

E. Thomas Stanford, *Música mayense. Dos monografías. La música de Tabasco y Música maya de Quintana Roo*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016, 420 pp.

DOI:10.19130/iifl.ecm.2018.52.949

“La música de una tierra invariablemente exhibe las huellas de su historia”, señala Thomas Stanford (2016: 16), autor del libro editado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, una obra que amplía los horizontes de nuestra comprensión de la música maya sustentada en la historia, el trabajo de campo, la grabación y la transcripción musical. Se trata de dos obras de corte histórico y etnomusicológico integradas en un sólo volumen que corresponden a periodos diferentes de investigación y en los cuales el autor se hizo acompañar por sus alumnos. Conviene resaltar, como se indica en el prefacio del libro, que, no obstante que los textos que conforman esta obra fueron escritos en las décadas de 1980 y 1990, continúan siendo vigentes dada la calidad de los datos y su interpretación, “así como por su relevancia para el conocimiento de los mayas y mayenses en general” (*op. cit.*, 10). La obra es relevante también debido a que aborda aspectos que no han sido estudiados en los lugares considerados en la presente investigación.

Thomas Stanford es un destacado etnomusicólogo que ha trabajado por más de medio siglo grabando y estudiando las distintas expresiones musicales de México. Llegó a la Ciudad de México a mediados de la década de 1950 para doctorarse en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sólo estaría unos años en el país para continuar estudiando las músicas del mundo,

aunque posteriormente regresó; durante más de 50 años de viajes e investigaciones ha grabado músicas *in situ* y estudiado los contextos culturales que les dan sentido.

De ahí que en este libro se resalte un aspecto fundamental para la comprensión del fenómeno musical, y es lo que se refiere al trabajo de campo como metodología para la investigación de corte etnomusicológico; de hecho el autor ha realizado investigación y registros en más de 300 localidades en México, y los materiales resultados de éstos han conformado acervos fonográficos de relevancia. Entre sus trabajos en el área maya, podemos destacar sus grabaciones de campo en Los Altos de Chiapas durante 1957-1958, donde pudo identificar los elementos que hacen peculiar la música indígena y la mestiza. Además, describió las características propias de algunos instrumentos, entre los que se encuentran guitarras, marimbas, tambores y flautas.

El primer periodo de investigación del cual resulta este libro fue realizado en Tabasco entre los años de 1985 y 1988, y el segundo se desarrolló entre 1990 y 1995 en el estado de Quintana Roo, aunque la obra en general conjuga la experiencia del autor en varios de sus recorridos por el área maya desde finales de la década de 1950. Estos textos y grabaciones dan cuenta de la historia local, regional y nacional.

En el prólogo, Stanford detalla los objetivos y conceptos teóricos que luego se ve-

rán reflejados en su estudio. Al respecto, el autor ha tenido como una de sus preocupaciones académicas más importantes definir las singularidades de los mundos musicales mayas. Desde sus primeras incursiones durante la segunda mitad del siglo xx —entre pueblos de lenguas tzotzil y tzeltal—, este investigador determinó la existencia de patrones musicales comunes en la zona que ha denominado el “área musical maya” (*ibid.*, 9), y con el fin de explicar los elementos y criterios de dicha regionalización musical, esta obra conjuga la experiencia de Stanford en varios de sus recorridos de campo. Así, la obra comienza explicando que ha detectado que los grupos mayenses tienden a exhibir una falta de compás en su música, en comparación con los grupos del Istmo de Tehuantepec al sur y Aridoamérica al norte del país. Pero existen en el área maya rasgos especiales, como el acompañamiento de los instrumentos de cuerdas y de alientos por los tambores, los cuales se agrupan en dos, tres o más. Para los mayas la presencia de percutores es la norma, sin olvidar que una gran parte de la música instrumental indígena “habla” sin la intervención de la voz humana.

En torno a Tabasco, el libro ofrece un panorama de las expresiones musicales tanto indígenas como mestizas, pues aborda el estudio de géneros musicales compartidos por indígenas como el zapateo tabasqueño —que es interpretado por músicos chontales—, pero también la jarana, la marimba (sones de marimba) y la canción romántica. En esta sección el autor hace una revisión histórica de los antecedentes que influyeron en la conformación de distintas regiones musicales de Tabasco, las cuales detalla posteriormente. Y comienza por preguntarse por el papel que tuvo la Iglesia en este estado, singular por su falta de arraigo, y cómo este hecho permitió preservar algu-

nos elementos chontales en áreas menos accesibles. Distingue las regiones de la Sierra de Tabasco, los Ríos y el Usumacinta, y la Costa, luego profundiza en el estudio del zapateo como son estatal. Incluye además un apéndice donde describe detalladamente cada obra, las fechas de grabación, los músicos y conjuntos musicales, junto con las partituras.

