encima de la mesa, junto a las ropas limpias con las que la vestirían entre todas. Antes de iniciar el cambio de ropajes, realizaron un rezo, mientras los *bankilal j-ilmexaetik* repartían *pox* a músicos, mayordomos, mayordomas y a los meseros/as tradicionales. La tarea dura entre quince y veinte minutos, las mujeres se toman el tiempo de hacer estas actividades con detalle y delicadeza. Al finalizar la muda, se lleva a la virgen atrás del adoratorio (ver ilustración 2). Terminada la actividad, los músicos se retiran, indicando que se van a la siguiente casa. Por el camino van tocando el *Beibal son* (son para encaminar) hasta llegar al siguiente adoratorio.

Se llevó a cabo el mismo procedimiento en las cuatro casas de las mayordomías de las vírgenes. Al terminar el cambio de ropa en todas las casas los músicos se dirigieron a la iglesia; durante todo el camino fueron tocando el *Beibal son*. Dentro de la iglesia los músicos se sentaron en una banca y tocaron como primera ronda el *Xjajchibal son*, *Sk'ayo santa Lusa*, *Sk'ayo ijst'inal winik*, son #21, *Sk'ayo wixil ants*, *Wakeb ta mula* y *Sk'ayo bankilal winik*. Tomaron un descanso de diez minutos y luego, en una segunda ronda, comenzaron tocando *Sk'ayo antiwo jme' tatic*, *Wakeb ta mula*, *Sk'ayo cheb meba' alal*, repitieron *Wakeb ta mula*, *Puka ak'ab xibal a mu'* y terminaron con *Sk'ayo swara Kajkanantik*. En la iglesia se hizo el cambio de ropa de *Kajkanantik* -de uno de los que está dentro del *camerín* uno.

El proceso continúa en los lavaderos. Los músicos salen de la iglesia y se dirigen allá tocando el *Xjajchibal son* (son para el inicio, el inicio de procesión). Ellos encabezan este recorrido; detrás van las *me' bankilaetik* y las *me' bankilal j-ilmexaetik*, las niñas y los niños. Todos los varones se quedan en la iglesia para realizar un pequeño rezo; luego se incorporan a la comitiva, ya instalada en los lavaderos, a la orilla del río.

A mitad de camino, los músicos se detuvieron en la casa del mayordomo de la Virgen de la Natividad, dejando pasar a las mujeres y ellos esperando a que las niñas acompañadas con sus incensarios sacaran las sillas donde estarían sentados para el lavado de las ropas. Las *me' bankilaetik* se arrodillaron a la par del lavadero para iniciar un rezo colectivo. Las botellas de *pox* fueron colocadas enfrente de la puerta del lavadero y las sillas de los músicos a la par de las botellas. Las *me' bankilaetik* terminaron su rezo y entraron al lavadero una por una junto a las *me' bankilal j-ilmexaetik*. (ver fotografía 28 y 29).

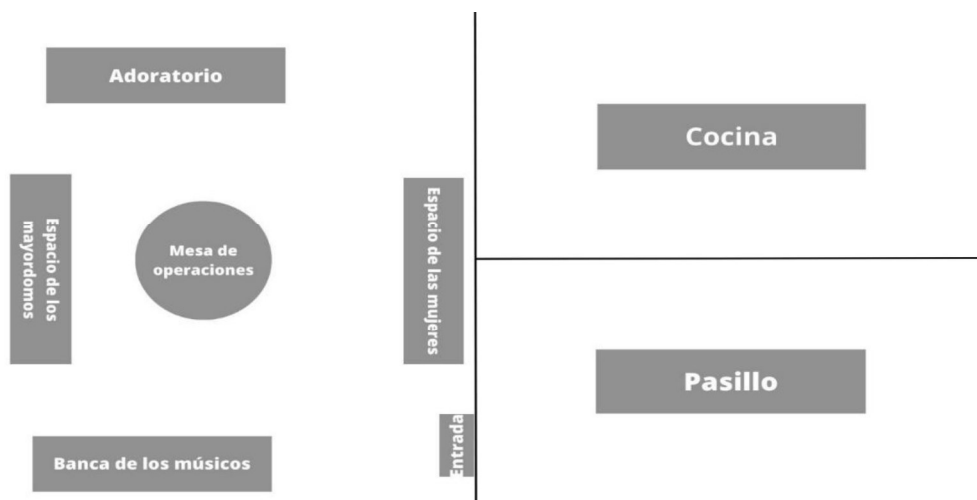


Ilustración 2. Esquema de la disposición espacial de la casa de la mayordomía de la Virgen de la Natividad.



Fotografía 28. Los *sonowiletik* a un costado, afuera de la casa del *wixil* Sebastián, mientras las mujeres se dirigen al lavadero vestidas con sus trajes tradicionales, acompañadas de sus hijas que sahúman con el incienso. Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 29. Las *me' bankilaetik* haciendo un rezo colectivo antes de entrar al lavadero, es la construcción de concreto y puerta azul de la parte izquierda de la foto. Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Las mujeres se fueron sentando en sus lugares en el suelo, encima de petates, y siete de las más jóvenes se colocaron enfrente de los lavaderos, pues eran quienes lavarían las ropas. Cada una comenzó a llenar un balde con agua y esperaron a que las mujeres que estaban sentadas remojaran las ropas en sus jícaras de gran tamaño para luego pasarles las ropas. Los mayordomos se quedaron afuera, acompañando a los músicos. Mientras comenzaba el lavado, las *me' bankilal j-ilmexaetik* repartieron *pox* y refresco, los músicos tocaron en lapsos de cinco a diez minutos, tomando descansos intercalados, ya que se encontraban sentados bajo el sol intenso del mediodía.

Los sones que tocaron fueron *Xjajchibal son*, *Sk'ayo santa Lusa*, *Sk'ayo ijst'inal winik*, *Sk'ayjo ijts'inal ants*, *Sk'ayo bankilal winik*, *Sk'ayo* y *antiwo jme' tatik*. En una segunda ronda tocaron *Sk'ayo cheb meba' alal*, *Wakeb ta mula*, *Puka ak'ab xibal a mu'*, *Sk'ayo swara Kajkanantik*, *Sk'ayo jala' me'tik ta tsajalsul* y *Sk'ayo mechunil me'el*. El lavado de ropas incluía rebozos o *tsots*, paliacates o *chujkilal*, huipiles tradicionales o *luchul k'uil* hechos de telar y huipiles costurados con tela de algodón. El ambiente dentro de los lavaderos era alegre, las mujeres platicaban, se reían y algunas lloraron, sobre todo cuando el *pox* surtió su efecto emborrachador.

Alrededor de dos horas duró todo el lavado. En ese tiempo, las *me' bankilaetik* y las *me' bankilal j-ilmexaetik* conversaban y reían compartiendo el *pox*, el refresco, pasando la ropa para enjuagarla, lavarla y luego guardarla en bolsas negras de plástico. Los mayordomos, así como otras personas que pasaron por el lugar, se asomaban para ver cómo se desarrollaba la actividad. A la hora que terminaron el lavado y las ropas ya estaban guardadas en las bolsas plásticas, entonces los músicos se levantaron de sus sillas y pasaron a beber el agua que había quedado del enjuague de las ropas y que fue colectada en cinco jícaras³⁴. Tomaron una copita de cada una de las jícaras. Enseguida pasaron los mayordomos, las mujeres lavanderas, niñas, niños e invitadas/os que acompañaron la actividad. (Ver Fotografía 30 y 31).

³⁴ Esta agua es considerada bendita y por eso no es desechada, es tomada por todas las personas que quieran consumirla para recibir su bendición.



Fotografía 30. Mujeres en el lavado de ropas de vírgenes, 2022. Mirando a la cámara, María Méndez (*me' bankilal j-ilmexaetik*) sonríe. Detrás de ella las mujeres jóvenes lavan las prendas. Generalmente son las hijas o las nueras de las mayordomas. Frente a María, a la izquierda, las mayordomas y las *wixiletik*. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 31. Los *tat sonowiletik*, *wixil*, *bankilal j-ilmexaetik*, *martomas* y niños esperando afuera del lavadero, Tenejapa 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Al terminarse el agua sagrada, las mujeres se retiraron de los lavaderos con las ropas envueltas en sus *tsots* o rebozos y se ubicaron enfrente de los músicos; detrás de ellas, los mayordomos y los demás acompañantes; esto para finalizar la actividad del lavado con una danza. Los músicos ejecutaron los sones de *Sk'ayo santa Lusa*, *Sk'ayo ijst'inal winik*, *Sk'ayjo ijts'inal ants*, *Wakeb ta mula*, *Sk'ayo bankilal winik*, y *Sk'ayo antiwo jme' tatik*³⁵. Cuando inició la danza. Javier cerró con candado la puerta de los lavaderos. Al concluir la danza, todas y todos los presentes se retiraron en conjunto hasta llegar a la mayordomía de la Virgen de la Natividad, donde los músicos esperaron a que las niñas que regresaran las sillas y salieran con el incienso encendido para caminar a la siguiente casa. Frente de la mayordomía de Santa Lucía los músicos se acomodaron en sus sillas para tocar algunos sones; esto se hizo por unos veinte minutos, mientras se repartían cuatro litros de *pox*. El proceso ritual continuó con el secado de ropas, el cual se hizo durante todo este día y hasta la siguiente mañana.

Terminando los sones, cada grupo de *wixiletik* y mayordomos se dirigió a sus respectivos adoratorios. Los músicos se dividieron en dos: don Marco y Alonso (*rawel* y *p'usk'in* primeros) se fueron a casa de la mayordomía de la Virgen de la Natividad; Pedro y Alonso (*rawel* y *p'usk'in* segundos) se quedaron en casa de la mayordoma de Santa Lucía. Al llegar a las casas los músicos tocaron los sones *Sk'ayo ijst'inal winik*, son #21 y *Sk'ayjo ijts'inal ants*. Las ropas lavadas y envueltas en rebozos o *tsots* se dispusieron encima de las mesas centrales, siempre colocadas frente al altar de los adoratorios³⁶. Estas mesas estaban rodeadas de velas e incienso y, mientras, se repartía *pox*.

