



❖ *Ki'ichkelem Tata Dios* ❖  
Música ritual del oriente de Yucatán

© INAH, MÉXICO 2003

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra,  
por cualquier medio, sin autorización escrita de sus editores.

Distribución y ventas:

Coordinación Nacional de Control y Promoción de Bienes y Servicios

Tel: 55 50 97 14

[www.tiendadelmuseo.com.mx](http://www.tiendadelmuseo.com.mx)

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



---

Instituto Nacional de Antropología e Historia



Don Casiano Pat, campesino-músico, poseedor de una rica tradición.

## ❖ K'ICHKELEM TATA DIOS. MÚSICA RITUAL DEL ORIENTE DE YUCATÁN

*A los que caminan orgullosos por  
los Sac 'beob de Yucatán, tejiendo  
con la música su estera de sabiduría....*

Hablar del pueblo maya es referirse a milenios de historia y a cientos de volúmenes escritos por especialistas al respecto, por lo que en esta breve introducción sólo trataremos de sugerir un contexto histórico, social y musical necesario para comprender el material sonoro aquí presentado.

La historia de los mayas anterior a la Conquista es milenaria, este pueblo habitó el extenso territorio que comprende los actuales estados de Tabasco, Campeche, Yucatán, Quintana Roo, Chiapas, así también porciones de los países centroamericanos: Guatemala, Belice, el Salvador y Honduras. Existen vestigios arqueológicos que dan testimonio de su presencia desde hace 3400 años, aunque las historias sagradas que señalan su origen, le otorgan una antigüedad mayor y mencionan que ellos han estado ahí desde el inicio de los tiempos.

Los mayas desarrollaron su visión del mundo basándose en una minuciosa observación de la naturaleza y de manera especial de los movimientos celestes, hecho que propició un alto conocimiento en astronomía y matemáticas, mismos que fueron útiles para la agricultura y que sintetizados en

la arquitectura, con una estética particular, dan un sello distintivo a las edificaciones de este pueblo, al igual que en el arte expuesto en la cerámica y el admirable manejo del jade, la concha y el hueso.

Sus conocimientos y destrezas se vieron reflejados en los aportes or ganológicos de los instrumentos musicales, rebasando el prejuicio respecto a que en el Nuevo Mundo el desarrollo musical era pentáfono y primitivo, pues se han encontrado flautas triples hasta con seis orificios de obturación, lo que da la posibilidad de emplear escalas diatónicas y quizá hasta la armonía. Además, el hecho de que hubieran experimentado también con la microtonalidad<sup>1</sup> nos da una idea de la capacidad musical que este pueblo desarrolló.

Como distintas culturas mesoamericanas, los mayas usaron dentro de sus conjuntos instrumentales carapachos de tortuga tocados con astas de venado, maracas, raspadores de hueso, un tambor vertical parecido al *panhuéhuetl* del Altiplano llamado *zacamán* y también una versión maya del *teponaztli* que en la Península de Yucatán se le da el nombre de *tunkul*, que consiste en un tronco ahuecado por el centro con una hendidura en forma de H formando dos lengüetas que dan 1 ó 2 tonos diferentes cada una, algunos dan intervalos de quinta justa entre sí, es decir, que si tomamos como referencia un Do y contáramos cinco notas conforme a una escala ascendente, llegaríamos a la

<sup>1</sup> Se tienen registrados varios instrumentos de aliento que no dan tonos o medios tonos como nosotros los conocemos en la escala temperada, sino que entre un Do y un Re, no sólo hay un Do # (Do sostenido), sino que se encuentran miles de sonidos a los que se les llama microtonos.

nota Sol; así una lengüeta da la nota Do y la otra Sol, aunque la afinación y los intervalos pueden variar.

Si bien podemos conocer los sonidos que emiten algunos instrumentos, desconocemos cómo pudo ser la música de los antiguos mayas y el significado profundo que pudo tener para estas sociedades, pues como muchos otros aspectos de su vida intangible, la música se ha perdido irremediablemente. De lo que tenemos certeza, gracias a distintas fuentes, es que la música era practicada por personas que se dedicaban de lleno a ella, lo que nos permite suponer que era importante para la sociedad donde se producía y que en el desempeño de distintos rituales, la música y la danza, —unidad indisoluble en los pueblos mesoamericanos— eran requeridas de manera indispensable, tal vez para lograr un momento de comunicación con el mundo sagrado, o bien como inductores a estados extáticos.

La conquista española produjo una ruptura en la continuidad de la cultura maya, una nueva forma de ordenar el mundo se establecería trayendo consigo la destrucción de importantes elementos que se sostenían del universo maya. Con especial ahínco se combatió la religión y sus formas de expresión más visibles, entre ellas la música y la danza, las cuales pasaron al clandestinaje y poco a poco se fueron transformando o sustituyendo con nuevas formas dancísticas y musicales; salvo el uso del *tunkul*, en algunos lugares de la Península no existe hoy en día instrumental precortesiano vigente en la música maya.

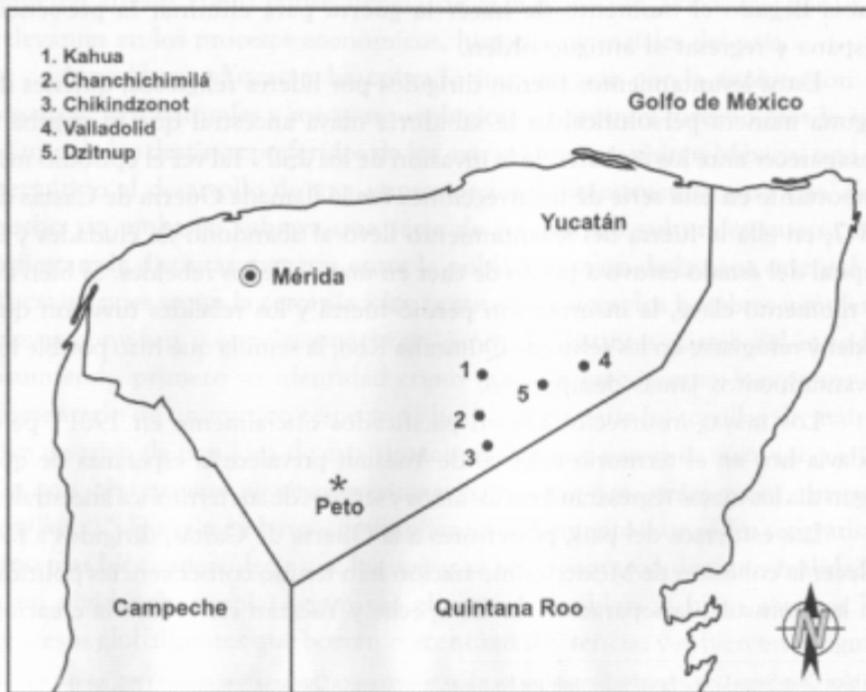
A partir de entonces, los nuevos dueños del poder marcarían con fuerza su diferenciación étnica, los extranjeros o *dzul<sup>2</sup>* —como llamaron los mayas a los españoles y a sus descendientes— no propiciaron un acercamiento tan acentuado como en otras partes del país, por lo que hasta nuestros días son evidentes las diferencias entre la gente maya llamada “mestiza” y el resto de la sociedad.

Las formas de la tenencia de la tierra favorecieron la separación arriba señalada; la encomienda primero y la hacienda después dieron a los españoles y a sus descendientes la ganancia que no encontraron en forma de oro, al usar la fuerza de trabajo maya y usurpar sus tierras. Esta manera de generar riqueza también definió las áreas de influencia hispana en lo que es hoy el estado de Yucatán; los territorios del norte y oeste fueron los más explotados a diferencia de los del sur y el oriente, donde hasta la fecha se concentra el mayor número de población maya.

La explotación, sujeción y discriminación de la que fueron objeto los mayas en este proceso, no sólo definió el carácter de este pueblo ancestral, además propició la creación y fortalecimiento de una religión en cuyo fundamento tuvo cabida su cosmovisión y los preceptos de la teología católica. En la explicación de la realidad derivada de estos grandes modelos religiosos, no tardó en germinar la esperanza milenarista del final de los tiempos, misma

<sup>2</sup> Antonio Mediz Bolio (traductor), *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, CONACULTA, 1998, p. 57.

Ki'ichkelem Tata Dios.  
Música ritual del oriente de Yucatán



que se materializó en los numerosos levantamientos armados que a lo largo de cuatro siglos se dieron, sustentados en profecías que anuncianaban que había llegado el momento de hacer la guerra para eliminar la presencia hispana y regresar al antiguo orden.

Estos levantamientos fueron dirigidos por líderes religiosos, quienes de alguna manera personificaban la sabiduría maya ancestral que se negaba a desaparecer ante los embates de la invasión de los *dzul*. Tal vez el episodio más importante en esta serie de insurrecciones fue la llamada Guerra de Castas de 1847, en ella la fuerza del levantamiento llevó al abandono de ciudades y la capital del estado estuvo a punto de caer en manos de los rebeldes. Si bien en el momento clave, la insurrección perdió fuerza y los rebeldes tuvieron que ceder y refugiarse en las selvas de Quintana Roo; la semilla que hizo posible los levantamientos jamás desapareció.

Los mayas insurrectos fueron pacificados oficialmente en 1901<sup>3</sup>, pero todavía hoy en el territorio oriental de Yucatán prevalece la esperanza de que algún día los mayas regresarán a ser los amos y señores de sus territorios ancestrales.

