



El Artista
ISSN: 1794-8614
elartista@ugto.mx
Universidad de Guanajuato
México

Maderas con buena voz para los instrumentos sonoros del baile de tabla en tierras michoacanas

Hernández Vaca, Víctor

Maderas con buena voz para los instrumentos sonoros del baile de tabla en tierras michoacanas

El Artista, núm. 17, 2020

Universidad de Guanajuato, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87463242003>

Maderas con buena voz para los instrumentos sonoros del baile de tabla en tierras michoacanas

Víctor Hernández Vaca victorhernandez@ugto.mx
Universidad de Guanajuato, México

Resumen: Este texto trata acerca de una dimensión de la tradición del baile de tabla, artesa, tarima, en los confines michoacanos. Para realizar el estudio se sigue la propuesta de la teoría de la mediación expresiva, la cual propone investigar en tres dimensiones de las tradiciones: material, corporal y simbólica. Aquí tiene especial atención la dimensión material de la tradición, representada en las maderas utilizadas para la construcción de los instrumentos de cuerda y la tabla. Se trata de hablar de las maderas desde una perspectiva cultural que ofrece indagar en otras dimensiones de la tradición de hacer instrumentos sonoros.

Palabras clave: Maderas, instrumentos musicales, baile de tabla, buena voz, tradición.

Abstract: This text deals with one dimension of the tradition of tabla dancing in the confines of Michoacán. The study follows the proposal of the theory of expressive mediation, which proposes research in three dimensions of the traditions: material, corporal and symbolic. Here, special attention is given to the material dimension of tradition, represented in the woods used for the construction of stringed instruments and tabla. The idea is to talk about woods from a cultural perspective that offers to investigate other dimensions of the tradition of making sound instruments.

Keywords: Woods, musical instruments, table dance, good voice, tradition.

El Artista, núm. 17, 2020

Universidad de Guanajuato, México

Recepción: 02 Julio 2020

Aprobación: 14 Agosto 2020

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87463242003>

Acomodando la tabla...

Este es machito, (cedro rojo)
y este es hembra (cedro blanco)
Por eso tiene la voz más ladina[1]

El baile de tabla, tarima, artesa, en cualquiera de sus modalidades, se expresa como un sistema tradicional.[2] Para el estudio de los elementos de este sistema, existen varias rutas metodológicas, dependiendo del campo de investigación: la etnomusicología, la etnocoreología, la organología, la antropología de la danza y la música, entre otras. Una vía, poco explorada, es aquella que tiene relación con los estudios de la tradición y la dimensión material[3], expresada en las maderas utilizadas, en diferentes tiempos y contextos, para construir arpas, guitarras de golpe, guitarras panzonas, armonías o chachalacas, violines embutidos, tamboras, tamboritas y, por supuesto, la tabla, la artesa o la tarima.

Lo material, la madera, se articula con distintas dimensiones culturales y se relaciona, dependiendo del uso social, con el mundo de la diversión o con el mundo divino, lo cual en muchas ocasiones se encuentra yuxtapuesto y no puede separarse de manera tajante. Por lo general, los instrumentos sonoros participan en ocasiones musicales dedicadas a lo humano relacionadas con la fiesta de diversión, y en ocasiones dedicadas a

lo divino, articuladas con el respeto, derivado del tipo de comunicación e interacción que propician como seres espirituales de concepción animista.

La comunicación tiene el propósito de ofrecer, desde el punto de vista de la tradición, una reflexión acerca de la relevancia de estudiar la dimensión expresiva de las maderas utilizadas para los instrumentos del baile de tabla. En este sentido se hablará de las maderas, desde una perspectiva cultural, considerando que la materialidad puede expresar “buen sonido” relacionado con categorías como: volumen, proyección, apertura, timbre, desde un punto de vista físico acústico[4], para producir un tipo de instrumento y música destinada a un público específico. O “buena voz”, relacionada con otras nociones como la acción de ofrendar cantando, donde el sonido se expresa como la “buena voz”, se entiende como un canto exclusivo de los instrumentos con cualidades anímicas, la voz ritual, especial para comunicar y conectar el plano humano con el plano divino, con el mundo de los seres espirituales.

Esta “voz” no es competencia ni pertenece a los seres humanos, compete a la dimensión sagrada. En algunas fuentes los instrumentos sonoros prehispánicos son considerados como “recipientes divinos”; por lo tanto, se dice “fueron tratados con gran respeto, y hasta se les dedicaron templos y altares en donde se les adoraba al lado de estatuas de los dioses de la música y la danza”[5]. Estas dimensiones y relaciones: lo divino y el respeto, permanecen en los instrumentos sonoros de las culturas musicales originarias contemporáneas, donde son concebidos como dueños o seres espirituales, de tal manera se les trata con gran respeto, debido a ser los agentes para lograr la interacción y la comunicación con las deidades[6]. Este noción donde los instrumentos sonoros tienen “buen sonido” o “buena voz”, marca diferencias significativas relacionadas con dos formas expresivas.

