



*Música de Nuestros Pueblos:  
Archivos de Samuel Martí*

48

Testimonio Musical de México, 48

© ® Instituto Nacional de Antropología e Historia

Primera edición, 2007

Córdoba 45, Col. Roma

Delegación Cuauhtémoc, CP 06700

México, DF



Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables, la persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

[www.sub\\_fomento.cncpbs.inah.gob.mx](http://www.sub_fomento.cncpbs.inah.gob.mx)

[www.inah.gob.mx](http://www.inah.gob.mx)

Tel. 5550 9714

Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*

Fonogramas que integran la serie de la Fonoteca  
del Instituto Nacional de Antropología e Historia

- 01 Testimonio musical de México
- 02 Danzas de la Conquista
- 03 Música huasteca
- 04 Música indígena de los Altos de Chiapas
- 05 Música indígena del noroeste
- 06 Sones de Veracruz
- 07 Michoacán: sones de Tierra Caliente
- 08 Banda de Tlayacapan
- 09 Música indígena de México
- 10 Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero
- 11 Música del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca
- 12 Banda de Totomtepec, mixes, Oaxaca
- 13 Canciones de la Intervención francesa
- 14 Música de los huaves o maveños
- 15 Sones de México. Antología
- 16 Corridos de la Revolución. Volumen 1
- 17 Música campesina de los Altos de Jalisco
- 18 El son del sur de Jalisco. Volumen 1
- 19 El son del sur de Jalisco. Volumen 2
- 20 Corridos de la Rebelión Cristera
- 21 Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca
- 22 Tradiciones musicales de La Laguna  
La canción cardenche
- 23 In Xóchitl in cuaicat  
Cantos de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero
- 24 Abajeños y sones de la fiesta purépecha
- 25 *Stidza rianda guendanabani ne guenda guti sti binni zaa*  
Canciones de vida y muerte en el istmo oaxaqueño
- 26 Corridos zapatistas  
Corridos de la Revolución Mexicana. Volumen 2
- 27 Fiesta en Xalatlaco  
Música de los nahuas del Estado de México
- 28 Lani Zaachilla yoo  
Fiesta en la casa de Zaachilla
- 29 Tesoro de la música norestense
- 30 Voces de Hidalgo  
La música de sus regiones. Volúmenes 1 y 2
- 31 Dulcería mexicana, arte e historia
- 32 Música popular poblana  
Homenaje a don Vicente T. Mendoza
- 33 Soy el negro de la costa...  
Música y poesía afromeziza de la Costa Chica
- 34 Festival costeño de la danza
- 35 Los concheros al fin del milenio  
Homenaje al antropólogo Guillermo Bonfil Batalla
- 36 No morirán mis cantos... Antología. Volumen 1
- 37 Suenen tristes instrumentos  
Cantos y música sobre la muerte
- 38 Atención pongan señores...  
El corrido afroamericano de la Costa Chica
- 39 A la trova más bonita de estos nobles cantadores...  
Grabaciones en Veracruz de José Raúl Hellmer
- 40 La Banda Mixe de Oaxaca  
La tradición musical de un pueblo en la Ciudad de México
- 41 K'ich'kelem Tata Dios  
Música ritual del oriente de Yucatán
- 42 Guelaguetza  
Dar y recibir; tradición perenne de los pueblos oaxaqueños
- 43 Evocaciones de la máquina parlante  
Albores de la memoria sonora en México
- 44 Manuel Pérez Merino  
Grabaciones al piano del Cantor del Grijalva
- 45 Xochipitzahua, flor menudita  
Del corazón al altar, música y cantos de los pueblos nahuas
- 46 Yimare o' oba  
Música ceremonial de los pimas de Chihuahua
- 47 La plegaria musical del mariachi  
Velada de minuets en la catedral de Guadalajara (1994)
- 48 Música de Nuestros Pueblos: Samuel Martí  
Samuel Martínez Uribe (1906 - 1975)

# **MÚSICA DE NUESTROS PUEBLOS ARCHIVOS DE SAMUEL MARTÍ**

Testimonio Musical de México, 48

## **Textos**

José Guadalupe Benítez Muro y Benjamín Muratalla

## **Grabaciones**

Samuel Martí

## **Selección Musical**

José Guadalupe Benítez Muro

## **Restauración y Matriz**

Fernando Carrero Caraveo

## **Imágenes**

Archivos de Samuel Martí

## **Diseño**

Catalina Miranda y Óscar Villafañez González

## **Corrección**

Karla Cano Sámano

**Instituto Nacional de Antropología e Historia**

Testimonio Musical de México, 48

© Instituto Nacional de Antropología e Historia

Primera edición, 2007



Instituto Nacional  
de Antropología  
e Historia



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes

Córdoba 45, Col. Roma

Delegación Cuauhtémoc

CP. 06700, México, DF

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables, la persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

[www.sub\\_fomento.cncpbs.inah.gob.mx](http://www.sub_fomento.cncpbs.inah.gob.mx)

[www.inah.gob.mx](http://www.inah.gob.mx)

Tel. 5550 9714

Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*

# **BENJAMÍN MURATALLA**

**Música de Nuestros Pueblos  
Archivos de Samuel Martí**

Testimonio Musical de México



**SAMUEL MARTÍ**  
(1906 - 1975)





**i**Cómo hablar de él sin emoción! Era la encarnación del hombre lleno de dudas con ánimo para encontrar certezas; de continuo me aconsejaba una frase de Picasso que, parecía, tomaba por divisa: “No busco, encuentro”.

Al convivir con él se tenía la certeza de estar en el reino de la música, en su origen; era el modelo del investigador puro: involucrado hasta la médula en su materia, sin pensar por ningún motivo alejarse del objeto de estudio, como si la realidad y el científico estuvieran verdaderamente enfrentados por esa barrera que algunos llaman objetividad. Nada más lejano de sus propósitos.

Intérprete, compositor, etnomusicólogo; en otras palabras, un científico y artista que jamás diferenciaba entre los pueblos indios históricos —los de museo— y los indígenas vivos, los que habitan parajes alejados... o en las esquinas del centro de la ciudad de México. Admiraba el arte antiguo tanto como el moderno y lo sublevaba el racismo hacia los indios y las injustas condiciones económicas a las que se enfrentan.

Con esa premisa como fundamento de rigor en su disciplina de artista, aunada a su sensibilidad de científico, aplicó todo su conocimiento para develar esa magnífica entelequia: la inexplorada música prehispánica, acerca de la cual planteó las más ricas y excitantes hipótesis que provocan múltiples imágenes llenas del esplendor de lo que fue o pudo ser ese silbar de viento, aquella fragilidad sonora del choque de los yelmos y armaduras, que desapareció bajo las prohibiciones de los inquisidores.

Hombre de apariencia física llamativa, alcanzaba el metro noventa de estatura; en su juventud fue boxeador en el equipo de la escuela, y era una persona verdaderamente admirable, sumamente modesto y magnánimo.

Se inició en la pasión por la música desde niño, tocando un violín que confeccionó con una caja de puros y cuerdas de alambre, lo que le valió que un grupo de mujeres de Ciudad Juárez abriera una suscripción para enviarlo a estudiar “al otro lado”. Allí inició lo que llamaba su “afortunada vida de artista”.

Samuel Martí nació en mayo de 1906 —no hay precisión del día—, hijo de padres mexicanos que se trasladaron a El Paso, Texas. Luchó toda su vida por obtener la ciudadanía mexicana, toda su vida fue mexicano por convicción y no era necesario que ningún burócrata lo asentara en un papel, pero lo logró en 1973, dos años antes de su muerte.

Estudió violín en Chicago, en el Musical College, y en la década de 1930 fundó la Orquesta Sinfónica de Yucatán y la Asociación de Promoción Musical Conciertos Martí. En Nueva York conoció a Edgar Varèse y a Julián Carrillo, con quien colaboró en sus investigaciones para el desarrollo de un nuevo sistema de notación musical, y fue su asistente en el diseño de pianos microtonales.

Su interés y amor por México hicieron que regresara al país para dedicarse al estudio de nuestras tradiciones. Siempre generoso, compartía el enorme entusiasmo que profesaba por el arte indígena contemporáneo y prehispánico al que dedicó su vida, mostrando su admiración constante a través de sus obras: *Instrumentos musicales precortesianos* (INAH); *Canto, danza y música precortesianos* (FCE); *Dances of Anahuac* en colaboración con Gertrude Prokosh Kurath (Aldine Publishing Co., Chicago); *Alt-Amerika. Music der Indianer in prakolumbischer Zeit. Musikgeschichte in Bildern, Bd. 2: Musik des Alterums*, Lieferung 7 Leipzig, *La música precortesiana* (Euram), sin dejar de lado libros de otros temas que abarcan las culturas mexicana y universal, que lo inquietaban profundamente, como *Mudra: Manos simbólicas en Asia y América* (Euram), *Brujerías y papel precolombino* (Euram) o *La virgen de Guadalupe y Juan Diego* (Euram) entre otras investigaciones.

Pero su mayor pasión era la música de nuestro continente, especialmente la de "Nuestra América", como la llamaba José Martí, de quien adoptó el apellido

(acortando el original suyo: Martínez) en homenaje. En las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta emprendió incansablemente extensos recorridos por todo el continente, llevando como compañera una voluminosa grabadora, para encontrarse con los músicos de nuestras tierras y registrar en cintas magnetofónicas el testimonio de esta herencia sonora.

Al respecto, Samuel Martí escribió:

Existe un cuerpo viviente de música americana, con profundas raíces en el pasado. Es por este patrimonio musical por el que deseo despertar un interés vivo e inteligente. Creo que un conocimiento inteligente y bien informado de las prácticas musicales de nuestros aborígenes puede servir como inspiración para el desenvolvimiento de una valiosa contribución a la cultura universal: la música de América.

Su trabajo fue arduo y desinteresado. Como su discípulo más cercano, y *achichinche* durante más de una década, fui testigo de la dedicación que Samuel Martí empeñó para cumplir su faena, sin pensar eludir en lo más mínimo las condiciones adversas en las que realizaba ésta, que asumió como su tarea.

