

**De organografía, organología y etnolaudería como propuesta
para el estudio de los instrumentos musicales tradicionales**
*Of organography, organology and ethnolaudery as a proposal
for the study of traditional musical instruments*

Recibido el 08 de mayo de 2020, aceptado el 09 de junio de 2020

Víctor Hernández Vaca*

Resumen

En una revisión de la literatura clásica sobre los instrumentos musicales tradicionales mexicanos, resaltan varios resultados: los estudiosos, entre los que me incluyo, han hablado de forma indistinta de la organografía y de la organología como los marcos conceptuales y metodológicos para el estudio del instrumento musical tradicional. Lo anterior ha conllevado a construir cierta ambigüedad epistemológica al momento de utilizar dichos términos, los cuales han sido entendidos como disciplinas, métodos, artes, ciencias y, principalmente, como un sistema de taxonomías. La mayoría de estos son estudios enfocados en el instrumento abordado como un objeto material inanimado, clasificable y descrito bajo un modelo universal y homogeneizador.

En el presente texto se pretende presentar una revisión acerca del estudio de los instrumentos musicales tradicionales en México, para así exponer una propuesta metodológica propia —diferente a la organología y organografía— para el estudio del instrumento desde un enfoque denominado “etnolaudería”, el cual propone estudiar los instrumentos musicales y sonoros partiendo de la tradición y desde una perspectiva procesual —como cultura y en la cultura— desde los diversos contextos de producción (atendiendo las dimensiones: corporal, material y simbólica); concentrando

* Doctor en Ciencias Humanas, especialidad en Estudios de las Tradiciones, de El Colegio de Michoacán, victorhernandez@ugto.mx

con ello la atención en los especialistas hacedores de instrumentos de cuerda: *violeros*, *vigoleros*, *lauderos*, *guitarreros*, *ebanistas*, *setimuriecha*¹, *guitarrachiketl*², *kuachichiketl*³, *p'as b'ometik*⁴, etc.

Palabras clave: organología, organografía, etnolaudería, instrumentos musicales, cordófonos.

Abstract

In a review of the classical literature on traditional Mexican musical instruments, several results come to light: scholars, including myself, have spoken indistinctively of organography and organology as the conceptual and methodological frameworks for the study of the traditional musical instrument. This has led to a certain epistemological ambiguity when using these terms, which have been understood as disciplines, methods, arts, sciences, and, mainly, as a system of taxonomies. Most studies are focused on the instrument approached as an inanimate material object, classifiable and described under a universal and homogenizing model.

In this article, a review of the traditional musical instruments studies in Mexico is presented in order to expose my own methodological proposal —different from organology and organography— for the study of the instrument from an approach called “ethnolaudery,” which proposes the study of musical instruments based on traditions and from a processual perspective; looking at musical instruments as a piece of culture and inside specific cultures; considering the diverse contexts of production (according the corporal, material, and symbolic dimensions); and focusing on the specialized crafters of string instruments: *violeros*, *vigoleros*, *lauderos*, *guitarreros*, *ebanistas*, *setimuriecha*, *guitarrachiketl*, *kuachichiketl*, *p'as b'ometik*, etc.

Keywords: organology, organography, ethnolaudery, musical instruments, chordophones

Introducción: los estudios sobre instrumentos musicales

En México el interés por la investigación de los diferentes instrumentos musicales tradicionales no es un tema reciente ni novedoso. Por ende, es menester realizar un

¹ Categoría local p'urhépecha para designar a los guitarreros en Paracho, Michoacán, México cuando aún construían guitarras sétimas.

² Categoría nativa local náhuatl de San Luis Potosí, México para designar a los constructores de guitarras huapangueras.

³ Categoría nativa local, náhuatl, de San Luis Potosí, México para designar a los fabricantes de arpas, rabeles, cartonales.

⁴ Categoría nativa local, maya tsotsil, de San Juan Chamula, Chiapas, México para designar a los hacedores de guitarras.

breve estado del arte acerca de las maneras en que se han estudiado la gran diversidad de instrumentos musicales de otras latitudes y la recepción que estos enfoques han tenido entre los estudiosos mexicanos.

En una revisión de los principales textos acerca de los instrumentos musicales⁵, se destaca en el aparato crítico el uso de dos conceptos: la organografía y la organología, como los marcos metodológicos donde se inserta el estudio de la diversidad de instrumentos musicales. Son pocos los autores que reconocen y ofrecen una distinción y definición para ambos conceptos⁶. Se destaca también el uso generalizado de la ya clásica taxonomía de familias instrumentales de cordófonos, aerófonos, membranófonos e idiófonos, propuesta por Curt Sachs y Erich M. Von Hornbostel.

El sistema taxonómico que se acaba de referir forma parte de la historia de las metodologías para realizar clasificaciones de instrumentos musicales. Los antecedentes de este sistema se encuentran a finales del siglo XIX en el catálogo realizado por Victor Mahillon⁷, curador y conservador del Museo del Conservatorio de Bruselas, en un marco contextual epistemológico evolucionista y con fines específicos, relacionados con la catalogación y clasificación de una gran colección de instrumentos pertenecientes al Conservatorio donde el autor laboró. Para tal efecto, Mahillon adecuó una clasificación antigua, que dividía a los instrumentos en cuerdas, viento, percusión, entre otros.