La tradición del baile de tabla

El instrumento llamado la tabla participa con ensambles instrumentales diferentes en varios sentidos; por mencionar dos ejemplos: en la cuenca del río Balsas el “conjunto de tamborita”, de la llamada música de arrastre, era conformado por guitarra panzona (hoy sexta española) violín y tamborita. En la otra cuenca, la del río Tepalcatepec, donde se encuentra el plan de Apatzingán, el conjunto tradicional se conforma de: arpa grande, guitarra de golpe, vihuela y violín. En estos dos casos los instrumentos son construidos en diferentes lugares: los de cuerdas, usados en la cuenca del río Balsas, en la meseta p’urhépecha en el pueblo de Paracho; los de percusión (la tamborita) en los pueblos de la cuenca del Balsas como Huetamo. Los de la cuenca del Tepalcatepec todos los instrumentos son construidos en la tierra caliente. La tabla siempre se hace en la tierra caliente. No hay un solo tipo de tabla homogénea.



Imagen 1.

Baile de tabla en Huetamo Michoacán.

Foto: Víctor Hernández Vaca.

En la dimensión material existe la convención tradicional sobre la madera ideal para la tabla, tarima, artesa, tamboras y tamborcillos usados en la Costa Sierra, Arteaga y la tamborita en el Balsas; por tradición, deben ser construidos con madera de parota. En otros sitios como Cohauayutla, Guerrero, se sabe que la “tabla” (un gran madero rectangular ahuecado) se realizó también con madera de higuera. Empero, por tradición se dicta que debe ser madera de parota, como se expone: “de higuera, no es buena, no suena, las especiales pa’ tabla son de parota... se bailó mucho en esa tabla; pero la tabla siempre debe se de parota, la higuera está dura y no suena”[7].

En el testimonio anterior resalta que la higuera es “dura y no suena”, nociones importantes para reflexionar acerca de la voz en las maderas. En una charla personal el dr. Jorge Amós, Martínez Ayala, me comunicó que las cajas de las arpas más antiguas también eran construidas de madera de parota. Esta convención conduce a preguntarse ¿qué dimensión expresiva guarda el árbol y la madera de parota en los instrumentos de la tradición del baile de tabla?

Lo anterior, considerando que existen otros sistemas musicales como el relacionado con los guitarristas, los guitarreros y la guitarra clásica sexta de concierto, donde también se han construido convenciones sociales acerca de las maderas especiales para un tipo de guitarra, la guitarra clásica; de tal manera, se ha establecido la convención que reconoce las maderas de Palo Santo de Brasil y el Palo Santo de la India, como los materiales idóneos para la construcción de la caja acústica de la guitarra clásica.[8]

Se quiere proponer una línea de prospección sobre los instrumentos sonoros participantes en el baile de tabla, artesa y tarima. Los cuales, me parece, han sido estudiados como objetos materiales inanimados, dejando de lado la dimensión que los representa como seres espirituales o entes animados. Con lo anterior, se ha dejado de lado la dimensión mágica que los asocia con la utilización de objetos efectivos: “la tierra del campo santo”, cuerdas de cuero crudo de coyote, alacranes muertos, uso de cascabel de víbora, como protección contra males de filiación cultural

como “el ojo” y “la envidia”; maderas *hembras* y *machos* relacionadas con la luna.[9] Además de procesos rituales de empautamiento con el “amigu”, para obtener cualidades musicales extraordinarias las cuales se expresan alrededor de la tabla. El relato más conocido es la historia del músico empautado, el cual realiza acciones musicales extraordinarias con el arpa, la guitarra y el violín. Don Martín Villano, músico y versador de la tierra caliente de la cuenca del Tepalcatepec, alguna vez platicó que él pensaba que “el arpa era mágica”; por aquello de que muchas ocasiones observó algunos arperos con la capacidad especial de hacer sonar el arpa sin necesidad de que el músico la interpretara.[10] Eran los músicos empautados. Hay una relación entre lo material y lo simbólico representada en diversas narraciones de naturaleza mágica.