Siempre atento y sabedor de la importancia de consignar con detalle las manifestaciones musicales transcribía en su cuaderno notas musicales, armo-

nías, ritmos, técnicas de ejecución, nombres de artistas, descripciones de parajes, observaciones de carácter etnológico referentes a la danza, a la música, al vestuario, a los ritos, a la comida, a la familia y a la vida diaria. Del mismo modo, elaboraba hipótesis y análisis acerca del sentido y el origen de costumbres, fiestas o rituales, sin olvidar, especialmente, su hábito de compartir el gozo con la gente, haciendo patente su admiración y agradecimiento por el virtuosismo que desplegaban los colegas para dejar el registro de su música y tradiciones; pues con ellos, constantemente se identificaba como uno más de ese gremio de trovadores y ministriles populares.

En sus andares por los poblados más apartados de nuestro continente, Samuel Martí integró un archivo con más de cien horas de grabación, que legó para el disfrute de todos. En él, invariablemente, hay una invitación a ser parte de ese espíritu náhuatl que poseen los pueblos del Altiplano y que definen como *netotilliztli*: música y danza de placer y regocijo.

En una época en que olvidar parecía la forma más fácil y aparente de ser modernos, el esfuerzo para salvaguardar la memoria y el patrimonio acumulado en los diversos órdenes del quehacer humano debería ser una tarea cotidiana y de todos. Proteger y conocer el pasado brindan la posibilidad de tender el brazo por encima del tiempo y enlazarnos con todas las generaciones que han sido o serán como nosotros... que a la vez son nosotros, es la única

oportunidad de reinterpretarnos y enunciar los sueños de lo que habremos de ser, una ventana por la que entre el futuro. Es el único camino que asegura la sobrevivencia de nuestra identidad y de nosotros mismos.

Esta forma de ser, de moverse libremente en la tradición sin temor al anacronismo ni a la moda, sin necesidad de elegir entre aldea o metrópoli, seguros de que el instante actual puede resistir la presión de los siglos y conservar su identidad para quedarse como ese mismo ahora, ése que siempre ha sido, es lo que, primordialmente, mi mentor... mi querido guía Samuel Martí, depositó en mí hace ya más de cuarenta años, y sigue vivo, como si fuera hoy la deslumbrante mañana en que me lo enseñó.

Gracias, pues, perpetuamente a mi maestro.

José Guadalupe Benítez Muro  
Ciudad de México, verano de 2007

## MÚSICA DE NUESTROS PUEBLOS

Benjamín Muratalla

### I

## Samuel Martí: una tríada en el reencuentro con los sonidos ancestrales de Mesoamérica



Foto: Irmgard Groth



## **1. El investigador**

Samuel Martí pertenece al tipo de personas enigmáticas de quienes, dada la escasez de datos biográficos extraprofesionales, y por su significativo que-hacer durante el periodo que les tocó vivir, se conoce más por lo que hicieron que por lo que fueron.

Al transitar entre dos mundos distantes y cercanos a la vez, este personaje emprendió la aventura de su vida desde el justo instante de su nacimiento, como un hecho fortuito, acontecido en El Paso, Texas; población que surgió también de la confluencia de un sinfín de destinos, encuentros y desencuentros de poblados y culturas que se han dado cita en ese borde, donde conviven dos posibilidades de existencia, que dan lugar a la peculiar forma de ver y vivir la vida, entre incierta y titubeante, entre que se es de acá y de allá al mismo tiempo.

Martí supo aprovechar su situación identitaria y se lanzó atrevidamente en la búsqueda de la raigambre mexicana de su persona, desde la plataforma ventajosa que le proporcionó su primera nacionalidad, estadounidense.

En Estados Unidos, Samuel Martí adquirió una sólida formación como músico, tanto en la teoría como en la práctica; en cambio, en México su principal propósito se centró en indagar la historia, la matriz de su cultura; en encontrar respuestas a los orígenes familiares y a su lengua. El pasaporte para ingresar a este mundo tan misterioso, atávico, costumbrista y denso de simbolismos, se lo dio precisamente la música. No es casual que, a través de la investigación en este campo, Martí haya alcanzado uno de sus más distintivos reconocimientos: "Ser uno de los más fructíferos investigadores de música prehispánica"; vocación que deja entrever un rasgo ideológico de su personalidad: "Su empeño por reivindicar nuestras culturas ante los ojos extranjeros de estadounidenses y europeos".

La doctora Evelyn Mariani, estudiosa y biógrafa de Martí, acertadamente argumenta que para entender la obra de este investigador se le debe ubicar en el contexto histórico que le tocó vivir al lado de otros personajes<sup>1</sup> entre los que se pueden considerar a Robert Stevenson, a los mexicanos Julián Carrillo y Vicente T. Mendoza, al francés Charles Boilés y al estadounidense José Raúl Hellmer, ya que como contemporáneos compartían de algún modo con Martí el afán de buscar las raíces prehispánicas de la música y mostrar

<sup>1</sup> Evelyn Mariani, *Samuel Martí: su vida y obra*, inédito, 2002, p. 31.

la existencia de otros pueblos, diferentes tipos de música y saberes, desconocidos o relegados por la sociedad dominante en México.

Con esta pretensión muchos de esos personajes contribuyeron al fortalecimiento del nacionalismo cultural emanado de la Revolución mexicana, pero vinculado a un movimiento de esta índole a escala internacional.<sup>2</sup> Martí expresa en este sentido:

Urge rasgar el velo de ignorancia y destruir los prejuicios seculares que nos vedan acercarnos a nuestras raíces ancestrales. El conocimiento de nuestras culturas indígenas es indispensable como medio de integrar nuestra nacionalidad y nuestro desarrollo como pueblo unido y poderoso.<sup>3</sup>

En México —lugar donde decidió radicar y nacionalizarse— la labor de Martí fue bastante productiva; uno de sus más interesantes encuentros con el pa-

- <sup>2</sup> La situación de guerra y posguerra, de 1918 a 1970, aproximadamente, inducía a muchos países a fortalecer sentimientos y principios que constituían las bases de una nacionalidad de Estado, con el objeto de establecer y defender los territorios con base en la historia y la cultura. Véase Gellner, Ernst, *Nación y nacionalismos*, México, Siglo XXI, 1992.
- <sup>3</sup> Samuel Martí, *Canto, danza y música precortesianos*, México, FCE, 1961, p. 16.

sado musical prehispánico se dio entre las décadas treinta y cuarenta del siglo xx, cuando formó parte del equipo de trabajo del renombrado arqueólogo mexicano Román Piña Chan. Descubrieron en una excavación en la Isla de Jaina, Campeche, una curiosa colección de estatuillas y artefactos sonoros relacionados con las prácticas musicales de los ancestrales habitantes de ese lugar; de ahí proviene la flauta de Jaina, famosa en el mundo no sólo por el grabado que posee en el cuerpo y que denota símbolos históricos o míticos relacionados con la música de los antiguos pueblos mayas, sino por las deducciones que se han hecho a partir de ella, acerca de los alcances musicales de ese grupo étnico, ya que posibilita una ejecución en escala diatónica de siete tonos.<sup>4</sup>

Fue un lector asiduo de diversos estudios sobre música mexicana, fortaleció sus conocimientos musicales en calidad de intérprete y compositor, estableció contacto directo con una gran variedad de investigadores que se ocupaban de asuntos relacionados, entre los que destacan: la notable musicóloga alemana Elsa Ziehm (1911-1993), seguidora del etnólogo berlinés Konrad T. Preuss (1869-1938); el folklorista mexicano por excelencia, maestro Vicente T. Mendoza (1894-1964); y la bailarina, precursora de la

<sup>4</sup> Cfr. Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, INAH, 1961, p. 154.

etnecoreología e investigadora de las danzas indígenas de Norteamérica, Gertrude Prokosch Kurath (1903-1992).<sup>5</sup>

Su trabajo de campo sobre música, teatro y danza de los pueblos precolombinos lo realizaba con técnicas etnográficas y lo complementaba con información documental proveniente de bibliotecas y archivos. En sus pesquisas solía emplear diversas herramientas para la recopilación de datos, por ejemplo, la excavación *in situ*, la interpretación de códices, esculturas y pinturas; también el levantamiento fotográfico, la grabación de audio, entrevistas y el dibujo, entre otras.

A partir de su singular visión, Martí se permitió analizar y plantear innumerables supuestos teóricos sobre la música prehispanica; en este sentido sus aportes fueron muchos, por lo que actualmente son considerados fundamentales para todo aquel que desee adentrarse en el tema.

Es importante mencionar que muchas de las hipótesis planteadas por Martí fueron cuestionadas, probablemente a causa de su tendencia recurrente a sobreestimar los alcances de la música precolombina sobre la europea, sir-

<sup>5</sup> Fondo Documental Samuel Martí, inédito, Fonoteca del INAH.

viéndose de datos y deducciones insuficientes para muchos de sus colegas.<sup>6</sup>  
El siguiente fragmento es más que elocuente:

La música precortesiana alcanzó una etapa de desarrollo comparable, tal vez superior, a la de otras culturas de origen europeo o asiático. Esto se comprueba por el número y variedad de instrumentos musicales arqueológicos que se han encontrado en Mesoamérica. Existe toda clase de idiófonos primitivos: tambores de parche sencillo y doble, tambores de troncos de madera que producen varios sonidos afinados llamados teponaxtle y tecomopilca, silbatos y ocarinas sencillas y dobles, flautas de pan o siringas, trompetas, y flautas sencillas, dobles, triples y cuádruples.

Es obvio que con este instrumental no puede considerarse “increíblemente primitiva” a la música indígena, según se cree y se enseña en las historias de música. La música precortesiana emana de una tradición antigua de alcance continental. Tradición que fue creada y desarrollada por pueblos cuyos orígenes todavía desconocemos, tales como los llamados arcaicos, los olmecas, mayas, teotihuacanos y mixtecos.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Cfr. Evelyn Mariani, *op. cit.*, 2002, p. 23.