La propuesta de clasificación presentada por este último para catalogar la colección de instrumentos musicales del Conservatorio de Bruselas, fue expresada en los siguientes términos:

⁵ Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, 1968); Felipe Flores Dorantes y Lorenza Flores García, *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, 1981); Arturo Chamorro Escalante, *Los instrumentos de percusión en México* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1984); Juan Guillermo Contreras Arias, *Atlas Cultural de México: Música* (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública SEP, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, Planeta, 1988); Leticia T. Varela R, *La música en la vida de los yaquis* (Sonora: Gobierno del Estado de Sonora y Secretaría de Fomento Educativo y Cultura, 1986); Miguel Olmos, *El Sabio de la Fiesta, Música y Mitología en la región cahita-tarahumara* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, 1998); Cesar Hernández Azuara, *Huapango, el son huasteco y sus instrumentos musicales en los siglos XIX y XX* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social CIESAS, El Colegio de San Luis, Potosí, 2003); Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España* (Ciudad de México: CONACULTA/FONCA, 1999); María Teresa Suárez, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco* (Ciudad de México: CENIDIM, 1991); Víctor Hernández Vaca, *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec* (Zamora Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2008).

⁶ Arturo Chamorro Escalante, *los instrumentos de percusión en México*, 51.

⁷ Victor Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, 5 volúmenes, 1893, 1909, 1912, 1922. Cita tomada de: Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Un ensayo sobre las clasificaciones universales. Un panorama gráfico de los instrumentos americanos* (Buenos Aires: Centurión, 1946), 21.

Todos los aparatos sonoros que ha ocupado el genio inventivo del hombre se distribuyen en cuatro clases: Pertenecen a la primera los instrumentos autófonos, que producen el sonido por la elasticidad de los mismos cuerpos. A la segunda, los instrumentos membranas. El sonido de estos instrumentos es debido a las membranas que han adquirido elasticidad por la tensión. A la tercera corresponden los instrumentos de viento. Prodúcese el sonido por el movimiento vibratorio del aire, obtenido por una corriente, que funciona sobre órganos especiales. Finalmente, pertenecen a la cuarta clase los instrumentos de cuerdas, fúndase su construcción sobre la vibración de las cuerdas, cuerpos filiformes que, como las membranas, han adquirido elasticidad por tensión.⁸

En su contexto, las tablas clasificatorias de Mahillon respondieron muy bien al propósito de realizar un inventario o catálogo de instrumentos musicales coleccionados, los cuales, a su vez, estaban aislados de sus originales contextos culturales de producción, uso y significación. Es importante no perder de vista el momento histórico ni la finalidad de dicho sistema de documentación y clasificación. Durante el siglo XIX una de las corrientes intelectuales con mayor autoridad en el análisis de las sociedades fue el evolucionismo, usado como esquema de explicación las diferencias y cambios en el mundo animal y vegetal. Así, cualquier propuesta que pretendiera algún nivel de cientificidad debía estar apoyada en este sistema cognitivo originado en el campo de las Ciencias Naturales. Al estudiar los instrumentos musicales, lo que se hizo fue copiar los sistemas taxonómicos usados por los naturalistas quienes, volcados sobre el reino animal y vegetal, clasificaron y describieron sus objetos de estudio en familias a partir de la forma, amén de hacerlo con un telón de fondo universalista y homogeneizador.

En 1901 el sistema clasificatorio de Maillon fue traducido al castellano, sin otorgar el crédito respectivo para el autor, y salió publicado como parte del capitulado del texto de Felipe Pedrell, *Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua española*, con el nombre de “Ensayo de Clasificación Metódica del Emporio Instrumental Antiguo”⁹; no obstante, Pedrell no hizo uso de la clasificación de dicho autor, ni tampoco otorgó el crédito correspondiente al copiar dicho texto. El asunto es significativo, debido a que fue quizá la primera ocasión en que el sistema ya referido se conoció entre los musicógrafos de habla castellana en la lengua propia.

Algunas décadas después, Curt Sachs y Erich M. Von Hornbostel, en un texto llamado *Systematik der Musikinstrumente* o la Sistemática de los instrumentos musicales, apoyados en el sistema numérico decimal —ideado por Melvil Dewey en 1876— conocido como Sistema de clasificación decimal Dewey, utilizado en la biblioteconomía para clasificar documentos bibliográficos, presentaron un sistema de clasificación que corrigió el sistema de Victor Mahillon. Este artículo en cuestión

⁸ Felipe Pedrell, *Emporio Científico e Histórico de ORGANOGRAFÍA musical antigua española* (Barcelona: Juan Gili, librero, 1901), 17-18.

⁹ Felipe Pedrell, *Emporio Científico e Histórico*, 29-34.

apareció en 1914, hace más de un siglo, en la revista alemana *Ethnologie*; hasta la actualidad se siguen utilizando las familias instrumentales ya mencionadas: idiófonos, membranófonos, aerófonos y cordófonos. Este sistema taxonómico “había tomado de la zoología y de la botánica la idea de los rótulos jerárquicos: clase, orden, familia, género, especie, etc.”¹⁰.

Las características del sistema de clasificación decimal Dewey (infinito y universal) para catalogar documentos bibliográficos, posibilitó un tipo de taxonomía muy flexible. Igualmente, las cuatro clases propuestas por Mahillon, fueron retomadas con algunas modificaciones, tal como fue el caso de la sustitución de la categoría de instrumentos autófonos por la de instrumentos idiófonos. “Ahora le asignan un número a cada uno: 1, 2, 3 y 4. Supongamos que el hombre inventa algún instrumento; entonces, es 5. El 1 significa idiófonos; el 2 membranófono; el 3 cordófono y el 4 aerófono”¹¹.