Gracias a lo anterior, Stanford logra establecer conclusiones por medio de su conocimiento de los contextos sociales e históricos de cada región, destacando que las danzas chontales son singularmente ricas: “El Bailaviejo” y “El Caballito”, y de los nahuas “El Gigante Goliath”. En “El Caballito” el danzante es un caballo que con los cohetones relincha y hace que cobre vida. En el caso del “Bailaviejo”, los danzantes caminan en un círculo con sentido levógiro frente a un altar puesto en la casa de un mayordomo y no en la iglesia por la oposición de esta contra dicha ceremonia. Además, en el rito se distingue la presencia del pito (flauta de carrizo), que es tocado con una gran técnica, y se imitan trinos de pájaros con todo realismo. En cuanto a la música prehispánica, reporta la presencia del *tunk’ul* y explica que el más conocido se resguarda en Tucta, Nacajuca.

En lo que respecta a los grupos mestizos, el autor nota que hacia 1850 lo más usual eran los conjuntos de cuerdas, integrados por un violín, jaranas y guitarras quintas. Y el zapateo ya existía para entonces. Un poco más tarde las bandas de alientos fueron introducidas, y llegarían a emplearse para el zapateo. Posteriormente, en la última década del siglo xix aparece la Bohemia tabasqueña, cuyos lazos con el centro del país eran evidentes; hacia 1930 surgen el bolero y la canción.

Asimismo, encuentra influencia chiapaneca y posiblemente guatemalteca en la

región de los Ríos. También hubo incursión de la jarana yucateca en el municipio de Jonuta, donde aún se emplea el complemento instrumental que era usual hacia mediados del siglo XIX, aunque le llama la atención que la presencia del son jarocho sea muy escasa. El autor no olvida destacar la influencia de población de orígenes africanos que se puede identificar en la presencia tanto de la marimba como de la marímbula, el empleo de varios tambores, a veces cinco o más, y la posible organización melódica para la música chol para pito. Destaca la fuerte presencia de la música norteña, el bolero y del área circuncaribe.

En lo que respecta a Quintana Roo, Stanford se adentra en el mundo religioso para determinar que el son de *maya pax* se toca dentro de los ritos de la iglesia maya, y que la jarana está asociada con las fiestas patronales católicas. De igual forma, nos plantea una propuesta de regionalización y del entorno de dicho estado, para luego adentrarse en la descripción y análisis detallado del *maya pax*, de los rituales mayas y de la música maya en general en la entidad. Además, incluye un glosario con las palabras mayas empleadas en el texto, la relación de las grabaciones de campo y las transcripciones musicales.

En estas dos monografías, el autor desarrolla la idea de una identidad maya expresada en las músicas locales y regionales; si bien acerca de la identidad como tema clásico de la antropología mexicana se ha escrito mucho, sobre la música como expresión identitaria se ha abordado casi nada, o mejor dicho se ha problematizado poco. Así, el autor plantea estudiar la música como un marcador de identidad, ya que exhibe rasgos distintivos, que son captados y detallados por los mismos músicos. Además, estas diferencias son marcadas entre comunidades, regiones y naciones.

El planteamiento de la identidad llevó a Stanford hacia otros caminos, como la reflexión en torno a la diversidad que encerraría lo maya; la música maya no puede explicarse sin considerar su variedad, y sin plantear comparaciones y confrontándola con otras músicas no indígenas, por ejemplo, lo maya estaría relacionado con lo criollo. No obstante la contigüidad geográfica y cultural entre los mayas *cruzo'ob* —que fueron los mayas rebeldes— y los mayas yucatecos, el autor ha destacado las profundas diferencias que se observan entre ambos repertorios musicales, mismas que en gran medida se deben a las relaciones interétnicas regionales a lo largo de la historia.

En primer lugar, Stanford advierte las diferencias de instrumentación: conjuntos de violines, tarola y bombo de la *maya pax*, frente a los saxofones, trompetas, trombón, tarola, bombo y timbales de las orquestas jaraneras. Nos dice el autor que a partir de la Guerra de Castas, el violín dejó de ser un instrumento común en la península, salvo entre los pueblos del centro de Quintana Roo. La forma musical es también distinta: binaria entre los *macehuales*, con un breve puente que divide la extensión del son y el baile en tres o más secciones o “vueltas”. Por su parte, la forma de los sones yucatecos, cuyo repertorio estaría más centrado en la jarana, es más cercano a un rondó. Pero Stanford encuentra no sólo diferencias de carácter musical sino también de índole sociocultural: el son de *maya pax* se toca dentro de los ritos de la iglesia maya, mientras que la jarana se asocia con fiestas patronales católicas. Frente a los contrastes entre estos dos repertorios mayas, llama la atención al parecido que guarda la jarana yucateca con el zapateo tabasqueño de los chontales. Las semejanzas que observa se dan en cuanto a ritmo, forma musical e instrumentación. Y evidentemente, también

aquí tendrá que ver el estilo regional y personal de tocar.