<sup>7</sup> Samuel Martí, *Música prehispánica* (dos hojas mecanoescritas inéditas), s/f. Fondo Samuel Martí, Fonoteca del INAH, México.

En 1932 inició sus estudios de antropología en la ciudad de México y tuvo la suerte de ser alumno del prestigioso antropólogo Alfonso Caso. Durante este periodo decidió comenzar sus investigaciones sobre música precortesiana, como a él le gustaba denominarla, antes que prehispánica.

Samuel Martí fue consciente y estaba convencido de que para conocer el pasado cultural de México es preciso caminar por los innumerables senderos de los pueblos indios contemporáneos, y así lo hizo, muestra de ello son los abundantes registros etnográficos sobre festividades, ceremonias y danzas, además del importante legado sonoro y del valioso archivo fotográfico que recopiló por muchas latitudes del país.

Aunque no se tiene un registro exacto de su trayectoria realizada para el trabajo de campo, se puede deducir por la gran variedad de música, cantos y testimonios orales que dejó grabados. Así se sabe que recorrió varias regiones del país como: Campeche, Colima, Chiapas, Chihuahua, Estado de México, Nayarit, Oaxaca, Puebla, Veracruz, Sonora y Yucatán.

Es importante mencionar una cualidad muy propia de Martí: su hábito por aprovechar cualquier papel o fragmento de éste, para anotar múltiples observaciones de campo, de archivo o de biblioteca, así como algunas de sus

reflexiones, trazos y cavilaciones; y gracias a ello legó una gran cantidad de anotaciones manuscritas en programas de mano, folletos, oficios, cartas, y algo de lo más singular, en hojas membretadas de los diversos hoteles donde se hospedaba; hecho significativo si se toma en cuenta que Martí nació en el Hotel Dieu de la ciudad de El Paso, Texas, mientras sus padres se alojaban en ese lugar el 18 de mayo de 1906.■

Por esas peculiares anotaciones hoy nos podemos enterar que se hospedó en el Hotel Byerly de Los Mochis, Sinaloa; en el Knox de El Paso; en el St. James de Filadelfia; en el Bowman de Nogales, Arizona; y en el Imperial de Bogotá, Colombia, entre otros. También sabemos que escudriñaba en esos lugares: tanto aspectos de la música andina como de la yaqui, que analizaba ciertos tipos de silbatos u ocarinas, que hacía la notación del sonido de flautas o teponaxtles, que tenía que comunicarse con tal investigador o funcionario, que en la danza fulana el traje era de tal o cual manera, que cierto músico le informó sobre su instrumento, en fin, una impresionante profusión de datos que además nos remiten a otro tipo de información como fonogramas, fotografías, publicaciones, conferencias, etcétera.

■ Cfr. Evelyn Mariani, *op. cit.*, p. 3.

Martí también prestó sus servicios como docente e investigador en distintas instituciones, principalmente de México y Estados Unidos. En 1941 fungió como profesor invitado y consejero del Departamento de Música del Samuel Houston College en Austin, Texas. En ese mismo año presentó el primer coro negro en México con un repertorio de cantos religiosos.

En 1960 emprendió su exploración musical acerca de los pueblos contemporáneos en Centroamérica y Sudamérica, con auspicio de la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Uno de los resultados de esta importante labor fue la obtención de aproximadamente cien horas de grabación sonora de diversas etnias, material que fue entregado por Martí, según informa en sus escritos, a la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH) en la ciudad de México.

Seis años después fue nombrado investigador de la Dirección General de Enseñanza Superior e Investigación Científica de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Más tarde se lo reconoció como consejero y consultante en materia de etnomusicología, en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Hay que destacar que Martí fue uno de los precursores de la idea de instalar un museo dedicado a la música prehispánica; así, en 1971 propuso al Gobierno del estado de Morelos la posibilidad de que fuera en esa entidad donde se construyera dicho recinto. Esta propuesta no prosperó.

## **2. El músico**

Samuel Martí se graduó, a la edad de 20 años, de la High School, en El Paso, Texas; en 1927 ingresó al Bush Conservatory of Music de Chicago para realizar estudios de violín con el profesor Richard Czerwondky; un año después los profesores León Sametini y Leopold Auer acrecentaron los conocimientos musicales de Martí en el Chicago Musical College. Ya con una experiencia lista en materia de interpretación, a partir de 1930 participó en diversos conciertos en Estados Unidos y en el norte de México con repertorios que incluyeron música latinoamericana y mexicana.

Otra de las facetas de Martí fue el ánimo que siempre lo caracterizó para fundar distintos grupos musicales, con los que realizó una gran cantidad de giras tanto en México como en el extranjero; en estos viajes de conciertos que fueron bastante aclamados, acostumbraba presentar repertorios que incluían obras de compositores académicos y populares, pero también piezas de la música popular y tradicional de nuestro país.

Sus continuas visitas a la península de Yucatán contribuyeron a que se involucrara intensamente en el ambiente musical de aquella región; así, en 1936 fundó la Orquesta Sinfónica de Yucatán —de la que fue su primer director—

y el Cuarteto de Cuerdas Martí; también llevó a cabo una extensa investigación sobre la música maya. En ese mismo año apareció su primera publicación titulada *Técnicas básicas para violín y viola*.

### 3. El escritor y difusor

Como difusor de la temática que fue la pasión de su vida, Martí supo aprovechar muy bien los productos de sus investigaciones, mismos que divulgó a través de los diferentes medios que tuvo a su alcance, destacando cuatro libros que se han convertido en clásicos: *Instrumentos musicales precortesianos*, INAH, 1955; *Canto, danza y música precortesianos*, edición del Fondo de Cultura Económica, 1961; *Dances of Anahuac* en colaboración con la estadounidense Gertrude Prokosch Kurath, 1964, y *Musikgeschichte in Bildern, Alt Amerika*, en Alemania, 1968. Otra de sus obras lleva como título *Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit* y se divulgó en 1970 también en Alemania.

Un libro de sumo interés es el titulado *Manos simbólicas* (1971), donde Samuel Martí hizo un detallado análisis iconográfico, a partir de distintas fuentes

- Esta obra recibió merecido reconocimiento por innumerables académicos, músicos e investigadores entre los que destacan el investigador sueco K. G. Izikowitz, autor del libro *Musical and other Instruments of the South American Indians*, y del músico español Pablo Casals (Fondo Martí, Fonoteca INAH).

tes como estelas, esculturas, mascarones, frisos y códices, para detectar similitudes y diferencias gestuales; principalmente de las manos, entre diversas culturas americanas, asiáticas y europeas. Esta obra constituye un estudio muy importante de aspectos protodancísticos, a través de los cuales se puede suponer una serie de posibles contactos entre los antiguos pueblos que habitaron esos continentes, e induce a revisar varios paradigmas de la investigación histórica y antropológica del México de aquellos años. Se tienen registradas 23 publicaciones de 1950 a 1973, prácticamente una por año, hasta antes de su fallecimiento.

También divulgó los productos de sus investigaciones, tanto en México como en otros países del continente, a través de conferencias, ponencias, artículos, reseñas, programas de radio y televisión, así como en documentales audiovisuales y cinematográficos. Fue tal su prestigio que en 1971 la UNESCO lo invitó a presidir el seminario *Native and Popular Music* efectuado en Caracas, Venezuela.

Samuel Martínez Uribe se mantuvo activo como investigador, músico, escritor y difusor hasta los últimos días de su vida; dejó preparado para su publicación un diccionario sobre música, danza y teatro precolombinos. Falleció el 29 de marzo de 1975.

### **Libros y artículos publicados por Samuel Martí**

- 1950 "Música de las Américas", en *Cuadernos Americanos*, años IX, V, VII, núm. 4, México.
- 1951 "Organografía precolombina", en *Cuadernos Americanos*, vol. LIII, núm. 2, México.
- 1953 "Flautillas de la penitencia", en *Cuadernos Americanos*, años XII, V, LXXII, núm. 6, México.
- 1953 "Música primitiva", en *Revista YAN*, vol. I, núm. 1, México.
- 1954 "Música prehispánica", en *Cuadernos Americanos*, años XIII, V, LXXVII, núm. 6, México.
- 1954 "Precortesian music", en *Revista Ethnos*, The Ethnographical Museum of Sweden, I-4, Stockholm.
- 1954 *Guía de la sala de música prehispánica*, México, Museo Nacional de Antropología.

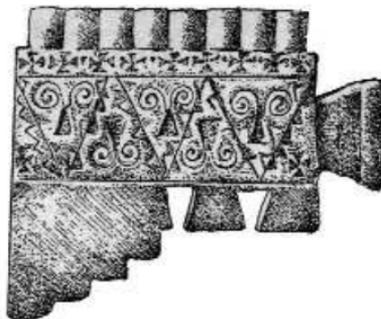
- 1954 "La música de Mesoamérica", en *Boletín Bibliográfico* de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), núm. 113, México.
- 1955 *Instrumentos musicales precortesianos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 1958 "*Música mixteco-zapoteca*", en *Boletín Bibliográfico* de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), núm. 128, México.
- 1959 "Danza precortesiana", en *Cuadernos Americanos*, años XVIII, V, CVI, núm. 5, México.
- 1959 "Traditional Music of Peru" (notes), N. Y. Folkways (FE4456).
- 1961 *Canto, danza y música precortesianos*, México, FCE.
- 1964 *Dances of Anahuac. The Choreography and Music of Precortesian Dances*, en colaboración con Gertrude Prokosch Kurath, Vicking Found, Publicación en Antropología, núm. 38, Aldine, Co. Chicago.