El sistema funciona de la siguiente manera:

cuando anotamos 3, decimos cordófonos; pero los cordófonos se subdividen en dos grupos, según tengan o no mango para las cuerdas. Entonces se introduce un nuevo número que se añade a la derecha del anterior: 1, significa que los cordófonos son simples, es decir sin mango; 2 indica que los cordófonos son compuestos, esto es, con mango.¹²

El sistema tiene una aplicación como la del sistema Dewey, cuya estructura se basa en un modelo jerárquico decimal.

A continuación, se presenta, a manera de ejemplo, la clasificación aplicada a los cordófonos (instrumentos musicales de cuerda):

- 3 CORDÓFONOS
- 31 CORDÓFONOS SIMPLES O CITARAS
 - 311 DE PALOS
 - 311.1 Arcos musicales
 - 311. 11 Idiocordes
 - 311.111 Monoidiocordes
 - 311. 112 Polidiodiocordes o arcos de arpa
 - 312 DE TUBOS
 - 312.1 De tubos enteros
 - 312. 11 Idiocordes
 - 312. 22 Heterocordes
 - 313 DE BALSA
 - 314 DE TABLA
 - 315 DE CÁSCARA

¹⁰ Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos*, 24

¹¹ *Ibíd.*, 84.

¹² *Ibíd.*

316 DE MARCO
 32 CORDÓFONOS COMPUESTOS
 321 LAÚDES
 321 De arco
 322 ARPAS
 322.1 De mástil
 322.2 De arco
 323 LAUDES-ARPAS. Etcétera...¹³

La organografía

El concepto de “organographía” apareció quizá por vez primera en la obra de Michael Pretorius o Schulz: *SINTAGMATIS MUSICI...DE ORGANOGRAPHIA* (editada en 1619). La definición que se dio sobre aquel concepto es la siguiente: “arte de juzgar, comparar y describir los instrumentos de música”¹⁴. La “organographía”, como se muestra, por lo menos desde el siglo XVII, ya se conoce como algo asociado con el arte de la descripción y la comparación de los instrumentos musicales.

En el texto de Felipe Pedrell de 1901, además de mencionar y ofrecer significados de la palabra “organographía”, se presenta otra definición relevante. Pedrell explica que: “no tan usado como la voz organografía, aceptan otros musicógrafos la palabra organología, arte de averiguar, por medio del análisis de las partes constitutivas de los instrumentos, las leyes físicas que rigen en cada uno de ellos la producción del sonido”¹⁵. El mismo autor expone un interesante punto de vista crítico sobre la utilización de los mismos conceptos:

no parecen los más adecuados para el orden de conocimientos de que tratan ó pretenden tratar los significados arbitrarios de los mismos. *Organografía*, es la parte de la zoología y la botánica, que tiene por objeto la descripción de los órganos de los animales ó de los vegetales: en primer caso se llama animal, y en el segundo vegetal. *Organología* se dice del tratado de los órganos de los animales ó de los vegetales.¹⁶

Lo anterior, en los estudios de organografía y organología, es un claro ejemplo del uso de conceptos y modelos de sistematización provenientes de las Ciencias Naturales (zoología y botánica) y de su aplicación mecánica en las llamadas ciencias del espíritu, fenómeno muy frecuente en el siglo XIX.

¹³ Los términos castellanos a los que se ha traducido esta clasificación para cada una de las clases, así como la Sistemática de los instrumentos musicales, completa, puede consultarse en: Carlos Vega, *los instrumentos musicales aborígenes y criollos*; Ana Victoria Cassanova Oliva, *Problemática organológica cubana, crítica a la sistemática de los instrumentos musicales* (La Habana: Casa de las Américas, 1988).

¹⁴ Felipe Pedrell, *Emporio Científico e Histórico*, 22.

¹⁵ *Ibid.*, 12.

¹⁶ *Ibid.*

Este mismo autor tiene una interesante propuesta conceptual, digna de revisar y considerar; esta estriba en que la organografía musical es presentada en los siguientes términos: “el arte de describir los instrumentos de música, estudiar sus orígenes, construcción y sucesivas y progresivas transformaciones, e historiar el proceso técnico de sus acoplamientos”¹⁷. Este concepto parece de mayor utilidad para los fines de la investigación cultural y humanística de los instrumentos sonoros. Para este autor es importante estudiar la construcción de los instrumentos como parte de *la organografía musical*, como lo demuestra en el segundo apartado de su obra.

La recepción de la organografía y la organología

La primera traducción al español de la sistemática de los instrumentos musicales fue realizada por el argentino Carlos Vega, treinta y dos años después (1946; en inglés salió 1961) que la original fuera publicada en idioma alemán (1914). Esta primera traducción posibilitó la divulgación de la sistemática clasificatoria entre los estudiosos hispanoamericanos. En 1988, Ana Victoria Cassanova Oliva, de origen cubano, publicó una nueva traducción crítica donde advertía acerca de las limitaciones de la sistemática para el estudio de los rasgos cualitativos en los instrumentos.