En la casa de la Virgen de la Natividad se sirvió la comida; primero a los músicos ya reunidos los cuatro, seguidos de los mayordomos. Se sirvió atol, caldo de res con sus tortillas o tamales de frijol. Mientras ellos comieron, Antonia (*me' bankilal j-ilmexa*) repartió el *pox* a las mujeres que estaban sentadas en sus petates. Una vez que terminaron de comer los hombres, entonces se les sirvió a las mujeres una jícara con agua para tomar y otro para enjuagarse, y la comida tal cual se les sirvió a ellos. Mientras las mujeres comían los músicos

³⁵ También se tocaron otros sones que no están en mis transcripciones ni en la grabación del disco.

³⁶ Las mesas centrales son de gran tamaño y están ubicadas frente al altar, además de una mesita mucho más pequeña. Ambas mesas son parte infalible del mobiliario ritual de los adoratorios. Sobre la mesa se pone ropa, velas, *pox*, vírgenes y los hombres comen en ellas.

tomaron sus instrumentos que antes de la comida habían sido colgados del altar y comenzaron a tocar algunos sones.

Serían las cuatro de la tarde aproximadamente cuando los músicos terminaron su labor y se retiraron para continuar la actividad al día siguiente. En las casas de los *wixiletik* y de los mayordomos se dispusieron lazos en donde se encuentran los altares o en los espacios libres; y sobre los lazos se colgaron las ropas para que se pudieran secar gracias al viento y al calor del carbón y el incienso. En estas horas, los mayordomos y sus familias están pendientes del secado de ropas. Lo hacen reunidos conversando, haciendo quehaceres en la cocina y tomando *pox*, sus hijas en ciertos momentos de la tarde y la noche sahúman las ropas. Se quedan en vigilia hasta que las prendas están totalmente secas; de lo contrario, es un mal presagio para la comunidad, ya que el santo patrón o la virgen en cuestión no podrá concederles sus peticiones (ver fotografía 32 y 33)



Fotografía 32. Las ropas de los santos colgadas en el adoratorio de San Diego, al fondo se ven las frutas rituales, las veladoras, dos incensarios, las botellas de *pox*, y debajo de las ropas están dos incensarios más.
Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 33. Espacio abierto donde están colgadas las ropas de *Kajkanantik*. Los mayordomos están conversando, acompañados de sus hijas, hijos y mayordomas. Las tres niñas que se ven son las encargadas de sahumar las ropas en diferentes momentos de la tarde y la noche. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Segundo día del lavado de ropa de las vírgenes

La jornada comenzó a las siete de la mañana. Las *me' bankilal j-ilmexaetik* se encontraban en la cocina de la mayordomía de Santa Lucía preparando el caldo y la carne que se daría en la tarde. Los músicos llegaron a casa de Sebastián López (*wixil* de la Virgen de la Natividad) y tocaron algunos sones este día no los acompañaron con el *tat mut* mientras las mujeres prepararon las ropas que ya estaban secas. Después de unos quince minutos, los músicos fueron a tocar a la casa de la mayordoma de Santa Lucía los sones de *Sk'ayo santa Lusa* y *Sk'ayo bankilal winik*. En este último sitio las ropas ya estaban secas y dobladas encima de una mesa. Las mujeres se sentaron en el suelo enfrente de los músicos y escuchaban, en silencio, los sones. Al final de una tanda de sones el señor Marco dijo unas palabras, y luego regresaron a la casa de Sebastián.

En esa mayordomía siete *me' bankilaetik* vestidas con sus trajes tradicionales cargaron las ropas secas envueltas en sus rebozos o *tsots*. Se ubicaron frente a los músicos e inició la danza. Detrás de ellas se colocaron mayordomas; el incienso entre los músicos y las mujeres y los *bankilal j-ilmexaetik* repartían el *pox*. Cuando las personas danzan se encuentran en un estado pensativo, de calma, dedicadas a la escucha, y cada movimiento coincide con la música tradicional. Al término de la danza las mujeres se ubicaron frente al altar, le rezaron a la virgen junto con las *me' bankilal j-ilmexaetik* y entre todas volvieron a vestir a la virgen en la mesa central de operaciones³⁷. Al mismo tiempo que se daba *pox* al *wixil*, *martomas*, *me' bankilaetik*, *bankilal j-ilmexaetik* y las *me' bankilal j-ilmexaetik*. Al finalizar, se guardó a la virgen detrás del adoratorio y mayordomos y mayordomas volvieron a rezar mirando hacia el altar. Los músicos se mantuvieron tocando a lo largo de toda la actividad y se mantuvo encendido el incienso.

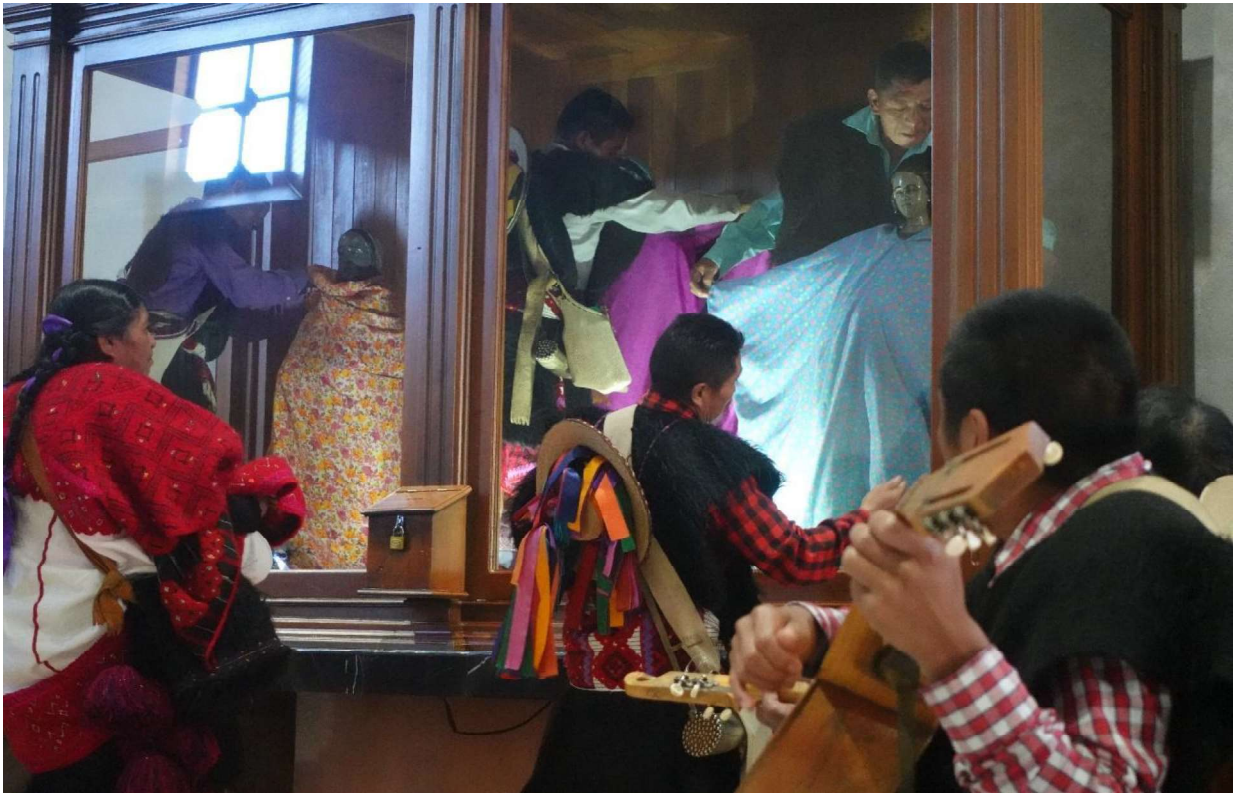
El proceso continuó en la iglesia de Tenejapa, a donde se dirigió la comitiva caminando, siempre encabezada por los *sonowiletik* tocando el *Xjajchibal son*. Los músicos se sentaron en su lugar habitual, en una banca enfrente del altar de la iglesia. Las *me' bankilal j-ilmexaetik* repartieron el *pox* y los *bankilal j-ilmexaetik* sacaron a la Virgen del Rosario, del *camerín* número uno, para comenzar a vestirla con las ropas lavadas. Tres de los meseros

³⁷ La ubicación se puede ver en la ilustración dos.

entraron al *camerín* y, con la ayuda de las *me' bankilal j-ilmexaetik*, *wixiletik* y el señor Marco, comenzaron a vestir a tres vírgenes: de la Natividad, la Ascensión y la Inmaculada. Fueron vestidas con un aproximado de diez a quince prendas cada una. Algo distintivo del lavado de ropas de las vírgenes es que se lavan menos ropas que en el lavado de los santos. Cuando las vírgenes terminaron de ser arregladas, mayordomos y mayordomas hicieron un rezo final. En la iglesia se tocaron los sones de *Sk'ayo santa Lusa*, *Sk'ayjo ijts'inal ants*, *Wakeb ta mula*, *Sk'ayo bankilal winik*, son #21 y *Sk'ayo antiwo jme' tatik* (ver fotografías 34, 35 y 36).



Fotografía 34. Al fondo, varias *wixiletik* sentadas y la *me' bankilal j-ilmexa* repartiéndoles *pox*. En el *camerín*, los *bankilal j-ilmexaetik* vistiendo a las vírgenes. A la derecha, los músicos sentados en la banca que habitualmente suelen ocupar cuando actúan dentro de la iglesia. Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 35. Detalle de los *bankilal j-ilmexaetik* dentro de un *camerín* de la iglesia vistiendo a las vírgenes, mientras una *me' bankilal* observa las operaciones. Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 36. A la derecha del *camerín* se observan las cuatro vírgenes vestidas. Sobre las escaleras está Javier, el *bankilal j-ilmexa* que -hoy día- de cierto modo coordina al resto de sus compañeros *meseros tradicionales*. Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Una vez terminada la colocación de las prendas lavadas a las cuatro vírgenes, los músicos salieron tocando el son de salida para llegar hasta la casa de la *wixil ants* Petrona López Sántiz. Siguieron tocando mientras las mujeres sacaron a la virgen de madera y la comenzaron a vestir. Las ropas que utilizaron fueron: un primer huipil o *luchul k'uil* y un paliacate o *chujkilal*, un segundo *luchul k'uil* con su *chujkilal*, un tercer *luchul k'uil* y su *chujkilal*, terminando con un rebozo o *tsots*. Por cada lado del cuello introdujeron tres velas delgadas y un ramo. Luego llevaron a la virgen detrás del adoratorio, concluyendo el ritual con un rezo de mayordomas y mayordomos.