Lo expuesto puede contribuir en la búsqueda de indicios y sentidos que conduzcan a develar ciertos orígenes, destacando las tesis difundidas sobre su procedencia amerindia y africana; incluso como una mixtura de tradiciones. Son algunas reflexiones sobre categorías reiteradas en distintas tradiciones musicales para explicar el sonido y justificar el uso de las maderas. En la tradición del baile de tabla se expresan las maderas, los instrumentos de percusión de diferentes procedencias e instrumentos de cuerda de distintas tradiciones. La tabla se ha definido como otro instrumento musical de este sistema tradicional. En términos técnicos, el dr. Arturo Chamorro, ofrece una definición considerando la descripción organográfica: las “tarimas de percusión” son idiófonos de golpe directo que resultan “del ensamble de tablas o de la manufactura en una sola pieza de madera, que se percute mediante ‘zapateo’, por golpe directo con los pies, en acción de danza”.[11] Por su parte, el maestro Guillermo Contreras, los clasifica como: idiófonos de percusión.[12] El acuerdo es que se trata de un instrumento idiófono. Este tipo de clasificación es muy positiva para identificar tipos de instrumentos. La precisión hace que se olvide de las particularidades registradas en la dimensión material de este tipo de tradición. Eso que se menciona como “ensamble de tablas” o “de la manufactura de una sola pieza de madera”, es significativo y aporta elementos interpretativos cuando se piensa desde otra perspectiva privilegiando la yuxtaposición de lo material con lo simbólico. En esta tradición los contenidos expresan procesos, encuentros, préstamos culturales sobre las maderas con “buena voz” o las “maderas más al caso”.

La buena voz en las maderas y los instrumentos

Después de indagar en varias culturas indígenas de México, como la purépecha, la tierra caliente y la costa sierra de Michoacán; la cultura náhuatl en la huasteca potosina; la maya tsotsil en Chiapas y la wixárika de Nayarit, he recabado evidencias donde se expresa la categoría de “buena voz” relacionada principalmente, no exclusivo, con el campo sagrado o divino. Esta noción de “buena voz”, con posibilidad se trata de una reminiscencia de origen prehispánico, según Stanford “se refiere a un concepto muy difundido entre los grupos étnicos del continente americano: la música es una forma de habla, según este concepto, toda

música habla. Más que tocar un instrumento se trata de “hacer hablar un instrumento”. [13]

En la huasteca potosina un constructor de arpas, rabeles, cartonales, quintas y jaranas, -para la danza y para el huapango- con la selección de las maderas me explicó las diferencias entre los instrumentos de uso de diversión como la guitarra quinta y la jarana con los instrumentos de respeto como las arpas.

... para hacer un arpa es muy diferente que cortar un árbol para una guitarra. Es muy diferente si se habla de arpa. Necesita cortar un cedro donde esté la loma, para que, para que esta voz salga bien, para que tenga voz un instrumento. Lo principal es el norte; el norte, porque de allá viene todo, del norte, que le pega el aire. [14]

Hace algunos meses tuve la oportunidad de estar en una comunidad wixárika de Nayarit con uno de los pocos constructores de instrumentos de cuerda de: el canari, el concurriqui o concurro y el raweri (rabel). Dos tipos de guitarras y el otro un instrumento de cuerda frotada relacionado con lo femenino y las aves. Me explicó que: “el cedro rojo es el macho y suena mejor el hombre”. El cedro blanco es hembra por eso como que tiene “la voz más ladina”. [15] Esta noción de clasificar las maderas como hembras o como machos y atribuirles cualidades expresivas diferentes, es significativa y obliga a mirar las maderas e instrumentos desde otras dimensiones, revisar los conceptos que ya se habían escuchado pero no entendido ni interpretado. En tierra caliente la selección de los materiales se rige por este tipo de principios tradicionales.

Hace varios años estuve en Coalcomán Michoacán con Don Fernando Mendoza, constructor de arpas, vihuelas y guitarras. En su momento me explicó el asunto de la variedad de vihuelas. Se construyen tres tamaños, la más pequeña “es la más antigua, de los tiempos de Jorge Negrete y Pedro Infante”, y también comentan que es la vihuela *punzadita*, porque es una punzada (dolor de cabeza) escucharla cuando la suenan, de tan ladino (agudo) que suena. [16]

Entre los músicos y los constructores de mayor experiencia, es común escuchar decir que tal instrumento tiene “buena voz”; que tiene voz ladina, la voz delgada, lo contrario sería la “voz pastosa” o grave para referirse al sonido percibido y emitido.

La buena voz aparece como categoría en varias de las culturas originarias de nuestro país para explicar las cualidades expresivas de las maderas de los instrumentos de cuerdas del tipo: arpas, guitarras, rabeles y otros. No se debe olvidar que los instrumentos musicales de cuerda llegaron a nuestro continente mediante un proceso de conquista espiritual y militar. El proceso de transmisión, recepción, apropiación y resignificación de la tradición de hacedores de instrumentos músicos de cuerda, fue experimentado entre las culturas originarias, apropiado y resignificado, de acuerdo a conceptos locales relacionados con el naturalismo, animismo, la dualidad y los usos sociales, como mediadores entre el mundo de los humanos y el mundo de los seres espirituales.