Por su parte, Mantle Hood, en el texto *The ethnomusicologist*, también ofrece una distinción clara entre la organografía y la organología. Al primer concepto lo expone como “el principal sistema de clasificación de instrumentos musicales”; mientras que la organología la entiende como “la ciencia de los instrumentos musicales”. Al respecto, Hood sugiere oportunamente que esta ciencia debe ocuparse de algo más que la descripción de la forma de los instrumentos:

la ciencia de los instrumentos musicales debe incluir no solamente la historia y la descripción de los instrumentos, [sino que] también es importante incluir aspectos olvidados por la “ciencia” de los instrumentos musicales, tales como las particulares técnicas del performance, la función musical, la decoración (diferenciándola de la construcción del instrumento) y una variedad de consideraciones socioculturales.¹⁸

Interesa resaltar aquí que la definición anterior contempla la construcción del instrumento musical como un saber hacer que no es competencia de “la ciencia de los instrumentos musicales”; tampoco procede con la sistemática clasificatoria más apegada al objeto material. En esta misma línea de ideas, el estudioso mexicano Felipe Dorantes, también afirma que “la construcción de los instrumentos es un tema diferente de la organología”¹⁹. Es en este punto donde se justifica la propuesta de considerar objeto estudio, además de los músicos y la clasificación de sus instrumentos, a

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Mantle Hood, *The ethnomusicologist* (Los Angeles: Institute of Ethnomusicology University of California, 1971), 24.

¹⁹ Felipe Flores Dorantes y Lorenza Flores García, *Organología aplicada*, 8.

los especialistas hacedores de instrumentos musicales de cuerda; así como también estudiar los contextos de producción y las secuencias y técnicas de construcción de los instrumentos buscando lo significativo; no solo estudiarlos una vez terminados como objetos materiales inanimados fuera del contexto de producción; por el contrario, se debe partir de una mirada desde la propia cultura y en la cultura.

Continuando con Hood y la pertinencia de una propuesta diferente, se debe destacar que este estudioso realizó un sistema de clasificación denominado “taxonomía simbólica”. Dicha taxonomía consistió en representar por medio de símbolos (rectángulos, cuadrados, triángulos, círculos, rombos, líneas diagonales, etc.), los diferentes instrumentos musicales en familias, su forma de ejecución, la configuración y los órganos constitutivos, etc. En esta parte se coincide con el punto de vista del Mtro. Contreras cuando afirma: “la profusión de datos y códigos, además que unos tendrían que ser necesariamente ampliados, hacen muy complicado el manejo de este sistema”²⁰. En términos de catalogación no es tan útil cuando se usa con instrumentos de diferentes tradiciones culturales.

Se usarán algunos ejemplos que permitan evidenciar, al tiempo de ir presentando resultados, la propuesta de la etnolaudería. En este sentido, una problemática metodológica es: ¿cómo representar un arpa huasteca?, llamada en náhuatl *kuatsokoro* o *Malintzin*, considerada mujer, con el símbolo del rectángulo (el cuerpo o resonador) y con una línea diagonal (el pescuezo) cuya morfología y los órganos constructivos tienen relación con el corpus mítico del maíz y elementos etiológicos, la mitología local y regional. En dicha tradición náhuatl el *pescuezo* o *cuello* de madera —localmente no le llaman el *mástil* o *el diapasón*— con dos animales encontrados, opuestos, representando dos valores axiológicos (el respeto y la envidia), funciona como objeto de protección para los músicos y danzantes participantes de las ocasiones musicales dedicadas a lo sagrado relacionadas con el maíz, el agua, la tierra, la enfermedad y la salud²¹.



²⁰ Juan Guillermo Arias Contreras, *Atlas de los instrumentos*, 27.

²¹ Víctor Hernández Vaca, *La mata de los instrumentos musicales huastecos: Texquitote, San Luis Potosí* (Ciudad de México: El Colegio de Michoacán, 2017), 176-178.

Figura 1. Pescuezo con animales del arpa huasteca. San Luis Potosí, México. Foto del autor, año 2007.

Representar el cuerpo del arpa con un rectángulo y *el pescuezo* con una línea diagonal no tiene mucha utilidad, además que no logra representar, siquiera de forma aproximada, todo el sistema de relaciones en el cual se inserta culturalmente el instrumento. Esto mismo ocurre con otros instrumentos de cuerda como es el caso de los diversos rabeles mexicanos, llamados pilkochotzin, ixábel, miolín, raweri, usados en los pueblos originarios: maya, teenek, náhuatl, wixárika, etc., en los cuales se evidencia por parte de las culturas originarias un proceso de apropiación y resignificación del rabel europeo, mismo que se expresa mediante un sistema simbólico relacionado con el lenguaje, la voz y el canto de las aves.

La sistemática clasificatoria aborda el instrumento musical como un objeto material inanimado y universal cuya función y uso es solo de carácter musical, por lo tanto, se dedica a resolver las necesidades de catalogación de museos y grandes colecciones. En este sentido, “la sistemática de los instrumentos musicales no resuelve el problema de la definición de los rasgos cualitativos de los instrumentos musicales atendiendo a su función en el discurso musical, ya que ese no es su objeto de estudio. Toda sistemática se plantea inventariar tipologías”²².

La sistemática tiene una perspectiva universal y homogeneizadora, con respecto de los instrumentos y las partes constitutivas (los órganos), debido a que propone nombres universales para el instrumento y para cada uno de sus órganos constructivos, excluyendo con ello el registro de categorías nativas particulares y, por ende, la reflexión sobre la diversidad cultural. En general, la organología y la organografía no consideran estudiar la práctica, la tradición, la historia, ni la cultura, de la construcción del instrumento musical y sus artífices.

Con este marco metodológico, hasta hace unas tres décadas, se realizó la investigación en nuestro país, desde un abordaje del instrumento musical ya construido, concluido, alejado de sus contextos de producción y significación. Recurriendo de forma generalizada a la sistemática clasificatoria para catalogar y describir el objeto material llamado instrumento musical. Se debe resaltar que la sistemática clasificatoria y las tablas de familias instrumentales son de gran utilidad para clasificar, ordenar, inventariar, registrar y catalogar grandes colecciones de instrumentos pertenecientes a museos y colecciones privadas o institucionales; también para los estudiosos de las Ciencias Sociales y Humanas es una metodología efectiva para lograr una primera aproximación con fines de registro y catalogación. Es en este sentido que esta propuesta considera estudiar a los constructores de instrumentos musicales junto con el registro e interpretación de los procesos y contextos culturales de producción y significación.