Los esfuerzos del país, posteriores a la Guerra de Castas, dirigidos a fortalecer la cohesión de México como nación han tenido consecuencias políticas en la Península; la separación de Campeche y Yucatán en 1858 o la creación

<sup>3</sup> Si bien Chan Santa Cruz, el pueblo fundado por los mayas insurrectos en Quintana Roo, cayó en 1901, esto no marcó el final de las hostilidades entre los rebeldes mayas y el gobierno mexicano, éstas duraron varios años más como lo señala Paul Sullivan en *Conversaciones inconclusas*, Gedisa, Barcelona, 1991.

del estado de Quintana Roo en 1902, son algunas de ellas. Por otra parte, el auge económico henequenero y los movimientos sociales llevados a cabo en aquellas tierras como consecuencia de la Revolución Mexicana han sido relevantes en los procesos económicos, históricos y sociales del país.

Actualmente Yucatán ha cobrado importancia por la explotación de sus atractivos naturales y zonas arqueológicas a través del turismo, por lo que es uno de los destinos preferidos de los extranjeros que visitan México, esto ha permitido el desarrollo de una impresionante infraestructura para ello. Este hecho sin embargo subraya una serie de fenómenos culturales que se manifiestan de distintas maneras entre la población maya de la zona oriental de Yucatán, pues según la cercanía a los centros turísticos, los hombres y mujeres mayas conviven y se relacionan con gente de distintas partes del mundo, asumiendo primero su identidad como mayas y luego como mexicanos, el comentario de un músico respecto al hecho de preferir las tortillas de maíz al pan de trigo da una idea de esta situación: *...en una escasez de maíz nos querían dar pan, pero nosotros no somos mexicanos para comer pan, somos mayas, comemos tortillas.....*<sup>4</sup>. Esto sin embargo, no implica un aislamiento o una idea separatista, sino mas bien quiere decir que los mayas se relacionan con distintas realidades y no olvidan la propia, según sea el caso. La población maya asiste a los procesos globalizantes que borran o acentúan diferencias y si bien en ninguna

<sup>4</sup> Palabras de Cresencio Tamay Miz, entrevista realizada en Kahua Yucatán, septiembre de 2001.

casa falta un televisor donde enterarse de lo que pasa fuera de su territorio, la identidad maya se reitera de distintas maneras cotidianamente.

En este proceso de autoidentificación, la religiosidad del pueblo maya juega un papel trascendental, pues como en otras religiones, es a través de ella que este pueblo construye parte importante de su percepción y relación con el mundo. Los rituales religiosos permiten que la realidad se haga comprensiva, que los lazos de solidaridad social se refuerzen y que las penurias de la existencia cotidiana se hagan llevaderas.

Los elementos participes en los rituales religiosos están interrelacionados con distintos aspectos de la vida de este pueblo; de manera general podríamos decir que para la cosmovisión maya actual, el orden cósmico considera la



Felipe Kahun, Eustaquio y Flavio Poot, guardianes de las danzas navideñas de Dzitnup.

existencia de cuatro esquinas y un centro como ejes del universo; en todo este espacio transcurre la vida de los seres humanos y lo habitan entidades sagradas con características determinadas. Esta idea es reiterada en distintos rituales y reproducida en distintos espacios: la casa, la milpa y el pueblo mismo.

Un joven músico<sup>5</sup> describe de esta manera la ejecución de un ritual de bendición de un terreno, en ella vemos referida la estructura antes descrita.

*...En los cuatro rincones del terreno en cada uno ponen un pequeño montoncito de una mojonera de piedras, le ponen una cruz con una cierta madera que el h-men les va decir a las personas, en las cuatro puntas del terreno, y ya cuando él [el h-men] termina de hacer el rezo, sacan los panes del pib y los ponen sobre el altar, lo empieza a trabajar, se lleva a la persona que está dañada por el mal viento y enfrente del altar que tienen ellos en el centro del terreno le empieza a rezar y ya después se quita, y el h-men pasa en cada uno de los rincones del terreno porque en lógica un terreno debe ser cuadrado.*

Se ha relacionado a esta manera de ordenar el mundo con la cruz, simbolo que ha sido adoptado por los mayas y que constituye una de las más importantes representaciones de lo sagrado para este pueblo, dicha representación está presente en los altares domésticos, en los caminos, en las entradas de los pueblos, en torno a ella confluyeron los rebeldes de la Guerra de Castas

<sup>5</sup> Palabras de Luis Armando Tamay Miz, entrevista realizada en Cuncunul, Yucatán, durante septiembre de 2001.

y uno de los más importantes santuarios en la zona oriental de Yucatán es el de la *Cruz Tun* (Cruz de piedra), en el pueblo de Xocén, misma que se considera milagrosa y fue oráculo durante la Guerra de Castas.

En esta forma de ver el mundo, corresponden a los diferentes ambientes físicos distintas entidades sagradas, las deidades que podríamos vincular con la concepción maya prehispánica están más cercanas a la naturaleza; en la selva el *alux*, protector de los animales del monte y los diferentes seres espirituales denominados *yuntzilob*<sup>6</sup> están presentes; los cenotes y la milpa, son territorio de *Chaac* deidad maya de la lluvia.

Como lo afirma Luis Armando Tamay en el caso del *alux*.

...Se va uno al monte a cazar y sale un venado y aparece un *alux*, las personas regresan a sus hogares y preparan pozole y agarran las velas, hachas o coa y rifle y se van al lugar donde asustaron al animal, hacen un pequeño altar de 20 cm de altura muy curioso y un hueco en la tierra preparan una maderita y le sacan lo de adentro y preparan un tubo y lo ponen dentro de la tierra y le agregan un poco de agua y es como una pilita y comienzan a hacer lo que es el rezo de ellos, el rezo normal que se hace y algunas que nadie sabe, sólo las personas que van a cazar, ellos saben lo que dicen. Están pidiendo que le dejen matar al animal y les ofrecen al *alux* y al dios, y el *alux* tiene que ofrecer también algo ya que es el animal que le están pidiendo...

<sup>6</sup> Miguel Alberto Bartolomé, *La dinámica social de los mayas de Yucatán. Pasado y presente de la situación colonial*. INI, México. 1988, p. 242.

Las deidades católicas están más vinculadas a los espacios habitacionales como la casa y el pueblo. En este sentido es necesario apuntar que las divinidades católicas y mayas no están fundidas en una sola, más bien se considera que "colaboran" en beneficio de los hombres. Los santos católicos y seres sagrados mayas son invocados, para conseguir los favores necesarios.

Los seres humanos conviven en su devenir cotidiano con estas deidades, tratando siempre de mantener buenas relaciones con las mismas, en busca de un beneficio personal o comunitario, logrado mediante ofrendas de comida, bebida, rezos y música, pues en la concepción maya de la realidad, los seres sagrados perciben y se deleitan con la esencia de estos elementos.

La preparación de alimentos como las hostias que son panes de maíz cocidos en un horno de tierra llamado *pib*, bebidas como el *zacá* hecho de maíz y el *balché* elaborado de la fermentación de una corteza, son hechas para ser ofrecidas a las deidades del monte y de la



Benita Cañul, por su voz fluyen recuerdos, imágenes de lo vivido.\*

milpa y ganar sus favores. El relleno negro también es un alimento que se prepara en el *pib*, y es ofrecido a los santos o vírgenes, protectores de los hogares y el pueblo como parte de esa realidad en la que los mayas viven y conviven con su entorno físico y espiritual.

Los rezos o *payalchi'ob*<sup>7</sup> han sido calificados como la forma sagrada milenaria de suplicar a las entidades invisibles de manera dulce y suave<sup>8</sup>. Por lo que en rituales como el *K'ex*<sup>9</sup>, que es una limpia; el *Lol Corral*<sup>10</sup>, que consiste en una bendición de parcelas o un corral; el *Wajil Kool*, mediante el cual se realiza un agradecimiento de la cosecha y el *Cha Chaak*, que es un ritual de petición de lluvias, los sacerdotes mayas llamados *h-men* encargados y conocedores de los *payalchi'ob* entonan cantos donde se hace un recuento de entidades y lugares sagrados, con la intención de que deidades, tanto católicas como mayas, al escucharlos se hagan presentes y favorezcan el desarrollo del maíz, o que los aires causantes de enfermedades se alejen de quien los ha contraído.

... nadie le entiende sólo él [el *h-men*] sabe lo que está diciendo, como le dije anteriormente, lo que bajan ellos, algo un poquito que se entiende, lo que dice es que baja a las vírgenes a los santos<sup>11</sup>...

<sup>7</sup> Carlos Montemayor profundiza el tema en el libro *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. FCE, México 1999.

<sup>8</sup> *idem*.

<sup>9</sup> *idem*.

<sup>10</sup> *ibidem*.

<sup>11</sup> Luis Armando Tamay Miz, entrevista, septiembre de 2001, realizada en Cuncunul, Yucatán.

En términos musicales los rezos resultan de interés, por la especial ritmica que llevan pues si bien no son cantos formales, la riqueza de esta especie de *recitativo* se basa en la variedad de altura tonal de distintas sílabas o palabras que la componen, pues el énfasis que se le da a algunas acentuaciones son las que equivaldrían a la función de la rima en cantos y poesías.

Así la música, como en otro tiempo, también se manifiesta en esta cosmovisión a través de los sonidos de los alientos y las percusiones, que conforman la instrumentación de un género particular como la jarana. La mayoría de las jaranas se presentan en tonalidades mayores, muy al contrario de lo que occidentalmente se podría concebir como música ritual, pues ésta regularmente es tranquila, con un toque de profundidad y misticismo y, sin embargo, esta música es estridente y con carácter bullicioso.

La orquesta jaranera es la encargada de llevarnos y adentrarnos en un espacio audible donde la fiesta no es sólo para comer y beber, sino para establecer nexos con lo sagrado y compartirlos en el mundo terrenal con la comunidad.