Este proceso lo hicieron en las tres casas de las *wixiletik*. Al concluir el recorrido se volvió a la casa de la mayordoma de Santa Lucía. Ahí las *me' bankilaletik* se sentaron en petates y al centro colocaron un *tsots* para poner encima las ropas y un cajón donde guardan los collares de las vírgenes. También pusieron flores, las jícaras con agua, cigarros, ajos, incienso, refresco y *pox*. Se limpiaron cinco collares de monedas con algodones y agua, y para secarlos los colocaron encima de una mesa donde les daba el sol. El agua sobrante la sirvieron en copitas pequeñas y primero tomaron los músicos, luego los mayordomos, las mayordomas, las niñas y los niños y los demás acompañantes (ver fotografía 37, 38 y 39).



Fotografía 37. Las *me' bankilaetik* y las *me' bankilal j-ilmexaetik* limpiando monedas en el adoratorio de Santa Lucía. Al centro, el pequeño cajón dentro del cual se resguardan los collares que porta la virgen cuando las procesiones públicas. Cada collar corresponde a un mayordomo. Detrás del cajón de los collares, se aprecian los bultos de ropa lavada. Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 38. Detalle de bultos de ropas, agua bendita, cuatro botellas de *pox*, flores artificiales, una caja de madera donde se guardan los collares y velas delgadas, un lazo color verde para colgar las ropas y las mujeres alrededor. Lavado de ropas de Santa Lucía. Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 39. Detalle de los collares de monedas secándose al sol. Estas monedas tienen un precio aproximado de \$380 cada una; son de plata, aleación y se llaman 720, y a cada moneda se le hace los agujeros para introducirle los listones. A los y las *wixiletik* les toca comprar una moneda cada dos años que se reemplaza en septiembre para la fiesta de San Miguel Arcángel. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Hacia las tres y media de la tarde y terminada la limpieza de los collares, los mayordomos se dispusieron a tomar un bulto de ropa junto con la caja y los jarrones con flores. Se colocaron enfrente de los músicos y comenzó el baile. Los sones que se tocaron fueron un grupo de tres, que voy a nombrar en números de acuerdo a su orden de ejecución. Estos sones no están grabados en el disco, pero sí los transcribí como sones extras se pueden revisar en el capítulo II. Se tocaron en esta sucesión: 20-21-20-21 y 22. ([Escuchar sones](#))

Este momento era de mucha concentración, probablemente por el cansancio y el hecho de que no se había ingerido nada de comida durante todo el día. Todas las personas estaban bailando, cada una concentrada en sí misma. Al pasar un rato bailando, el señor Marco les indicó que entraran al adoratorio para dejar las ropas en el cajón ubicado atrás del altar. Con la música sonando, mayordomos y mayordomas acomodaron las ropas y terminaron con un rezo colectivo. Al finalizar la actividad se prepararon para servir la comida y todas las personas se sentaron en sus lugares para recibir sus alimentos. ([Ver segundo día lavado de ropas](#)).

Tercer día de lavado de ropa de las vírgenes

A las ocho de la mañana los músicos llegaron a la casa de la mayordomía de Santa Lucía. Se acomodaron y tocaron el son *Sk'ayo wixil ants* enfrente del adoratorio. Las *me' bankilaetik*, las *me' bankilal j-ilmexaetik* y los *bankilal j-ilmexaetik* comenzaron a sacar las ropas y todo lo necesario para llevarlo a la iglesia. Cuando todo estuvo listo, los músicos guiaron el camino tocando el *Beibal son* y llegaron hasta la iglesia. Ahí acomodaron las bancas enfrente del *camerín* número ocho, que es donde está Santa Lucía. Los *sonowiletik* hicieron tres reverencias al altar principal de la iglesia sin dejar de tocar la música y se sentaron.

Ya en la iglesia, las *me' bankilaetik* y los *bankilal j-ilmexaetik* esparcieron juncia frente al *camerín*, instalaron un petate y un chal en el suelo. Encima colocaron las ropas, a la propia Santa Lucía, las jícaras llenas de agua, el incienso alrededor, el *pox* de un lado y las *me' bankilaetik* con las *me' bankilal j-ilmexaetik* se sentaron en derredor. Iniciaron la actividad desvistiendo a la virgen. Al hacerlo, María (*me' bankilal j-ilmexa*) dijo unas palabras y las personas presentes voluntariamente comenzaron a darle dinero a la virgen, como ofrenda. María recibía el dinero, hacía una oración y persignaba a la virgen con el dinero en mano. Hizo esto con cada dinero ofrendado. Contaron lo que se recaudó en total se lo entregaron a una de las *me' bankilal j-ilmexaetik*.

Después, sacaron unas bolitas de algodones que remojaron en las jícaras con agua para limpiar a la Virgen. También limpiaron los medallones que la virgen lleva encima de todas las ropas. Esta es una actividad que hacen con regocijo, siempre acompañadas de la música de los *tat sonowiletik* que tocaron los siguientes sonos: *Beibal son*, *Sk'ayo santa Lusa*, *Sk'ayo me'tik kanan ja'*, *Sk'ayjo ijts'inal ants*, *Sk'ayo bankilal winik*, Son #21, Son #20. Mientras las *me' bankilaetik* limpian a la virgen y los *bankilal j-ilmexaetik* ayudan a repartir el *pox*. Al finalizar la limpieza todos los algodones fueron remojados en el agua sobrante de la jícara y los guardaron, pues son quemados en otra celebración (ver fotografías 40 y 41).



Fotografía 40. Mujeres preparando la limpieza de Santa Lucía. La virgen se encuentra con todo su atuendo. Del lado derecho de la imagen, al centro, está Petrona, la mayordoma en 2022. A su derecha está María, y frente a Petrona están sentadas las *me' bankilaletik*. Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 41. María y una mayordoma limpian a la virgen con algodones remojados en el bule que se encuentra al centro. Abajo del bule está la *limosna*, es decir, las cooperaciones que voluntariamente dieron los presentes. Iglesia de Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

A continuación, vistieron a la virgen con las ropas lavadas. Siete delgadas prendas costuradas con tela de algodón, dos huipiles ceremoniales rojos o *luchul k'uil*, tres chaques negros de lana o *chuj*, terminando con el chal ceremonial de rombos en color rojo o *tsots*; un total de trece prendas. Se concluye colocándole el collar de monedas anudado en su cuello (ver fotografías 42 y 43).



Fotografía 42. Detalle de la Virgen de Santa Lucía con sus ropas y su collar puesto. Alrededor de ella, las *me' bankilaletik*, la jícara con el agua bendita, al fondo una botella de *pox* y el incensario. Iglesia de Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 43. Las *me' bankilal j-ilmexaetik* y las *me' bankilaetik* reparten el agua bendita, después de concluida la labor. Al centro, destaca la gran jícara en la que se remojaron los algodones con lo que se limpió a la virgen. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Para concluir el ritual se repartió *pox*, cigarrillos y ajos entre la concurrencia. También se repartió a repartirse el agua en la que se remojaron los algodones. Mientras se levantaban todos los utensilios empleados, los músicos siguieron tocando. Los meseros colocaron velas alrededor de los *camerines* que están en toda la iglesia, las mujeres pasaron la jícara grande por incienso y ubicaron las botellas de *pox* enfrente de las velas colocadas en el *camerín* de Santa Lucía. Luego, Petrona López Girón (*wixil*) pasó el incienso por las hileras de las velas que los *bankilal j-ilmexaetik* dispusieron debajo de los *camerines* de los santos. Después, mayordomos y mujeres se arrodillaron enfrente de Santa Lucía, hicieron un rezo y en los *cruspis* (los vasitos) repartieron las tres botellas de *pox*. Los sones que tocaron los *tat sonowiletik* mientras se rezaba fueron *Sk'ayo santa Lusa*, *Sk'ayo ijst'inal winik*, *Sk'ayjo* y *ijts'inal ants*. Todo el proceso finalizó con una danza.

Como se observa, esta es una celebración larga. Se hace por tres días continuos y todos los asistentes están involucrados de una forma permanente. Las mujeres, que junto con los *tat sonowiletik* son las hacedoras principales, muestran un compromiso constante. Tienen

un fervor creyente y el agotamiento físico no es un impedimento para cumplir su objetivo de realizar con todo cuidado y devoción el lavado de ropas. Los músicos, por su parte, son los actores que ayudan a propiciar el ambiente ritual adecuado dentro de los espacios en donde se llevan a cabo las actividades. Los sones son el puente que conecta la ritualidad realizada por las personas para que sea escuchada o recibida por sus vírgenes, santos o el *Kajkanantik* mismo. Esta música es considerada una ofrenda a sus santos y vírgenes y forma parte de los componentes indispensables para las celebraciones. Más adelante de este capítulo, hablaré detalladamente de su función, de lo que sucede cuando suceden estos sones en el contexto ritual.

Primer día del lavado de ropas de los santos o *tek'atimal*

La ceremonia del lavado de ropas de los santos (*tek'atimal*) es similar al lavado de ropas de las vírgenes. Es una actividad que es acompañada por los mismos asistentes y también se realiza tres veces al año. Esta descripción se refiere a las cuatro mayordomías de las cuales se hizo el lavado de ropas en el mes de marzo del 2022: *Kajkanantik* o San Idelfonso, San Diego o Santiago, *Tatik mamal* o Santa Trinidad y *Manojel* o Santo Entierro.

El proceso inició cuando los *bankilal j-ilmexaetik* llegaron a la casa de *Manojel* y en el salón principal comenzaron a preparar el lugar para colocar las ropas. Tiraron juncia en el suelo y encima colocaron un petate, seguido de rebozos tejidos o *tsots*. Por último, pusieron las ropas, enfrente ubicaron botellas de *pox* e incensarios. Las *me' bankilaetik* se sentaron enfrente de las ropas para rezar y posteriormente las acomodaron afuera de sus envoltorios, mientras los músicos tocaban (ejecutaron el *Najkajibal son*, *Xjajchibal son*, *Sk'ayo Santa Lusa*, *Sk'ayo ijst'inal winik* y *Sk'yo wixil ants*) y los *bankilal j-ilmexaetik* repartían *pox* (ver fotografía 44). Al terminar el rezo, la primera *me' bankilal* de *Manojel* guardó las ropas detrás del altar, los músicos dejaron de tocar y fueron hacia el patio de la casa para recibir su atole y continuar con la jornada.