²² Victoria Cassanova, *Problemática organológica*, 7.

La etnolaudería, propuesta para el estudio de los instrumentos musicales tradicionales

Al proponer el estudio de la tradición de construcción de instrumentos musicales de cuerda como objeto de estudio, se establece una distinción entre la índole de nuestro trabajo y los propósitos de la sistemática clasificatoria relacionada con la organografía y con la organología. Como se ha mencionado, no estamos en desacuerdo con el uso de las taxonomías, sencillamente se trata de que se las ha encontrado poco propositivas para el estudio de la construcción de instrumentos musicales tradicionales mexicanos, hasta ahora poco considerados en los estudios musicales.

De tal manera, la etnolaudería propone estudiar los instrumentos musicales y sonoros desde una perspectiva procesual, como cultura, en la cultura y la tradición, desde los contextos de producción (atendiendo las dimensiones: corporal, material y simbólica); concediendo principal atención a los sujetos especialistas hacedores de instrumentos de cuerda, denominados de distintas formas dependiendo del contexto lingüístico e histórico: violeros, vigoleros, lauderos, guitarreros, ebanistas, setimuriecha, guitarrachiketl, p'ás b'ometik. Es importante enfatizar que la etnolaudería parte del estudio de la tradición, la cultura y la historia de la construcción de instrumentos musicales de cuerda, una tradición que, por lo demás, es producto del préstamo cultural entre Europa y América.

Entonces cabe preguntarse: ¿qué tipo de datos se pueden registrar al estudiar la construcción de los instrumentos desde una perspectiva procesual atendiendo los contextos de producción? Con evidencias provenientes de diferentes culturas originarias donde se ha realizado trabajo etnográfico con mayas tsotsiles, p'urhépechas, nahuas huastecos, wixárikas y otros, atendiendo los contextos de producción, y al mismo tiempo contextos de significación, de guitarras, arpas y rabeles, se presentarán argumentos relacionados con la práctica, la materialidad, corporalidad y el símbolo.

Se resalta una vez más que para interpretar la presencia de instrumentos musicales de cuerda es importante entenderlos como productos del préstamo cultural entre Europa y América. Como es bien sabido, el tañer y hacer instrumentos de cuerda, la violería, la bigolería, la guitarrería, es una tradición de manufactura sonora trasplantada, de un contexto geográfico y cultural europeo a otros espacios muy diferentes, en el marco de un proceso de conquista militar, espiritual y musical. Entonces es necesario un marco conceptual que permita sistematizar el modelo de encuentro y permita justificar los argumentos, para lo cual se recurre al “ciclo de la tradición” expresado de la siguiente manera en su acción y contenido²³:

a) La acción de transmitir: por sujetos históricos españoles: evangelizadores, militares y colonos (el gremio de violeros y ministriles). Transmitir los objetos: arpas,

²³ Carlos Herrejón Peredo, “Tradición, esbozo de algunos conceptos”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* Vol.15: n° 59 (1994):136-149.

- guitarras, vihuelas, rabeles, además del saber hacer técnico para tañerlos y construirlos.
- b) La acción de recibir: por grupos originarios como: p'urhépecha, náhuatl, teenek, mayas, raramuris, mixtecos, totonacos, etcétera.
 - c) Proceso de asimilación: del sistema corporal de la tradición (antropometría, antropomorfismo, técnicas del cuerpo, para construir rabeles, guitarras, vihuelas y arpas).
 - d) La fijación, apropiación y la resignificación de la tradición: cuando con el sistema corporal de la tradición, originalmente europeo, se construyen instrumentos endémicos para cada región musical, tales como: guitarra tuá, tzirimchu, tenor, armonía, guitarra turhipiti, guitarra sétima; guitarra huapanguera, jarana, kuatso-koro, cartonal, pilkochotsin; *Sm'é* Arpa, Iol guitarra, miolino; jaranas, raweri y canari. Y los instrumentos adquieren significados culturales en función de cada uno de los contextos relacionados con el maíz, el corazón y el servicio, lo que resultó en especialistas: setimuri, pas bo'ometi, kuachichiketl, guitarra chiketl, etc.).
 - e) La transmisión reiteradamente: donde la tradición se transmite entre generaciones de individuos de las propias culturas originarias con sus particulares códigos culturales, también incluyendo alguna dimensión técnica corporal relacionada con los contenidos originales europeos. Así tenemos una tecnohistoria común y, a la vez, significados culturales diferentes.

Este marco interpretativo es relevante porque permite entender procesos de transmisión, recepción, asimilación y resignificación de tradiciones. Esto es importante para comprender una tradición producto del préstamo cultural, que originalmente no fue mesoamericana, pero que con el paso de los años se quedó y naturalizó como una expresión de los pueblos originarios. Finalmente, lo anterior es fundamental para la etnolaudería y para entender, en la cultura y como cultura, esta práctica de hacer instrumentos.