La dotación instrumental de esta orquesta se forma a partir de la combinación de dos saxofones y dos trompetas en la parte melódica y un trombón completando la armonía. En la parte ritmica de percusión se incluyen dos timbales y un bombo, los primeros en ocasiones son sustituidos por una tarola.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Esta distribución instrumental se hace con referencia a las orquestas registradas en este proyecto, aunque las jaranas están escritas en seis pautas que incluyen tres voces diferentes para los saxofones, dos voces de trompetas y una que le corresponde al trombón como lo señala Max Jardow-Pedersen, *La música divina de la selva yucateca*. CONACULTA-Culturas Populares. México, 1999, p.87.



En distintos recorridos rituales la orquesta jaranera es imprescindible

Los saxofones tienen a su cargo la primera voz y las trompetas la segunda, aunque la fórmula melódica de la jarana hace que los temas sean abordados por cada uno de estos instrumentos intercalándolos y compartiéndolos. El trombón tiene a su cargo el acompañamiento y aunque hay quienes señalan que se integra un contrabajo o bajo eléctrico a la dotación instrumental, en este caso no tuvimos la oportunidad de hacer algún registro de orquestas jaraneras que utilizaran estos últimos instrumentos.

En cuanto a la estructura musical, podemos apreciar en los ejemplos presentados en este disco, que cada jarana, consta de dos temas (A y B) que por lo regular se ordenan ABAB, aunque esto varía dependiendo del orden que le dé cada orquesta jaranera, pues como en casi toda música popular, esto depende de la intuición musical de los intérpretes o bien del director de la orquesta. Aunque ya en la fiesta, los temas se pueden repetir cuantas veces sea necesario para deleite de los que presencian y bailan.

Este género tiene dos variantes rítmicas, una llamada *zapateada* en compás de 6/8 que, con respecto a la pulsación, se sienten marcados los compases nones en 6/8 y los pares en 3/4. La otra variante se presenta en compás de 3/4 y se le llama *valseada*.

Las orquestas jaraneras tienen por costumbre empezar su presentación con una jarana en 6x8 —como dicen ellos— y se van intercalando las de 3x4. Algunos autores aseguran que la jarana en compás de 6/8 tiene nexos con danzas andaluzas o sevillanas. Así también se dice que el origen de la jarana de

3/4 pudiera ser la jota aragonesa pues la manera de bailar es similar a la posición que toman hombres y mujeres alzando sus manos y chasqueando los dedos, quizá por la falta de las castañuelas.

La música de la orquesta jaranera tiene como sede las fiestas patronales y de gremios, que se celebran durante el año en los pueblos del oriente de Yucatán, en ambos casos las deidades católicas son honradas. En la fiesta patronal participa todo el pueblo, no así en las de gremios, donde grupos de personas que pueden compartir un oficio o característica común (choferes, panaderos, señoritas, labradores, etc.) comparten la devoción hacia un santo y lo celebran. En ambas ocasiones *la fiesta* implica misas, procesiones, corridas de toros y vaquerías.

Existen diferentes recorridos rituales durante las fiestas, algunas veces son llevadas figuras de santos o virgenes desde la iglesia a recorrer las calles del pueblo, acompañados por las banderas donde está plasmado el nombre de los gremios participantes. Otras veces el recorrido tiene el objetivo de dar gracias de que la celebración se ha llevado a cabo, y se hace de la casa del *diputado, responsable o interesado* —como se le llama al encargado de realizar la fiesta— a la iglesia, en este recorrido se lleva un recipiente con relleno negro, mismo que será entregado al nuevo *responsable*. Algunas veces los *interesados* van acompañados de familiares y amigos pero fundamentalmente las jaranas y marchas tocadas con ritmo de pasodoble de la orquesta jaranera y los cohetes o “voladores” —como los llaman en aquella región— conducen la procesión.

Para trasmisitir la responsabilidad de hacer la fiesta también se lleva a cabo un recorrido, éste va de la casa del diputado a la casa del próximo responsable, quien ha de proveer lo necesario para realizar la celebración al año siguiente. Aquí se entrega de manera solemne y con una conversación en maya una ofrenda de relleno negro, aguardiente, refrescos, cigarros, tortillas y un cuaderno donde se anotan los gastos del gremio. En esta ocasión la orquesta jaranera toca nuevamente.

En algunas procesiones o en el atrio de la iglesia también se llega a escuchar a la orquesta jaranera interpretar la conocida *Danza del atole* o de



Las mujeres mayas, sabiduría y sencillez, su gran legado.

*La cabeza de cochino*, que es una pieza con un tema muy sencillo llevado en compás de 2/4 al estilo de las marchas. La danza ha sido moldeada según cada región de Yucatán, esto es, que en algunas regiones la danza se llama de diferente manera, se baila sin la presencia de las mujeres o a veces se requiere que éstas sean solteras y los motivos para tocarla varían, desde solamente acompañar a los anfitriones de la fiesta a la iglesia como una pequeña ofrenda, hasta el desarrollo de la danza con una coreografía y escenificación establecidas en conjunto a todo el ritual.

Un escenario más donde se puede escuchar a la orquesta jaranera, como parte de una fiesta, es al inicio de las corridas de toros tocando pasos dobles taurinos que se exponen en tonalidades menores, seccionados en varias partes, que junto con las ya mencionadas jaranas, forman el ambiente sonoro de esta tradición.

Dicha fiesta difiere de las comunes corridas de toros, pues además de diversión implica un sacrificio ritual<sup>13</sup> y la construcción de una estructura que reproduce la visión del mundo de este pueblo. Por lo regular un toro cebú es sacrificado y su carne se vende al terminar la corrida. El ruedo, por otra parte, es construido con troncos, varas y techado de huano (un tipo de palma), y en el centro de éste se siembra un ceibo, árbol que representa a Wan-Thul<sup>14</sup> deidad protectora del ganado.

<sup>13</sup> Así lo señala Max Jardow-Pedersen, op. cit., p. 119.

<sup>14</sup> *Idem.*

Antes de iniciar la corrida, el ruedo es coronado por el diputado o encargado de la fiesta y por las *vaqueras*, muchachas que portan sombrero vaquero y que van ataviadas con un terno, —vestido de gala de las mayas yucatecas— quienes recorren el ruedo, acompañados por la música y miembros de la orquesta jaranera. Normalmente la corrida se celebra en la tarde y en ella participan toreros profesionales y hombres del pueblo que han prometido realizar esta actividad, y que al ejecutar diversas suertes son aclamados con *dianas*.

Actualmente en las corridas de toros intervienen otros personajes, como cantantes de música ranchera, un conductor al estilo de los programas de televisión, que harían pensar que se trata de sólo un espectáculo de carácter profano, sin embargo, la vida del animal sacrificado tiene el cometido de agradar a las fuerzas dadoras de vida y traer beneficio a la comunidad.

Finalmente, la *vaquería* es el evento en el que todos los géneros musicales antes mencionados se expresan y reúnen a la danza y la música como conjunto indispensable. A él asisten los hombres vestidos de blanco, portando sombreros y huaraches llamados *chillones* confeccionados especialmente para el baile. Las mujeres visten ternos bordados y adornan su cabello con flores de colores. Se piensa que esta celebración inició en el periodo hacendario cuando se herraba el ganado<sup>15</sup>, o bien como una mofa de los mayas rebeldes hacia los que fueron sus amos<sup>16</sup>. Independientemente del origen, la *vaquería* implica

<sup>15</sup> Luis Pérez Sabido, *Bailes y danzas tradicionales de Yucatán*. Ediciones del DIF de Yucatán, México, 1983, p.61

<sup>16</sup> Paul Sullivan, op. cit., p. 114.

no sólo el gozo de bailar, implica también una promesa y ofrenda que se hace a un santo, del cual esperan "buena salud, cosecha abundante o cura a algún enfermo de la familia"<sup>17</sup>.

El espacio donde se lleva a cabo el baile es muy cercano al altar del santo patrón que se celebra y se prepara ex profeso para esto, poniendo un manteado y algún tipo de iluminación, ahí llega con antelación la orquesta jaranera y toca algunas jaranas tal vez para convocar a la reunión que ha de suceder.

Para anunciar el final de la intervención de la orquesta jaranera en la vaquería se tocan los sones de jaleo, estos son los llamados *toros*: *toro chico* y *toro grande*, este último es el que da fin a dicho evento. Se encuentra en compás de 2/4, por lo que en algunas partes podríamos pensar que se trata de una marcha. A diferencia de la jaranas, las cuales son de varios autores y cada compositor tiene su sello distintivo, los sones de jaleo son tradicionales.

La música interpretada por las orquestas jaraneras no es la única de carácter ritual en la zona oriental de Yucatán, otro caso representativo lo constituyen las danzas de Navidad, que si bien no están ligadas a una celebración patronal, festejan un momento trascendental en el calendario católico. Estas danzas, probablemente, fueron introducidas por frailes franciscanos durante el siglo XVII<sup>18</sup> como su nombre lo indica se llevan a cabo durante la noche del 24 de diciembre y consisten en una representación cuyo

<sup>17</sup> Max Jardow – Pedersen, op. cit., p. 174.

<sup>18</sup> *idem* p. 151.



La cultura maya es en más de un sentido el alma de las fiestas tradicionales del oriente de Yucatán.

tema es la lucha del bien contra el mal: Abraham, Isaac y los apóstoles buscan proteger al Niño Dios del Diablo.

Resulta interesante el uso de máscaras de madera por parte de los personajes principales Abraham e Isaac, mientras que el diablo es representado con una máscara de cuero en forma de cabeza de caballo. En el caso del pueblo de Dzitnup (que probablemente sea el lugar donde existan elementos más antiguos), los cantos de las danzas, *Los pastores* y *Danzas de los señores Abraham e Isaac*, son acompañados con campanas de la propia iglesia, armónica, *tunkul* y *sinajas* o sonajas hechas de madera y hojalata.