Stanford detecta claramente diferencias entre los repertorios musicales de los *cruzo'ob* y los mayas yucatecos, las cuales estriban en las distintas instrumentaciones antes mencionadas. Además la forma musical es muy distinta, ya que en los *macehual* es más o menos binaria, y se encuentra organizada *grosso modo* en coplas con un breve puente que divide la extensión del son y el baile en tres o más vueltas. Se toca dentro de los ritos de la iglesia maya (nominalmente católica, pero sin la intervención de sacerdotes católicos). En cambio, en los sones yucatecos, centrados casi todos en la jarana, la forma musical es más o menos de rondó, difiriendo de esto únicamente en que termina con una sección contrastante. La jarana se asocia con fiestas patronales que son católicas, aunque presencia algunas peculiaridades; y es muy parecida al zapateo tabasqueño de los chontales, en cuanto a ritmo, forma musical e instrumentación.

En cuanto a las corridas de toros, el autor explica que el trasfondo de lo que está sucediendo no guarda relación con las corridas españolas, porque en este caso los toreadores (que son casi siempre jóvenes locales) están lidiándose con los “aires” que los pueden enfermar, y por tal razón es el bienestar del pueblo el que está de por medio. Esto sucede tanto entre los yucatecos como con los *cruzo'ob*. Si un toreador es lastimado por un toro, se supone que es porque ha transgredido alguna norma social; de lo contrario, es un héroe en su comunidad por su exitoso desempeño.

A modo de reflexión, Stanford propone que los *cruzo'ob* conservan más íntegro un repertorio de sones que tiene una comunidad con la música maya de toda la península desde las décadas anteriores a la Guerra

de Castas. Y que los cambios en la música yucateca no han sido aceptables para sus hermanos quintanarroenses, quienes la tildan de “española”. Otro punto a destacar es el contacto que tuvieron los grupos de Quintana Roo con gente de la costa, el cual se representa en los boleros y corridos y en la música caribeña.

Para reforzar la idea, Stanford vuelve a enfatizar los elementos que pudieran corresponder a una identidad mayanese mayor: el primero es el empleo de grupos de percutores (por lo menos dos), rasgo que no se encuentra en la república excepto entre los mayas. Y la segunda guarda relación con la organización melódica de los sones de los repertorios, ya que entre los tzotziles, tzeltales y lacandones se utilizan dos o más elementos melódicos, aparentemente sin orden ni ritmo fijos, los cuales sirven para tener como punto de partida la improvisación. En cambio, entre los choles de Tabasco estos elementos melódicos se utilizan en una improvisación más o menos libre.

Finalmente, el etnomusicólogo propone una proyección cronológica y plantea que con la introducción de los conjuntos electrónicos a las festividades mayas peninsulares, las jaranas y algunos sones del *maya pax* podrían ser destituidos en un futuro por algún género que llegue con las cumbias, el reggae o el rock. Lo cual es un elemento que se observa claramente en la actualidad, ya que existen movimientos mayas juveniles de rock, reggaetón y hip hop en lengua maya que están insertándose en la vida y formas de expresarse de los yucatecos.

Este es un libro que servirá como fuente de consulta obligada para quienes estudian las manifestaciones musicales en el área maya y permite comprender los procesos histórico-sociales que influyeron en los

cambios y en algunos casos en la continuidad de algunas de las expresiones propias de las comunidades y ciudades que pueblan esta amplia y diversa región. Asimismo, el libro contiene fotografías y un apartado de fuentes bibliográficas y documentales de gran utilidad para los mayistas, y que el autor quiso incluir más allá de obras de perfil propiamente etnomusicológico.

El gusto de Stanford por legar sus conocimientos, “por dejar algo” como él dice, ha hecho de su trabajo académico una actividad incesante y comprometida no sólo

con el quehacer etnomusicológico —mejor dicho, antropológico— sino también con los pueblos de los cuales ha atestiguado su producción musical.

MARINA ALONSO BOLAÑOS  
Instituto Nacional de Antropología e Historia

FRANCISCA ZALAUETT ROCK  
Centro de Estudios Mayas,  
Instituto de Investigaciones Filológicas,  
Universidad Nacional Autónoma de México