Observar, registrar e interpretar los artefactos sonoros de los pueblos originarios es un ejercicio complejo relacionado con la experiencia y racionalidad cultural diversa. Al igual que para otros grupos indígenas, los instrumentos de cuerda no son objetos materiales inanimados; desde un enfoque perspectivista, son personas no humanas o seres espirituales; en palabras de un músico y hacedor de guitarras wixárika: “los instrumentos tienen un corazón para su canto, si ellos no tuvieran corazón no tocaran”²⁴. Este órgano les da la condición de seres sentipensantes. Son personas no humanas, con corazón y con sexo: macho y hembra. En un testimonio recopilado por Rodrigo de la Mora entre wixárikas de Jalisco, México, se expone lo siguiente: “El xaweri y el kanari simbolizan a las aves kuka'imiari (el jilguero) y tikari wiikí (el

²⁴ Entrevista realizada por Víctor Hernández Vaca al músico constructor de rabel y canari wixárika (Huichol), 15 de junio de 2017, El Colorín Nayarit, México.

*Todas las entrevistas utilizadas en este documento fueron realizadas por el autor del mismo.

pájaro prieto que canta de noche), que un día también fueron personas y de las cuales el canto es la música. Como seres vivos que simbólicamente son, estos instrumentos, también tienen sexo: el *xaweri* es el macho y el *kanari*, la hembra²⁵.

En esta cita se habla de los cordófonos y su relación simbólica con el canto de las aves, aludiendo al tiempo mítico, se dice: “que un día también fueron personas y de las cuales el canto es la música. Esta noción de canto se relaciona con “la buen voz” de los instrumentos.

Estas significaciones de *wixárikas* de otro territorio (Jalisco) se comparten también en El Colorín, don Antonio, al platicarnos acerca del instrumental y sus particularidades, comentó: “El hombre es el violín y la mujer la guitarra. Entonces por eso, están casados ellos. Entonces, cuando no tiene mujer el violín por eso está todo caído y pues no se oye igual. Siempre le falta la mujer que lo levante. Por eso siempre se escogió en la vida que hubiera una pareja, para que se pudieran completar”²⁶.

En el estudio del hacer instrumentos es importante el principio, es decir, el momento correspondiente a la selección de los materiales o maderas. En diferentes sitios como la tierra caliente de Michoacán y entre los *wixárikas* de Nayarit, la huasteca potosina y otros, las maderas y su corte se seleccionan considerando calendarios lunares, espacios escogidos y días señalados relacionados con la mitología. No se trata de cualquier madera, es una materia especial de cedro rojo llamado *tecuahuítl* (madera sagrada). También las maderas son concebidas de manera dual y animista como hembras y machos, con cualidades físicas diferentes dependiendo de su naturaleza. Así lo define un especialista *wixárika*: “este es machito, (cedro rojo) y este es hembra (cedro blanco) Por eso tiene la voz más ladina”, siendo las maderas machos las más idóneas para lograr una “buena voz”²⁷.

En este sentido se refiere a 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, para producir una estética y música destinada a un público; o “buena voz”, relacionada con otras nociones como la acción de ofrendar cantando, donde el sonido se asume como la “buena voz”, se entiende como un canto exclusivo de los instrumentos, la voz ritual, especial para comunicar y conectar el plano humano con el plano divino, con el mundo de los “seres espirituales”. Se presentan los instrumentos sonoros etnográficos como dueños o seres divinos, “recipientes divinos”, de tal manera se les trata con sumo respeto, debido a que son los únicos capaces de lograr la comunicación con las deidades.

Dependiendo del tipo de instrumentos y el uso social —para participar en ocasiones musicales dedicadas a lo humano relacionadas con la “fiesta de diversión” y en

²⁵ Rodrigo de la Mora, *xaweri, kanari niawari wixárika. Música Tradicional wixárika*. Jalisco: PAC-MyC, 2003, CD-ROM. Cita del cuadernillo.

²⁶ Constructor de guitarras *wixárika*, 15 de marzo de 2019, El Colorín, Nayarit, México.

²⁷ Constructor de guitarras *wixárika*, 17 de enero de 2017, Tepic Nayarit, México.

ocasiones dedicadas a lo divino relacionado con situaciones de respeto— será el contexto de producción y la significación. Desde la concepción del instrumento, donde se incluye la selección y el corte especial de maderas, los procesos de trabajo y las técnicas, están bien diferenciados y delimitados. Los instrumentos para las fiestas de diversión se asocian con el concepto de artesanía comercial y su contexto de producción es cotidiano, mientras que los instrumentos usados para el agradecimiento y aseguramiento del maíz, la tierra, el agua, los cerros, sanar enfermedades, etc., relacionados con una dimensión de respeto, no son construidos de manera parca ni cotidiana y, por ende, una transacción económica no es suficiente. En la cultura náhuatl huasteca los instrumentos como la arpa, el rabel, el cartonil, son considerados de respeto, por lo tanto, son construidos considerando días y lugares escogidos apegados a un sistema ritual. En la huasteca potosina, uno de los constructores de arpas, rabeles, cartonales, quintas y jaranas para el huapango y para la danza, nos explicó, con el asunto de las maderas, las diferencias entre las guitarras de uso de diversión (huapango) y las arpas de respeto (son de costumbre). Para hacer un arpa es muy diferente el proceso de cortar un árbol para una guitarra. Para el arpa necesita cortar un cedro donde esté la loma, 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 aire²⁸.