Al parecer, del pueblo de Dzitnup emigró gente después de la Guerra de Castas<sup>19</sup>, en busca de tierras para cultivar. Por lo que en los distintos pueblos del sur oriente de Yucatán donde se practican estas danzas, como Chanchichimilá o Chikindzonot, se guarda una relación estrecha con la tradición musical de Dzitnup, quienes heredaron a los otros pueblos la dotación instrumental de armónica con percusión, aunque desafortunadamente se perdió el empleo del *tunkul*. Es así que actualmente en estos lugares se ejecutan jaranas y música popular de otros géneros, tocadas no por orquestas jaraneras sino por el conjunto de armónica, que haría la función de los aientos, acompañado con tarola, bombo y/o güiro.

La música instrumental coexiste con el canto, ya sea en conjunto o individualmente, forman parte de la vida de los mayas del oriente de Yucatán.

<sup>19</sup> Max Jardow, op. cit., p. 151.

Así existe un género donde se unen el talento musical y la revalorización cultural, éste es la *maya k'ay* (*k'ay* - canto) es decir canto maya. Son canciones sin una estructura determinada, la línea melódica que lleva podría parecer simple, pero como en toda canción la apreciación estética con que se juzga debe de tomar en cuenta el contenido y la expresión musical que conlleva. En él podemos apreciar el orgullo con el que los compositores usan la lengua maya y a través de ella describen la vida cotidiana, detallan lo que les parece lo más valioso de su cultura. La *maya k'ay* ofrece la posibilidad de mantener vigente en un medio hostil, como las pequeñas ciudades a donde han llegado emigrados núcleos de mayas, el orgullo por el origen rural, usar el *idioma sagrado*<sup>20</sup>, presentando en las letras de las canciones la concepción de la vida de los hombres, que conviven con su ambiente en un equilibrio a través del devenir cotidiano y el paso del tiempo. Estas breves piezas, si bien no tienen un uso ritual, expresan profundamente todo el contexto que aquí hemos tratado: la vida, la cosmovisión y el acontecer diario de cualquier ser humano que es parte de este pueblo.

En el caso de este disco y de las grabaciones que se hicieron a músicos, cuya práctica no es constante en todas las fiestas y mucho menos comercial, observamos que en la música tradicional, los temas musicales que se presentan se repiten una y otra vez, haciendo variaciones a la melodía y el acompañamiento de vez en cuando improvisa.

<sup>20</sup> De esta manera lo designa Juan Bautista Poot Puc. Entrevista realizada en Valladolid, Yucatán el 14 de septiembre de 2002

El modo de ejecución es siempre el mismo, llevan un ritmo irregular y se podría decir que prácticamente la interpretación es individual, pues no se alcanza a percibir en su totalidad un ensamblaje —según los cánones occidentales—, lo que nos hace suponer que cada músico le da un sentido propio, como si fuera un solista del que depende que esa fuerza exterior, que rige su cultura, supiera que él está dando todo para esa divinidad y que ésta se sienta conforme y, finalmente, el motivo que lo llevó a rendir este tributo musical cumpla su cometido.

Como en toda cultura, la música va más allá de un solo escenario o un solo evento, traspasa toda creencia, idiosincrasia, cosmovisión y las mismas fronteras que se han fijado los mayas hacia un mundo diferente con el que conviven en circunstancias cotidianas, efectuando una retroalimentación en la que, por un lado, las jaranas, los sonidos de jaleo, la *maya k'ay*, las danzas navideñas y los rezos conservan el carácter maya, como parte de la diversidad cultural que caracteriza a nuestro país y, por otro, los géneros populares ejercen influencias musicales a través de la radio comercial y hacen eco en las tradiciones musicales más arraigadas.

Antropólogo. Víctor Acevedo Martínez - Fonoteca INAH  
Musicóloga. Mónica Zamora Garduño

## ❖ REFERENCIAS

- BARTOLOMÉ, MIGUEL ALBERTO. *La dinámica social de los mayas de Yucatán. Pasado y presente de la situación Colonial.* Instituto Nacional Indigenista, México, 1988.
- JARDOW - PEDERSEN, MAX. *La música divina de la selva yucateca.* CONACULTA-Culturas Populares, México, 1999.
- MEDIZ BOLIO, ANTONIO (traductor). *Libro de Chilam Balam de Chumayel.* CONACULTA, 1998.
- MONTEMAYOR CARLOS. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México.* Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- PÉREZ SABIDO, LUIS. *Bailes y danzas tradicionales de Yucatán.* Ediciones DIF-Yucatán, Mérida, 1983.
- SULLIVAN, PAUL. *Conversaciones inconclusas: mayas y extranjeros entre dos guerras.* Gedisa, Barcelona, 1991.





REPERTORIO INCLUIDO



## 1. ORIENTAL

**Género:** jarana

**Intérpretes:** *Los Superhuracanes del Oriente:*

Pablo Pot Pool, saxofón primero; Luis Armando Tamay Miz, saxofón segundo; Gervasio Kem Noo, trompeta; Cresencio Tamay Miz, tarola; Adolfo Pat Chan, bombo.

**Autoría:** tradicional.

**Procedencia:** Kaua, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2002.

La orquesta jaranera es, en más de un sentido, el alma de las fiestas tradicionales del oriente de Yucatán, acompaña y da secuencia a diversos rituales pero también invita al baile con jaranas en 6/8, como la que en este ejemplo presentamos.

Aquí escuchamos que los saxofones son los que anuncian los dos temas principales (A y B), y ellos suscitan una especie de conversación en la que la trompeta comparte estos temas intercalándolos con los saxofones.

Si bien hay tiempos estimados para su ejecución estas piezas se pueden repetir, mientras la orquesta perciba que los que bailan gusten de seguir haciéndolo.

## 2. DANZA DEL ATOLE

**Género:** son de danza.

**Intérpretes:** Orquesta Estrellas:

José Asunción Pat Chan, saxofón primero; Casiano Pat Chan, trompeta; Filiberto Pat Chan, trombón; Pedro Pat Aun, tarola; Emilio Pat Aun, bombo.

**Autoría:** tradicional.

**Procedencia:** Chanchichimilá, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2001.

Esta melodía es llamada también *Danza de cabeza de cochino*, del Ramillete o de *Xtanakul*, en ella los participantes portan ofrendas de comida y ramilletes. Realizan la danza frente a la imagen de un santo, lo que nos invita a ubicar a ésta como parte de un ritual propiciatorio.

Por otra parte, los intérpretes son campesinos mayas, mismos que imprimen una forma peculiar a la ejecución. En este caso la trompeta y el saxofón presentan al unísono el tema y sus variaciones, intercalándolas con las repeticiones del tema original en donde el saxofón queda solo, tal vez para dar pie a la variación del tema y que aquélla se note más.

Esta orquesta jaranera nos da un ejemplo de la dotación instrumental tradicional, pues en este caso cuenta con un trombón que es el que hace el acompañamiento, junto con la variante de tarola y bombo, en las percusiones.

### 3. AIRES

INTRODUCCIÓN

**Género:** jarana.

**Intérpretes:** Demetrio Camal Pat, armónica; Felipe Kahuil, güiro.

**Autoría:** tradicional.

**Procedencia:** Chikindzonot, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2001.

Esta es la primera de tres piezas que conforman el repertorio empleado en las danzas navideñas del pueblo de Chikindzonot, éstas se ejecutan en el atrio de la iglesia durante la noche del 24 de diciembre, después de cada rosario y participan tres personajes enmascarados Isaac, Abraham y el diablo.

En esta pieza se nota una bien lograda interpretación de la armónica, instrumento que sustituye de alguna manera la primera voz de los alientos en la orquesta jaranera, acompañada de güiro; la tarola, complemento de estos instrumentos no fue registrada debido a que el conjunto la pide prestada al cuartel local, sólo durante la celebración.

#### **4. GUACHAPEO**

**Género:** maya k'ay.

**Intérpretes:** Luis Armando y Cresencio Tamay Miz, voz.

**Autor:** Rubén Darío Herrera.

**Procedencia:** Kaua, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2001.

Rubén Darío Herrera fue un prolífico autor de jaranas que forman parte del repertorio de las orquestas jaraneras, como Nicte - Há; en esta jarana cantada se describe una vaquería, celebración que reúne a la danza y música tradicional de Yucatán, el *guachapeo* es la manera en que se denomina al tipo de zapateado en aquella región.

La letra original difiere en algunas palabras de esta versión ejecutada por los hermanos Tamay, músicos tradicionales de la comunidad de Kahua, quienes la aprendieron de su padre, que también era músico jaranero, transformándola a su propia versión.



La armónica en ocasiones sustituye a la primera voz de la orquesta jaranera.

Los ojos de mi morena,  
son como la luz del dia.  
Los ojos de mi morena,  
son como la luz del dia.

Cada vez que yo le toco,  
los claveles de nopal.  
Cada vez que yo le toco,  
los claveles de nopal.

A la blanca la hizo Dios,  
la morena la hizo el cielo.  
A la blanca la hizo Dios,  
la morena la hizo el cielo.

Cada vez que yo le toco,  
los claveles de nopal.  
Cada vez que yo le toco  
los claveles de nopal.

Mi guitarra es de cedro,  
las clavijas de nopal.  
Mi guitarra es de cedro,  
las clavijas de nopal.

Tú te quedas con la blanca.  
yo me voy con la morena.  
Tú te quedas con la blanca.  
yo me voy con la morena,

Los ojos de mi morena.  
son como la luz del dia.  
Los ojos de mi morena,  
son como la luz del dia.

Mi guitarra es de cedro,  
las clavijas de nopal.  
Mi guitarra es de cedro,  
las clavijas de nopal.