Fotografía 44. Mayordomía de *Manojel*. Las *me' bankilaletik* con los bultos de las ropas del santo. Frente a ellas, dos botellas de *pox* y dos incensarios. Al fondo pueden verse los músicos y una esquina de la mesa de madera para las operaciones rituales que utilizan los *bankilal j-ilmexaetik*. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Al terminar el atole a las diez de la mañana y después de descansar un momento, caminaron hasta llegar a la iglesia. Durante el trayecto fueron tocando los *tat sonowiletik* para guiar a las y los acompañantes, y también tocaron adentro de la iglesia. Al salir del recinto, los mayordomos, las mayordomas, los *bankilal j-ilmexaetik*, las *me' bankilal j-ilmexaetik* y sus hijas e hijos siguieron a los músicos hasta los lavaderos cerca del río. Este recorrido fue acompañado de las mismas personas que en el lavado de ropas de las vírgenes. De hecho, a partir de este instante las actividades se hacen de la misma forma: los músicos se sientan en el mismo lugar, las mujeres hacen el rezo colectivo, se reparten las ropas, las mujeres más jóvenes son las que lavan y las *me' bankilal j-ilmexaetik* reparten el *pox* y el refresco.

Las *me' bankilaletik* se van sentando en sus lugares encima de los petates, siete de las más jóvenes -algunas con sus hijos cargados en su espalda- que van a lavar las ropas se colocaron enfrente de los lavaderos. Al momento de preparar el inicio de lavado de ropas, a lo lejos de la calle se asoman los mayordomos que forman una fila de doce. Caminando

tranquilamente llegan hacia los lavaderos y se quedan en la parte de afuera acompañando a los músicos. Mientras se comenzó el lavado las *me' bankilal j-ilmexaetik* reparten el *pox* con el refresco. Los músicos tocan en lapsos de cinco a diez minutos tomando descansos intercalados. Ejecutaron el mismo grupo de sones que en la casa de *Manojel*.

Afuera de los lavaderos los *sonowiletik* tocaron el *Xjajchibal son*, *Sk'ayo santa Lusa*, y el *Sk'ayo ijst'inal winik* ([ver video de los sones](#)). El tiempo de lavado de ropas fue más largo que en el lavado de las vírgenes, debido a que tenían más ropas que lavar. Al igual, las personas estaban afuera de los lavaderos acompañando la actividad, y al finalizar todas y todos pasaron a beber del agua que quedó en las jícaras. Esta parte del proceso también concluye con una danza afuera de los lavaderos. Luego, se llega a un punto determinado que coincidió con la casa de la mayordomía de Santa Lucía y los músicos se acomodaron en unas sillas para tocar algunos sones, esto se hizo por una media hora mientras se repartía el *pox*.

Finalizado el baile en ese punto, cada grupo de personas se dirigió a una de las casas de las mayordomías. Los músicos se dividieron en diadas; don Marco y Alonso (*rawel* y *p'usk'in* primeros) se dirigieron a *Kajkanantik*, y Pedro con Alonso (*rawel* y *p'usk'in* segundos) se fueron a casa de San Diego. Haciéndolo para seguir tocando en el espacio ceremonial y colaborar con la actividad del secado de las ropas. Tocarón los sones de *Xjajchibal son*, *Sk'ayo santa Lusa* y *Sk'ayo ijst'inal winik*. Luego, se sirvió la comida en el mismo orden que se sirvió en el lavado de las vírgenes.

Se continuó con la visita de los músicos a la casa de San Diego. Justamente, se llegó al momento de la repartición de la comida que se hizo de la misma forma como en *Kajkanantik*. A todos los asistentes se les volvió a repartir comida, pero tuvieron la opción de guardar la carne en bolsas plásticas. Después de haber hecho su intervención se retiraron don Marco y Alonso (*rawel* y *p'usk'in* primero) para descansar, y se quedaron tocando Pedro y Alonso (*rawel* y *p'usk'in* segundo).

Cuando los músicos estuvieron tocando en la misma casa de San Diego, los mayordomos y personas acompañantes pudieron danzar para seguir resistiendo la jornada. Las niñas encargadas del incienso lo sahumaban de vez en cuando. Luego de un rato todas y todos se dirigieron a donde estaba el altar para rezar, las *me' bankilaetik* sentadas encima de

sus petates y los hombres hincados. En este punto de la noche (22:00) los músicos decidieron irse a descansar para continuar la jornada del día siguiente.

Los músicos se van turnando para llegar a cada casa y tocar los sones en la vigilia que conlleva el secar las ropas. Mientras estas se están secando las personas no pueden dormirse. Las prendas de los santos se disponen en tendederos colgados en los salones donde se encuentran los altares de cada mayordomía; también se disponen tendederos en los espacios libres.

Segundo día de lavado de ropas de los santos

Este día a las nueve de la mañana llegaron los músicos a la casa de la mayordomía de Santísima Trinidad o *Tatik mamal*. Mientras estuvieron tocando los *bankilal j-ilmexaetik* sirvieron el *pox* y pasaron el incienso por encima de las ropas dobladas, las cuales estaban en una mesa de madera enfrente del adoratorio. Solamente tocaron cinco minutos, don Marco dijo algunas palabras indicando que se retiraban para llegar a la casa de la siguiente mayordomía que era la de *Manojel* o Santo Entierro.

En casa de *Manojel* se hizo el mismo ritual que en Santísima Trinidad, luego los *tat sonowiletik* se dirigieron a casa de la mayordomía de *Kajkanantik* o San Idelfonso y se repitió el ritual. En este lugar, además del *pox*, se repartió chicha³⁸. Después de la entrega de las bebidas a los músicos, los mayordomos y las mayordomas se colocó juncia en el suelo, un petate, encima un chal y las *me' bankilaetik* comenzaron a pasar las ropas lavadas, secas y dobladas, de la mesa de madera al petate. Las ropas estaban dentro de los *tsots* y sobre la mesa también fueron colocadas las pequeñas figuras de María, José y el Niño Jesús³⁹. Mientras pasó esto los músicos estuvieron tocando los sones de: *Xjajchibal son*, *Sk'ayo Santa Lusa* y *Sk'ayo ijst'inal winik*.

³⁸ La chicha es una bebida que se deriva de la fermentación del maíz, que se endulza con piloncillo.

³⁹ Dentro del adoratorio de San Idelfonso o *Kajkanantik* se resguardan estas imágenes; y cada una de ellas está bajo la tutela de mayordomos específicos: San José al primer mayordomo y la mayordoma, Santa María al segundo mayordomo con su esposa y el Niño Dios al tercer mayordomo y su mayordoma.

Las mujeres se sentaron alrededor del petate, sacaron sus crucifijos que forman parte de una suerte de rosarios⁴⁰ y comenzaron a rezar. Algunas tomaron con sus manos las figuras ya mencionadas. Al terminar el rezo llegaron María y Antonia las *me' bankilal j-ilmexaetik* que se dispusieron a ayudar a las mayordomas con el cambio de ropas de María, José y el Niño Jesús. Este proceso fue largo y se hizo con mucha delicadeza, algunas mayordomas cambiaron la ropa de José y otras la de María. Con el Niño Jesús se estuvieron más tiempo porque parecían confundidas con el orden de las prendas a poner, incluso algunos mayordomos y *bankilal j-ilmexaetik* comenzaron a involucrarse y dar sus opiniones al respecto (ver fotografía 44, 45 y 46).

Después de terminado el cambio de ropas de las figuras de los santos, cada *me' bankilaetik* tomó un *tsots* que contenía las ropas de *Kajkanantik*. Se ubicaron frente a los músicos y los mayordomos detrás de ellas, así iniciaron el baile el cual se hizo por unos veinte minutos. Al terminar, las *me' bankilaetik* pasaron a entregar los envoltorios para que se acomodaran en los cajones que se encontraban atrás del altar. Ya en ese momento los músicos se dispusieron a retirarse para ir a tocar a la mayordomía de San Diego. En esa mayordomía, el ritual se hizo de la misma forma sólo que más apresurado, pues en esta casa no se vistieron a las tres figuras de la mayordomía de *Kajkanantik*.

Los *tat sonowiletik* continuaron la visita con la mayordomía de *Tatik mamal*, ahí se hizo igual que en los otros adoratorios, con la diferencia de que se sacaron los collares de monedas que portan los santos para limpiarlos. En este proceso dos *me' bankilaetik* tomaron los extremos de los listones que sostenían las monedas y otra limpió cada una de ellas con algodones remojados en agua. Se formaron dos grupos de tres *me' bankilaetik* para hacer la misma actividad y en total se limpiaron cuatro listones de monedas.

Al finalizar la limpieza de los collares los músicos pasaron a tomar del agua con la que fueron limpiados los collares. Los objetos de los santos son sagrados, de modo que el agua que los toca como por contagio se sacraliza. Como se vio más arriba, sucede lo mismo que con el agua con la que se lavan sus ropas: es agua sagrada que debe tomarse o guardarse, pero no desecharse. Aparte del *pox*, en esta mayordomía también se dieron cigarros y ajos

⁴⁰ Son largos con cuentas de colores rojas, azules, amarillas, verdes y transparentes, están divididos en dos partes que se unen con una cruz, también le cuelgan monedas plateadas a todo alrededor del collar.

como ofrendas. Se terminó la ceremonia con la danza y se sirvió la comida de caldo para todas y todos. A las cinco de la tarde los músicos llegaron a la mayordomía de *Manojel*, en esta casa también se limpiaron los collares, en total fueron dos listones por eso la limpieza tomó menos tiempo (ver fotografía 47).