Quizá hasta los años 50s del siglo XX en Paracho, Michoacán, los instrumentos como la tuá, armonía, séptima y otros, tuvieron *buena voz* y las maderas se relacionaron con elementos cosmológicos como la luna

y el sol. Entonces eran concebidos como objetos animados mediante concepciones de orden natural, por eso les ponían cascabeles, listones rojos y otros objetos protectores de males de filiación cultural como el “mal del ojo”, la cual se representaba en acciones como “perder la voz” al romper las cuerdas, o no poderse “subir” y emparejarse con los otros instrumentos.

Las maderas “muy al caso” del otro lado del atlántico

Cada sociedad tiene sus discursos para distinguir y justificar sobre “la mejor o la peor madera”, y así argumentar a favor o en contra; la valoración acerca de la mejor madera tiene como justificación argumentos de tipo: prácticos, mitológicos, estéticos, artísticos y económicos. Lo anterior encamina a preguntarse ¿Qué determina la convención social para que una madera sea considerada como de una buena o mala calidad para los instrumentos?

En un ejemplo ibérico correspondiente con una fuente del siglo XVII, el texto *Escuela música según la práctica moderna*, en el “libro cuarto (quarto) de proporciones”, en el capítulo XIV, “en que se trata de las dimensiones de los instrumentos músicos en general”, se presenta una parte del sistema de conocimientos relacionado con las maderas especiales (“la muy al caso o más al caso” le llaman) para la construcción de instrumentos musicales de cuerda. El argumento de la pertinencia de las maderas se expone en los siguientes términos al referir: “las tapas de los instrumentos sobre quienes cargan las cuerdas, “ha de ser de **madera porosa**, y según la experiencia enseña, la más al caso es el pino avete.” Es significativo el concepto de “las maderas más al caso” o “muy al caso”, para distinguirlos como especiales para órganos específicos del instrumento musical, asociando el pino avete como la madera especial para la tapa.

En la cita anterior, al referirse a la madera “más al caso” para la tapa, distingue basado en la experiencia, la madera de pino avete, caracterizada como una madera porosa. En la actualidad el pino abeto sigue teniendo prestigio como el material ideal para ser usado en la confección de la tapa de los instrumentos de cuerda. En el mismo texto se ofrece un significativo argumento sobre las cualidades de la madera de **nogal**:

La experiencia enseña que una de las maderas que es muy al caso es la del nogal, y aunque ay otras mas duras, y fuertes, sobre ser lo suficiente esta, es mas ajustadas a las cualidades sonoras, por ser templadamente cálida, y húmeda; y convenir con la potencia auditiva, y del aire, que son quien causa, y en donde se forma el sonido. Por otra razon a mas de esta, es dicha madera para el caso buena, y es por tener el planeta Jupiter dominio en ella.[17]

En el mismo texto, Nassarre indica la normativa para el buen corte de la madera, señala: “conviene que las maderas sean cortadas en menguante de luna; porque cada una de ellas de cualquier especie que fuere, es más sólida y permanente”.

Al parecer hay una convención comun sobre la relación entre las maderas y la luna. Un hacedor de instrumentos musicales de la huasteca

me refirió acerca del tiempo idóneo para cortar la madera de teocuahuitl (madera sagrada, el cedro rojo) para las arpas, rabeles y cartonales.

... es en la luna menguante, cuando se debe de cortar, porque es día escogido también, dependiendo como caiga la luna. Porque si uno la corta cuando este la luna así tierna digamos, con creciente, eso también, este, no falta. Se puede picar la madera, y aunque lo cortes pues no te sirve. Y eso cuando esté la luna, la luna bien, muy bien, entonces, si la corta pus no importa, la madera puede estar y no le puede pasar nada.[18]

En ambas referencias se sugiere cortar la madera en la luna menguante. Esta noción también se le llama la “luna sazona”, como marcador cronológico para cortar la madera, lo he documentado en varias comunidades caracterizadas por ser centros guitarreros, como San Juan Chamula, Chiapas; en Nayarit con los wixárika; Apatzingán, San Juan de los Plátanos, Coalcomán y en el pasado en Paracho, Michoacán, en todos se espera la luna menguante o luna sazona para cortar las maderas. En este sentido, falta prestar especial atención y registro del proceso de selección, corte, secado y elaboración de una tabla, tarima o artesa. Desde una perspectiva procesual concentrada en la selección, corte, secado, diseño y uso en las diferentes ocasiones musicales. La profesora Ángeles Rubio, documentó acciones rituales relacionadas con el inicio de una tabla:

Años atrás, cuando se estrenaba una tabla, se acostumbraba quemarla; primeramente se bañaba de aguardiente, enseguida se le prendía con un cerillo, esta era la señal para los músicos, pues en cuanto ardía iniciaban a tocar, acto que era seguido por los bailadores, que subían a la tabla y zapateando la apagaban”.[19]

Cómo interpretar esta acción de “bañar la tabla con aguardiente” para luego quemarla; el estudioso Jorge Amós Martínez, especializado en el aporte africano en México, me comentó que “refiere al bautizo y que también existe en la costa y es de procedencia africana”. Podría ser también que, detrás del acto, exista otro orden de diferente índole, amerindio. En las culturas donde he tenido la oportunidad de investigar, he registrado varias acciones rituales donde se les otorga aguardiente a las arpas, guitarras, rabeles, flautas, tambores en forma de cabeza de felino hechos en barro. En varias culturas de procedencia mesoamericana se asume que los instrumentos sonoros son portadores de un “corazón”, este atributo les confiere atributos anímicos y, por lo tanto, estados emocionales. También se asocia el calor como el ambiente adecuado para la comunicación con lo sagrado. Por eso, el aguardiente tiene doble función: calentar el corazón y proteger el “alma” de los instrumentos contra males de filiación cultural como la envidia.[20]

En cualquiera de las dos interpretaciones, se está asumiendo que la tabla es un instrumento sonoro con atributos animistas, por lo tanto, expresivos. De lo contrario, no sería necesario pedir permiso, bautizarla u ofrendar con el instrumento, para iniciarla en el baile de tabla. Lo que posiblemente la representa como un ser espiritual que permite manifestar la voz para las divinidades. Hay que considerar que, en el caso de los otros instrumentos de cuerda, parte del ensamble que conforman la tradición de la tabla: arpas, guitarras, violines, está documentado el proceso de

apropiación y las relaciones entre el instrumento y el mundo de los espíritus. Hay otros sentidos relevantes en las maderas usadas en la tierra caliente, los cuales guardan convención con diferentes comunidades originarias, ya mencionadas en el trabajo. Arriba se ha señalado acerca del conocimiento sobre las maderas, estructurado bajo un principio dual definido en: maderas hembras y maderas machos. Cada uno con sus propias cualidades expresivas.

La madera hembra y la madera macho

Las maderas y sus significados culturales se expresan dependiendo del espacio donde se utilicen. En este sentido, las formas de clasificación y apreciación de sus cualidades también son variables de acuerdo a cada sociedad y cultura. En contextos donde el capitalismo no ha separado al sujeto constructor de la experiencia de seleccionar y cortar sus propias maderas, los principios para seleccionarlas y cortarlas, responden a patrones de racionalidad de tipo dual y animista. Para la construcción de los instrumentos musicales de cuerda, lo que primero se debe considerar es la selección cuidadosa de las maderas; en tierra caliente es importante esperar días especiales para el corte, es “cuando la luna se encuentra “sazona, es decir, dos o tres días después de cuando la luna está llena”. El conocimiento local indica como el mejor tiempo para seleccionar y cortar la madera, debido a garantizar que no albergará polilla y brindará las mejores cualidades sonoras; la buena o la mejor voz.

Lo cual, como se evidenció, no es conocimiento exclusivo de una región en particular, se trata, al parecer, de una convención iberoamericana sobre la selección y corte de maderas especiales para los instrumentos sonoros. Este indicio relaciona los marcadores exactos para el corte de las maderas con los ciclos de la luna, es un tipo de relación donde el concepto de fertilidad podría sugerir argumentos acerca del significado cultural. Considerando que la tabla se usa en las fiestas de boda, relacionadas con la fertilidad.

En este sentido, la tradición reconoce que la madera especial para los instrumentos musicales del tipo arpa, guitarra de golpe y vihuela, debe de ser “hembra” y nunca “macho”. Es evidente que este tipo de saber es diferente al del biólogo o técnico de la madera. ¿Cómo distinguir cualidades entre maderas “hembras” y “machos”? Este principio de organización tiene su explicación *emic*. La “madera hembra se distingue por ser la más suave, la menos encontrada (en la veta), la hembra es la mejor para los instrumentos debido a ser más sensible, más formal”. Por su parte, la “madera macho” se identifica por ser la más dura, aquella que tiene el hilo (el veteado) más encontrado.[21]