La selección de la madera de forma ritualizada es parte de un sistema de construcción para lograr la efectividad en su uso. De esta manera, también el constructor se somete a estrictos sistemas rituales que incluyen abstinencia sexual y ayunos de alimentación que le permitan “estar limpio” y poder así construir instrumentos relacionados con la dimensión sagrada y de respeto requerida. Para esto el hacedor trabaja siempre agradeciendo a la tierra, en lugares y días escogidos, en un lapso temporal de siete semanas; también hay un sistema ritual para mandar hacer, encargar y recibir cierto tipo de instrumentos de cuerda, donde una transacción económica no es suficiente. Por ejemplo, para pedir un arpa (Malitzin) se debe reproducir la costumbre náhuatl del mismo modo que se pide de novia una muchacha huasteca. Esto último debido a la analogía expresada en: “el arpa es como una novia”. En este sentido, su presencia y producción son complejas. Con estas nociones en el contexto náhuatl huasteco, y al considerar un enfoque procesual del trabajo, se pudo distinguir dos tipos de guitarrerías e instrumentos: una dedicada a lo humano o profano (huapango) relacionado con la artesanía y otra dedicada a lo divino o sagrado (la danza del arpa o son de costumbre) vinculada con el respeto y lo sagrado. Por ejemplo, también entre wixárikas de Nayarit existe el trabajo ritualizado para los instrumentos destinado al aprendizaje, diferentes aquellos destinados al uso exclusivo para la diversión.

²⁸ Hacedor de guitarras huasteco, 2 de junio del año 2007, San Luis Potosí, México.

Para que el raweri sonara, tenía que ayunar la persona que iba a cortar el árbol, tenía que ayunar y cuando lo cortaba, tenía que ir un chamán, medir el pedazo, quitarle todo y dejárselo a esa partecita, a lo que ibas a hacer. Lo recogía y también tienes que tener el agua de chocolate, se busca el cantador, lo cortan ayunando, entonces también se hace. Ya nomás dejan el pedazo, pero ese instrumento suena bonito. Y cualquiera se enamora de ese, como que lo persiguen mucho.²⁹

Se observa que el constructor tiene un campo de conocimientos diferentes, que el músico la mayoría de las veces no dispone: conocer la mejor temporada y el lugar físico para cortar la madera; identificar en un árbol la parte idónea para servir a la construcción del instrumento; reconocer entre los árboles cuál brindará las mejores cualidades sonoras y estéticas; entender el proceso para secar y trabajar la madera; conocer la técnica de cómo “rascar” el bloque de madera o cómo ensamblar las diversas piezas para dar forma al instrumento; entender los particulares contextos de uso y, por lo tanto, el tipo de símbolos que los instrumentos deben portar. Igualmente, dependiendo del uso del instrumento (divino o humano), el constructor conoce las normas rituales que hay que respetar y seguir al pie de la tradición para cumplir con los objetivos deseados que muchas de las ocasiones no es la “perfección” técnica y sonora del instrumento. El laudero o guitarrero sabe la forma de asebruchar, cepillar, añadir, lijar y barnizar la madera; sabe afilar la herramienta; en síntesis, conoce y domina las secuencias operativas y las técnicas del cuerpo para construir un instrumento musical.

Un elemento importante relacionado con este enfoque procesual es aquel relacionado con el registro del saber hacer en cada una de las secuencias operativas y las técnicas aplicadas a cada proceso del trabajo de guitarrero. Entre pueblos originarios existe una convención relacionada con la corporalidad y la cultura (antropomorfismo en el instrumento musical). Como se ha mencionado, la sistemática clasificatoria y la organología, usan nombres universales para el instrumento y para los órganos de cada uno, asumiendo que se encuentran frente a objetos materiales inanimados y clasificables. El estar en los talleres y los contextos de producción posibilitó encontrar una convención entre los diferentes pueblos originarios en lo tocante a los nombres de los órganos constructivos de guitarras, arpas, rabeles, relacionados con el cuerpo humano, apareciendo nombres como: cabeza, pescuezo, garganta, nariz, hombros, caderas, nalgas, panza, pecho, cintura, costillas, espalda, cara, boca, ceja, palma; y, un asunto de gran significación es, la presencia de un órgano relacionado con el corazón. Este órgano vital le confiere cualidades de tipo animista y enmarca al instrumento en otra lógica cultural diferente con la manera de relacionarnos con los objetos materiales y las cosas.

En Chamula, Chiapas, el hecho de que los artefactos sonoros tengan un órgano llamado corazón, otorgado por las divinidades, les concede la cualidad de ser sujetos comunitarios vivos, con una facultad o don especial al servicio de la comunidad. Por

²⁹ Constructor de guitarras wixárikas, 15 de marzo de 2019, El Colorín, Nayarit, México.

lo tanto, al igual que cualquier individuo Chamula, en su composición física y espiritual presentan los elementos significativos del cuerpo tsotsil, tales como el corazón, el *Ch'ulel* (alma) y el *Vallijel* (el animal que acompaña) atributos que los conectan con el mundo numinoso, histórico y socio cultural de Chamula, con el mundo *Ch'ulel*, traducido por convención como el alma. De esta manera al ser terminado: “Se bendice al instrumento porque será tocado para enaltecer mediante los sones a los seres sagrados. La primera bendición era realizada para consagrar el cuerpo de los instrumentos musicales porque se cree que también son seres con vida, que sienten, que hablan, que lloran y que cantan”³⁰.

Este órgano constructivo y vital, el corazón (*O'tan*), ofrece reflexionar acerca del instrumento musical en perspectiva diferente a un objeto material inanimado. En los pueblos originarios son concebidos como seres animados, senti pensantes, seres espirituales, “personas no humanas,” con el don de contar con la voz adecuada para lograr la comunicación entre el plano humano y el divino. Por eso a los instrumentos se les ofrece *pox* (trago) para diversos motivos: cuando estos no quieren “cantar” y están apenados o sentimentales por las malas acciones de los hombres, para alegrar el corazón y lograr la buena voz. Con el trago también se protege a los instrumentos de males de filiación cultural como la envidia y el mal de ojo, la cual puede representarse en que “se recorra la clavija” y el instrumento no suene bien (desafinado). Este proceso de pasar de ser un objeto material inanimado a ser considerados como seres con vida, emociones, aflicciones, es un indicio del proceso de transmisión, recepción, apropiación y resignificación de los instrumentos de modelo europeo en tierras mesoamericanas.