Fotografía 44. Acomodo en la mesa central de las ropas de *Kajkanantik*, José, María y el Niño Jesús. Del lado izquierdo está ayudando el *bankilal j-ilmexaetik* Javier, en el lado derecho están sentados los músicos y al centro, en el fondo, el altar del adoratorio. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 45. Las *me' bankilaetik* rezando antes de iniciar el cambio de ropas. Cada una tiene un rosario y están sentadas en orden de la primera a la novena. Los bultos contienen las ropas de todas las figuras de la mayordomía. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 46. Las *me' bankilaetik* y las dos *me' bankilal j-ilmexaetik* María y Antonia haciendo cambios de

ropas de María, José y el Niño Jesús. Alrededor de ellas estaban los mayordomos. Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 47. Las *me' bankilaetik* limpiando los listones de monedas en casa de la mayordomía de *Manojel*. Enfrente de ellas los bultos de las ropas del santo, la caja de madera que guarda los collares, el incienso, al lado izquierdo cuatro botellas de *pox*, en el centro las flores *xalon ex*. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Tercer día de lavado de ropas de los santos

Los músicos tocaron en las cuatro casas de las mayordomías para más tarde dirigirse a la iglesia. Ahí se sacó del *camerín* número ocho a *Manojel* o el Santo Entierro, y del primer *camerín* se sacó a *Tatik mamal* o la Santísima Trinidad, para quitarles sus ropas y limpiarles sus cuerpos con las bolitas de algodones. A *Manojel* lo colocaron encima del chal sagrado que estaba sobre el petate y la juncia. Lo limpiaron con algodones y agua para luego ponerle las nuevas ropas lavadas que en total fueron seis, más tres cinturones-fajas o *chukiljolon* de telar en el hombro izquierdo, otra envuelta en su cadera y su corona. Este es el santo que se encuentra guardado en posición horizontal⁴¹ (ver fotografía 48). *Tatik mamal* también se

⁴¹ Según Pitarch, la imagen del *Manojel*, que se guarda en posición horizontal en una caja de madera, se envuelve en trece prendas que cubran totalmente su cuerpo porque es el santo más potente de los que se encuentran en la iglesia (2013: 104).

colocó encima de los mismos elementos, lo limpiaron y lo vistieron con ocho prendas, más una corona, un *chukiljolon* en la cabeza y en su parte baja, es el santo que está sentado en una silla con los brazos extendidos (ver fotografía 49).

Cada santo recibió ofrendas voluntarias de dinero por los presentes y se fue colocando en una canastita. Alrededor de cada santo se colocaron ocho botellas de *pox*, incienso, cigarros, ajos y refrescos que se fueron repartiendo a lo largo de la limpieza y el cambio de ropas. Al estar listos los santos se repartió el agua sagrada para ser bebida o guardada en botellas plásticas y los volvieron a instalar adentro de los *camerines*. Mientras pasó todo esto los *sonowiletik* tocaron algunos sones.

Le prendieron cincuenta velas a *Tatik mamal* y otras cincuenta a *Manojel*, veinte velas a la Santa Cruz, veinticinco velas a *Santa Lusa* o Santa Lucía, una vela por los santos y las vírgenes católicas y una vela y veladora al cajón que guarda las banderas rojas. Javier el *bankilal j-ilmexa* puso enfrente de las velas cuatro botellas de *pox* e incienso, las mayordomas con los mayordomos quedaron enfrente, ellas sentadas en el suelo y ellos arrodillados para iniciar un rezo colectivo, al mismo tiempo que los músicos tocaban los sones de *Xjajchibal son* y *Sk'ayo santa Lusa*.

El rezo se hizo por veinte minutos con los mayordomos y las mayordomas que le rezaban a cada santo y los músicos siguieron tocando hasta que terminaron de rezar. Ellas y ellos se pusieron de pie para estar enfrente de los *tat sonowiletik* y ahí se colocaron seis botellas de *pox* más dos incensarios. Ya estaban todas y todos juntos formando un colectivo para el baile final que duró otros veinte minutos.



Fotografía 48. Cambio de ropas de *Manojel* adentro de la iglesia. De ambos lados las mayordomas y las *me' bankilal j-ilmexaetik* terminando de vestir al santo. Del lado izquierdo se ven los algodones con que lo limpian, la canastita para las ofrendas y las ropas con las que ha quedado vestido *Manojel*. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 49. Cambio de ropas de *Tatik mamal* al mismo tiempo que el de *Manojel* de lado izquierdo. Las mayordomas con las *me' bankilal j-ilmexaetik* están sentadas en el suelo terminando de vestir al santo. De frentes se encuentra el altar de la iglesia de Tenejapa. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Primer día de la costura de las ropas de los santos

Esta actividad se realiza cada dos años y sirve para renovar las ropas de los santos y las vírgenes. Participan músicos como los *tat sonowiletik yu'un martomaetik* y los *j-amteletik*, los *martomas*, las *me' bankilaetik*, las niñas, los niños, las *me' bankilal j-ilmexaetik* y los *bankilal j-ilmexaetik*. La descripción de esta costura de ropas es de las mayordomías de San Diego y de Santo Entierro o *Manojel*.

Las tareas comenzaron con la compra y búsqueda de las telas que iban a costurar. En esta ocasión en un día de octubre a la una de la tarde llegaron los mayordomos, las mayordomas, sus hijas e hijos, las *me' bankilal j-ilmexaetik* y los *bankilal j-ilmexaetik* a Parisina cerca de la Iglesia de Santo Domingo en San Cristóbal de las Casas. Comenzaron pidiendo las telas con medidas que ya llevaban exactas. Cada grupo de mayordomos eligió la tela que quería para su santo y también, compraron agujas, hilos y tijeras. Tomaron su tiempo para la elección de todos los materiales y cada vez que agregaban algo le ofrecían una copita o *cruspis* de *pox* a los vendedores de la tienda, algunos aceptando y otros guardando la bebida (ver fotografía 50).

Al tener los materiales listos, las telas de cada santo las envolvieron dentro de un petate.⁴² Cada uno, iba doblado y colgado de una cinta de telar de cintura encima de la cabeza de dos niños. Uno de ellos era José Miguel que es mayordomo de San Diego y el otro es un hijo del primer mayordomo de *Manojel* (ver fotografía 51). Lo siguiente fue dividirse cada grupo de personas con el santo que le tocaba, unos fueron a buscar camisas manga larga y el otro grupo buscó velas. La mayordomía de San Diego llegó a unas tiendas de ropa de caballero en el Barrio de la Merced en San Cristóbal, visitaron tres tiendas hasta que encontraron las camisas correctas con los colores que querían, compraron una para San Pedro y otra para San Diego. José Miguel llevó colgado por todo el camino el petate con las telas en su cabeza y solo lo bajó para introducir las nuevas camisas compradas (ver fotografía 52). Ahí mismo se hizo el ritual de darles *pox* a los vendedores para poder concluir con la compra. A las cuatro y media de la tarde regresaron a Tenejapa para continuar con la actividad en la madrugada que seguía.

⁴² El petate era nuevo, comprado en el mercado de San Cristóbal de las Casas.



Fotografía 50. Vista de las telas encima de una mesa en la tienda Parisina en San Cristóbal de las Casas. Asistiendo los mayordomos y las mayordomas, algunos de sus hijos e hijas, las *me' bankilal j-ilmexaetik* y las *bankilal j-ilmexaetik*. Octubre de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 51. El niño mayordomo José Miguel cargando un petate con las nuevas telas compradas que le coloca el primer mayordomo de San Diego. Octubre de 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 52. Mayordomos con los *bankilal j-ilmexaetik* caminando, mientras pedían el paso por las calles de San Cristóbal de las Casas. Se dirigían a las tiendas del Barrio de la Merced, en búsqueda de las camisas de hombre para San Pedro y San Diego. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Segundo día de costura de ropas de los santos

Este día mi jornada comenzó a las cuatro de la mañana en Tenejapa. Los mayordomos y las mayordomas ya estaban en labores desde horas antes. Se reunieron en la iglesia y luego de un rato salieron los *tat sonowiletik*, los *j-amteletik*, los *martomas*, las *me' bankilaletik*, las *me' bankilal j-ilmexaetik* y los *bankilal j-ilmexaetik* y las niñas y niños caminando hacia el cerro que está cerca del Hospital Materno que se llama *K'anolal*. Llevaron las tres banderas rojas que iban delante de los *sonowiletik*, mientras se tiraban cuetes. Se podía ver instalado un altar pequeño que contenía una cruz, una banca, seis incensarios, juncia, flores rojas y una botella de *pox*.

Al llegar a las faldas del *K'anolal* se colocaron en el siguiente orden: primero las niñas con los incensarios, los *j-amteletik*, las tres banderas rojas, los *tat sonowiletik* y las *me' bankilaletik*. Todas las personas estaban esperando la llegada de los dos niños con los petates que contenían las nuevas telas, ellos bajaron del cerro acompañados de cinco mayordomos

adultos. Al llegar, las niñas les sahumaron todo el petate con el incienso, luego se pusieron frente a los *tat sonowiletik* para que los músicos les hicieron dos reverencias y en ese instante dejaron los petates con las telas encima de la banca del altar. Cabe decir que los dos grupos de músicos tocaban al mismo tiempo; formándose una especie de colectivo sonoro o como lo llama Roberto Campos en su artículo sobre el pueblo huave, una bruma sonora haciendo referencia a los dos grupos de especialistas rituales que producen sonidos en la celebración religiosa del Corpus Christi⁴³. Como referencia los *tat sonowiletik* tocaban el *Beibal son* (ver fotografía 53).



Fotografía 53. Los *sonowiletik* son los músicos que están sentados en la banca y los *j-amteletik* están de pie. Frente a ellos, catorce botellas de *pox* que se fueron repartiendo a lo largo de la llegada de las telas. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Los dos grupos de músicos se colocaron frente al altar, en una banca se sentaron los *sonowiletik* y de pie quedaron los *j-amteletik*. Los mayordomos que bajaron del cerro junto

⁴³ Entre los huaves de la barra el efecto de bruma sonora derivada de la actuación conjunta de los *montsünd naab* y los *monlüy kawüy* no corresponde a una técnica acústica deliberada de interacción interespecífica; pero sí a un efecto deseado, pues esta densidad tímbrica es valorada como *najneaj* (bonita, buena). (Campos, 2020: 99).

a los niños pasaron a saludar a cada músico y a las *me' bankilaetik* que estaban sentadas en los petates a la par del altar. Seguido los meseros colocaron catorce botellas de *pox*, cigarros y ajos enfrente de los músicos; al mismo tiempo que los *j-amteletik* tocaban sus sones se repartía las ofrendas. Cuando éstas se terminaron todas y todos se levantaron para continuar con una procesión hacia la iglesia. Adentro hicieron otra procesión de varias vueltas en círculos incluyendo a los *tat sonowiletik* que tocaron el *Beibal son* ([ver procesión](#))

Al finalizar se dividieron en dos grupos; un grupo se fue a la casa de San Diego y otro a la casa de *Manojel*. Los *tat sonowiletik* también se dividieron en diadas para tocar los sones en las actividades. Al llegar a la mayordomía de *Manojel* los músicos se sentaron en una banca y a su par las *me' bankilaetik* que costuraron las ropas. Estaban encima de los petates, enfrente tenían las telas para costurar, los hilos, las agujas y las tijeras. Se colocaron las botellas de *pox*, los cigarros, los incensarios y los ajos. En la preparación de todos los materiales y las ofrendas para la costura los dos músicos continuaron tocando.