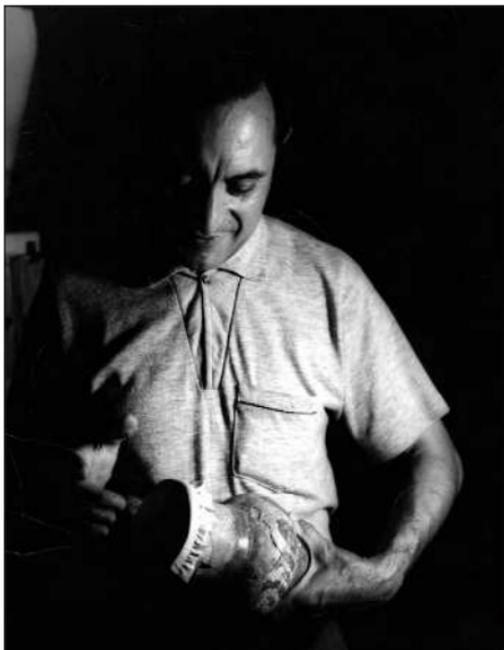
- 1965 "Teatro, danza y música precolombinos, en México", en diario *Novedades*, núm. 847, Sección de Cultura, 3ª época, México.
- 1966 "Notable instrumental prehispánico", en *Cuadernos Americanos*, año XXV, V, CXLIV, núm. 1. México.
- 1966 "Instrumentos musicales precortesianos", en *Cuadernos Americanos*, vol. CXLIV, núm. 1, México.
- 1967 "Netotiliztli", en *Cuadernos Americanos*, vol. CXLIV, núm. 1, México.
- 1968 *Musikgeschichte in Bildern, Alten Ameriks, Band I: Musikethnologie – Lieferung 3*, Veb Deutscher verlag für Musik, Leipzig.
- 1968 *Instrumentos musicales precortesianos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2da. edición.
- 1968 "La música en Mesoamérica", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. XXII, México.
- 1969 "Música laica colonial", en *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 32, México.

- 1969 "The Eleanor Hague Manuscript of Mexican Colonial Music", en *The Master key*, April-June, Southwest Museum, Los Angeles.
- 1970 "Música colonial profana", en *Cuadernos Americanos*. v. 168, año XXIX, núm. 1, México.
- 1970 *Musikgeschichten in Bildern: alten Amerika*, Breitkopff & Hartel, Leipzig.
- 1971 *Mudra: manos simbólicas en Asia y América*, México, Ediciones Euroamericanas.
- 1971 *La música precortesiana* (Music before Cortés). México, Ediciones Euroamericanas.
- 1971 *Brujerías con papel de amate* (Witchcraft with Bark Paper), *Papel Precolombino, Precolumbian Paper*, en colaboración con Bodil Christensen, México, Ediciones Euroamericanas.
- 1973 *La virgen de Guadalupe y Juan Diego*. Ensayo histórico, Edición bilingüe: español/inglés, México, Ediciones Euroamericanas.

## II

**El canto, la danza, la música y la teatralidad:  
unidad indisoluble en la cosmovisión de los  
pueblos mesoamericanos**





Samuel Martí  
Foto de Irmgard Groth

## **1. Componentes de la ritualidad**

Entre los pueblos que habitaron el territorio mexicano —antes de la conquista encabezada por Hernán Cortés—, no existía un concepto individual de música similar al de las culturas occidentales modernas. En esta amplia región cultural, la música era indisoluble del canto, la danza, la teatralidad, entre otras manifestaciones histriónicas que eran parte de la cosmovisión religiosa de sus habitantes, así como de su relación con la naturaleza, el ciclo vital y la organización social, porque todos los aspectos de su existencia estaban entrelazados urdiendo la trama que les otorgó un particular estilo de vida por medio de los rituales.<sup>1</sup>

Samuel Martí recabó infinidad de testimonios para demostrar tal aseveración, mediante un método interdisciplinario, analítico y crítico que lo aproximó al conocimiento de los antiguos pueblos precolombinos. Sus fuentes más fidedignas fueron las crónicas realizadas por los frailes españoles en los tiempos

<sup>1</sup> Cfr. *Op. cit.*, 1968, p. 305.

tempranos de la Colonia, los códices prehispánicos y los posteriores a la Conquista, los vestigios arqueológicos y, sobre todo, sus observaciones etnográficas de diversos pueblos indios contemporáneos.

Martí enfrentó con pasión la idea sustentada por varios investigadores acerca del supuesto primitivismo de la música y la danza de los pueblos precortesianos. Aseguró que muchas opiniones de ese tipo podrían derivarse de lo que Hernán Cortés dejó asentado en sus Cartas de relación, donde se describía la música de los nativos como monótona y cansada, que emanaba de un teponaxtlí, con trompetas, caracoles y flautas.<sup>2</sup> No obstante, la percepción de Cortés, al igual que la de los religiosos, cronistas y especialistas posteriores —muy probablemente hasta la actualidad—<sup>3</sup> ha tenido como fundamento una visión occidental de lo que aquellos pueblos eran; es decir, cultivaron un menosprecio a partir de una tabla de valores que se ha asumido como superior a todo lo diferente.

A pesar de este tratamiento desdeñoso que muchos han aplicado a los pueblos precortesianos, éstos no pueden ocultar en sus escritos la complejidad y la riqueza de sus expresiones culturales.

<sup>2</sup> Ídem, p. 305.

<sup>3</sup> Samuel Martí, *Canto, danza y música precortesianos*, México, FCE, 1968, p. 13.

Martí, hurgando en las crónicas coloniales, supo extraer los testimonios más elocuentes para ilustrar su principal propósito: “Demostrar que la música, el canto, la danza y el teatro consistían en manifestaciones totalmente complejas, vinculadas a su modo de ver, recrear y resolver el mundo”.

Para tal efecto, acudió a los códices y escritos de: fray Bernardino de Sahagún, fray Diego Durán, fray Toribio de Benavente, fray Juan de Torquemada, Alva Ixtlixóchitl y Tezozomoc, entre otros; así como a documentos posteriores con diversos análisis e interpretaciones tanto de las crónicas coloniales de vestigios arqueológicos y otras evidencias. Al respecto, Martí declaraba lo siguiente:

La descripción del Mixcoacalli y las representaciones de danzas, fiestas y ritos que aparecen en los códices y que han sido descritas por los informantes de Sahagún, Durán y otros cronistas, comprueban, sin lugar a duda, la existencia en el mundo prehispánico de un ceremonial que regía las representaciones, danzas, himnos y diálogos, que formaban parte integral de las funciones religiosas. Garibay y León Portilla han traducido muchos de estos poemas y diálogos o entremeses que solían acompañar algunas ceremonias.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Ibídem, p. 179.

Para expresar el esplendor de las celebraciones precortesianas, Martí retoma el siguiente relato de fray Toribio de Benavente, mejor conocido como Motolinía:

Una de las cosas principales que en toda esta tierra había eran los cantos y los bailes, así para solemnizar las fiestas de sus demonios que por dioses honraban, con los cuales pensaban que les hacían gran servicio, como para regocijo y solaz propio. Y por esta causa, y por ser cosa de que hacían mucha cuenta, en cada pueblo y cada señor su casa tenía capilla con sus cantores, componedores de danzas y cantares, y éstos buscaban que fuesen de buen ingenio para saber componer los cantares en su modo de metro coplas que ellos tenían. En cuando estos eran buenos contrabajos teníanlos en mucho [*sic*], porque los señores en sus casas hacían cantar muchos días en voz baja. Ordinariamente cantaban y bailaban en las principales fiestas de veinte en veinte días, y en otras menos principales.<sup>5</sup>

En estas celebraciones, los instrumentos musicales, así como la pericia de músicos y cantantes eran de primordial importancia:

<sup>5</sup> Ibídem, p. 309.

Los atabales eran dos, el uno alto y redondo, más grueso que un hombre, de cinco palmos en alto, de muy buena madera, hueco del centro y bien labrado por fuera y pintado: en la boca poníanle su cuero de venado curtido y bien estirado, desde el bordo hasta el medio — su diapente y tañenle por sus puntos y tonos que suben y bajan, insertando y entonando el atabal con los cantares. El otro atabal de arte que sin pintura no se podría dar bien a entender. Éste sirve de contrabajo, y ambos suenan bien y se oyen lejos... El atabal grande encorado se tañe con las manos, y a éste le llaman veuetl. El otro se tañe como los atabales de España con palos, aunque es de otra hechura y llámanle teponaxtlí.<sup>6</sup>

Martí también da cuenta de la gran cantidad de instrumentos que poseían los pueblos precortesianos, los cuales —según afirma— alcanzaron variedad y perfección desconocidas en otras culturas. También se han encontrado: flautas con silbatos adaptados a las embocaduras, con vibrato, flautas triples y cuádruples, raspadores, ocarinas, sonajas, sistros, cascabeles, arcos de cuerda.

En cuanto a las variedades de música, Martí ofrece la siguiente tipología previa a la Conquista, clasificada por él mismo:

<sup>6</sup> Ibídem, p. 310.