Palabras finales

Para finalizar se ha de reiterar que los sistemas de organología y organografía son útiles como herramientas para un primer acercamiento a los instrumentos musicales en un intento de catalogarlos, sin embargo dichos sistemas tienen sus inconvenientes cuando el investigador de las ciencias sociales y humanas se enfrenta a sistemas tradicionales en donde los instrumentos cumplen funciones metamusicales, haciendo que dichos instrumentos no sean simplemente objetos materiales inanimados, sino que sean considerados seres espirituales animados y sean revestidos de complejos significados por la cultura en la que participan. En los casos presentados en este artículo, los usos sociales y los simbolismos de los instrumentos aparecen estrechamente relacionados con la visión cosmogónica de sus constructores y con los particulares contextos rituales y festivos. Así, el maíz, el corazón, el servicio comunitario,

³⁰ Delmar Ulises Méndez Gómez, “Del ch'ulel al son. Las guitarras de los pueblos originarios de Los Altos de Chiapas”, en *Donde las Guitarras caminan. Aproximaciones diversas a las Guitarras desde Paracho, Michoacán*, editado por Víctor Hernández y Abel García López (Ciudad México: Morevallo/Ayuntamiento Municipal de Paracho, 2019), 131.

el mundo numinoso de ánimas, almas, ch'ulel, vayijel, son las claves para la etno-laudería, para el estudio e interpretación del hacer instrumentos de cuerda desde una perspectiva humanística.

Referencias

Fuentes primarias

Entrevistas

Entrevista realizada por Víctor Hernández Vaca al hacedor de guitarras huasteco, 2 de junio de 2007, San Luis Potosí, México.

_____. constructor de guitarras wixárika, 17 de enero de 2017, Tepic Nayarit, México.

_____. músico constructor de rabel y canari wixárika (Huichol), 15 de junio de 2017, El Colorín, Nayarit, México.

_____. constructor de guitarras wixárikas, 15 de marzo de 2019, El Colorín, Nayarit, México.

Fuentes secundarias

Cassanova Oliva, Ana Victoria. *Problemática organológica cubana, crítica a la sistemática de los instrumentos musicales*. La Habana: Casa de las Américas, 1988.

Chamorro Escalante, Arturo. *Los instrumentos de percusión en México*. Ciudad de México: El Colegio de Michoacán, 1984.

Contreras Arias, Juan Guillermo. *Atlas Cultural de México: Música*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública SEP, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, Planeta, 1988.

De la Mora, Rodrigo. *Xaweri, Kanari niawari wixárika. Música Tradicional wixárika*. Jalisco: PACMyC, 2003, CD-ROM.

Flores Dorantes, Felipe y Flores García, Lorenza. *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, 1981.

Hernández Azuara, Cesar. *Huapango, el son huasteco y sus instrumentos musicales en los siglos XIX y XX*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social CIESAS, El Colegio de San Luis, Potosí, 2003.

Hernández Vaca, Víctor. *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*. Ciudad de México: El Colegio de Michoacán, 2008.

_____. *La mata de los instrumentos musicales huastecos. Texquitote, San Luis Potosí*. Ciudad de México: El Colegio de Michoacán, 2018.

- _____ y López García Abel, *Donde las Guitarras caminan. Aproximaciones diversas a las Guitarras desde Paracho, Michoacán*. Ciudad de México: Morevallado/Ayuntamiento Municipal de Paracho, 2019.
- Herrejón Peredo, Carlos. “Tradición, esbozo de algunos conceptos”. *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad* Vol.15: n° 59: 135-149.
- Samuel Martí. *Instrumentos musicales precortesianos*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, 1968.
- Mantle, Hood. *The ethnomusicologist*. Los Angeles: Institute of Ethnomusicology University of California, 1971.
- Méndez Gómez, Delmar Ulises. “Del ch’ulel al son. Las guitarras de los pueblos originarios de Los Altos de Chiapas”. En *Donde las Guitarras caminan. Aproximaciones diversas a las Guitarras desde Paracho, Michoacán*, editado por Víctor Hernández y Abel García López. Ciudad de México: Morevallado/Ayuntamiento Municipal de Paracho, 2019, 127-140.
- Ochoa Cabrera, José Antonio y Claudia Cortés. *Catálogo de instrumentos musicales y objetos sonoros del México Indígena*. Ciudad de México: FONCA/grupo Luvina, 2002.
- Olmos, Miguel. *El Sabio de la Fiesta, Música y Mitología en la región cahitahumara*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, 1998.
- Pedrell, Felipe. *Emporio Científico e Histórico de ORGANOGRAFÍA musical antigua española*. Barcelona: Juan Gili, librero, 1901.
- Roubina, Evguenia. *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. Ciudad de México: CONACULTA/FONCA, 1999.
- Suárez, María Teresa. *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*. Ciudad de México: CENIDIM, 1991.
- Varela R, Leticia T. *La música en la vida de los yaquis*. Sonora: Gobierno del Estado de Sonora y Secretaría de Fomento Educativo y Cultura, 1988.
- Vega, Carlos. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Un ensayo sobre las clasificaciones universales. Un panorama gráfico de los instrumentos americanos*. Buenos Aires: Centurión, 1946.