Las *me' bankilaetik* comenzaron un rezo de unos cinco minutos, después conversaron un rato entre todas y todos y se les dio a ellas primero el *pox* -que se tomaron las cinco mujeres sin excepción, incluso estando una embarazada-, los cigarros y los ajos; mientras los dos músicos estaban tocando el *Xjajchibal son*, *Sk'ayo santa Lusa*, *Wakeb ta mula*, *Sk'ayo bankilal winik*, *Sk'ayo antiwo jme' tatik*. Lo siguiente fue extender una de las telas de algodón color azul cielo que la fueron midiendo con una muestra anterior para costurarla con las mismas medidas. Tomaron su tiempo para saber en qué lugares hacer los cortes correctos, interviniendo los *bankilal j-ilmexaetik* (ver fotografía 54). En ese instante llegaron los *j-amteletik* acompañados de los otros dos *sonowiletik* para reunirse el cuarteto y así seguir tocando sus sones, se sentaron en el mismo espacio y tocaron los dos grupos intercalando sus intervenciones.

Teniendo los cortes listos comenzaron a costurar un dobladillo alrededor de toda la tela con sus hilos de color azul cielo, blanco y rojo, más unos retazos rectangulares que eran para las mangas⁴⁴. Mientras esto sucedió todas y todos estaban conversando, se reían, los músicos tocaban el *Son Manojel*, *Wakeb ta mula*, *Sk'ayo cheb meba' alal*, y *Sk'ayo swara*

⁴⁴ Es una labor que hacen las mujeres, pero en este caso el primer mayordomo de *Kajkanantik* (Pedro) se puso a costurar con ellas. Me comentó uno de los meseros que lo hacía porque yo lo estaba grabando.

Kajkanantik. Sus hijos e hijas esperaban pacientes y también se hacían parte de la actividad. Llegó la visita de los mayordomos de San Diego para ver cómo iba la labor de ese lado y animarse entre todas y todos. Más adelante después de ayudar el mayordomo y un *bankilal j-ilmexa*, le dijeron a Ana -la esposa de un músico- que se integrara en la costura, ella aceptó y estuvieron las seis mujeres costurando por cinco horas (ver fotografía 55).



Fotografía 54. La *me' bankilal j-ilmexa* María sostiene la tela del lado izquierdo de la imagen, el *bankilal j-ilmexa* Sebastián la sostiene a la derecha y la primera mayordoma de *Manojel* Petrona en medio de ellos, midiendo las telas para la costura de las ropas de *Manojel*. Tenejapa, 2022, Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 55. Las seis mujeres en la labor de la costura de las telas, enfrente de ellas dos petates, el rebozo tradicional o *tsots*, siete botellas de *pox*, las cajas de cigarros, los ajos y dos incensarios. Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

En ese lapso de tiempo se comenzaron a reventar varias cuerdas de diferentes instrumentos. Primero le pasó al *p'usk'in* de Alonso (*p'usk'in* primero) él dejó de tocar y cambió su cuerda de alambre rápidamente; al realizar la maniobra los otros dos músicos continuaron tocando⁴⁵. Luego, se reventó la cuerda del *rawel* de don Marco que la cambió Alonso de nuevo, diciendo que el señor Marco ya no miraba bien y se le dificultaba hacerlo, para esto el músico se fue al patio y aprovechó la luz del día para hacerlo (ver fotografía 56).

Los músicos en conjunto se estaban rotando de mayordomía para tocar en ambos lugares, luego se movieron a la casa de San Diego, y al llegar se vio a las *me' bankilaletik* sentadas en los petates haciendo la misma actividad de costura. En esta mayordomía los *tat sonowiletik* tocaron el *Xjajchibal son*, *Sk'ayo santa Lusa*, *Sk'ayo ijst'inal winik*, *Sk'ayo antiwo jme' tatik*, *Sk'ayo cheb meba' alal*, y *Wakeb ta mula*.

⁴⁵ Solo estaban tocando tres músicos porque Pedro (*rawel* segundo) se había ido a la municipalidad para cobrar su quincena.



Fotografía 56. Alonso y Loncho cambian la cuerda del *rawel* del señor Marco en el patio de la casa de la mayordomía de *Manojel*. Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

En la mayordomía de San Diego las telas de algodón que costuraron tenían un diseño de cuadrícula en colores verde y blanco, más la segunda de cuadrícula en azul celeste y blanco.⁴⁶ La distribución de las ofrendas era igual que en la mayordomía anterior, las *me' bankilaletik* y las *me' bankilal j-ilmexaetik* que costuraban tenían a su par las botellas de *pox*, las cajas de cigarros, los ajos y el incienso (ver fotografía 57). Los músicos regresaron a casa de *Manojel*, cuando las mayordomas y los meseros tradicionales estaban recogiendo los materiales de costura y los petates porque la actividad había finalizado. Cada una tomó un *tsots* que envolvían las telas costuradas, las ropas de muestra, los petates doblados, y algunos mayordomos sostuvieron un cajón con collares de monedas y jarrones con flores.

En ese momento, los músicos tocaron el *Wakeb ta mula*, *Sk'ayo swara Kajkanantik*, *Sk'ayo jala'* y el *me'tik ta tsajalsul*. Todas las personas -en su mayoría embriagadas- se colocaron frente de los *tat sonowiletik* para iniciar con la danza que hicieron por media hora.

⁴⁶ Esta diferencia se da porque se costura para dos santos, San Pedro y San Diego.

Algunas mujeres resistían la carga de su bulto con hijas o hijos sobre sus espaldas. Los mayordomos trataban de mantenerse de pie para no caer por su estado alcoholizado, la actividad siguió hasta que se trasladaron a la parte del altar para concluir con un rezo colectivo (ver fotografía 58). En la parte trasera del altar se encuentra el cajón de gran tamaño donde guardan todo lo descrito, cuando el rezo concluyó uno de los *bankilal j-ilmexaetik* fue pidiendo cada bulto para guardarlo. Así finalizó la actividad de la costura de ropa de los santos. Cada persona regresó y se sentó en el salón para esperar la repartición de la comida de atole y los tamalitos de frijol con caldo de res.



Fotografía 57. Las mayordomas de San Diego costurando las ropas de los santos. En el centro las telas con las camisas de hombre encima de los chales tradicionales y los petates, enfrente cinco botellas de *pox* y dos incensarios, atrás de ellas otras botellas de *pox*, al fondo los músicos con el primer mayordomo de San Diego. Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.



Fotografía 58. Rezo colectivo en el adoratorio de *Manojel* donde están rezando los mayordomos y las mayordomas. Al fondo se ve el altar con la fruta del *k'an x'ix* y colgado de los hilos el *rawel* del señor Marco. Tenejapa, 2022. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Densidad de significado de los componentes de las ritualidades

Las actividades que he descrito son prácticas que contienen elementos infaltables, tales como las ropas, las telas, las vestiduras de los mayordomos y las mayordomas, los meseros tradicionales, los petates, los collares con monedas, el *pox*, el incienso de copal, las veladoras, los cigarros, los ajos, las comidas de las celebraciones y los músicos con los sones. Dentro de la ritualidad, todos tienen carácter sagrado. Investigadores como Pedro Pitarch han analizado su función y su eficacia. De acuerdo con él, en el universo tseltal existen dos estados, el del mundo ordinario o estado *jamalal*, y el mundo virtual/sagrado o estado *ch'ul* o *ch'ulel*. Ambos coexisten dentro de los seres humanos como el “cuerpo” y el “alma”, pero prefiere utilizar la figura del pliegue para caracterizar la relación entre los dos estados:

El intercambio entre el estado virtual —el dominio de los espíritus, las divinidades y la muerte— y el estado visible, solar, en el que vivimos los seres humanos, es pensado como resultado de un doblez o envoltura mediante el cual los seres del Otro Lado se pliegan sobre si mismos para introducirse en este, así como los seres humanos nos desplegamos —transitoria o definitivamente— para disolvernarnos en aquel. Como en un tejido, estos dos estados forman el anverso y reverso de la existencia. El pliegue de uno —su sentido— es el despliegue del otro (Pitarch 2013: 13).

Las ropas que se costuran, se lavan y visten a los santos y las vírgenes funcionan como tejidos que envuelven un cuerpo, como una “segunda piel” que vincula el mundo ordinario con el mundo sagrado. Cumplir con los rituales de su cuidado es mantener en movimiento los ciclos que se van cumpliendo en cada calendario ceremonial, los cuales a su vez permiten regenerar la vida:

Cambios radicales de tiempo, lugar o estado son frecuentemente inducidos mediante acciones sobre el vestido: cambio de indumentaria, destrucción de tejidos viejos, estreno de prendas nuevas... Esta asociación entre el cambio de ropa y el comienzo de un nuevo ciclo resulta muy evidente por ejemplo en el mito tzeltal de la emergencia del sol (Pitarch 2013: 26).

Pitarch recupera a Viqueira (1993), quien relata cómo los brujos y hechiceros de Cancuc fueron convocados para usar su arte contra los españoles y para lograrlo tenían que perder su condición ordinaria, que se lograría por medio de un estado alterado inducido por la acción de cubrirse con ropas. “Un indígena que abandonaba su estado ordinario podía intercambiar su indumentaria con la de los santos, o, más exactamente —dice—, abandonaba su estado ordinario porque se envolvía en la ropa de los santos (Pitarch 2013: 105).

Félix Báez, en su texto *Entre los nahuales y los santos* (2008), habla sobre la apropiación de los santos por parte de las comunidades, que también se realiza por medio de su indumentaria. Y recuperando a Eugenio Maurer dice:

Hemos visto más arriba que los santos de Guaquitepec tenían ropas tzeltales hasta que un cura hizo que se les vistiera a la ladina. Hay que notar aquí que la forma de vestirse, propia de cada pueblo, proviene del modo como está vestido su santo patrono (comunicación personal del profesor Julian Pitt-Rivers). Así como los vestidos de la gente de cada pueblo, ligeramente diferentes, sirven para distinguir a los habitantes de un poblado de los de otro, así también sucedería con los santos: su traje indicaría claramente su pueblo, y revelaría hasta qué punto se les considera como miembros de la comunidad. En efecto, para los tzeltales es inaceptable que los santos estén desnudos o, mejor dicho, semidesnudos, como San Juan Bautista, San Sebastián, etcétera (149).

El vestuario de los mayordomos, las mayordomas y los meseros es especial; no andan con ropas cotidianas del día a día, sino que visten también su ropa sagrada. Está bordada con hilos rojos principalmente y se agregan hilos en negro, morado, verde, rosa y amarillo. Los *martomas*, los *bankilal j-ilmexaetik* y los *tat sonowiletik* usan un pantaloncillo corto que llega debajo de las rodillas, el cual tiene unos bordados en colores rojo, morado y negro en el contorno. Los mayordomos visten un huipil o *luchul k'uil* blanco con manga larga, hecho en telar de cintura y con brocados rojos en las orillas de las mangas. Los *bankilal j-ilmexaetik* y los *tat sonowiletik* portan camisas de hombre de diferentes colores, pero todos se colocan la capa negra de lana conocida como *chujkilal* encima de los *luchul k'uil*, como se denominan las camisas, y calzan huaraches de suela doble o triple.

Las *me' bankilaetik* portan un huipil tradicional o *luchul k'uil* de telar de cintura en color blanco que tiene brocado rojo en la pechera y en la parte baja⁴⁷. Es parte de su indumentaria el rebozo tradicional o *tsots*, que es de telar de cintura negro y tiene líneas rojas con bordados de rombos en el mismo color. Las *me' bankilal j-ilmexaetik* usan blusas manga larga de licra con cuello de tortuga. Todas portan una falda o *tsek* de color azul marino que tiene unos bordados de colores y se calzan con zapatillas de plástico o zapatos cerrados.

Los collares con monedas son objetos que son colocados encima del cuerpo del santo y la virgen en ocasiones especiales, como en las procesiones que se hacen en el centro del pueblo y adentro de la iglesia, para cambios de cargos y mayordomías. Cuando se realiza la actividad del lavado de ropas son sacados de las pequeñas cajas que se guardan atrás de los altares de las mayordomías para limpiarlos con algodones y agua.

El *pox* o el aguardiente que consumen los tradicionalistas es el componente principal que sellar un pacto entre los participantes de las celebraciones; facilita la comunicación con sus santos y santas, y también forma parte del alimento que sustenta el cuerpo de estas deidades. Normalmente lo compran en la localidad de Cruztón, que está a 19 kilómetros de Tenejapa; es consumido por hombres, mujeres y en ocasiones por niños. El estado de embriaguez propicia un trance que crea una conexión con el más allá, poniendo al descubierto

⁴⁷ Este solo es utilizado por las *wixiletik antsetik* o las mayordomas.

el *o'tan*⁴⁸. Según Pitarch, el enajenamiento alcohólico hace que los mayordomos pierdan el gesto ordinario para manipular a los santos, siendo un estado que facilita la relación entre ellos y protege a los especialistas rituales de su poder y contagio (2013: 104).

El *pox*, el incienso de copal, las veladoras y velas son elementos que sirven para alimentar a los santos y vírgenes. Pitarch dice que los santos indígenas se caracterizan por esta necesidad. Al respecto, mis interlocutores comentan que sí son el alimento de sus santos. A otros grandes personajes como el Toro de Petate –que se confecciona en el Carnaval de Tenejapa– a la hora de descansar se le deja enfrente, como alimento, una botellita de *pox*, un plato hondo con sal, una veladora e incienso (ver fotografía 59).

Los santos no consumen estos productos, sino su esencia inmaterial, lo cual equivale a lo “otro” de estas sustancias: el humo del incienso, el aroma de la vela, el vapor etílico del aguardiente, etcétera. Ello explica también que los santos no defequen y que de hecho carezcan de ano. Todos estos alimentos, clasificados como “calientes”, tienen en común, quizá, ser el resultado de la eliminación del cuerpo (Pitarch, 2013: 102).

⁴⁸ Corazón en tseltal



Fotografía 59. El toro confeccionado con petates, el alimento frente al toro, que es la sal, la botellita de *pox*, la veladora y el incienso. Carnaval de Tenejapa, 2023. Kimberlyn Maradiaga Aguilar.

Otros elementos que están presentes en las ritualidades pero que son consumidos por las y los participantes son de nuevo el *pox*, el refresco, la cerveza, en ocasiones otro tipo de bebidas alcohólicas, los ajos, los cigarros y el tabaco silvestre. Cada vez que se entregan, las personas que los reciben tienen la opción de guardarlos. El *pox* se guarda en un cuerno estilizado para ese uso y, si no, se pueden utilizar botellas vacías de cualquier tipo. El cigarro y el ajo, si no son consumidos, también pueden guardarse. Estas son las ofrendas que las personas ingieren para compartir entre todas y todos para agradar a sus santos y a sus vírgenes.

Sobre las comidas que se sirven en las celebraciones o al final de las ritualidades, hay que señalar que como entrada se sirve pozol o *mats'*, ya sea agrio o dulce, depende mucho de la cocinera de ese día. Hay caldos de varios tipos, como caldo de carne de toro ahumado, caldo de pollo con verduras, caldo de maíz con huevos hervidos y caldo de panza. Se acompañan con tortillas o tamales de frijol, chile en polvo, sal y limones. Al respecto, Andrés Medina dice sobre uno de los caldos: “La panza de res es un alimento exclusivo de ocasiones ceremoniales; preparada en la misma forma que las demás carnes, solo son consumidas en

situaciones especiales, como en las comidas rituales organizadas por los mayordomos.” (1991: 77).

Del último componente esencial para las celebraciones ya hemos hablado bastante: son los sones ejecutados por los *tat sonowiletik*. Están presentes en momentos específicos, como en el inicio de una celebración, en una procesión, cuando se acomodan las velas o los diferentes utensilios, para acompañar una caminata de salida o entrada, al llegar a una nueva casa de mayordomía, para un cambio de cargo, para lavar ropas en el lavadero, en la limpieza de collares con monedas, para el secado de ropas, en la repartición de ofrendas, cuando se les da comida a las *me' bankilaetik*, para las danzas finales de las actividades rituales, cuando se confiesan en casa del señor Marco y en los rezos colectivos en la iglesia. Los sones se rigen por características concretas que, quienes los escuchan las reconocen, y saben que cada son se toca para un momento puntual de las celebraciones o las actividades. Son indispensables, pues sin música no hay ritualidades.

Lizette Alegre afirma que los rituales pertenecen a la categoría de textos-códigos. Partiendo del supuesto de que los textos son espacios semióticos heterogéneos que presentan en su interior dos o más lenguajes, la autora propone la categoría de *intratextualidad* y la define como *el conjunto de relaciones al interior de un texto*, en este caso entre las estructuras del lenguaje musical (secuencias sonoras), el lenguaje visual (objetos, gestos, conductas) y el verbal (nombres, rezos, oraciones) en los momentos específicos de ejecución (Alegre, 2004: 19).

Parte de la significación musical va estar determinada por las relaciones de los tres lenguajes. Esto explica por qué secuencias sonoras idénticas reciben nombres distintos, ya que el significado se construye a partir del mecanismo de *traducción intersemiótica*, mediante el cual se generan *equivalencias convencionales* entre las estructuras musicales, visuales y verbales. El empalme de las estructuras de los lenguajes musical (secuencia sonora) y verbal (nombre), produce una articulación retórica que conduce a *campos semánticos* y genera una *equivalencia convencional*. Esto significa que las secuencias sonoras carecen, por sí mismas, de contenido y que sólo lo adquieren en el momento en el que se les asigna una denominación, es decir, en el empalme de una estructura del lenguaje musical (secuencia sonora) y una del lenguaje verbal (nombre). (Alegre, 2004: 19).

El concepto de *intratextualidad* se asocia con todos los procesos que he descrito, ya que la música de los *tat sonowiletik* implica una relación con otros lenguajes que integran la totalidad textual del ritual (le dan sentido).

De los santos, las vírgenes, los vivos y los muertos

Estas figuras tan importantes dentro del universo tradicional de Tenejapa permiten relaciones entre los *martomas*, las *me' bankilaletik*, los *tat sonowiletik*, las *me' bankilal j-ilmexaetik*, los *bankilal j-ilmexaetik* y todas las demás personas que mantienen la jerarquía social por medio de los cargos que implican mandatos colectivos. A través de las ritualidades se sustenta el orden en la comunidad. Por medio de los rezos y otras actividades como darles su comida, costurarles y lavar sus ropas o tocarles música, se espera que escuchen las plegarias y la comunidad pueda cumplir sus ciclos. Si no se hacen estas actividades corren el riesgo de sufrir enfermedades, falta de cosechas, lluvias abundantes o malas noticias.

En el trabajo de Questa sobre la etnografía de la ceremonia terapéutica doméstica de *kalwewetsin*, se habla sobre la metáfora de la muerte y los muertos para los *masewal* de la sierra norte de Puebla. Para esta comunidad, los muertos son socialmente participativos, trabajan y participan en la vida social de sus comunidades gracias a las ritualidades y narrativas que las personas vivas mantienen con ellas y ellos. Y la muerte es la transformación corporal, anímica y social. En la sociedad tradicionalista de Tenejapa se puede apreciar que la práctica de sus ritualidades genera también una relación cercana con sus muertos y muertas, a veces muy vinculados a los santos y las vírgenes. Forman parte del colectivo más influyente, como sostiene Questa; que los muertos vueltos ancestros poseen un enorme poder, pues se erigen como los dueños y guardianes de las tierras, las casas y el mismo pueblo (2020: 62).

Al respecto, Félix Báez alude a Eugenio Maurer y habla así de la religiosidad popular de los *tseltales* de Guaquitepec:

Las antiguas divinidades coinciden con las de los santos, concretándose la integración entre ellos. La relación entre los santos patronos y la identidad comunitaria es evidente; los habitantes de cada poblado son los “servidores exclusivos del santo”: le pertenecen, y él, a su vez, les pertenece. De tal manera, cada comunidad considera a su patrono más importante frente a los de otras localidades. Para los

tzeltales, los santos cumplen su función de protectores en tanto se concibe que viven sobre la tierra. No podrían tener estas “relaciones íntimas con sus protegidos si se encontraran lejos” (Báez, 2008: 148).

El colectivo diferenciado está dividido en dos niveles, “el colectivo de los vivos” y “el colectivo de los muertos”. Entre ambos se entiende una clara codependencia. Por ejemplo, en Tenejapa, las celebraciones de las mayordomías se deben realizar respetando patrones que han aprendido a conocer como propios. Es la responsabilidad y el compromiso de cada colectivo; los santos esperan que los alimenten con su *pox*, sus veladoras y su incienso, que se les toque su música, se les lave su ropa y se les costuren nuevas prendas. A cambio, el colectivo de los vivos espera respuesta a sus peticiones, orden en la comunidad, un buen cultivo, la cosecha de sus alimentos y el prestigio de sus cargos para que sus costumbres continúen sus ciclos. En otras palabras, las teorías nativas se sustentan en la continuidad de estas ritualidades, de las cuales las mayordomías de Tenejapa son fieles practicantes.

Conclusiones

Esta investigación inicia con la búsqueda de conocer la música tradicional de Tenejapa dentro de su contexto. Primero, como parte de un llamado personal por adentrarme en un ambiente ritual de un pueblo originario, segundo por la experiencia de hacer trabajo de campo fuera de mi espacio habitual. Gracias a uno de los artículos que leímos de Delmar Méndez, oriundo de Tenejapa conocí a la comunidad tradicionalista en sus prácticas rituales y sus celebraciones.

El objetivo general fue comprender como se articula lo sonoro-musical producido por los *tat sonowiletik yu'un martomaetik* en el lavado y la costura de ropas de los santos y las vírgenes de Tenejapa, y los objetivos específicos como: comprender en qué consisten las mayordomías y el lugar que en ellas ocupan los músicos tradicionales; describir las producciones sonoro-musicales que ejecutan los *sonowiletik* durante la práctica ritual del lavado y costura de ropas de los santos y vírgenes de Tenejapa; documentar las técnicas interpretativas de los sones ejecutados por los *sonowiletik* y comprender la interacción entre la producción sonoro-musical y las etapas rituales del lavado y la costura de ropas.

Cada objetivo de la investigación se cumplió a través de diferentes metodologías. Mi observación participante fue el método clave para ir conociendo lo que se hacía en el proceso de las celebraciones. Esto me permitió llevar un diario de campo claro y ordenado que me ayudó a formar las descripciones de las actividades. Sumando el registro visual, audiovisual y sonoro que aportaron detalles a las descripciones, como a las transcripciones.

El trabajo de análisis musical significó un punto de partida para comprender los sones en el contexto ritual. Fue muy importante para delimitar cada son, entender sus estructuras, identificar la secuencia de sus inicios y finales, que sirvieron para describir cada transcripción.

El haber podido registrar y analizar su repertorio permite que sea conocido y reconocido como un saber colectivo que encierra historia, memoria y tradición, además de brindar la posibilidad de responder a futuras demandas de la misma comunidad para conocer con más detalle su tradición. Es un material que genera un punto de partida para más estudios,

pero por lo pronto reconoce la vitalidad de la música tradicional de los Altos de Chiapas y de sus ritualidades al modo como están vigentes hoy.

La comunidad tradicionalista de Tenejapa se rige por una estructura jerárquica de cargos religiosos y políticos que ayudan a mantener un orden social. Las mayordomías siguen vigentes y las celebraciones se mantienen con la ayuda de todos los integrantes de las familias, que apoyan en todo el proceso. En estas celebraciones, la música de los *sonowiletik* *yu'un martomaetik* constituye un pilar, pues su práctica musical posee una significación determinante para los participantes en las actividades rituales.

El lavado y la costura de ropas de los santos y las vírgenes son parte de las actividades que refuerzan el quehacer de las y los tradicionalistas tenejapanecos. Son eventos que tienen que ir acompañados de elementos que son indispensables para su desarrollo, como las velas, el *pox*, el incienso, los ajos, los cigarros y la música de los *sonowiletik*, además de las telas y los atuendos. Las ropas que se costuran, se lavan y visten a los santos y a las vírgenes funcionan como tejidos que envuelven un cuerpo. Comprobamos lo que decía Pitarch: que la ropa es una “segunda piel” que produce transiciones entre el mundo ordinario y el mundo sagrado.

Las vivencias que compartimos en Tenejapa fueron desde una colaboración mutua. De mi parte siempre fue importante que supieran el respeto que tengo por su saber-hacer, y estuve acompañándolos hasta donde me lo permitieron. De alguna forma, como lo escribe Miguel A. García en su artículo “El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología” (2019), mi perspectiva fue generar un diálogo desjerarquizado y participativo que implicara –hasta donde se pudo– entablar una relación amigable.

Bibliografía

- Alegre González, Lizette (2004). “El camino de los muertos: Relaciones intertextuales en los ritos nahuas de Velación de Cruz y Xantolo”, en *Opción* vol. 20, núm. 44, agosto, pp. 9-27.
- Arom, Simha (2004 [1985]); “Book IV, Theoretical Tools”, en *African Polyphony & Polyrythm: Musical Structure and Methodology*, Cambridge University Press, Reino Unido, pp. 137-176.
- Arom, Simha (2001). “Modelización y modelos en las músicas de tradición oral”, en *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, edición de Francisco Cruces y otros, Trotta / SIBE – Sociedad de Etnomusicología, Madrid, pp. 203-232.
- Arom, Simha (1982). Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale. *Revue de musicologie*, 68(1/2), 198-212.
- Báez Jorge, Félix (2008). *Entre los naguales y los santos*. Universidad Veracruzana, México.
- Barth, Fredrik (1976). (comp.) *Los grupos étnicos y sus fronteras*. FCE, México.
- Bonfil Batalla, Guillermo (2005). *México profundo: Una civilización negada*. Fondo de Cultura Económica.
- Cámara, Fernando (1952). *Organización religiosa y política de Tenejapa*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública.
- Cámara de Landa, Enrique (2013). “Transcripción y análisis de la música de tradición oral”, en Marita Fornaro Bordolli, editora, *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*. Universidad de la República, Uruguay, pp. 159-242.
- Campos Velázquez, Roberto (2016). *Sonidos símbolo: una etnografía del calendario ceremonial de los huaves de San Mateo del Mar*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Campos Velázquez, Roberto (2020). “Pensando a través de la sonoridad y la escucha del pueblo huave: cosmología, rito y vida social”, en *Anales de Antropología* (vol. 54, N° 2), Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 89-105.
- De la Mora Pérez, Rodrigo (2010). “Señales audibles y simbolismo del awa, aerófono para el llamado de los jicareros wixaritari”, en Jorge Arturo Chamorro Escalante y Fabiola

Margarita Zúñiga Vargas (coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal: una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros*, México, Universidad de Guadalajara, pp. 219-240.

García, Miguel Ángel (2019). El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología, en *Revista General de Información y Documentación* 29 (1), pp. 107-125.

Gómez Muñoz, Maritza (2004). *Tzeltales. Pueblos indígenas del México contemporáneo*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Martín Rojo, Luisa (2003). “El análisis crítico del discurso: Fronteras y exclusión social en los discursos racistas”, en Lupicinio Íñiguez (ed.), *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, UOC, Barcelona, pp. 157-201.

Máurer Ávalos, Eugenio (1983). *Los tzeltales ¿Paganos o cristianos? Su religión ¿sincretismo o síntesis?* Centro de Estudios Educativos, A. C., México.

Méndez Gómez, Delmar (2018). “El *ch’ulel* y el *o’tan* en la música tradicional del pueblo tzeltal de Tenejapa”, en María Luisa de la Garza y Carlos Bonfim (eds.), *La música y los mitos: investigaciones etnomusicológicas*, México. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Universidad Federal da Bahia, Red Napiniaca de Etnomusicología, pp. 45-68.

Medina, Andrés (1991). *Tenejapa: familia y tradición en un pueblo tzeltal*. Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura.

Navarrete Linares, Federico (2021) “La cosmohistoria: cómo construir la historia de mundos plurales”, en María Isabel Martínez Ramírez y Johannes Neurath (coords), *Cosmopolítica y cosmohistoria; una anti-síntesis*, (vol. 37), pp. 23-39.

Paniagua Mijangos, Jorge Gustavo (2008). “De los pueblos indios a la ficción antropológica: los sistemas de cargos en la etnografía de los Altos de Chiapas: Antecedentes, Balance y Perspectivas”, en *Revista Pueblos y Fronteras Digital*, 3(5), 1–37.
<https://doi.org/10.22201/cimsur.18704115e.2008.5.212>

Pelinski, Ramón (1997). “Convergencia y unión entre etnomusicología y folclor”, en *Revista de musicología*, (vol, 20, N°2), pp. 895-901.

Pitarch, Pedro (2013). “El pliegue del cuerpo” y “Conjeturas sobre la identidad de los santos tzeltales”, en *La cara oculta del pliegue. Ensayos de Antropología indígena*. México: Artes de México, CONACULTA, pp. 19-36 y 95-116.

Questa, Alessandro (2020). “La creatividad ceremonial de kalwewetsin y la invención masewal de la mortalidad”, en *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, año XV, núm. 29, pp. 56-83.

Restrepo, Eduardo (2018). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Taylor, Diana (2015). “Capítulo 1. Actos de Transferencia”, en *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*, Universidad Alberto Hurtado, pp. 32-95.

Tinitana Ortega, David Isaías (2018). *Diez arreglos para cuarteto de cuerdas basado en las transcripciones tomadas del Libro “Música del Pueblo Kichwa” de Phillip Wilhelm*. Facultad de Artes. Universidad de Cuenca, Ecuador. Disponible en <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/31505>

Vasco, Luis Guillermo (2007). “Así es mi método en etnografía”, en *Tabula rasa*, (6), pp. 19-52.

Viqueira, Juan Pedro, 1993. “Que había detrás del petate de la ermita de Cancuc?”, en Ramos y Urbano (eds.), *catolicismo y Extirpación de Idolatrías, siglos xvi-xviii*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolome de las Casas, Cusco, pp. 137-166.

Yurchenco, Henrietta (1997). “Estilos de ejecución en la música indígena mexicana con énfasis particular en la pirecua tarasca”, en Arturo Chamorro (ed), *Sabiduría Popular*. El Colegio de Michoacán, 153-163.