- a) Música mágica: La más antigua y primitiva [sic]. Aún se emplea en ritos, curaciones (limpias), adivinaciones y maleficios. Tiene carácter esotérico, repetitivo y misterioso, acrecentado por efectos impresionantes y por el uso de instrumentos casi inaudibles como el arco musical o pequeñas sonajas.
- b) Música de cacería: Generalmente servía de fondo para las danzas y bailes imitativos que caracterizaban al tótem o al animal, o animales que proveían la carne para la alimentación del pueblo.
- c) Música guerrera: Se caracterizaba por el uso de trompetas, tambores, silbatos, efectos rítmicos y marciales.
- d) Música popular: Cantos y bailes del pueblo. Sahagún hace alusiones al alboroto que reinaba en la ciudad debido a las celebraciones en las calles y en las casas.
- e) Música íntima: Música contemplativa de carácter lírico, sentimental y subjetivo. Ejemplos típicos eran las canciones de amor, muerte, cuna, juegos y faenas.
- f) Música profana: Música ocasional empleada en fiestas públicas o privadas. En muchos casos era compuesta para una ocasión determinada como matrimonio,

bautizo, recepción de algún dignatario o para alguna victoria señalada. Su carácter se ajustaba a las circunstancias de la fiesta.

g) Música palaciega: Similar a la que se practicaba en las cortes europeas y asiáticas. Además de juegos y sainetes cómicos, actuaban trovadores quienes ensalzaban las virtudes y proezas de los personajes presentes y de sus antepasados.

h) Música humorística y para pantomimas. Este género se usaba en las fiestas seculares y en las representaciones teatrales como las que describen Sahagún y Acosta.

i) Música erótica: Landa, Sahagún y Durán describen danzas y cantos lascivos en los que participaban guerreros jóvenes y las *ahuanime*, especie de geishas nativas.

j) Cantares religiosos: Posiblemente la música más desarrollada, y uno de los elementos esenciales en todos sus festivales efectuados durante el año y dedicados a sus numerosas deidades. Carlos Chávez opina que la música seguía la cadencia del texto y “la forma en que estos cantos se hacían, es decir, desprovista ya de toda teatralidad ritual, se encontraban francamente en la esfera de un verdadero lirismo religioso”.

k) Música ritual: Música empleada en determinados ritos, como los de pubertad, fertilidad, fálicos y del peyote.

l) Música fúnebre.<sup>7</sup>

Seguramente este glosario musical es resultado de las exhaustivas revisiones y análisis que Martí realizó en las distintas fuentes consultadas, por ejemplo, la lista de bailes y cantos que el doctor Francisco Hernández hiciera en el siglo XVI en su obra *Antigüedades de Nueva España*, cuya información se extrajo de varios documentos históricos. Esta tabla de cantos-bailes se obtuvo del libro que hicieron conjuntamente Gertrude Prokosch y Martí, pues es más completa que la que aparece en el libro del investigador, *Canto, danza y música precortesianos*, de 1961.<sup>8</sup>

## **2. Clasificación de la música prehispánica según Martí**

Convencido de que la música entre los antiguos mexicanos no se concebía de manera unívoca, para corroborarlo Martí logró reunir una serie de descrip-

<sup>7</sup> Ibídem, p. 316.

<sup>8</sup> Samuel Martí, *Dances of Anahuac, The Choreography and Music of Precortesian Dances*,

ciones encontradas en distintas fuentes donde se explica la producción del discurso sonoro entrelazado a otros discursos inmersos en el contexto en el cual eran ejecutados como parte de toda una cosmovisión. Esta compilación supone el propósito del investigador por esbozar cierta clasificación ligada a la diversidad de rituales, realizados con distintos fines y funciones. Esta postura de Martí, coincidentemente, se vería de algún modo fortalecida por las corrientes etnomusicológicas de moda a mediados del siglo XX, en Estados Unidos, las cuales hacían énfasis en el contexto donde se producen las manifestaciones musicales.●

### **3. Clasificación de cantos-danzas-teatro según Martí y Gertrude P. Kurath**

Samuel Martí y la etnocoreóloga estadounidense Gertrude Prokosh Kurath compartieron la idea de que la expresión ceremonial entre los pueblos prehispánicos

en colaboración con Gertrude Prokosch Kurath, Vicking Found, *Publication in Anthropology*, núm. 38, Aldine. Chicago, 1961, p. 217.

- Véase Bruno Nettl, *Music in Primitive Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1956, y Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964.

consistía en un todo indivisible.<sup>10</sup> Era como una urdimbre entretrejida esencialmente por espiritualidad, ludismo, sensualidad, estoicismo, gozo y comunidad. Su afinada percepción de las fuentes consultadas: relieves, estelas, frescos, vasijas, códices, crónicas de la Conquista y algunas de las primeras obras ensayísticas sobre el tema, les confirmaría este hecho. La siguiente clasificación es resultado de una serie de hallazgos encontrados en el *Códice Matritense*,<sup>11</sup> en los *Cantares mexicanos*<sup>12</sup> y en *Antigüedades mexicanas*, de Francisco Hernández, edición de 1926:

### **Anahocáyotl**

Danza de la costa

### **Cempoaltecáyotl**

Danza de Cempoala

<sup>10</sup> Martí, *ibídem*.

<sup>11</sup> Biblioteca Nacional

<sup>12</sup> Originalmente escritos en náhuatl por fray Bernardino de Sahagún, fueron publicados en edición facsimilar por don Antonio Peñafiel y traducidos al español por don Mariano Rojas (Campos, 1928: 13).

**Chichimecáyotl**

Baile del origen de la gente, derivado de los chichimecas

**Cococuícatl**

Canción de las tórtolas, canción nupcial

**Coyxcáyotl, Cozcatecáyotl**

Baile del pajarote

**Cuextecáyotl o Tlahuaca cuextecáyotl**

Danza de los hauptecos

**Cuitletecáyotl**

Danza del excremento, danza de la penitencia

**Huexocincáyotl, Uexotzincáyotl, Vexotzincáyotl**

Danza de la gente de Huexotzinco

**Ixcuecuechícuatl o Ixcuecuechcuícuatl**

Canción épica

**Cuecuetli**

Canto-baile travieso, danza fálica

**Xochicuícatl**

Canción flor

**Michoacáyotl**

Danza de Michoacán

**Nenahuayzcuícatl**

Canción del abrazo

**Otoncuícatl, Otontecutli ycuic, Oztomecáyotl**

Danza de las dos cuevas

**Temazcalcuítl**

Danza-son del temazcal

**Tlakahualizcuícatl**

Música de los viajeros

**Cihuacuícatl, Cioacuícatl**

Canto-baile de las mujeres

**Matlalzincáyotl**

Danza de Matachines o en el estilo de la gente de Toluca

**Mexicáyotl**

Música. Baile de los mexicas

**Nonoalcáiotl**

Baile de los nonoalcas

**Pilcuícatl**

Canto de niños

**Quappitzcuícat**

Canto-baile del Tzompantli, "cabezas envaradas"

**Quatacuícatl, Matlatzincáyotl**

Canto-baile de la manera de Tenican

**Teniacáiotl**

Canto-baile a la manera de Tepetlán

### **Teponazcuícatl**

Canto-baile del teponaztle

### **Tlaoancacuetecáiotl, Tlaxotecáyotl**

Canto del dios de Tlaxotlan (Huitzilopochtli en el Paquetzaliztli)

### **Tochcuícatl, Tochcoco cuícatl**

Canto de los conejos al dios pulque

### **Tlacuiloltepecáyotl**

Canto de la pintura honrado de la presencia del rey

### **Tlaxcaltecáyotl**

¿Danza de la gente de Tlaxcala?

### **Xaponcuícatl**

Música para banquete

### **Atzotzolcuícatl**

Cantos-bailes de las niñas

## **4. Juegos baile registrados por fray Bernardino de Sahagún**

Una de las fuentes fundamentales en las investigaciones de Samuel Martí es la importante obra del fraile franciscano Bernardino de Sahagún: *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Fue escrita en náhuatl, en los años Oposteriores a la Conquista, reúne testimonios de estudiantes indígenas del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, fundado por Sahagún en

1536, acerca de las costumbres, historias y religiosidad de los antiguos mexicanos. El siguiente compendio de juegos-baile está registrado en esta magna obra:

**Mamatlauitcoa:** Juego-baile de los sacerdotes durante las ceremonias del fuego, *Xiuhtecutli*.

**Nematlaxco:** Se ejecutaba durante la fiesta del mes *ochpaniztli*. Se menciona que los danzantes iban ordenados en cuatro niveles y bailaban pero no cantaban.

**Netecuitotiliztli:** Consistía en un baile interpretado por los señores después de las ceremonias dedicadas al dios del fuego, *Xiuhtecutli* o *Ixcozauhqui*.

**Toxcachocholea:** Baile de los sacerdotes con las mujeres durante las fiestas dedicadas a *Huitzilopochtli*.

**Recula:** Baile durante la fiesta en honor a *Llamatecutli*.

Por supuesto estas referencias corresponden principalmente a los pueblos nahuas; sin embargo, Martí también realizó análisis pormenorizados de los mayas, mixtecos, totonacos y purépechas, entre otros.

En síntesis, la música, el canto, el baile, las representaciones teatrales y otras actividades histriónicas eran inseparables; de hecho, se dice que en ninguna lengua de origen prehispánico existe individualmente la palabra música aislada del contexto de fiesta o celebración. Este hecho cultural era colectivo,

de comunión entre todos con las deidades, con la naturaleza, con el cosmos, en circunstancias de identidad común.

## **5. Danzas indígenas contemporáneas de origen precortesiano**

Samuel Martí defendió vigorosamente la idea de que para conocer el pasado prehispánico era ineludible abordarlo a partir del presente y, en el caso de la música, el canto y la danza, los pueblos indios contemporáneos constituyen una puerta para transitar a ese pasado. Como bien lo afirma en el siguiente fragmento:

El estudio de la música indígena actual revela características de origen precortesiano que pueden resumirse como: introducciones e interludios rítmicos; pre-ocupación por una afinación precisa; recuérdese que los filarmónicos antiguos que desafinaban o se equivocaban eran castigados severamente. Unidad temática; variedad melódica; uso de formas antifonales y de variaciones; empleo de acentos en la percusión que no siempre coinciden con el acento rítmico de la melodía, pero que le dan vitalidad y variedad al acompañamiento; empleo de ritmos combinados, pero sin llegar a la sincopación exagerada y sensual característica de la música afrocubana; en muchos casos la ausencia de cadencias, la melodía termina súbitamente o cambia después de un interludio rítmico; uso

de puentes basados en el *diminuendo-rellentando* y *crecendo-acelerando* como medios modulatorios.<sup>13</sup>

Las actuales ceremonias o festividades de muchos pueblos indios, efectivamente, constituyen múltiples senderos al conocimiento de las antiguas prácticas en este sentido, ya que a pesar de innumerables factores que han incidido en la vida de esos pueblos, existe una continuidad en mayor o menor grado de su cosmovisión ancestral. Comenta Martí:

El indígena no canta o baila para exhibir su destreza o sus conocimientos, ni tampoco trata de entretener o adular al espectador. El indígena canta y baila para honrar y propiciar a sus dioses ancestrales su música, que es la expresión de su fe, y de sus esperanzas y temores en sus deidades, ya sean éstas paganas o cristianas. La música indígena no se practica con sentido exhibicionista, subjetivo y virtuosístico occidental, sino con el fervor impersonal de la música religiosa europea anterior al siglo décimo. A los cantares de carácter íntimo y personal como son los de amor o de juego, el nativo no les da mayor importancia y frecuentemente rehúye a cantarlos o comentarlos.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Ibídem, p. 317

<sup>14</sup> Martí, Samuel, *op. cit.*, 1968, p. 15.