Relaciones entre la tierra fría y la caliente

En Michoacán hay diferencias, este sistema tradicional se relaciona con “la tabla”, la artesa y la tarima. Como se ha mencionado, en cualquiera de

las situaciones, el instrumento llamado la tabla participa con ensambles instrumentales diferentes. Para explicarlo con un ejemplo, en el caso de la cuenca del Balsas y el conjunto de tamborita, el sistema de conocimientos relacionados con la tradición de construir instrumentos, al parecer no siempre ha sido exclusivo de la tierra caliente, en el sentido de que antes la guitarra panzona y ahora la guitarra sexta fueron adquiridas con gente proveniente de la meseta p'urhépecha, del pueblo guitarrero de Paracho; la misma situación aconteció con los llamados violines “embutidos”, ahora ya no son utilizados en el trio del Balsas e igualmente ya no se construyen en Paracho. En ambas tierras, la fría y la caliente, se comparten historias acerca del intercambio cultural, mediante la comercialización de instrumentos musicales, entre los “indios guitarreros de Paracho” y los músicos de la cuenca del Balsas. Incluso, en el pueblo de San Lucas, Michoacán, los guitarreros p'urhépecha siguen teniendo un espacio exclusivo para ofrecer sus guitarras, violines y otros enseres en el marco de la festividad de la virgen de la Candelaria.

El instrumento endémico, construido localmente en pueblos como Huetamo, fue la tamborita, donde hasta hace una década, siguiendo un sistema tradicional de trabajo, las construía don Faustino Gutiérrez Orozco alias “el ticuche” (q.e.p.d), uno de los mejores tamborileros de la región. Quien asociaba el uso de la tamborita con historias de chaneques y nociones de magia, representadas en la percusión de un tipo de tamborita especial hecha de madera de parota, con cuero de coyote por un lado y del otro cuero de perro, en una forma de oposición simbólica entre ambos animales. El hecho de distinguir instrumentos y maderas con cualidades expresivas particulares se relaciona con las técnicas de construcción y el uso. Hay instrumentos para hacer música y baile para diversión y para hacer música y danza de respeto, para comunicarse con lo sagrado. Con seguridad este tipo de conocimiento ha estado presente y en su momento no fue identificado ni registrado. En el rumbo de Arteaga, Michoacán, vivió un señor muy recordado como constructor de instrumentos y músico de los que tocaban todo; es decir: jarana, vihuela, violín y arpa.

Don Dolores Gómez, constructor de guitarras de golpe

Conocido entre los músicos de Arteaga, Tumbiscatio y la costa, como “don Lolo”. Nació en el rancho de la Guadalupe, del municipio de Tumbiscatio, ya grande se pasó a vivir a Arteaga, allí trabajó las guitarras, pero como no había dinero de allí se cambió a la costa cerca de Lázaro Cardenas, en la Mira, Michoacán, donde terminó su vida. Este señor tuvo dos virtudes: además de ser magnífico constructor de guitarras, fue excelente músico; se dice que él tocaba todo (arpa, violín, guitarra de golpe), se destaca que en la guitarra de golpe ejecutaba el “estilo antiguo”; es decir, tocaba todo el diapasón, en los doce trastes del diapasón, a diferencia de los músicos actuales que la mayoría solo tocan los tres primeros trastes. La especialidad de “don lolo” fue la fabricación de guitarras de golpe; también supo hacer arpas.

Los músicos que lo conocieron y tienen instrumentos de “don Lolo” lo recuerdan como el indicado para fabricar guitarras de golpe o jaranas. Cuentan que tenía la virtud de otorgar sonidos especiales y específicos a las guitarras de golpe, dependiendo el tipo de conjunto y contexto donde se utilizaría. “Don Lolo” primero preguntaba, ¿para qué la quieres pal’ arpa o la danza? y dependiendo para qué arreglaba la voz, más grueso o grave pal’ arpa, más ladino pa’ la danza”. Comentan que también fabricó arpas, pero no eran tan buenas como sus guitarras, pues de las arpas no quedó ninguna, se desbarataban. Los instrumentos de don Dolores Gómez tienen detalles de construcción que permiten identificar la mano de “don Lolo” y diferenciarlos de otros constructores de Coalcomán, Arteaga o San Juan de los Plátanos.[22]

¿Qué tipo de conocimientos conservaron este tipo de constructores de instrumentos que podían adecuar la voz de las guitarras en función del contexto de uso: voz grave o pastosa, o la voz aguda ladina. Quedan algunas guitarras de golpe como evidencias de una dimensión que no fue considerada al momento de registrar o indagar sobre este tipo de cordófonos.