## 6. LOS SEÑORES

**Género:** canto navideño.

**Intérpretes:** Felipe Kahun Chan, voz; Eustaquio Poot Mu, armónica; Flavio Poot Pech, tunkul.

**Autoría:** tradicional.

**Procedencia:** Dzitnup, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2002.

Dzitnup es de los pocos lugares en la Península donde se usa un instrumento musical de origen prehispánico, se trata de un *tunkul*, el cual es empleado para acompañar cantos que se ejecutan en Navidad. El *tunkul* de Dzitnup es aparentemente muy antiguo y sólo se toca durante esta celebración, al igual que unas sonajas hechas de madera y hojalata. En este ejemplo el canto es acompañado por una armónica y un *tunkul* de fabricación reciente, que dicho sea de paso fue hecho por el intérprete de la armónica, don Eustaquio Poot, en la propia localidad.

Respecto a la interpretación, pareciera no existir una línea melódica clara y definida y lo que podría hacer la función de estribillo sería la mención de la palabra *konex* (vamos) o bien el punto de partida para cada estrofa.

La melodía es muy parecida a la danza navideña *Los pastores*, incluida en este disco. La presente pieza es cantada en maya y si se hiciera una comparación

entre ambas, podría parecer que al estar cantada en su propia lengua el ensamble entre sus intérpretes y la expresividad melódica se amalgaman, mucho más que en la otra que está cantada en español y en la cual se escucha un mayor esfuerzo para articular las palabras al cantar, pues el intérprete no habla español.

## **7. TORITO**

**Género:** jarana.

**Intérpretes:** Demetrio Camal Pat, armónica; Felipe Kahuil, güiro.

**Autoría:** tradicional.

**Procedencia:** Chikindzonot, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2001.

En Chikindzonot durante el 25 de diciembre los músicos y danzantes, que la noche anterior han escenificado la lucha del bien contra el mal en el atrio de la iglesia, recorren la comunidad de casa en casa en compañía de una imagen del Niño Dios.

En cada casa tocan tres piezas, y en este caso, la presente podría ser la segunda, al terminar reciben dinero o maíz, mismo que se empleará para cubrir alguna necesidad de la iglesia de la comunidad. Como en otros

casos los músicos no reciben un salario, ejercen su oficio como una colaboración a la comunidad.

## 8. MORENITA

**Género:** jarana.

**Intérpretes:** Los Superhuracanes del Oriente.

Pablo Pot Pool, saxofón primero; Luis Armando Tamay Miz, saxofón segundo; Gervasio Kem Noo, trompeta; Cresencio Tamay Miz, tarola; Adolfo Pat Chan, bombo.

**Autoría:** tradicional.

**Procedencia:** Kaua, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2002.

A diferencia de otras agrupaciones indígenas que se componen sólo con miembros de la comunidad y que su actividad como músicos es tomada como un servicio social, las orquestas jaraneras constituyen una agrupación de características particulares, como la de congregar a músicos de diversas localidades y obtener una retribución económica por su trabajo. Los músicos que saben leer partituras son por lo regular quienes guían las interpretaciones.

Esta jarana es de las llamadas valseadas pues lleva la rítmica del vals, 3x4 y se puede apreciar el motivo de esta danza aún más en la parte final de la

pieza. En cierto modo se puede considerar que esta orquesta jaranera se identifica más o le es más fácil interpretar las jaranas en esta métrica, debido a que es una ritmica que ayuda a mantener el pulso y hace de esto una ejecución más sencilla, también porque no presenta mucha ornamentación y las partes complicadas no son tan rápidas como en las de 6x8.

## 9. LA XCOQUITA (HEMBRA DEL BÚHO)

**Género:** maya k'ay.

**Intérprete y autor atribuido:** Martín Moo Ku, voz y guitarra.

**Procedencia:** Valladolid, Yucatán.

**Fecha de grabación:** junio de 1999.

La relación que se tiene con la naturaleza en lugares alejados de la ciudad es tan cercana que cuando don Martín Moo se quedó a vivir en la ciudad de Valladolid no dudó en tratar de difundir los recuerdos de ese campo añorado en una ciudad que, aunque sigue siendo pequeña y rural, se escuchan otras músicas y otros sonidos como los de coches y no los de la naturaleza.

El tema de la xcoquita o hembra del búho es muy recurrente en esta área, probablemente por lo antes dicho, pero puede ser también por la singular imagen que se tiene al escuchar esta pieza, pues con la rítmica del

acompañamiento de la guitarra nos podríamos imaginar los pasos que va dando al moverse con un balanceo que la hace tan coquetona.

La xcoquita es muy coquetona,  
canta que canta en el verano,  
la xcoquita es muy salerosa,  
cuando miro su lindo kokolche.<sup>7</sup>

(se repite)

Alza bonito su grácil cuello  
cuando entona una canción,  
con sus arpegios, también...  
deja aturdido a su galán.

Es la sultana de los quereres  
deja aturdido hasta al cardenal,  
su canto suave, tan armonioso  
incomparable en esta región.

La xcoquita es muy coquetona,  
canta que canta en el verano  
La xcoquita es muy salerosa,  
cuando mira su lindo kokolche :

La xcoquita es muy coquetona,  
canta que canta en el verano  
La xcoquita es muy descarada,  
cuando miro su lindo kokolche'.

Xcoquita, yo te adoro,  
yo te brindo dulce amor  
Xcoquita, yo te adoro,  
yo te brindo dulce amor.

<sup>7</sup> kokolche = jaula

## 10. KIICH PAN XLÓ BAYAN (HERMOSA MUCHACHA ADOLESCENTE)

**Género:** maya k'ay

**Intérprete y autor:** Juan Bautista Poot Puc, voz.

**Transcripción y traducción:** Juan Bautista Poot Puc.

**Procedencia:** Valladolid, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2002.

Juan Poot Puc es originario del pueblo de Dzitnup y vive en Valladolid donde se gana la vida atendiendo un taller eléctrico. Orgulloso de su origen maya don Juan refleja en sus composiciones algunas particularidades de la manera maya de entender el mundo. Comenta que sus canciones son valoradas por su pueblo, quienes entienden el idioma maya y se sienten identificados en ellas.

En este ejemplo destaca la estrecha relación entre el paso del tiempo y los cambios perceptibles en la naturaleza; como el canto de un ave marca que el tiempo esperado ha llegado. Es imposible escapar a la reflexión acerca del lenguaje propio del campo, que, desconocido para muchos de nosotros, es significativo y cotidiano para los campesinos mayas.

Xló'bayan, xló'bayan, xló'bayan  
lo loo lo lóo lo lo loó lo lo  
xló'bayan, xló'bayan, xló'bayan  
lo loo lo lóo lo lo loó lo lo

Muchacha adolescente,  
Lo loo...  
Muchacha adolescente,  
Lo loo...

Xu xub chii lu ú boo  
xu xub chii lu ú boo  
chii chii chii lu u boo  
chii chii chii lu u boo

Silba el pájaro chi lu ú boo  
Silba el pájaro chi lu ú boo

Xló'bayan b'iis k'in tää lóob  
xu xub chii lu ú boo  
kiipan kám xlóbayan  
sii'ti náh'lu un ndh'káa

Adolescentes se les mide su tiempo,  
al canto de los pájaros,  
mujer bonita.  
nació de madre, en la tierra madre.

P'ii'pii'l a wich, che'e che'e bakal

Están abiertos tus ojos, está de lado tu  
garganta,  
con tu collar de óxo se alarga tu cuello,  
va a terminar el baile de puntillas,  
a media noche solo alumbría una  
estrella grande.

Chi káan u oxoil, chowak a k'al  
bin u káa dso'okol lid'ii pax ok  
chuimuk a'kbal cheen u sasil xnuk ek

(se repite)

## 11. HACE TIEMPO QUE NO LLUEVE EN MI JACAL

**Género:** maya k'ay.

**Intérpretes:** Luis Armando Tamay Miz, voz.

**Autor atribuído:** Andrés Tamay.

**Procedencia:** Kaua, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2001.

La influencia de la jarana llega hasta las canciones e inclusive se puede considerar esta pieza como una jarana cantada *a capella*, es decir que la voz canta sin ningún acompañamiento. El tema de la canción describe la situación de angustia y penuria que provoca la falta de lluvia y su repercusión en el desarrollo del maíz, cultivo que es fundamental en la alimentación y en la vida espiritual maya. En torno al maíz giran gran parte de los rituales, anualmente con la realización del Chaa Chak, se implora a santos y deidades mayas *que del cielo lleguen las lluvias y volver otra vez a sembrar* como dice la letra de la canción.

Es esta temática la que nos haría pensar que esta canción podría ir en una tonalidad menor, para darle el sentir que amerita la situación, pero se presenta en tonalidad mayor, como una típica jarana o como la mayoría de la música del oriente de Yucatán.

Hace tiempo que no llueve en mi jacal,  
se secaron las hojas de mi maízal,  
no tendremos pozole para tomar  
no hay alegre, ni alegre cantar.

Hace tiempo que no llueve en mi jacal,  
se secaron las hojas de mi maízal,  
no tendremos pozole para tomar,  
no hay alegre, ni alegre cantar.

Cuando llego a la milpa la veo,  
siento grandes ganas de llorar,  
no recuerdo los días felices  
cuando mi casita yo la vi,  
deshojando hermosas mazorcas,  
de mi rico atole yo bebi.

Cuando llego a la milpa la veo,  
siento grandes ganas de llorar,  
porque sé que mañana mis hijos  
y la mujer mia estarán,  
Que del cielo que vuelvan las lluvias  
y volver otra vez a sembrar.



La vaquería reúne a la música y danza tradicionales de Yucatán.