Por supuesto que esta visión de Martí se circunscribe a la época que a él le tocó vivir, pues no deja de percibirse un matiz de romanticismo e idealismo respecto a las culturas indias, en el contexto de la ideología nacionalista que ha permeado instituciones y enfoques académicos. A más de cuatro décadas, la visión hacia los pueblos indios se torna en un crisol de posibilidades, determinadas por los diversos procesos históricos que confluyen en nuestras sociedades. Actualmente es difícil hablar de la música precortesiana o indígena en un sentido de autenticidad, pues resulta más propio referirse a la música como un proceso que se ajusta a los distintos cambios y que se va construyendo a la par de otros procesos sociales: la transculturalidad, donde los grupos humanos permanecen o se transforman según diversos factores.

Así se pueden apreciar las danzas indígenas como grandes complejos o sistemas integrados a la vida de los pueblos indios, articulados, por ejemplo, a su religiosidad, economía y política, las cuales a su vez se encuentran conectadas a los procesos sociales nacionales e internacionales.

Para acercarse al conocimiento de las manifestaciones musicales y dancísticas indígenas del México contemporáneo, es aconsejable partir de una noción de lo que se entiende por pueblos indios, con el objeto de juzgarlas en el contexto de esas entidades sociales que se mueven a diferentes ritmos y

en distintas direcciones. Al respecto, existen varios enfoques, para este caso podríamos considerar a los pueblos indios como verdaderos mosaicos sociales de posibilidades en un mundo complejo; también es importante tomar en cuenta categorías como tradición, cambio, permanencia, resistencia, relaciones Estado-nación-minorías y transculturalidad, entre otras.

De este modo, podríamos construir una herramienta para entender la diversidad en que se nos muestran las manifestaciones culturales de esos pueblos, específicamente en lo que concierne a sus danzas y su música para explicarnos, por ejemplo: ¿Cómo oscilan entre el pasado y el presente?, ¿cómo se mueven entre la tradición y el cambio?, ¿cómo permanecen, se transforman, cambian o reciclan?, ¿qué es lo que cambia, qué es lo que permanece y por qué?

## **6. Algunas músicas y danzas indígenas vigentes asociadas con el mundo mesoamericano**

Entre la gran variedad de danzas indígenas existe un bloque bastante significativo, que se identifica a partir de su relación con los procesos rituales de determinado pueblo indígena, ligados a una tradición que se puede asociar a diferentes etapas de su trayectoria histórica. En este caso hacemos referencia a música y danzas en las cuales se aprecian elementos sistémicos que

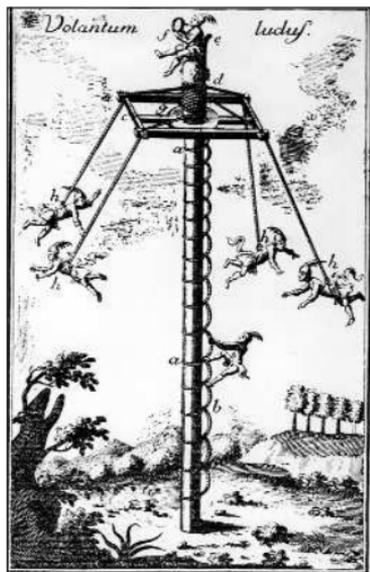
tienen correspondencia con el pasado precortesiano pero que se afincan en circunstancias actuales, sustentado aquél en un contexto que dependía íntegramente de los ciclos naturales, en tanto pueblos recolectores, cazadores o agrícolas. Dichas manifestaciones rituales describen complejos míticos en un estado sincrético, que se muestran ante nuestros ojos como plegarias para la lluvia, sacrificios para obtener buenas cosechas, ofrendas de agradecimiento por la abundancia lograda.

En este grupo músico-dancístico se encuentran las llamadas: danza de voladores y danza de los quetzales, en la actualidad reducidas a su práctica por los pueblos nahuas y totonacos de la región de la sierra norte de Puebla y áreas aledañas, cuando en la antigüedad prehispánica eran prácticas comunes entre diversos pueblos indios.

### *El palo volador o Los voladores*

También conocida como *Palo volador*, es más que una danza, es un ritual que obedece a la noción manejada por Martí respecto a la práctica precortesiana donde la música y la teatralidad estaban integradas.<sup>15</sup> Este ritual se practica

<sup>15</sup> Este ritual se encuentra consignado en los códices Borbónico y Vaticano, respectivamente (Rodríguez, 1989:8).



Danza de voladores (Rafael Landivar, S. XVIII)

principalmente entre las comunidades totonacas del estado de Veracruz; en la antigüedad era una ceremonia extendida en buena parte del mundo precolumbino. Tiene como eje fundamental al árbol, elemento de la naturaleza que entre muchos pueblos ha tenido un sólido significado,<sup>15</sup> pues representa una conexión entre el inframundo, la vida terrena y el ámbito celestial; es una imagen del *axis mundi*.<sup>16</sup> Hoy día, en la tradición de los pueblos indígenas contemporáneos de raigambre mesoamericana existen diversas narrativas que dan cuenta de este suceso mítico primordial.<sup>17</sup>

El ritual aún suele comenzar con ciertos actos preparatorios como la abstinencia sexual, el ayuno, algunas danzas nocturnas como el ofrecimiento a las

<sup>15</sup> Véase Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas del éxtasis*, México, FCE, 2003, p. 219.

<sup>16</sup> Entre los antiguos pueblos precortesianos existía la convicción de que el universo sagrado había sido creado por Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, hijos de Omecuehtli y Omecihuatli, dioses que habitaban en el Omeyocan, el lugar más alto del cielo. Esta pareja transformada en Cicpactl, una bestia salvaje que al caminar por las aguas del universo lo dividió en dos partes, y creó así el plano celeste y el plano conformado por el nivel terreno y el inframundo. Esta visión horizontal del universo se representaba como un espacio cuadrangular con los cuatro puntos cardinales intersectados en el centro, donde, por ejemplo, entre los mexicas, se ubicaba el Templo Mayor. En este punto emergía precisamente el *axis mundi*, como una puerta sagrada, donde a través de la ritualidad, los seres humanos podían entrar en contacto con las deidades. Los pueblos precortesianos imaginaban que el cielo y la tierra estaban sostenidos por árboles sagrados (Felipe Solís, 2005).

<sup>17</sup> López Austin, Alfredo, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 2000, p. 103.

fuerzas divinas, a los muertos y a los propios utensilios de toda la ceremonia.<sup>10</sup> Posteriormente, el capitán del grupo de músicos y danzantes se dirige al campo para seleccionar el árbol más alto, más resistente, más recto; después regresa con el grupo para organizar el derribamiento y su respectivo arreglo, siempre acompañado con la música de flauta de carrizo y un pequeño tambor redondo de doble parche, además de rezos y ofrenda de copal. Los sones que tocan son: *El perdón*, *El descenso* y *La despedida*.

El árbol ya convertido en poste, devastado con hacha y machete lo más parejo posible, es trasladado a la población, donde ante la expectación de todos, se levantó al centro de ésta, en el punto clave que representa el principal lugar sagrado, en medio de la ofrenda de música, danza, plegarias y copal. En el hoyo que se excava para enterrarlo también se acostumbra ofrendar algunos alimentos. Su levantamiento representa una verdadera proeza.

El palo mide aproximadamente 40 metros de altura, en la punta se le fija un marco de madera de unos 90 centímetros cuadrados con una especie de pe-

<sup>10</sup> Véase Guy Stresse-Pean, *Les origines du volador et du comelagatoazte*, París, 1948, p. 3.

destal al centro. En esta parte superior se enredan cuatro gruesas cuerdas de henequén que servirán para el descenso de los voladores. Los músicos y danzantes continúan con el ofertorio y en un momento dado ascienden por el palo, pisando y sujetándose de la cuerda que, enredada, sirve de escalera.

En la cima, en el pequeñísimo pedestal se coloca el danzante y músico principal quien ejecuta diversos sonecillos al ritmo del tambor y la flauta; en el cuadro se distribuyen los cuatro músicos danzantes, que luego descenderán dando vueltas en espiral, atados a la cintura de sendas cuerdas con las que al desenredarse paulatinamente, llegan al suelo.

Los hombres que se lanzan de la cima atados de la cuerda semejan aves que dan 13 vueltas, y que al multiplicarse por cuatro, se obtiene como resultado 52, número que representa el ciclo cosmológico de los pueblos precortesianos. El ritual concluye cuando los danzantes llegan al piso.

El traje de los voladores consiste en una camisa blanca sobre la que colocan en sentido transversal del hombro izquierdo, al lado derecho de la cintura, un triángulo de tela roja —antiguamente hecho de terciopelo— con flecos amarillos, decorado con bordados de grecas, flores, pájaros y otros animales; un calzón blanco sobre el que visten otro más corto de color rojo con fle-

cos en la parte baja. Sobre este calzón se colocan un pequeño delantal que evoca un taparrabo adornado también con los mismos elementos de la pechera. Su calzado son botines negros, sobre la cabeza lucen un gorro cónico adornado con espejos y flores de papel, que rematan con un penacho del que prenden cintas multicolores.

### *Los quetzales*

*Los quetzales* es otro ritual que describe un suceso de la mitología cosmológica, cuyo origen se remonta a los antiguos tiempos prehispánicos. Estos danzantes y músicos, como los voladores, representan hombres pájaro, en este caso una de las aves más apreciadas en tiempos prehispánicos. Se practica principalmente en Cuetzalan, en la sierra norte de Puebla y lugares aledaños.