Estas ideas relacionan lo sagrado con los instrumentos desde una perspectiva animista y de tipo naturalista. Los conceptos locales con los que se ordenó la apropiación y resignificación de los instrumentos europeos, corresponden a nociones amerindias. Falta indagar con ahínco sobre los otros instrumentos de percusión participes de la tabla, como la tamborita, la tambora, la propia arpa, cuando su caja también era construida de madera de parota.



Imagen 2

Madero de Parota escarbado para el baile de tabla (vista interior).

Foto. Víctor Hernández.

Para “enterrar la tabla” y finalizar

Enterrar la tabla es un enunciado polisémico. En la cultura, la conceptualización técnica institucional, separa lo material de lo inmaterial, lo material y lo simbólico, en forma de patrimonio cultural tangible e intangible; no considera que, lo simbólico está yuxtapuesto con lo material, son dimensiones culturalmente articuladas.

Se ha evidenciado la dimensión material de la tradición y algunas implicaciones en su estudio. Ésta se articula con las dimensiones corporal y simbólica de la tradición. Lo material se relaciona con lo humano y lo divino; la diversión y el respeto. Antes de abordar los objetos sonoros terminados, habrá que mirar el proceso de concepción y construcción de los distintos instrumentos participantes en la tabla. Existen una serie de relaciones entre las maderas, los contextos de uso, los instrumentos, la oralidad, la corporalidad, el mundo del animismo que, ha faltado registrar e interpretar en el estudio de las tradiciones musicales. En el corte, selección y uso de las maderas, existen antiguas convenciones iberoamericanas. Al rededor de la tabla hay evidencias de diferentes tradiciones musicales, amerindias y africanas. En ambas tradiciones los arboles tienen significados culturales relacionados con las cosmogonías y mitologías.

Sobre el autor

Licenciado en Historia por la UMSNH. Maestro y Doctor en Ciencias Humanas especialidad en Estudios de las Tradiciones, por El Colegio de Michoacán, Autor de los libros: ¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería de la Cuenca del Tepalcatepec; La mata de los instrumentos musicales huastecos: Texquitote San Luis Potosí. Donde las Guitarras caminan. Aproximaciones diversas a las guitarras desde Paracho, Michoacán. En el año 2008 obtuvo el premio nacional Francisco Javier Clavijero a la mejor tesis de maestría en el área de historia y etnohistoria, otorgado por El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). En el año 2012 el INAH, por segunda ocasión, le otorgó el premio Francisco Javier Clavijero a la mejor tesis de doctorado en el área de historia y etnohistoria. Es miembro del SNI nivel 1. Labora como profesor en el Departamento de Estudios Culturales de la Universidad de Guanajuato, campus León, donde desarrolla una línea de investigación sobre la etnolaudería iberoamericana y las tradiciones en los barrios de León Gto.

Referencias

- Adje Both Ardn, (2008), “La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia”, en: *Arqueología Mexicana*, Ciudad de México, INAH, num. 94.
- Barragán López Esteban y González Raúl Eduardo (2002), *Temples de la Tierra. Expresiones artísticas de la Cuenca del río Tepalcatepec*, Zamora, México, El Colegio de Michoacán.
- Chamorro Escalante Arturo (1984), *Los instrumentos de percusión en México*, Zamora, México, El Colegio de Michoacán.
- Chamorro Escalante Arturo (1997), *Sabiduría Popular*, Zamora, México, El Colegio de Michoacán.

- García López Abel (2010), Doce maderas mexicanas, caudal sonoro de maderas mexicanas, México, Programa de Apoyo a la Creación y Desarrollo Artístico de Michoacán.
- Hernández Vaca Víctor (2008), ¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del río Tepalcatepec, Zamora, México, El Colegio de Michoacán.
- Hernández Vaca Víctor (2017), La mata de los instrumentos musicales huastecos. Texquitote, San Luis Potosí, Zamora, México, El Colegio de Michoacán.
- Juan Guillermo Contreras Arias (1998), Atlas Cultural de México. Música, México, SEP/INAH, Planeta.
- Martínez de la Rosa Alejandro y Hernández Vaca Víctor (2017), “Envidia respeto, envidia, respeto y brujería entre los nahuas y teenek en torno al arpa de la huasteca potosina”, en Revista Ra Ximahi, El Fuerte, México, Universidad Autónoma Indígena de México, núm. 13.
- Nassarre Fray Pablo (1980), Escuela Música según la practica moderna, estudio instructorio de Lothar Siemens, España, Instituto Fernando El Católico, Talleres Graficos, Grafiestudios.
- Rubio Tapia María de los Ángeles (2014), Ven conmigo a bailar. El baile de Golpe en cuatro municipios de Tierra Caliente, Morelia, México, CONACULTA/Morevalladolid.