## 12. MARGARITA

**Género:** jarana.

**Intérpretes:** Demetrio Camal Pat, armónica; Felipe Kahuil, güiro.

**Autor:** tradicional.

**Procedencia:** Chikindzonot, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2001.

Margarita es una conocida jarana que es interpretada por los músicos y danzantes del pueblo de Chikindzonot, durante el 24 de diciembre, en la celebración del Nacimiento del Niño Dios. Esta tradición era común en distintos pueblos de la región sur oriental de Yucatán como Ek Pedz, Teosuco, Pop, pero lamentablemente se ha ido perdiendo con el paso del tiempo.

Lo que si tiene vigencia es el uso del cilindro de boca o filarmónica como se le denomina en aquella región a la armónica; incluso en las vecinas comunidades mayas de Quintana Roo, existen conjuntos instrumentales, con armónica y percusión. Tal vez por ser un instrumento de fácil adquisición, en términos económicos, o por la cercanía en términos culturales tenga presencia entre los mayas de aquella región.

### **13. REZO DE SANTIGUACIÓN**

**Intérprete y autor atribuído:** Filiberto Pat Chan.

**Procedencia:** Chanchichimilá, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2001.

La santiguación es un tipo de purificación en la que el h-men realiza una invocación a distintas deidades del panteón maya contemporáneo y hace mención de lugares sagrados. En ella se usan ramas de xi'ncé para extraer los aires causantes de enfermedades que aquejan al paciente.

La riqueza musical en este rezo incide en una ritmica bastante compleja en el canto, carente de una melodía formal como la que podría tener una canción y en este caso se acompaña por un ostinato, que es llevado en las ramas con las que está haciendo la limpia y que se presenta a veces a contratiempo, es decir, un ritmo constante (*ostinato=obstinado*) que al ser diferente del que lleva el canto hace que se contrapongan y hagan de esta pieza rica en su ritmica.

Si uno se deja llevar por esta música y se escucha con atención, se puede apreciar y distinguir un punto climático a partir del momento en que el h-men pregunta al investigador su nombre y de ahí hasta el momento en que se escucha que lo rocía con agua, esto como final del estado extático que resultó tras la repetición constante de algunos versos y palabras.

El hecho de no hacer una transcripción de la letra es debido al respeto que se tiene por las palabras que sólo el *h-men* sabe, pues ni las personas hablantes del maya pueden entender todo lo que se dice.

#### **14. LOS PASTORES**

**Género:** canto navideño.

**Intérpretes:** Felipe Kahun Chan, voz; Eustaquio Poot Mu, armónica; Flavio Poot Pech, *tunkul*.

**Autor:** tradicional

**Procedencia:** Dzitnup, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2002.

En el pueblo de Dzitnup, para la celebración de Navidad, se realiza una escenificación en la que el diablo, un personaje vestido con una especie de bata y una máscara en forma de cabeza de caballo trata de impedir el nacimiento del Niño Dios, quien es protegido por otros dos personajes enmascarados, Abraham e Isaac.

Esta representación es acompañada por un canto que regularmente se interpreta en el atrio de la iglesia por los fieles que se reúnen en esta ocasión. Para su ejecución se canta el estribillo a coro y las estrofas las interpreta un

grupo pequeño que es el que lleva la dirección del canto, en una especie de pregunta y respuesta, acompañado con un ritmo constante de las campanas y a veces colabora el tunkul.

Por ser esta una grabación que no se pudo realizar durante la festividad, el coro es sustituido por la armónica y el tunkul hace una rítmica parecida al que llevan las campanas en dicha celebración.

## **15. XCOQUITA / VENTANITA MORADA**

**Género:** canción.

**Intérprete:** Benita Kanul Nájera, voz.

**Autoria de Xcoquita:** tradicional.

**Autor de Ventanita morada:** Joaquín Pardavé Arce. (PHAM)

**Procedencia:** Kaua, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2002.

En el caso de esta pieza, la intérprete lo hace como cualquier persona que tiene el gusto por la música y que no lo hace profesionalmente; inclusive mezcla estas dos canciones, como si saltaran de su memoria sorpresivamente, la primera letra, es decir Xcoquita, probablemente sea tradicional, Ventanita morada es de la autoría de Joaquín Pardavé Arce.

Lo admirable de esta interpretación es la parte final, donde no tiene letra, pero sí una afinación y una articulación muy claras y exactas. Las escalas y sus respectivos saltos son ejecutados imitando una parte instrumental que quizá contuviera la canción original, donde inclusive se puede percibir un tema de pregunta y respuesta, esta última indicada con las sílabas *larilá la lá*.

Canta xcoquita amorosa, canta  
ya el sol alumbra con sus fulgores  
llena el ambiente con sus primores,  
linda xcoquita de tu garganta.

Al cantar linda xcok, tu canción  
siento en mi, la emoción de tu voz,  
canta xcoquita amorosa,  
canta, tu mas sencilla canción.

Ay ventanita morada  
cubierta de enredadera,  
quiero escalarte pudiera  
para ver a mi adorada.

No, yo no voy a tu ventana,  
porque no puedo treparme,  
átame a la puerta mi caballo<sup>8</sup>  
el torrillo corriendo se enreda  
La, la...

<sup>8</sup> En la letra original: ...mejor ábreme la puerta/ pa' que veas si sé.../ montar mi caballo tordillo,/ corriendo por las veredas/ con un moño en el morrillo./échame un torito fuera.

## 16. CANTO MAYA AMESTIZADO

Género: maya k'ay.

Intérprete y autor atribuido: Martín Moo Ku, voz y guitarra.

Procedencia: Valladolid, Yucatán.

Fecha de grabación: junio de 1999.

Martín Moo Ku era un apasionado promotor de la lengua y cultura maya, desde muy joven aprendió a tocar diversos instrumentos, estudio música e incluso desarrolló un método de enseñanza musical. Uno de sus pasatiempos era tocar su flauta enfrente de su casa en Valladolid, tal vez en esos momentos se inspiraba para crear canciones que describen la cotidianidad maya así como lugares, animales o como en este caso, diversos platillos de la cocina yucateca.

Dzotobichas y bu 'ulil wah<sup>9</sup>  
con horochitos<sup>10</sup> y cha ' chak wah<sup>11</sup>  
es la comida del macehual  
buena comida de mi Yucatán.

Wahil choch<sup>12</sup> y om sikel<sup>13</sup>  
con cha 'si-wa y kutbi - ik<sup>14</sup>  
es la comida del macehual  
buena comida de mi Yucatán.

<sup>9</sup> Bu 'ulil wah = tortilla de frijol

<sup>10</sup> horochitos = bolitas de maíz

<sup>11</sup> cha ' chak wah = tamales rojos

<sup>12</sup> wahil choch = comida de longaniza

Tambien sa' <sup>15</sup> con pibinal<sup>16</sup>  
Pibil wech<sup>17</sup> con chile max<sup>18</sup>  
K'abax buul<sup>19</sup> con pibil wah<sup>20</sup>  
Pa' pa' dzul<sup>21</sup> con hoybesah.  
Todos viniendo  
con gusto cantando  
se comen la vianda de mi Yucatán.

Dzotobichas y bu' ulil wah  
con horochitos y cha' chak wah  
es la comida del macehual  
buena comida de mi Yucatán.

Wahil choch y om sikil  
con horochitos y kutbi - ik  
es la comida del macehual  
buena comida de mi Yucatán.

También sa' con pibinal  
Pibil wech y chile max  
Kabax bu' ul con pibil wah.  
Pa' pa' dzul con hoybesah.  
Todos viniendo  
con gusto cantando  
se comen la vianda de mi Yucatán.

<sup>15</sup> om sikil = mole de pepita y achiote.

<sup>16</sup> kutbi - ik = pavo con chile

<sup>17</sup> sa' = atole

<sup>18</sup> pibinal = elote cocido en horno de tierra

<sup>19</sup> pibil wech = armadillo cocido en horno de tierra

<sup>20</sup> chile max = especie silvestre de chile.

<sup>21</sup> k'abax buul= frijol sancochado

<sup>20</sup> pibil wah= tortilla de maíz con carne cocida en horno de tierra.

<sup>21</sup> Pa' pa' dzul= tortilla con huevo.

## **17. BEATRIZ**

**Género:** jarana

**Intérpretes:** Los Superhuracanes del Oriente.

Pablo Pot Pool, saxofón primero; Luis Armando Tamay Miz, saxofón segundo; Gervasio Kem Noo, trompeta; Cresencio Tamay Miz, tarola; Adolfo Pat Chan, bombo.

**Autoría:** tradicional.

**Procedencia:** Kaua, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2002.

El orden de las piezas en las presentaciones de una orquesta jaranera es que la jarana en compás de  $\frac{3}{4}$  va después de la de  $\frac{6}{8}$  y se van intercalando.

Esta pieza la podríamos escuchar en la vaquería de algún pueblo y se baila con pasos cortos pero rápidos de un lado a otro.

La trompeta lleva un tema que es complejo para su ejecución, pues la melodía va a un ritmo muy rápido y en este caso el intérprete consigue un buen resultado.

## 18. TS 'OKO BEL. (LA BODA)

**Género:** maya k'ay.

**Intérpretes:** Cresencio Tamay Miz, voz.

**Autoría:** tradicional.

**Transcripción y traducción:** Luis Armando Tamay Miz.

**Procedencia:** Kaua, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2001.

Esta canción es parte del repertorio tradicional maya. Es un canto en maya a capella con una ritmica poco clara, pues es una combinación entre los primeros versos con estrofas adicionales, lo cual hace una música poco escolástica y predecible, con la que a veces nos sorprendemos al escuchar palabras con tono fuerte que marcan una acentuación poco convencional.

Esto se debe a que el tema de esta canción se trata de la boda de una pareja de pájaros, que tratan de reunir las cosas para la ceremonia y se va preguntando a los animales lo que cada uno va a llevar para la celebración, -semejante a la conocida canción de *El piojo y la pulga* del Charro Gil- es por esto que los versos van cambiando con palabras que aparecen sorpresivamente.

En la tradición musical maya existen otras canciones derivadas sobre este tema, a veces un pajarito o bien una pulga son los protagonistas del

matrimonio donde los demás animales, e incluso algunos vegetales, cooperan para la realización de la misma.

Ts'okobel no es precisamente la traducción literal de boda al español, sino es el comprometerse para siempre: *Ya terminó todo. ...el marido ya no puede buscar otra mujer*, esto en palabras de Cresencio Tamay intérprete de esta canción.

Nukan huchu ts 'oko bel  
nukan huchu ts 'oko bel  
pero minan huí chupalit  
katu nukah nax kalicka pich  
huchu ts 'oko bel  
huchu ts 'oko bel  
ten tzíku ux chupalit

Sé va a hacer una boda,  
se va a hacer una boda,  
pero no hay una mujer,  
cuando le responde el pájaro negro,  
que se haga la boda  
que se haga la boda  
yo doy la mujer.

Nukan huchu ts 'oko bel  
nukan huchu ts 'oko bel  
pero mi na ham u no ki  
káh tu nuca chanx nokol  
huchu ts 'oko bel  
huchu ts 'oko bel  
ten tzíku nokí

Se va a hacer una boda,  
se va a hacer una boda,  
pero no hay ropa,  
y le contesta un pequeño gusano,  
que se haga la boda  
que se haga la boda  
yo doy la ropa.

Nukan huchu ts 'oko bel  
nukan huchu ts 'oko bel

Se va a hacer una boda,  
se va a hacer una boda,

pero mi na lon hu shan bii  
káh tu nuca shanah-chaac  
huchu ts 'oko bel  
huchu ts 'oko bel  
ten tail hu shan bii

Nukan huchu ts 'oko bel  
nukan huchu ts 'oko bel  
pero mi na hoin hu cintal  
ka tu nuca chan tzinic  
huchu ts 'oko bel  
huchu ts 'oko bel  
ten dzik hu cintal

Nukan huchu ts 'oko bel  
nukan huchu ts 'oko bel  
pero mi na han hu cocai  
ka tu nuca chanx cocay  
huchu ts 'oko bel  
huchu ts 'oko bel  
ten dzic hu cocai

pero no hay zapatos,  
y le contesta una avispa negra,  
que se haga la boda  
que se haga la boda  
yo doy los zapatos

Se va a hacer una boda,  
se va a hacer una boda,  
pero no hay cinta, (para el cabello)  
y le contesta la hormiga,  
que se haga la boda  
que se haga la boda  
yo doy la cinta.

Se va a hacer una boda,  
se va a hacer una boda,  
pero no hay refrescos,  
y le contesta la luciérnaga,  
que se haga la boda  
que se haga la boda  
yo doy el refresco.

Nukan huchu ts 'oko bel  
nukan huchu ts 'oko bel  
pero mi mahun hu tupil  
ka tu nuca chan tup kinil  
huchu ts 'oko bel  
huchu ts 'oko bel  
ten dzic hu tupil

Nukan huchu ts 'oko bel  
nukan huchu ts 'oko bel  
pero mi nahan hu padreil  
ka tu nucah un shi chab  
huchu ts 'oko bel  
huchu ts 'oko bel  
Ten hu padreil

Y catun manen tu jolu iglesial le  
tien yala  
Dios yun biil

Se va a hacer una boda,  
se va a hacer una boda,  
pero no hay aretes,  
y le contesta un grillito,  
que se haga la boda  
que se haga la boda  
yo doy los aretes.

Se va a hacer una boda,  
se va a hacer una boda,  
pero no hay sacerdote,  
y le contesta el oso hormiguero grande,  
que se haga la boda  
que se haga la boda  
yo seré el sacerdote.

Y cuando yo -el cantante- pasé frente a  
la iglesia escuché las voces diciendo  
Dios Padre...

## **19. YAX KIN. (PRIMER SOL)**

**Género:** maya k'ay.

**Intérprete y autor atribuido:** Juan Bautista Poot Puc, voz.

**Transcripción y traducción:** Juan Bautista Poot Puc.

**Procedencia:** Valladolid, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2002.

El paso del tiempo fue medido con exactitud extraordinaria por los antiguos mayas, tal precisión tenía como base la observación metódica de la naturaleza y al mismo tiempo una función práctica relacionada con los ciclos agrícolas; la letra de esta canción recuerda la importancia que para los pueblos contemporáneos mayas tiene esta práctica. Don Juan Bautista Poot Puc nos muestra en la letra de esta canción los cambios que se perciben en la naturaleza cuando el Yax Kin, sol nuevo o primavera, está por llegar.

Yáxila, yáxila, k'in k'in k'in  
k'in k'in k'in uk a'hen yáxila

La primera vez, que hace sol  
está caliente, caliente, tengo sed la primera  
vez.

Uka'hen uka'hen ku'uch yaxk'in

Tengo sed, tengo sed, ya llegó el primer  
día de primavera

Chéo ku hutul u k'an leo  
ako'ob ku dsa'ama u yak'i loob  
su uds'pak'aloob ku sap'oob  
ku kán tal u yiichoob pak'aloob

Uh ak'balí u lelén yun chaak  
bey xan ku kilba'cha'ak chikin  
ku sutkubd'mozón ik'  
ku lubul lu ún ha'il cha'ak

Hal tunoob ku chu'pul yetel chu'u lub  
ku ku'uchis siis ti'dk tunoob  
ku kiiimak tñ yool woo'mucho'ob  
yetel xan k'ay ku d'dan ku baoh

Mámama mä, lé le le lek, ní ni ni nik,  
moö mo mo moö , mu mu mu mü,  
mü mü mü.

(se repite)

Árboles que caen sus hojas amarillas,  
plantas como las naranjas,  
se secan con el sol,  
los árboles frutales se quedan maduras  
sus frutas de los sembrados.

Una noche hay relámpagos,  
así como suena el trueno en el poniente  
el viento forma círculos  
cuando cae la lluvia en el suelo.

Sartenejos se llenan con agua de lluvia,  
llega humedad a las cuevas,  
se quedan alegres los sapos grandes,  
con canto se llaman entre unos a otros.

Canto de los sapos



Nunca se es demasiado joven para bailar la jarrina.

## 20. TORO CHICO

**Género:** son de jaleo.

**Intérpretes:** Orquesta Estrellas.

José Asunción Pat Chan, *saxofón primero*; Casiano Pat Chan, *trompeta*; Filiberto Pat Chan, *trombón*; Pedro Pat Aun, *tarola*; Emilio Pat Aun, *bombo*.

**Autoría:** tradicional.

**Procedencia:** Chanchichimilá, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2001.

El toro chico es un breve y alegre son de jaleo que es tocado en las corridas de toros y en la parte final de las vaquerías. Coreográficamente los sones de jaleo son representados con el enfrentamiento del toro que en esta danza es interpretado por la mujer, contra el torero que es representado por el hombre.

De esta manera se propicia la convivencia entre hombres y mujeres, que aún dentro de la fiesta permanecen desarrollando roles asignados tradicionalmente, pues las primeras son las encargadas de la comida y en cierto sentido la organización de la celebración y los hombres, por otra parte, son los encargados de recibir a los invitados y permanecen con éstos platicando o atendiéndolos.

## **21. PIBINAL CHAK BINAL (ELOTE COCIDO SANCOCHADO)**

**Género:** maya k'ay.

**Intérprete:** Martín Moo Ku, voz.

**Autoría:** tradicional.

**Procedencia:** Valladolid, Yucatán.

**Fecha de grabación:** junio de 1999.

En esta canción podemos apreciar una parte de la vida cotidiana de la región oriental de Yucatán. La comida como en toda cultura impregna sus sabores hasta en la música, es así que esta canción describe algunas maneras de preparar el maíz, como en el *pibinal* que es el elote (*nal*) cocido en horno de tierra, lo que le da un sabor especial a los alimentos, y después de sacarlo, se asa a las brasas antes de comer. Por su parte el *chak binal* es el elote sancochado o simplemente cocido. Estos se acompañan con la bebida llamada atole nuevo de sabor agrio y amargo, generalmente servido en jicaras o *lek*. El *Iswah* es una tortilla de maíz martajado.

Por otro lado cabe destacar que en las habitaciones mayas la hamaca es un artículo de uso diario, es así que en esta canción no podía faltar alusión a ella.

En este caso la pieza es muy breve, pues fue grabada en una conversación que tuvo el intérprete con los investigadores.

*Pibinal chak binal con su atole nuevo,  
que sabroso está, con su azúcar o sal,  
y también el ls wah de mi tierra linda  
que tortea mamá junto a su comal.*

*Pibinal chak binal con su atole nuevo,  
que sabroso está, con su azúcar o sal,  
y también el ls wah de mi tierra linda  
que tortea mamá junto a su comal.*

Cuando contento regreso  
de la milpa a mi jacal,  
en mi hamaquita me mezo  
y a mi lado mi x-ch 'upal<sup>22</sup>  
se supó silencio le euej' zacalizan al son  
de suerte le euej' nacozote si se chonall  
que ocho muertos y siete sup' zacalizan  
asimismo tienen la simplicidad de



Felipe Kahui y Demetrio Camal,  
músicos de Chikindzonot.

<sup>22</sup> X-ch 'upal = muchacha

## 22. LINDA MESTIZA

**Género:** canción.

**Intérprete:** Benita Kanul Nájera, voz.

**Autoría:** tradicional.

**Procedencia:** Kaua, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2002.

Esta pieza hace alusión a la indumentaria tradicional, así como a lo que representa y significa para esta sociedad el orgullo de portarla, ya sea luciendo el atuendo de uso diario como es el hipil o con su vestido de gala, el terno. La evocación notoria que tienen los bordados de estos vestidos son un ejemplo más de cómo esta sociedad convive con la naturaleza, pues el detalle que se aprecia en ellos no es más que una llamada a la atención para el extraño, exhibiendo el orgullo de ser una maya yucateca que respeta y coexiste con su entorno; mismo que es reflejado por la intérprete al cantar animosamente este ejemplo que exalta y realza su cultura.

El hipil de la yucateca,  
el señor de los señores  
y señor de los campos  
para ser amante al corazón.

Linda mestiza luce orgullosa,  
su terno de mil colores,  
de pájaros y de flores,  
que se ve ella más hermosa.

Linda mestiza luce orgullosa  
su terno canto de *tún k'uluchú*<sup>23</sup>



El tenkul, sonoridad de tiempos antiguos.

<sup>23</sup> búho

## **23. MAL AGRADECIDA**

**Género:** jarana.

**Intérpretes:** *Los Superhuracanes del Oriente*:

Pablo Pot Pool, saxofón primero; Luis Armando Tamay Miz, saxofón segundo; Gervasio Kem Noo, trompeta; Cresencio Tamay Miz, tarola; Adolfo Chan Pat, bombo.

**Autoría:** tradicional.

**Procedencia:** Kaua, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2002.

Esta pieza fue grabada *in situ* en una vaquería del pueblo de Cuncunul dedicada a San Román. Debido a la ocasión las piezas son mas largas, podrían durar 15 ó 20 minutos pues está de por medio el baile y es el director de la orquesta, en este caso el timbalista, quien percibe el momento para cortar la pieza. Para esta ocasión la orquesta tocó con timbales, en lugar de tarola, y agregaron otra trompeta, lo especial del momento se percibe en esta grabación al escuchar los cohetes entre la música.

Para la vaquería los hombres visten de blanco llevan sombrero, un pañiacate rojo y huaraches confeccionados especialmente para el baile. Las mujeres van vestidas con ternos coloridos, y engalanadas con joyas diversas. Es destacable que dentro de los grupos interesados en cultivar el baile de la

jarana participen hombres y mujeres de distintas edades, desde niños hasta adultos mayores, lo que asegura una continuidad en esta tradición.

#### **24. CHICLE**

**Género:** cumbia.

**Intérpretes:** Filiberto Pat Chan, armónica; Emilio Pat Aun, bombo; Pedro Pat Aun, tarola.

**Autoría:** anónima.

**Procedencia:** Chanchichimilá, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2001.

La cumbia es uno de los géneros populares que mayor atracción tiene entre los pueblos indígenas de México, quizá sea por lo bailable, razón por la que probablemente todos los conjuntos instrumentales tratan de incluirla en su repertorio, pues de alguna manera el trabajo como músico debe ser redituable en las fiestas donde nunca falta el baile.

En este caso la pieza es interpretada por integrantes de la orquesta jaranera que ejecuta los sones de jaleo tradicionales en el presente disco, lo que nos da una idea del amplio repertorio que no solo tiene esta orquesta, sino los grupos musicales indígenas.

## **25. TORO GRANDE**

**Género:** son de jaleo.

**Intérpretes:** Orquesta Estrellas.

José Asunción Pat Chan, saxofón primero; Casiano Pat Chan, trompeta; Filiberto Pat Chan, trombón; Pedro Pat Aun, tarola; Emilio Pat Aun, bombo.

**Autoría:** tradicional.

**Procedencia:** Chanchichimilá, Yucatán.

**Fecha de grabación:** septiembre de 2001.

En este son los hombres se disputan el bailar con una misma mujer poniéndole un sombrero, mientras que ella baila tratando de derribar a su compañero en turno, representando la embestida de un toro. Cuando ya se ha definido la competencia, el ganador baila con la mujer llevando su pañuelo rojo en la mano y con la otra en la espalda tratando de guardar el equilibrio y evitando caer por los empujones del toro. Después de este son generalmente se toca una diana y así concluye la vaquería.

## AGRADECIMIENTOS

Agradecemos profundamente a todos los músicos y gente de las comunidades que colaboraron en este documento y a los amigos que facilitaron la labor:

*Andres Dzib May del Centro INI de Valladolid, a Mucuy Kak  
Moó Marín de Valladolid, Familia Tamay Miz de Kaua, Nidelvia Vela  
Cano, Beatriz Heredia, Rafael de Pau y Felipe García de Mérida.*



De barro y visto, la casa tradicional maya.

## ❖ REPERTORIO INCLUIDO

1.	Oriental (jarana)	2:19
2.	Danza del atole (son de danza)	1:17
3.	Aires (jarana)	0:39
4.	Guachapeo (maya k'ay)	0:54
5.	Los ojos de mi morena (canción)	1:41
6.	Los señores (canto navideño)	2:52
7.	Torito (jarana)	0:51
8.	Morenita (jarana)	4:11
9.	La xcoquita (maya k'ay)	1:07
10.	Kiich pan xió bayan (maya k'ay)	2:34
11.	Hace tiempo que no llueve en mi jacal (maya k'ay)	0:51
12.	Margarita (jarana)	1:17
13.	Rezo de santiguación	5:13
14.	Los pastores (canto navideño)	7:39
15.	Ventanita morada / Xcoquita (canción)	1:48
16.	Canto maya amestizado (maya k'ay)	1:38
17.	Beatriz (jarana)	2:09
18.	Ts'oko bel (maya k'ay)	1:53
19.	Yax Kin (maya k'ay)	2:44
20.	Toro chico (son de jaleo)	0:31
21.	Pibinai chak binal (maya k'ay)	0:41
22.	Linda mestiza (canción)	0:41
23.	Mal agradecida (jarana)	7:04
24.	Chicle (cumbia)	1:47
25.	Toro grande (son de jaleo)	2:05

41 Testimonio Musical de México  
INAH, México 2003, (P) edición.  
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.  
Instituto Nacional de Antropología e Historia.  
Coordinación Nacional de Difusión.  
Dirección de Divulgación.  
Subdirección de Fonoteca.

**Producción:**  
Instituto Nacional de Antropología e Historia

**Grabaciones:**

Victor Acevedo Martínez: 2, 3, 4, 7, 11, 12, 13, 18, 20, 24, 25.  
Victor Acevedo Martínez y Mónica Zamora Garduño: 1, 5, 6, 8, 10, 14, 15, 17, 19, 22, 23.  
Norberto Rodríguez Carrasco y Araceli Zúñiga Peña: 9, 16, 21.

**Investigación y Textos:**

Victor Acevedo Martínez y Mónica Zamora Garduño.

**Fotografía:**

Victor Acevedo Martínez y Mónica Zamora Garduño (\*).

**Fotografía de contraportada:** Proyecto México.

**Cuidado de la edición:**

Benjamín Muratalla, Carlos Ruiz Rodríguez, Martín Audelo Chicharo,  
Mónica Zamora Garduño y Victor Acevedo Martínez.

**Matriz:** Martín Audelo Chicharo y José Antonio Cuéllar Villegas.

**Investigación cartográfica:** H. Alejandro Castellanos Garrido.

**Diseño:** Luis Omar Vega Gutiérrez.

**Idea original:** Guillermo Santana Ramírez.

**Coordinación General:** Benjamín Muratalla.

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

- 01 Testimonio musical de México  
02 Danza de la Conquista  
03 Música Huasteca  
04 Música indígena de Los Altos de Chiapas  
05 Música indígena del Noroeste  
06 Sones de Veracruz  
07 Michoacán: Sones de Tierra Caliente  
08 Banda de Tlayacapan  
09 Música indígena de México  
10 Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero  
11 Música del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca  
12 Banda de Totontepec, Mixes, Oaxaca  
13 Canciones de la Intervención Francesa  
14 Música de los huates o marchas  
15 Sones de México. Antología  
16 Corridos de la Revolución. Volumen 1  
17 Música campesina de Los Altos de Jalisco  
18 El son del sur de Jalisco. Volumen 1  
19 El son del sur de Jalisco. Volumen 2  
20 Corridos de la Rebelión Cristera  
21 Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca  
22 Tradiciones musicales de La Laguna  
La canción cardenche  
23 In Xóchitl in cuicatl  
Cantos de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero  
24 Abajeríos y sones de la fiesta puebla-pechua  
25 Stidza rianda guendanabani ne guenda gati sti binni zua  
Canciones de vida y muerte en el istmo oaxaqueño
- 26 Corridos Zapatistas  
Corridos de la Revolución Mexicana. Volumen 2  
27 Fiesta en Xalatlaco  
Música de los nahuas del Estado de México  
28 Lani Zaachilla yoo  
Fiesta en la casa de Zaachila  
29 Tesoro de la música noroesteña  
30 Voces de Hidalgo  
La música de sus regiones. Volumenes 1 y 2  
31 Dulcería mexicana, arte e historia  
32 Música popular poblana  
Homenaje a don Vicente T. Mendoza  
33 Soy el negro de la costa...  
Música y poesía afromestiza de la Costa Chica  
34 Festival costero de la danza  
35 Los concheros al fin del milenio  
Homenaje al antropólogo Guillermo Bonfil Batalla  
36 No morirán mis cantos... Antología. Volumen 1  
37 Suenan tristes instrumentos  
Cantos y música sobre la muerte  
38 Atención pongan señores...  
El corrido afroamericano de la Costa Chica  
39 A la troua más bonita de estos nobles cantadores...  
Grabaciones en Veracruz de José Raúl Hellmer  
40 La Banda Mixe de Oaxaca  
La tradición musical de un pueblo en la Ciudad de México  
41 Ki'ichkelem Tata Dios  
Música ritual del oriente nte de Yucatán



CONACULTA • INAH