Cuetzalan significa en náhuatl “cosa brillante o preciosa, lugar junto a los quetzales”. Supuestamente es un ceremonial que describe ritos de fecundidad de la tierra; consiste en la aparición de las aves (quetzales) en un momento determinado del ciclo cosmológico para representar el surgimiento de nueva vida.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Para un análisis descriptivo de esta danza, véase Lourdes Arizpe y Vera Kandt, “La Sierra de Puebla”, en *Artes de México*, núm. 155, México, 1972.

Este ritual está integrado por 52 sones interpretados por los mismos instrumentos que la de los voladores: un pequeño tambor de doble parche y una flauta de carrizo de tres agujeros. En su ejecución, los danzantes forman filas rectas, desplazándose hacia los cuatro puntos cardinales y describiendo repetidamente una cruz con los pies que simboliza los rumbos del viento.

Sus desplazamientos son bastante uniformes y hacen constantemente reverencias periódicas con inclinación de la cabeza al danzante de la fila opuesta, las cuales se aprecian majestuosas por el enorme penacho circular. Cada danzante lleva en la mano derecha una sonaja con la cual marca el ritmo.

El atuendo de los quetzales es muy parecido al de los voladores, se compone de camisa blanca, pantaloncillo rojo hasta la rodilla rematado con flecos amarillos, capa roja hasta media espalda decorada con diversos motivos y con hilos amarillos, llevan huaraches. El enorme penacho circular está elaborado con varas de carrizo que parten de un centro de madera sólida, y va entretejido con listones multicolores.

## **7. Danzas de conquista**

Otro bloque de sones incluidos en este repertorio de grabaciones de campo realizadas por Samuel Martí es el correspondiente a danzas de conquista,

aquí representados por la danza de los *Santiagueros de Atempan* y la danza de *Tocotines*, ambas de la región de la sierra norte de Puebla.

Las danzas de conquista se practican actualmente en diversas regiones del país y otros pueblos latinoamericanos, también en España, donde tienen su origen más antiguo, pues se remontan a la época de la expulsión de los moros de la península. Trasladadas a la Nueva España durante la Colonia, se utilizaron para evangelizar a la población indígena, con la intención de sobreponer la fe cristiana sobre las religiones naturalistas, pero sobre todo para imponer la creencia de que lo venido de España era superior a todo lo creado en este continente antes de la llegada de los conquistadores.<sup>20</sup> En esta clasificación se consideran diversas danzas, como son: *Moros y cristianos*, *Santiagueros*, *Caballito blanco*, *La pluma*, *Tocotines*, *Los sones de Zapopan*, *Los doce pares de Francia* y de *Carlomagno*, entre otras. En todas ellas dos bandos se enfrentan: el bien contra el mal, donde casi siempre los blancos (españoles, franceses, etcétera) representan el bien y los indígenas, el mal.

<sup>20</sup> Para conocer más a profundidad los significados históricos de este tipo de danzas, véase Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli *et al.* *Danzas de la conquista*, México, FCE, 1996. Quienes utilizan el enfoque estructuralista para analizar los contenidos e implicaciones de estas representaciones en sus vínculos con las respectivas cosmovisiones e intencionalidades.

### *Los santiagueros*

Esta danza-drama se acostumbra en distintas regiones del país, principalmente el 25 de julio, cuando se celebra al Patrón Santiago. En la sierra norte de Puebla destacan las representaciones entre nahuas y totonacas. El grupo que la interpreta suele integrarse por 12 personajes —que son variables de acuerdo al lugar donde se ejecute—, los que pueden estar son: Santiago caballero, Pilatos presidente, Pilatos rey, Sabarío y Archareo, Santorio, el escribano, sus ayudantes y los músicos, el pitero y el tamborero.

En la representación el Señor Santiago monta a caballo, verdadero o simulado, si el caballo es simulado éste es elaborado con cartón, argamasa, varas o madera, se amarra a la cintura y en ocasiones lleva tirantes que penden de los hombros. Su atuendo puede variar, la camisa es blanca al igual que el pantalón o calzón de manta y sobre éste usa otro a la rodilla de tela satinada o terciopelo rojo, azul o café, adornado con listas de colores, flecos doblados y dos pañoletas, por lo regular en azul y rojo, que se entrecruzan por el pecho y la espalda. Porta un sombrero de palma adornado con flores multicolores de papel y listones; en una mano lleva un escudo de madera y en la otra una espada.

Por su parte los personajes de Pilatos visten de manera similar, portan escudo, espada y máscara de madera o cartón con facciones finas. Sabarío y Archareo ostentan unas banderolas con las cuales procuran guiar al grupo. La coreografía de la danza consiste en un enfrentamiento entre cristianos y moros, los primeros, comandados por el patrón Santiago, siempre ganan.

### *Los tocotines*

Se practica en una amplia zona que comprende la sierra norte de Puebla y sus colindancias con el estado de Veracruz.<sup>21</sup> Es una representación muy antigua que data de los tiempos coloniales, pues en distintas crónicas de la época se hace mención de ellas por parte de los indígenas, donde se evidencia la mezcla de elementos indígenas y europeos: "bailan tocotines, plumas y sonajas, como se hace de ordinario esta Danza".<sup>22</sup> El término *tocotín* hace alusión a la mezcla de elementos indígenas y españoles.

<sup>21</sup> La presencia de *tocotines* era habitual en las danzas indígenas, que, a su vez, formaban parte de las festividades virreinales. Por ejemplo, sor Juana Inés de la Cruz las conocía, sin lugar a dudas, probablemente en su pueblo Amecameca y, luego, más tarde, en la corte de los virreyes de Mancera (Xirau, 1967).

<sup>22</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, p. 221.

Estas representaciones estaban bastante arraigadas en la Nueva España pues eran parte primordial de muchas festividades, celebraciones y acontecimientos especiales, por ejemplo, la llegada de algún virrey o un arzobispo, el traslado de reliquias, un funeral importante o alguna ceremonia que exigiera un espectáculo fastuoso y un público multitudinario. Irving Leonard describe de esta manera la llegada a la capital de Nueva España del arzobispo-virrey fray García Guerra:

La caravana multicolor se detenía en cada pueblo de indios donde los naturales... ofrecían sus más vistosos entretenimientos, a menudo curiosa mezcla de elementos folklóricos, aborígenes y de otros adquiridos por los españoles... A medida que el carruaje episcopal se acercaba a esos villorrios, una reducida banda salía a su encuentro, engalanado cada hombre con la indumentaria peculiar de la localidad, tocando extrañas tonadas en chirimías y otros instrumentos de viento. Escoltado de esta manera, el carruaje del arzobispo llegaba a la diminuta plaza de cada pueblo, invariablemente adornada con guirnaldas y galas de varios colores; y allí su ocupante presenciaba los pintorescos mitotes, los más solemnes bailes y cantos de los naturales. <sup>23</sup>

<sup>23</sup> Cfr. Leonard, Irving A., *La época barroca en el México colonial*, México, FCE, 1ª reimp., 1976, p. 23.

La danza de *Los tocotines* se acostumbra principalmente el 4 de octubre, día de san Francisco. En ésta se representa el encuentro de Hernán Cortés con Moctezuma, ambos acompañados con sus respectivos guardias, caciques y vasallos. Consiste en la petición que hace el conquistador a Moctezuma para formar parte de su reino; después los 18 diálogos —en náhuatl— y la ejecución coreográfica que simula la lucha entre los dos bandos. El final se da cuando el bando del conquistador vence al de Moctezuma, y en ese momento se baila la danza de la cruz que simboliza la unión de ambos bandos o pueblos. Toda la danza puede durar más de cuatro horas.

La vestimenta de los *tocotines* está adornada con flecos dorados en las bastillas, se compone de pantalón del cual asoma otro de encaje; camisa blanca y un delantal bordado con hilo de plata, espejos e hilos dorados. Además usan una capa roja y encima una mascada en forma de triángulo. Con otra mascada del mismo color se cubren de la boca hacia abajo.

En la mano derecha se enredan un paliacate rojo y empuñan una sonaja de bule. Se tocan la cabeza con una corona de plumas de pavo real, flores, espejos y listones multicolores con gadejos de pelo que cuelgan por la nuca hasta la altura de las corvas. Moctezuma se distingue por lo profuso de sus adornos; Cortés, por el color blanco de su vestuario, paliacate ceñido a la cin-

tura, hombreras doradas y una banda roja que cruza el torso con el lema: “Viva España”.

### *Sones de Zapopan*

En el área metropolitana de Guadalajara prevalecen varios estilos dancísticos tradicionales como las danzas de *Concheros*, *Tastoanes*, *Matachines* y *Azteca* o de *Conquista*, vigentes gracias al compromiso de las familias que las ostentan y transmiten de generación en generación.<sup>24</sup> Estas danzas se ejecutan en Zapopan, precisamente cuando tienen lugar las festividades dedicadas a la virgen patrona del lugar, también conocida como La Generala.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Arturo Camorro, “Entre el cielo y la tierra, la danza tradicional mexicana”, en *Gaceta Universitaria*, 12 de noviembre de 2001, Universidad de Guadalajara, México, pp. 14 y 15.

<sup>25</sup> Fue nombrada Generala del Ejército Trigarante desde el 15 de septiembre de 1821, ratificada en su nombramiento militar por el general Blancarte en 1852 y, por tercera ocasión en 1894, por el Congreso y el entonces gobernador de Jalisco, Luis del Carmen Cuviel. Cfr. Carlos Gómez Partida, *Zapopan: fiestas y tradiciones*, H. Ayuntamiento de Zapopan, Jalisco, Edit. Poliedro/SPCG/1985.



Samuel Martí, en trabajo de campo

La Virgen de Zapopan, cuya advocación es la Santísima Concepción, es una imagen muy venerada en la localidad, fue entregada en 1541 a los indios por fray Miguel de Bolonia. Se le atribuye la pacificación de la comarca agobiada por la guerra del Mixtón que había estallado en 1550 por parte de la población indígena en contra de los conquistadores, también se le adjudica acabar con una epidemia devastadora en el siglo XVII; del mismo modo se le reconoce como pacificadora contra tempestades e inundaciones. La más grande festividad en honor a esta virgen se efectúa del 13 de junio al 4 de octubre cuando regresa a Zapopan después de estar en la catedral de Guadalajara.