Notas

[1]Entrevista con Antonio Reza, wixárika, músico y constructor de kanari, raweri y concurrinqui, 15 de marzo de 2019, Tepic, Nayarí. En la cuenca del río Tepalcatepec, tierra caliente y contexto de la tabla, los ebanistas comparten este principio de selección y división de las maderas, percibidas con cualidades humanas, con sexo y atribuciones sonoras diferenciadas.

[2]Véase: María de los Ángeles Rubio Tapia, (2014), Ven conmigo a bailar. El baile de Golpe en cuatro municipios de Tierra Caliente, Morelia, México, CONACULTA/Morevalladolid. David Duran Naquid (2011), “El séptimo instrumento, la tabla. Baile de tabla en Zicuirán”, en: Esteban Barragán López y Raúl Eduardo González, Temples de la Tierra. Expresiones artísticas de la Cuenca del río Tepalcatepec, Zamora, México, El Colegio de Michoacán, pp. 217-233.

[3]Este texto se realizó siguiendo la propuesta de mi maestro: Dr. Agustín Jacinto Zavala, “Artesanías y Saberes tradicionales desde la mediación expresiva”, ponencia presentada en el XXXII Coloquio de Antropología e Historia Regionales: Artesanías y saberes tradicionales, organizado por El Colegio de Michoacán en Zamora Michoacán, octubre de 2010. Versión preliminar. La teoría de la mediación expresiva propone estudiar las tradiciones desde tres dimensiones: material, corporal y simbólica. Aquí se estudiará la dimensión material de la tradición.

[4]Abel García López (2010), Doce maderas mexicanas, caudal sonoro de maderas mexicanas, México, Programa de Apoyo a la Creación y Desarrollo Artístico de Michoacán.

[5]Ardn Adje Both, (2008), “La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia”, en: Arqueología Mexicana, Ciudad de México, INAH, num. 94, p.30.

[6]Victor Hernández Vaca (2017), La mata de los instrumentos musicales huastecos. Texquitote, San Luis Potosí, Zamora, México, El Colegio de Michoacán, pp. 165-188.

- [7]María de los Ángeles Rubio Tapia, (2014), Op., cit, p. 38.
- [8]Abel García López, Op., cit, p. 19.
- [9]Víctor Hernández Vaca (2008), ¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del río Tepalcatepec, Zamora, México, El Colegio de Michoacán, pp. 227-238.
- [10]Entrevista del autor con Martín Villano, músico intérprete de violín, arpa, jarana, vihuela y versador, oriundo del rancho la Limonera, Junio de 2004, en Morelia, Michoacán.
- [11]Arturo Chamorro Escalante (1984), Los instrumentos de percusión en México, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- [12]Juan Guillermo Contreras Arias (1998), Atlas Cultural de México. Música, México, SEP/INBA.
- [13]E. Thomas Stanford (1997), “Sobrevivencia de la música prehispánica en México”, en: Arturo Chamorro Escalante (editor), Sabiduría Popular, Zamora, México, El Colegio de Michoacán, p.136.
- [14]Entrevista del autor con el hacedor de arpas, guitarras y rabeles huastecos Floreiberto Ortiz Hernández el 2 de agosto del 2006, Texquitote San Luis Potosí, México.
- [15]Entrevista del autor con el constructor de guitarras wixárikas Antonio Reza el 15 de marzo de 2019, Tepic, Nayarit, México.
- [16]Entrevista del autor con el constructor de arpas, guitarras de golpe, vihuelas y guitarrones, Fernando Mendoza Madrigal, 10 de octubre de 2004, Coalcomán, Michoacán, México.
- [17]Fray Pablo Nassarre (1980), Escuela Música según la practica moderna, estudio inductorio de Lothar Siemens, España, Instituto Fernando El Católico, Talleres Graficos, Grafiestudios, pp.450-451.
- [18]Entrevista del autor con el hacedor de arpas guitarras y rabeles huastecos. Floriberto Ortiz, 2 de agosto del año 2006, Texquitote San Luis Potosí, México
- [19]María de los Ángeles Rubio Tapia, (2014), Op.cit., p. 40.
- [20]Alejandro Martínez de la Rosa y Víctor Hernández Vaca (2017), “Envidia respeto, envidia, respeto y brujería entre los nahuas y teenek en torno al arpa de la huasteca potosina”, en Revista Ra Ximahi, El Fuerte , México, Universidad Autónoma Indígena de México, núm. 13, pp. 101-116.
- [21]Entrevista del autor con el constructor de guitarras de golpe Mariano Espinoza Magaña el 7 de octubre de 2003, Apatzingán, Michoacán, México.
- [22]Víctor Hernández Vaca (2007), ¡Que suenen pero que duren!, p. 193.