Parte de los grandes festejos a esta virgen son las diversas danzas que se presentan tanto en los respectivos templos como en los recorridos de Zapopan a Guadalajara y viceversa. En ellos una de las danzas más arraigadas es la de *Los Sonajeros*, interpretada comúnmente por familias que ofrecen una manda a la virgen; muchas de las representaciones pueden recibir el nombre del lugar de donde procede la familia, del barrio o vecindad. El acompañamiento musical consiste en varios sones redoblados y música popular.

La estructura de las danzas de conquista se integra por dos bandos: los españoles y los indios; los que representan a los españoles usan calzón, capa,

camisa de color, zapatos y medias de canutillo de colores. Los indígenas van vestidos con camisa de color chillante, enagua, huaraches y sobre sus hombros llevan una capa bordada con lentejuela, chaquiras y canutillo.

## **8. Danzas y músicas populares: la confluencia de culturas**

Samuel Martí, en su labor de recopilación de música y danzas entre los pueblos indios, consideró importante no relegar las manifestaciones referentes a géneros, corrientes musicales y celebraciones dancístico-musicales que se dieron a través de la historia. Pensando que al tocarlas los músicos indígenas las asimilan, las hacen suyas, imprimiéndoles su propia estética, lo cual es parte de un proceso natural en la transculturación musical. En este sentido, la música se convierte para el investigador en un resquicio por donde se observan las distintas etapas históricas y contactos con otras culturas que tienen y han tenido dichas poblaciones.<sup>26</sup>

De este modo, en los repertorios de innumerables organizaciones musicales indígenas se encuentran piezas correspondientes a distintas formas en que

<sup>26</sup> Para este tema, véase Kartomi, Margareth J., "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos", en Cruces *et al.* *Las culturas musicales*. Lecturas de etnomusicología, 2001, p. 357.

se han incorporado, como el uso de los instrumentos que obviamente no formaban parte de la dotación instrumental prehispánica, ni de la Colonial.

Géneros como el vals, la polka, el shotis y la mazurca arribaron desde el siglo XIX, el swing, el jazz <sup>27</sup> y el rock and roll hicieron su aparición a mediados del XX, principalmente como resultado de los flujos migratorios hacia el vecino país del norte. Desde hace varias décadas, la música tradicional cambió por la influencia de las nuevas tecnologías en los aparatos reproductores de música e instrumentos musicales; y se ha incorporado en diferentes niveles a los usos y costumbres de los pueblos indios, pero conservando una estética que se dirige a los orígenes que subyacen en su actual cultura. Muestra de ello, es el empleo del salterio entre poblaciones mixtecas y las diferentes piezas populares interpretadas por la tradicional marimba chiapaneca de San Cristóbal.

Para contrastar y evocar lo que podría ser un sonido precortesiano, se incluye el sonido de un tambor lacandón, registrado así por Samuel Martí, en sus correrías por los distintos senderos, a través de los cuales él quiso encontrar las diferentes dimensiones de la música precortesiana.

<sup>27</sup> Véase Rubén Luengas y Patricia García, *Máscaras y banjos*, disco compacto, 2002.



## Referencias

Arizpe, Lourdes y Kandt, Vera, "La sierra de Puebla", en *Artes de México*, núm. 155, México, 1972.

Eliade, Mircea, *El chamanismo y las técnicas del éxtasis*, México, FCE, 2003.

Gellner, Ernest, *Nación y nacionalismos*, México, Siglo XXI, 1992.

Gómez Partida, Carlos, *Zapopan, Fiestas y tradiciones*, H. Ayuntamiento de Zapopan, Jalisco, Editorial Poliedro/SPCG, 1985.

Jáuregui, Jesús y Bonfiglioli, Carlo, *Danzas de la conquista*, México, FCE, 1996.

Kartomi, Margareth J., "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos", en Cruces *et al.*, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001.

Leonard, Irving A., *La época barroca en el México colonial*, México, FCE, 1976.

Luengas, Rubén y García, Patricia, *Máscaras y banjos*, disco compacto, México, INBA/Conaculta, 2002.

Mariani, Evelyn, *Samuel Martí. Su vida y obra*, inédito, 2002.

Martí, Samuel, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 1968.

\_\_\_\_\_, *Canto, danza y música precortesianos*, México, FCE, 1961.

\_\_\_\_\_, *Dances of Anahuac. The Choreography and Music of Precortesian Dances*, en colaboración con Gertrude Prokosch Kurath, Vicking Found, Publication in Anthropology, núm. 38, Aldine Co. Chicago, 1971.

Rodríguez Peña, Hilda, *Índice bibliohemerográfico de la danza tradicional mexicana*, México, Conaculta, 1989.

Sahagún, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, Colección Sepan Cuántos, 1999.

Solís Olgúin, Felipe, *El imperio azteca*. Museo Nacional de Antropología. 15 de octubre, 2004–13 de febrero, 2005, en: [www.guggenheim.org/exhibitions/aztecs/spanish\\_overview.rtf](http://www.guggenheim.org/exhibitions/aztecs/spanish_overview.rtf). 2005.

Stresse-Pean, Guy, *Les origines du volador et du comelagatoazte, Au siege de la Société des Americanistes*, Musée de L 'homme, París, 1948.

Xirau, Ramón, *Genio y figura de sor Juana Inés de la Cruz*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Universitaria, 1967.



## CONTENIDO DEL DISCO

1. Sones de Zapopan*	3:04
2. Sones de Zapopan*	2:41
3. Santiagueros de Atempan**	0:54
4. Santiagueros de Atempan**	0:51
5. Voladores de Atempan**	3:43
6. Quetzales de Atempan**	0:36
7. Quetzales de Atempan**	6:50
8. Tocotines**	1:42
9. Casamiento de los xochitis (Cumbia)***	3:54
10. Casamiento de los xochitis (Cumbia)***	3:50
11. Salterio de la Mixteca (Marcha)****	2:13
12. La paloma y el palomo (Jarabe) Salterio de la Mixteca****	5:04
13. Fatalidad Salterio de la Mixteca (Bolero)****	2:10
14. Salterio de la Mixteca (Chotís)****	2:05
15. Sin título Salterio de la Mixteca****	2:34
16. Popurrí	5:34

## Marimba de San Cristóbal

Derechos de autor reservados

17. Toques de tambor lacandón\*\*\*\*\* 0:36

18. Toques de tambor lacandón\*\*\*\*\* 0:24

19. Toques de tambor lacandón\*\*\*\*\* 0:34

20. Toques de tambor lacandón\*\*\*\*\* 6:44

21. Coral 2:28

Patrimonio cultural de los pueblos  
de la Sierra Norte de Puebla

\* Patrimonio cultural de los pueblos de Jalisco

\*\* Patrimonio cultural de los pueblos totonacas (*tu'tu nacu'*) y na huas  
(macehuale) de la Sierra Norte de Puebla

\*\*\* Patrimonio cultural de los pueblos nahuas (*macehuale*) de la Sierra  
Norte de Puebla

\*\*\*\* Patrimonio cultural de los pueblos mixtecos (*ñuu savi*) de Puebla

\*\*\*\*\* Patrimonio cultural de los pueblos lacandones (*hach winik*)  
de Chiapas

## **ÍNDICE**

Presentación, Samuel Martí (1906 - 1975), 5

I. Samuel Martí: una tríada en el reencuentro con los  
sonidos ancestrales de Mesomérica, 13

II. El canto, la danza y la música: unidad indisoluble en la  
cosmovisión de los pueblos precortesianos, 31

Referencias, 69

Contenido del disco, 73

**Consejo Nacional para la Cultura y las Artes**

Sergio Vela

**Instituto Nacional de Antropología e Historia**

Alfonso de María y Campos Castelló

**Coordinación Nacional de Difusión**

Benito Taibo

**Dirección de Divulgación**

Rodolfo Palma Rojo

**Subdirección de Fonoteca**

Benjamín Muratalla

**Subdirección de Programas de Divulgación**

Catalina Miranda

## **Grabaciones**

Samuel Martí

## **Investigación y texto**

Benjamín Muratalla

## **Matriz**

José Guadalupe Benítez Muro

## **Imágenes**

Archivos de Samuel Martí

## **Área de Impresos**

Leticia Muñoz Izquierdo

## **Diseño**

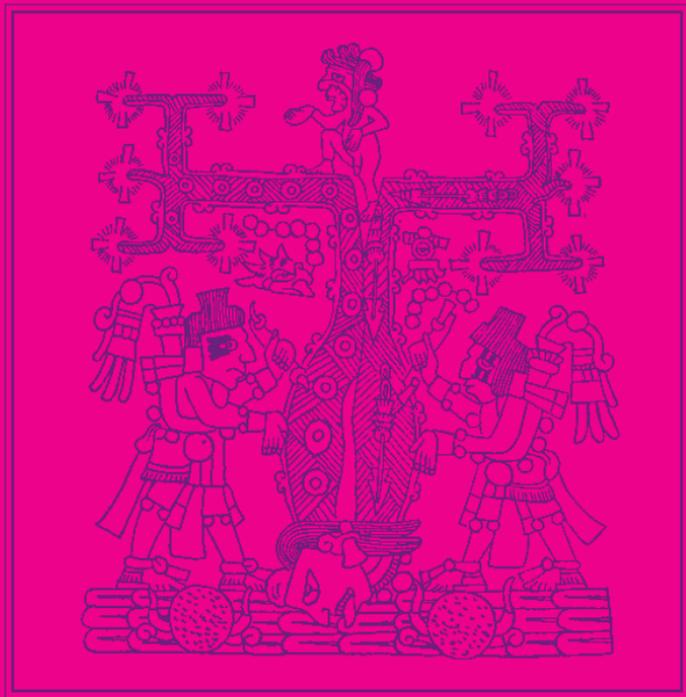
Catalina Miranda y Óscar Villafañez González

## **Corrección**

Karla Cano Sámano



INAH



Instituto Nacional  
de Antropología  
e Historia

DEFUSIÓN



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes