

La resistencia cultural: La persistencia de prácticas estéticas indígenas del noroeste de México contrapuestas a las prácticas artística jesuíticas¹

The cultural resistance: The persistence of indigenous aesthetic practices from the Mexican Northwest opposed to the Jesuit artistic practices

Luis Eduardo Trillo Becerra * <https://orcid.org/0000-0001-5642-4070>

Resumen: A la llegada de los jesuitas entre los siglos XVII y XVIII a lo que es hoy el noroeste de México, comenzó un proceso de intercambio cultural entre los misioneros y los diversos grupos indígenas que habitaban la región, el cual abarcó desde los oficios y los rituales hasta las manifestaciones artísticas. El presente artículo busca hacer un estudio comparativo entre las concepciones estéticas de los grupos tarahumaras y los misioneros jesuitas como pudieron experimentarse hasta la expulsión de la Compañía de Jesús de la Nueva España para esbozar su impacto en las prácticas musicales contemporáneas del pueblo rarámuri.

Palabras clave: arte indígena; arte jesuita; estética; México; noroeste; resistencia.

Abstract: After de arrival of the Jesuits to what is today the Mexican Northwest in the 16th and 17th centuries, a process of cultural exchange began between the missionaries and diverse indigenous groups that inhabited the region; this process encompassed from crafts and rituals to artistic manifestations. This article aims to make a comparative study between the aesthetic conceptions of the Tarahumaran groups and the Jesuit missionaries as they could have been

¹ El presente artículo constituye una corrección, focalización y desarrollo de la línea de investigación planteada en la ponencia «La resistencia cultural: La persistencia de la música indígena tradicional en el noroeste de México», presentada en el coloquio «Las misiones en América: Su impacto religioso, social y lingüístico» en el marco del Seminario de Estudios Virreinales en el Mundo Hispánico (2021).

* Conservatorio Nacional de Música, Licenciatura en Composición, Ciudad de México, México. Email: trillo.becerro@gmail.com.

experienced up until the expulsion of the Company of Jesus from the New Spain and make a sketch of its impact on the contemporary musical practices of the rarámuri people.

Keywords: indigenous art; Jesuit art; aesthetics; Mexico; northwest; resistance.

Recibido: 02-06-2022. **Aceptado:** 12-07-2022. **Publicado:** 12-09-2022

Luis Eduardo Trillo Becerra es un compositor e investigador independiente egresado de la licenciatura en composición del Conservatorio Nacional de Música de México. Su trabajo se enfoca en la creación de manifestaciones musicales relacionadas con el cuerpo, el espacio y la imagen, así como en procesos de transculturación en México. Como investigador ha participado en diversos coloquios y seminarios con las ponencias “La resistencia cultural: La persistencia de la música indígena tradicional en el noroeste de México”, en el marco del coloquio “Las misiones en América y Asia; su impacto religioso, social y lingüístico” (Seminario de estudios virreinales en el mundo hispánico, 2021); “Cuerdas, percusiones y culto: Las influencias instrumentales africanas en las comunidades originarias del norte de México”, en el Seminario de Investigación de la Cátedra “Jesús C. Romero” (CENIDIM, 2021); y “Julián Carrillo y su aportación a la música mexicana”, conferencia en el marco del ciclo “Nueva realidad educativa Paulo Freire” (ISCEEM 2021). En 2016 colaboró en la limpieza, catalogación y transferencia documental del Fondo Reservado del Conservatorio Nacional de México bajo la supervisión de Robert Endean Gamboa. Impartió del 2020 al 2022 el taller "Estudio de la música mexicana" en las FARO "La Perulera" y "Cosmos" de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Como compositor su música ha sido premiada y estrenada en Bulgaria, Malasia y México. Ha colaborado con diversos artistas plásticos como Omar Rodríguez-Graham y C.V. Brumund en el desarrollo de obras interdisciplinarias.

Cómo citar: Trillo Becerra, L. E. (2022). La resistencia cultural: La persistencia de prácticas estéticas indígenas del noroeste de México contrapuestas a las prácticas artística jesuíticas. *IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, N° Extraordinario 1, 1-18. DOI: <https://doi.org/10.31057/2314.3908.v11.38624>



Obra protegida bajo Licencia Creative Commons Atribución: No Comercial / Compartir Igual (*by-nc-sa*)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ihs/index>

Introducción

La extensión de territorio serrano conocido actualmente como la Sierra Tarahumara, en referencia a sus habitantes ancestrales, llamados *tarahumaras* o *rarámuri*², fue el escenario de los más importantes e intensos procesos de evangelización realizados en el noroeste de México, en la frontera de la América Septentrional (Fig. 1). Esta cordillera se extiende desde los municipios de Sahuaripa en Sonora y Madera en Chihuahua a lo largo de la frontera entre el estado de Chihuahua y los estados de Sonora y Sinaloa, hasta los municipios de Guadalupe y Calvo en Chihuahua y Guanaceví en Durango, recorriendo la distancia de más de 500 kilómetros entre los paralelos 29 y 26 norte. A lo largo de su irregular orografía la Sierra Tarahumara presenta elevaciones que van desde los 3,750 metros sobre el nivel del mar en el Cerro Mohinora, su punto máximo, hasta depresiones de menos de 500 metros sobre el nivel del mar en Batopilas, su punto más bajo (Gotés, 2010, pp. 37-45).



Fig. 1. «Chronographia de las misiones apostolicas q' administró antes en Topia, y la Tepeguana, y actualmente administra en Nayarit, Tarahumara, Chinipas, Cinaloa, Sonora, Pimeria, y California la Compañía de Jesús en la America Septentrional». Mapoteca Manuel Orozco y Berra, SAGARPA, México, siglo XVIII, No. 1162-OYB-7275-B.

² La palabra *tarahumara*, de mayor difusión, se trata de un exónimo dado y ampliamente utilizado por las personas de habla española a este grupo indígena, sin embargo, el etnónimo de este grupo es *rarámuri*, junto con sus variantes *rarámari* y *rarárami*. Comúnmente traducido a «los de los pies ligeros» o similares dadas sus raíces etimológicas (Brambila, 1976, p. 451), su significado en el habla cotidiana es de «persona» o «gente» perteneciente a la etnia o de identidad indígena. Es frecuente encontrarse con la forma escrita *ralámuli*. Sobre el intercambio en el uso de las grafemas «l» y «r» y su valor fonético véase: (Servín, 2002, pp. 41-43).

Es en esta región que habitan y conviven diversos grupos y poblaciones o'óba, rarámuri, warijón y óódami, conocidos históricamente como pimas, tarahumaras, guarijíos y tepehuanes respectivamente, así como de los ya extintos chínipas, guazapares y tubares, con los jesuitas en las misiones, centros poblacionales y de la acción evangelizadora cuyo centro neurálgico es el templo misional (Fig. 2).



Fig. 2. Templo de la antigua misión de San Ignacio Arareco (establecida 1743), ahora Ejido de San Ignacio Arareco, en el municipio de Bocoyna, Chihuahua. Fotografía de Robert H. Jackson.

Con respecto a estos grupos, el idioma tarahumara es utilizado en muchos casos por los misioneros como referencia para designar a la región como tal, así como a sus habitantes, tomando en consideración el grado de inteligibilidad de los distintos idiomas y variantes dialectales con respecto a este idioma, causando confusión sobre la verdadera identidad étnica y lingüística de estos grupos (Valiñas Coalla, 2022, pp. 251-254).

A diferencia de otros grupos indígenas asentados al sur de la tarahumara, como los óódami, así como en el centro de la Nueva España, los cuales poseían sistemas de organización social más complejos y con una mayor homogeneidad lingüística, y con los cuales los misioneros habían tenido experiencia previa (Merrill, 2001, pp. 78-80), los grupos de esta región se distribuyen en pequeñas poblaciones autónomas, resultado del irregular terreno. Esto lleva a los jesuitas, según Merrill (2001, p. 80) a «haber esperado encontrar una identidad colectiva compartida entre las diversas comunidades tarahumaras, y por lo tanto asignaron la identidad de tarahumara a todos los hablantes de la lengua, aunque esas gentes no se identificaran a sí mismas como tales».

Derivado de estas imprecisiones y confusiones, el estudio de los procesos de evangelización, así como del intercambio cultural resultante, desarrollados en esta región entre los siglos XVII y XVIII presentan en la práctica varios matices de trascendencia discursiva; no todos los grupos sociales identificados como tarahumaras durante el empuje

misional son aquellos que en un futuro se identificarán con los rarámuris contemporáneos. Esto implica que existe la posibilidad que, en estudios de carácter histórico-estético como el presente, al hablar de prácticas artísticas, y tomando en cuenta fuentes jesuíticas contemporáneas, se incluyan grupos que no se hayan identificado a sí mismos como tarahumaras. Es por ello que para el presente artículo se hará la adopción de la palabra *tarahumara* para referir a la región geográfica de la Sierra Madre Occidental descrita al inicio de este artículo, así como al idioma y los grupos históricamente identificados como tales desde el inicio del siglo XVII hasta la expulsión de la Compañía de Jesús de la Nueva España en el siglo XVIII. Esto en contraposición a los rarámuri contemporáneos, descendientes de aquellos grupos y presentan a partir de finales del siglo XVIII al día de hoy mayor cohesión en su organización social, identidad cultural, así como lingüística³.

Todo esto desemboca, naturalmente, en una desigualdad con respecto al otro agente encontrado en estos estudios; el misionero jesuita, el cual, al estar dotado, al igual que otros agentes como los franciscanos, de una sólida tradición documental, así como de diversas capacidades materiales de registro, suele dictar la perspectiva desde la cual se realiza cualquier tipo de estudio comparativo o narrativo sobre estos procesos de colonización y evangelización.

El uso de la perspectiva jesuita como punto de partida para la elaboración de estos estudios viene acompañada de varios beneficios: sus memorias, crónicas, documentos de administración, así como registros demográficos sirven como un sólido punto de partida para el entendimiento de una realidad geopolítica y pueden representar invaluable registros de los usos y costumbres de los grupos humanos con los que entraron en contacto. Este enfoque tiene la desventaja natural de dejar de lado otros agentes que participaron en estos procesos coyunturales. Al respecto Torre Curiel y López Castillo (2020, p. 9) afirman que:

... no se trata de una apología del rol del misionero [...] Hace ya varias décadas que diversos investigadores justificaron la necesidad de una reescritura de la historia misional que dejara de idealizar, distorsionar y sobredimensionar el papel que los miembros de las órdenes religiosas tuvieron en el pasado de las sociedades americanas en general, para incorporar en el análisis histórico la participación de otros grupos de actores (especialmente de los indios).

Es tomando esto en consideración que el presente artículo, aun cuando toma como fuentes primarias trabajos realizados por los misioneros jesuitas, busca no solamente hacer una descripción de la influencia cultural, material o inmaterial, de los misioneros jesuitas como agentes activos y de los grupos tarahumara como agentes pasivos, sino un esbozo comparativo de los valores estéticos y discursivos de las prácticas artísticas y rituales entre tarahumaras y jesuitas con un impacto en las tradiciones estéticas y musicales en los pueblos rarámuri. Esto, con un particular enfoque en aquellas manifestaciones que tengan elementos musicales centrales. Este estudio parte de una dicotomía presente entre la acción de ambos agentes; la resistencia cultural contrapuesta al empuje misional.

No es de sorprender esta dinámica de opuestos. Al momento de su encuentro misioneros y rarámuris participan de culturas material y lingüísticamente diferentes: los unos

³ Sobre el origen de las palabras tarahumara y rarámuri, así como sus implicaciones identitarias véase: (Merrill, 2001, pp. 85-89).

hablan español y los otros tarahumara⁴; los unos poseen con exclusividad instrumentos de percusión y aerófonos mientras que los otros introducen la inexistente familia de los cordófonos frotados a Mesoamérica⁵. Pero a pesar de estas diferencias, que inciden directamente en la construcción de una identidad cultural y en la creación de nuevas prácticas musicales, puede haber puntos de coincidencia medular entre las prácticas religioso-ritualistas de ambos agentes y de profundas consecuencias estéticas. Por ejemplo, al respecto apunta Chávez (1964, p. 33) que:

Tanto el ritmo como la simetría no son otra cosa que ciertas especies de repetición [...] Al imitar, el hombre trató de repetir, en una u otra forma, lo que veía, lo que oía, todo lo que de cualquier modo observaba a su alrededor.

La imitación de la naturaleza es integral a todas las culturas humanas y ocurre, en primera instancia, entendiendo los ciclos repetitivos que rigen el entorno con el cual los humanos se ven forzados a interactuar y buscan manipular, es decir: ciclos lunares, ciclos solares, estaciones, mareas, ciclos de lluvia, entre otros. La idea de la repetición, y más aún, la repetición cíclica es integral al lograr resultados de índole mágicos o religiosos. Encantamientos chamánicos y letanías católicas tienen poca diferencia en cuanto al principio repetitivo y rítmico que involucran. Más adelante Chávez (1964, pp. 38-39) comenta que:

... mientras el hombre religioso implora el favor de Dios, el mago primitivo trata de imponer su voluntad a los espíritus. Parecería que, para lograr este fin, el expediente más natural y sencillo sería un mandato reiterado, una orden insistentemente repetida [...] Las fórmulas de repetición fueron transportadas de los conjuros y encantamientos a los ritos religiosos propiamente dichos [...] un rosario, por ejemplo, está compuesto de diez Ave Marías y de un Padre Nuestro, repetidos cinco veces, más un Padre Nuestro, tres Ave Marías, una Salve y la letanía final, en donde la fórmula *ora pro nobis* se presenta como un obstinado.

Este hilo formal que comparten las prácticas místicas de los grupos indígenas precoloniales con aquellas del culto católico introducidos a la Tarahumara por los misioneros jesuitas tuvieron profundos impactos en las prácticas estéticas y musicales de los habitantes de la Tarahumara contemporánea. Sin embargo, a pesar de estas coincidencias formales, la resistencia tarahumara a la evangelización, así como la imposición de modelos de organización social junto con la repetición a lo largo del tiempo de sus propios ritos en convivencia con los ritos católicos, darán como resultado prácticas religiosas y musicales con antecedentes formales, espaciales y materiales vinculados con los misioneros, pero en su concepción estética, musical y religiosa, inconfundiblemente propias de los rarámuri (Fig. 3).

⁴ O como se ha hecho mención, alguna variante dialectal o idioma distinto pero inteligible con este.

⁵ Bennett & Zingg (1986, pp. 137-140) apuntan a la posible existencia de un arco musical originario de las regiones del suroeste de los Estados Unidos, así como del noroeste de México, sin embargo, se trata de un instrumento de cuerda percutida. La presencia de instrumentos de cuerda percutida el mundo precolombino ha sido fuente de debate entre etnomusicólogos, sin embargo, no parece haber evidencia de la existencia de instrumentos de cuerda frotada.

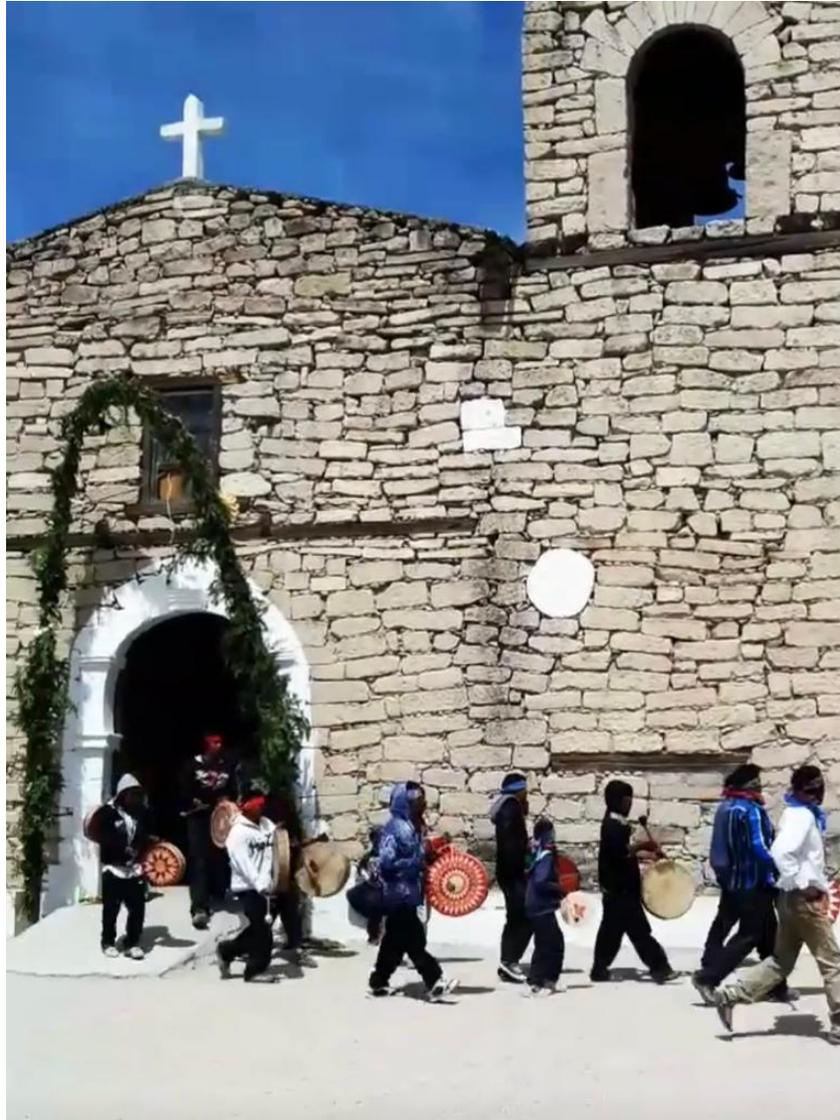


Fig. 3. Comienzo de la procesión circular alrededor del templo durante la celebración de Norirawachi (cuando caminamos en círculo), en el ejido de San Ignacio de Arareco. Bocoyna, Chihuahua (2018). Fotografía de Angélica Díaz Benítez en compañía del autor.

El canto y la danza como concepciones ancestrales

Una comparación de conceptos relacionados estrechamente con un quehacer estético nos puede dar una primera aproximación a los contrastes entre las experiencias de los tarahumaras históricos con respecto a los rarámuris contemporáneos. Para ello realizaremos un ejercicio comparativo entre las palabras «canto», «danza» y «música» según pude documentarlas en las zonas aledañas de Creel-Bocoyna, así como en Guachochi⁶, y como

⁶ La documentación de estas palabras fue realizada por el autor en apuntes por medio de entrevistas a 10 personas tanto en los pueblos como en los caminos aledaños a estas poblaciones. Estas fueron realizadas en diferentes momentos a lo largo de mayo y abril del 2020. Posteriormente se realizó una entrevista digital con

fueron documentadas por dos jesuitas cuya área de trabajo fue la Tarahumara y centraron su trabajo en la documentación del idioma rarámuri; Matthäus Steffel y David Brambila.

Matthäus Steffel nace en 1734 en Moravia, Bohemia, y se encamina al noroeste de México en 1761. Es misionero en la Tarahumara desde 1764 hasta la expulsión en 1767 (Gutiérrez Casillas, 1977, XVI, p. 549). Trabaja en el ocaso de la presencia de la Compañía en aquellos territorios y publica su vocabulario del idioma tarahumara colonial *Tarahumarisches Wörterbuch, nebst einigen Nachrichten von den Sitten und Gebräuchen der der Tarahumaren, in Neu-Biscaya, in der Audiencia Guadalaxara im Vice-Königreiche Alt-Mexico, oder Neu-Spanien* (1809) ya en exilio.

Por otro lado, David Brambila se encuentra activo en la tarahumara a mediados del siglo XX y realiza uno de los trabajos de documentación del idioma rarámuri más completos que se tienen; el *Diccionario raramuri-castellano (tarahumar)* (1976). Según relata el mismo Brambila (1976, p. I) «... ha sido elaborado lentamente a lo largo de 35 años vividos en la región tarahumara; la mayor parte de ellos, en trato asiduo con los rarámuri, conversando con ellos en su lengua, y siempre atento a un nuevo aprender».

Para «canto» (*Singen*) Steffel (1809, p. 341) nos da *wikára* [guicára]; Brambila (1976, págs. 600-601) por canto tiene *wiká* y *wikaráriame*, así como *nawajíriame*, y el verbo *wikarama*⁷. Por último, en el rarámuri de Creel-Bocoyna, así como Guachochi tenemos las formas *wikaráriame* y *wikaríame* con una menor presencia de las formas *wiká* o *wikará*.

En el caso de «danza» (*Tanz*) Steffel (1809, p. 345) tiene *yawíra* [jauguíla]; Brambila (1976, pp. 39-40) documenta *awí*, *awíame* y *awiwáame*, así como las variantes *awíamti* y *yawíamea*. También incluye los verbos *awibama* y *awíamea*. En la región de Creel-Bocoyna, así como en Guachochi *awíame* y *awiwáame*, así como un menor uso de *awí* (Tabla 1).

	Steffel (1809)	Brambila (1976)	Creel-Bocoyna (2020)	Guachochi (2020, 2022)
Canto/Cantar	<i>Wikára</i> [guicára]	<i>Wiká</i> <i>Wikarama</i> <i>Wikaráriame</i> <i>Nawajíriame</i>	(<i>Wiká</i>) (<i>Wikará</i>) <i>Wikaríame</i> <i>Wikaráriame</i>	(<i>Wiká</i>) (<i>Wikará</i>) <i>Wikaríame</i> <i>Wikaráriame</i>
Danza/Danzar	<i>Yawíra</i> [jauguíla]	<i>Awí</i> <i>Awíame</i> <i>Awiwáame</i> <i>Awíamti</i> <i>yawíamea</i>	(<i>Awí</i>) <i>Awíame</i> <i>Awiwáame</i>	(<i>Awí</i>) <i>Awíame</i> <i>Awiwáame</i>

Tabla 1. Comparación entre vocablos rarámuri para las palabras «canto/cantar» y «danza/danzar». La ortografía original de Steffel se presenta entre corchetes y aquellas formas reconocidas pero que se reportaron como poco usadas o comunes en Creel-Bocoyna y Guachochi están entre paréntesis.

Sara Bustillos, originaria de Guachochi y perteneciente a la etnia rarámuri, los días 27 y 28 de junio de 2022 para corroborar la información recopilada.

⁷ Brambila (1976, p. 601) también documenta *wikaránema*, *wikarárima* y *wikarároma* que no incluimos en el cuerpo de este trabajo por tratarse de derivados verbales de *wikarama*.

A diferencia de Brambila, Steffel nos presenta una única forma tanto para canto como para baile, compuestas únicamente de las raíces verbales *wiká* (cantar) y *yawí* (danzar) acompañadas del sufijo determinativo *-ra* para crear los sustantivos verbales *wiká-ra* (canto) y *yawí-ra* (danza). Estos se tratan pues de sustantivos verbales, sustantivos derivados de verbos en donde la acción se convierte en sujeto u objeto. La probable razón de esta forma tan simple para documentar estas palabras es que Steffel nos da la raíz de los verbos para poder después hacer los diferentes procesos de derivación verbal y nominal.

Resulta curioso que, aunque estas formas simples terminadas en *-ra* se encuentran también en Brambila, son traducidas como verbos en lugar de sustantivos. En el caso de la documentación que realicé del habla en Creel-Bocoyna y Guachochi estas sirven tanto de verbos como sustantivos. Sin embargo, las formas más comunes para referirse a los conceptos de «danza/danzar» y «canto/cantar», las encontramos tanto en el habla actual que documenté como en Brambila y son aquellas terminadas en *-ame*, es decir formas del participio presente y pasivo. En español estas formas corresponden a la idea de «aquel que hace» para participio presente y «aquello que es hecho» para el pasivo. Este uso en el rarámuri es importante pues tienen también el sentido de sustantivo (cosa) o adjetivo (cualidad) (Brambila, 1976, p. X).

Esto es importante al ver cómo es concebido el acto estético, pues, los conceptos de «cantante/danzante» así como «canto/danza» derivan necesariamente en la acción y no al revés. Una traducción que quizás comunique mejor la idea subyacente sería «aquel que canta/aquel que danza» y «aquello que es cantado/aquello que es danzado» (Tabla 2).

Verbo raíz	Participio presente	Participio pasivo
<i>wikarama</i> <i>wiká</i> <i>wikará</i>	<i>wikaráame wikáame</i> «cantante/aquel que canta»	<i>wikaráriame</i> <i>wikaríame</i> «canto/aquello que es cantado»
<i>awímea</i> <i>awí</i> <i>awíbama</i>	<i>awíame</i> «danzante/aquel que danza»	<i>awiwáame</i> «danza/aquello que es danzado»

Tabla 2. Formas del participio en rarámuri utilizadas para referirse a los conceptos «canto/cantante» y «danza/danzante».

En la historia de la experiencia humana el sonido del cuerpo, y en particular el canto, existen debido a una acción genésica y/o complementaria de la acción del cuerpo. Con frecuencia se hace mención de la voz como primer objeto sonoro del hombre, y por consiguiente su propio cuerpo. Y es debido a esto que se entiende que tanto el canto como la danza son acciones inherentemente musicales; acciones concretas con resultados propiamente estéticos. La música como concepto abstracto surge en un momento posterior en el cual la experiencia musical se separa de la experiencia corporal y se transporta al nivel de una realización intelectual por medio de la técnica (Salazar, 1967, pp. 9-17). Esto nos puede dar un indicio del porqué Steffel no documenta la palabra música, ya que es probable que la misma no fuera experimentada fuera de la acción corporal; cantar y danzar sería en sí mismo un acto musical.

Probablemente el mejor ejemplo en el cual puede verse una relación indisoluble entre danza y canto con la idea de acción, es en la celebración del *yúmari*, rito ancestral vinculado por la permanencia del sol y la renovación del orden cósmico con *Onorúame* (Dios). El

yúmari se trata de una imposición divina, su observancia es obligatoria para mantener con vida al Sol. Una de las versiones sobre el origen del *yúmari* dice:

... hubo un eclipse. No hubiera nacido el sol si los rarámuri de ese tiempo no actúan de inmediato, pues ese día murió el sol. La gente corría porque todo estaba oscuro, los animales estaban espantados, entonces los ancianos aconsejaron lo que se debería de hacer para que naciera de vuelta el sol. Se fueron a la cima de un cerro alto con agua caliente y lo ofrecieron a los cuatro puntos cardinales, acordándose por cuál lado salía el sol, mientras que los que estaban en la comunidad corrieron con antorchas a buscar las vacas para el sacrificio del sol.

Había un toro muy grande que había venido al mundo a comer gente por mandato de Onorúame, fue a éste al que primero sacrificaron. Luego cantaron y bailaron el Yúmari y ofrecieron la carne de las reses y con el día salió el sol.

La tierra se había salvado, había luz de vuelta. Este fue el último castigo que mandó Onorúame a los rarámuri por no hacer caso de bailar el Yúmari. Desde entonces siempre bailamos, porque si no lo hacemos se vuelve a apagar el sol y se acaba el mundo. Ahora sí ha aguantado porque sí hemos seguido bailando (Gardea García & Chávez Ramirez, 1998, p. 22).

La música: posible neologismo

Al buscar el concepto de música en el idioma rarámuri se pueden identificar varias particularidades no presentes en los conceptos de «canto» y «danza». Con respecto a «música» (*Musik*) Steffel no da una entrada ni concepto similar. Brambila (1976, pp. 544-546) documenta dos formas distintas; *tagí* y *tagíara* junto con la variante *tagé*, el derivado *táame*, así como los verbos *tagíma* y *tama*; también encontramos *seméara*, *seméame* y *semeríame* junto con los verbos *semema* y *semebama* (Brambila, 1976, p. 514). Finalmente, en Creel-Bocoyna encontramos *seméame* y *semeríame* con menciones a *tagíara* como forma anacrónica. En el caso de Guachochi se encontró con exclusividad *seméame*, *semeríame*, *seméara*, así como el *semekeni*. (Tabla 3).

	Steffel (1809)	Brambila (1976)	Creel-Bocoyna (2021)	Guachochi (2021)
Hacer música/ Música	N/A	<i>Táame</i> <i>Tama</i> <i>Tagí</i> <i>Tagíara</i> <i>Tagíma</i> <i>Seméame</i> <i>Seméara</i> <i>Semeríame</i> <i>Semema</i> <i>Semebama</i>	<i>Seméame</i> <i>Semeríame</i> <i>Semebama</i> (<i>Tagí</i>)	<i>Seméame</i> <i>Semeríame</i> <i>Semebama</i>

Tabla 3: Comparación entre vocablos rarámuri para las palabras «canto/cantar» y «danza/danzar».

Música es un concepto que presenta una mayor irregularidad, la cual puede estar relacionada con una influencia estética llegada de los misioneros. Aquello que llama primero la atención es la ausencia de una entrada o palabra para «música» en el trabajo de Steffel. Como se ha expuesto, es probable que esta ausencia se deba a que no se concebía el fenómeno musical como independiente del canto o la danza y por lo tanto no hubo manera de documentar una palabra inexistente. ¿De dónde provienen pues las nuevas palabras que Brambila documentaría casi 170 años después de Steffel? El mismo Brambila da una pista en las descripciones etimológicas que documenta en las entradas de su Diccionario. Para *tagí* y sus derivados menciona que su raíz es *ta* (tañer) y *-gí* (sufijo formativo) y añade que se refiere en lo particular a tocar instrumentos de cuerda, enfatizando el violín como instrumento principal (Brambila, 1976, pp. 544-545). Aquí se puede apreciar una desviación a la construcción conceptual vista anteriormente, en donde se referencia al objeto por medio del cual se ejecuta o se experimenta el fenómeno musical, es decir, la cuerda, y por extensión el instrumento mismo, en lugar de la acción de *violinear* o *cuerdear*. El caso de *seméame* y sus derivados es similar; se precisa que hace referencia al acto de tocar en particular instrumentos de cuerda incluyendo también la guitarra. La raíz la encuentra en *semé* (pasar) en referencia al movimiento corporal de tocar con un arco o rasgar una guitarra con el movimiento reiterado del objeto o del cuerpo «de un lado a otro» (Brambila, 1976, p. 514).

Es importante considerar que el mismo Brambila (1976, p. I) confiesa que estas notas etimológicas son tentativas y por lo tanto deben de tomarse con cautela. En efecto, al preguntar en la zona de Creel-Bocoyna y Guachochi sobre el origen la posible raíz de estas palabras, para *seméame* se reconoce también la raíz en *semá* (bello, hermoso) y no exclusivamente en *semé*. Para *tagí* en Creel-Bocoyna se reconoce la posible relación con *tegá* (telar), mientras que en Guachochi *tagí* no es utilizada.

Es posible considerar que la extensión del uso de *seméame* en contraposición a *tagí* sea debido a la clara relación de esta primera forma con la acción corporal, es decir, la idea del movimiento reiterado, mientras que *tagí* mantiene una fuerte relación con el objeto físico en lugar de la acción del mismo. Aquí también serán más comunes las formas del participio para referirse a «música/músico», es decir; «aquello que es tañido/aquel que tañe». (Tabla 4)

Verbo	Participio presente	Participio pasivo
<i>Semé</i> <i>Seméara</i> «tañer/tocar música»	<i>seméame</i> «músico/aquel que tañe»	<i>semeríame</i> «música/aquello que es tañido»

Tabla 4. Formas del participio en rarámuri utilizadas para referirse a los conceptos «música/músico».

En su trabajo comparativo entre la obra de Steffel con su predecesora, el *Compendio del arte de la lengua de los tarahumares y guazapares* (1683) de Thomas de Guadalaxara⁸,

⁸ El P. Thomas de Guadalaxara nace en la ciudad de Puebla en 1649. Ingresó al noviciado de Tepotzotlán en 1667 y a partir de 1674 comienza recorrer y evangelizar en la Tarahumara donde funda las misiones de Nobogame, Baborigame y Chinatu. A partir de 1708 es residente en la misión de San Jerónimo Huexotitlán donde muere en 1720 (Gutiérrez Casillas, 1977, XV, p. 718). La más importante de sus obras es el *Compendio del arte de la lengua de los tarahumares y guazapares* (1683) y constituye el primer intento por registrar la

Estrada y Grageda (2017, p. 35) mencionan al respecto del trabajo de Steffel que «... por primera vez en la historia de la Nueva España, ha quedado atrás el uso de la gramaticografía con un fin exclusivamente catequético».

El trabajo de Steffel busca realizar un primer acercamiento *científico* al registro del idioma de los tarahumaras, por ello, resultaría de extrañar que Steffel olvidara registrar o ignorara una palabra central a otras prácticas estéticas que él mismo documentaría. Esto queda aún más en evidencia al considerar que en la entrada para «baile» (*tanz*) añade como nota: «Un cierto tipo de danza se llama *ímari*»⁹ (Steffel, 1809, p. 345) (Fig. 4). Esta es una referencia al *yúmari*. De este modo se puede apuntar que Steffel no era ajeno a las prácticas rituales más importantes y que en efecto, irían acompañadas de música.

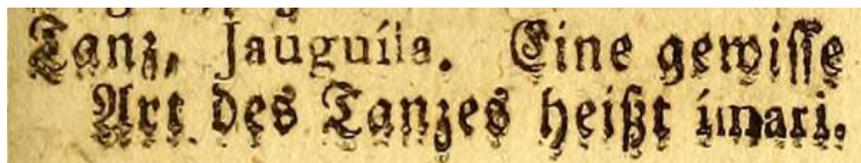


Fig. 4. Entrada para Tanza (danza) del vocabulario de Steffel (1809, pág. 345) donde hace mención del *yúmari*.

La resistencia identitaria

Los esquemas de organización social fomentados por los jesuitas tendrían un importante impacto en los estilos de vida de los habitantes de la tarahumara a su llegada. Para los jesuitas, la evangelización y la conversión no estaban en contradicción con el desarrollo de las condiciones de vida materiales de aquellos que vivieran en las misiones. Como menciona Brenscheidt genannt Jost (2020, p. 373) el proyecto misional «... se entendió en muchos sentidos como un proyecto formativo que incluyó tanto la espiritualidad y la moral como también aspectos de producción material, incluyendo la organización y administración social, desarrollándose todo ello en el mismo espacio».

La resistencia al avance misional, así como la constante posibilidad de sublevaciones o ataques de grupos indígenas a las misiones provocó que éstas se constituyeran en comunidades cerradas, autosuficientes y centradas alrededor del templo misional. Esto implica una centralización de los grupos de población tarahumaras, que de manera tradicional habitaban en comunidades dispersas, en su mayoría unifamiliares, las cuales se desplazaban a los valles laterales de los ríos según las necesidades de los ciclos agrícolas para volver a las serranías una vez concluida la cosecha (Hillerkuss, 1992, pp. 15-19) (Fig. 5). Es en estos procesos de autosuficiencia que se enseña toda clase de oficios a los indígenas para participar de la economía misional entre los cuales se encuentra la construcción de instrumentos.

gramática y vocabulario de estas lenguas indígenas. Se encuentra incompleto. Para un estudio comparativo entre estos idiomas en la época colonial véase Valiñas Coalla (2022).

⁹ Traducción e itálicas del autor. El original en alemán dice: «Eine gewisse Art des Tanzes heisst ímari». El idioma rarámuri presenta una muy flexible capacidad de alternancia vocálica la cual en casos no afecta el sentido de las palabras. Entre los pares de intercambio vocálico se encuentran «i - u» (Brambila, 1976, p. V).

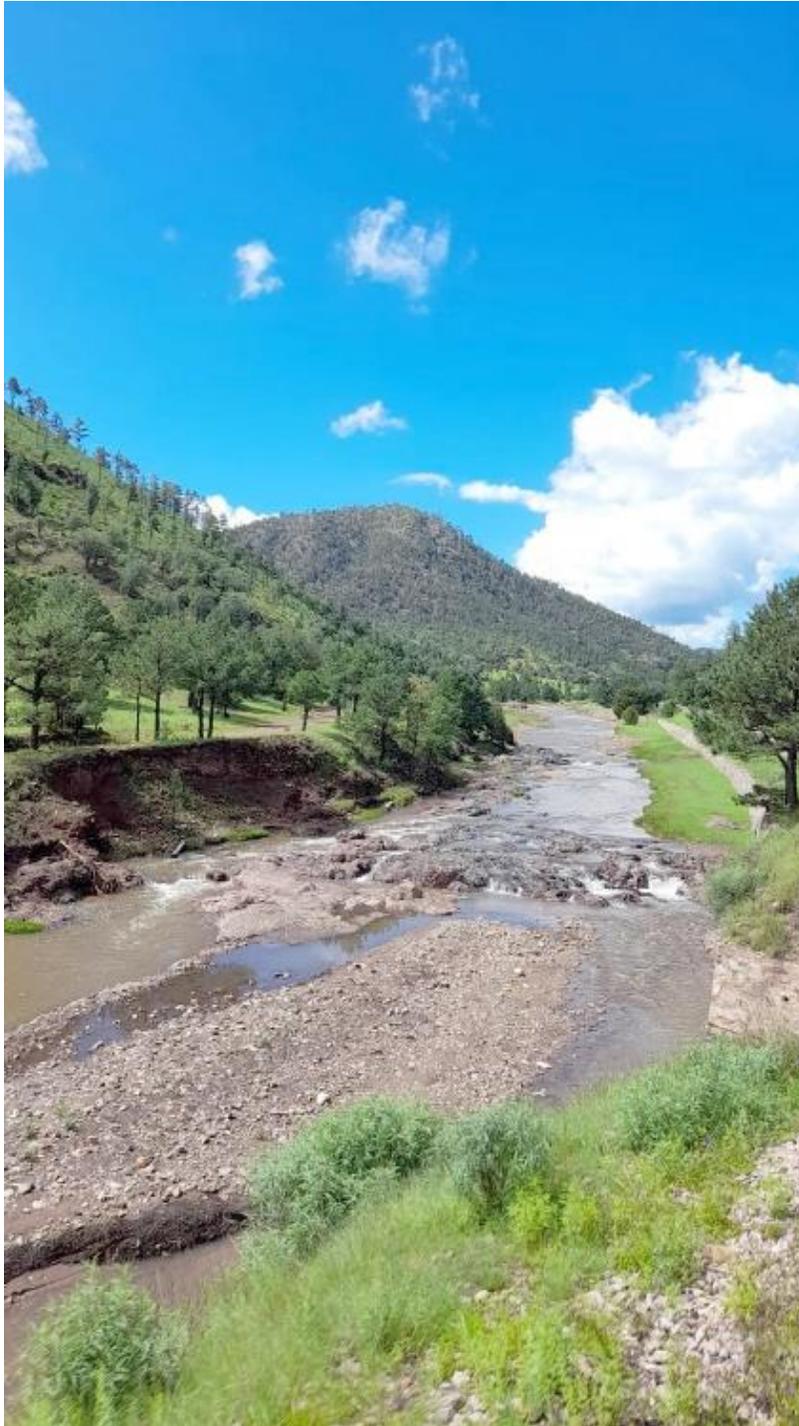


Fig. 5. Llanura aluvial del Río Terrero a las afueras de Estación Terrero, Guerrero, Chihuahua (2021).
Fotografía del Autor.

De entre todos los instrumentos introducidos por las misiones el violín toma una importante preponderancia (Fig. 6), al punto de incluir una verdadera tradición de laudería¹⁰.

¹⁰ Para una detallada descripción de la construcción de los violines rarámuri, así como de sus partes y materiales véase Bennett & Zingg (1986, pp. 131-135).

La identificación de las partes constitutivas del instrumento con nombres en rarámuri es un claro indicador de la apropiación del instrumento a través de una transformación identitaria: si bien el instrumento es de origen europeo, el *rabel*, *dabéri* o *biori*¹¹, como es llamado el instrumento en rarámuri, es del todo indígena. Bennett & Zingg (1986, pp. 137-138) apuntan a la existencia de un instrumento de cuerda antiguo que se puede identificar por su descripción con el actual *chapareke* al que también da el nombre de *dabéli*¹², el cual, dice, toma su nombre del violín.

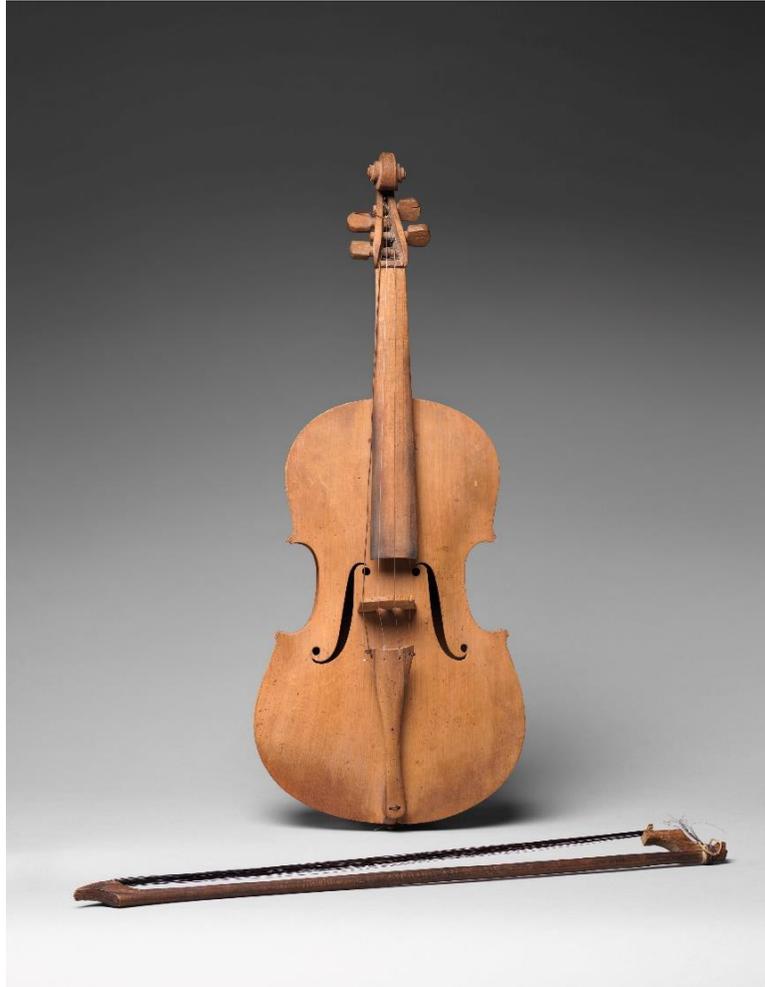


Fig. 6. «Raberi (folk violin)». Violín rarámuri de finales del siglo XIX hecho de pino amarillo con arco de pelo de caballo. Catalogue of the Crosby Brown Collection of Musical Instruments: Oceanica and America. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1913, II, p. 195.

Al seguir el planteamiento que sitúa la palabra «música» como un neologismo, es importante tener en cuenta que entre el inicio de la actividad misional en la región con Jean Fonte en alrededor de 1604 y el establecimiento de la primera misión en la región, San Pablo de los Tepehuanes, hoy Balleza, en la primera mitad del siglo XVII y la publicación del

¹¹ Tanto *rabel* como *dáberi* derivan de la palabra «rabel», nombre dado a una variedad de violín de menor tamaño introducido por los misioneros, mientras que *biori* deriva de la palabra «violín».

¹² Ortografía utilizada en el original por Bennet Bennett & Zingg.

vocabulario de Steffel en 1809 han transcurrido casi 200 años de actividad en la región. Es innegable que para el momento en que Steffel realiza su trabajo ya hay una fuerte presencia de instrumentos musicales de origen europeo en la región¹³, sin embargo, esto no significa que el uso del violín en particular estuviera cimentado como central en la práctica musical o religiosa de las misiones en perjuicio de aquellos otros utilizados.

El caso de la Catedral Metropolitana de México, así como otros centros de la práctica musical sacra en la época de la colonia, sirve como referente de la extensión en el uso del mismo. La introducción del violín de manera permanente en la práctica musical no solo de la Catedral de México, si no incluyendo también las de Valladolid y Lima ocurre hasta inicios del siglo XVIII en 1710 y 1719 respectivamente. La introducción y desarrollo de esta nueva práctica violinística se vincula particularmente con italianos y otros extranjeros que ponen las tendencias musicales italianas al centro del quehacer musical (Marín López, 2009, pp. 243-249).

Aun cuando en los procesos de evangelización en noroeste de México cuentan con alguna presencia de jesuitas italianos, el proceso de consolidación de las misiones está acompañado principalmente de aquellos provenientes de la región de Bohemia del imperio Austro-Húngaro (Olmos Aguilera, 2002). Siguiendo esta cronología es visible que la introducción y apogeo del violín dentro de las prácticas religiosas coincide únicamente con los últimos 50 años de la Compañía de Jesús en la Nueva España antes de su expulsión en 1767. Es decir, ante la carencia de una tradición violinística formal, los músicos originarios de la Tarahumara tendrían un mayor margen para poder desarrollar tradiciones musicales propias con una menor influencia estética vinculada a procesos de educación musical formal.

Dado esto, es probable que la consolidación de la práctica violinística como esencial en la tradición instrumental rarámuri se diera en el periodo en que los Franciscanos suplen la ausencia de los jesuitas en las misiones de la tarahumara, pues, como apunta Olmos (2002): «No obstante el peso que le otorgamos a los jesuitas, el conjunto de enseñanzas artísticas y religiosas son reafirmadas por las órdenes franciscanas y dominicas, establecidas después de 1763, o por el clero secular».

La enseñanza y uso de los instrumentos europeos, la inclusión de tradiciones religiosas públicas en torno a la misión, así como la incorporación a los sistemas económicos impuestos por los jesuitas tenía no solo como propósito la evangelización o el correcto funcionamiento de las mecánicas de estas nuevas sociedades, sino elevar la condición de las personas indígenas. Como apunta Jackson (1995), la casta es un concepto flexible que en casos responde más a una identidad social, lingüística, educativa o económica que exclusivamente racial. No hay razón para creer que las personas indígenas no sintieran una percepción similar sobre los procesos a los que se encontraban sujetos durante la centralización poblacional y administrativa de las misiones; es decir, participar de la cultura social, económica y estética de misioneros y mestizos podría implicar una renuncia a la identificación como perteneciente a la etnia. Más aún, es probable que el uso del etnónimo rarámuri, y con ello la consolidación de una identidad más allá de la filiación local haya

¹³ Para un recuento detallado de la actividad musical en las misiones del noroeste de México y la variedad instrumental presente véase: (Olmos Aguilera, 2002).

tenido su origen en algún momento del siglo XVIII (Merrill, 2001, pp. 83-89), coincidente con la consolidación de la actividad misional.

Al darse la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767 la administración de las misiones en la Tarahumara es encomendada a los Franciscanos. Este cambio administrativo, aunado al fuerte enfoque espiritual en detrimento del material y administrativo de esta orden, las tensiones administrativas con las autoridades seculares, la falta de una unidad dentro de la orden sobre sus funciones con respecto a su nueva tarea (Torre Curiel & López Castillo, 2020, pp. 249-258), así como la secularización de las misiones, tiene como consecuencia el debilitamiento de las estructuras sociales previamente establecidas en las misiones. Es en este periodo que se lleva a cabo una consolidación de las prácticas identitarias de los pueblos rarámuri (Pintado Cortina & Morales Muñoz, 2010, pp. 137-140). Si bien incorporan todo un conjunto de prácticas religiosas y musicales heredadas de los Jesuitas, podemos ver en sus manifestaciones contemporáneas que estas son transformadas de modo que sirven a las prácticas culturales identitarias de estos pueblos en lugar de sustituirlas, desembocando en formas *católicas*, pero de fondo rarámuri.

Conclusiones

Considerando las fuentes jesuíticas, así como un primer análisis del sentido etimológico de las palabras «danza» y «canto» es probable que el concepto de «música», tal y como es entendido por misioneros y mestizos, tiene su origen en algún punto entre la segunda mitad del siglo XVIII y el transcurso del siglo XIX. Sin embargo, en lugar de importar la palabra «música», este probable neologismo pudo surgir de procesos que permiten identificarlo con la lógica estética que permea los conceptos de «danza» y «canto», ya presentes desde las primeras documentaciones por parte de los Jesuitas. Es a este proceso de adopción de elementos ajenos y su «tarahumarización» es lo que Pintado Cortina & Morales Muñoz (2010, p. 137) llaman «resistencia pasiva».

Esto coincide con el periodo en el que Merrill teoriza surge el etnónimo rarámuri como consecuencia de procesos identitarios desarrollados a lo largo de la interacción de estos pueblos con los misioneros. También, dado el gran número de tradiciones y actividades que los rarámuri hacen propias (Pintado Cortina & Morales Muñoz, 2010) es factible suponer que la incorporación del concepto de música haya ocurrido al tenor de los mismos principios.

Si se considera que la música es consustancial a las manifestaciones dancísticas, vocales, y religiosas, la creación de este neologismo debe estar ligado a una concepción propia para poder ajustarse a las funciones estéticas de las manifestaciones mencionadas. Esta cualidad puede explicar la irregularidad en las formas usadas para referirse al fenómeno musical. Considerando que el violín careciera de una sólida tradición interpretativa en las misiones, este tendría un mayor margen de ser utilizado como instrumento disociado de las preconcepciones vinculadas a su ejecución, dando lugar a una reinterpretación original. Es posible que, de esta manera, poniendo nuevamente a la acción corporal al centro de la acción musical, se apoyan de otro objeto apropiado, el violín, para la creación de este nuevo concepto estético entendido como música.

Referencias bibliográficas

- Bennett, W. & Zingg, R. (1986). *Los tarahumaras. Una tribu india del norte de México*. DF, México: INI.
- Brambila, D. (1976). *Diccionario raramuri-castellano (tarahumar)*. DF, México: Obra Nacional de la Buena Prensa.
- Brenscheidt genannt Jost, D. (2020). Sonido, ruido y espacio. Cultura auditiva en reducciones misionales de la frontera noroeste de la Nueva España, siglos XVII y XVIII. En *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)* (pp. 371-385). España: Universidad Internacional de Andalucía.
- Chávez, C. (1964). *El pensamiento musical*. DF, México: FCE.
- Estrada Fernández, Z., & Grageda Bustamante, A. (2017). Gramaticografía tarahumara. Análisis comparativo de dos descripciones gramaticales escritas por jesuitas del noroeste novohispano en los siglos XVII y XVIII. *Revista argentina de historiografía lingüística*, IX(1), 15-38.
- Gardea García, J., & Chávez Ramirez, M. (1998). *Kite amachíala kiya nirúami. Nuestros saberes antiguos*. México: Gobierno de Estado del Chihuahua.
- Gotés M, L. E. (2010). La Sierra Tarahumara, sus culturas étnicas y la apropiación del medio ambiente. En *Los pueblos indígenas de Chihuahua: atlas etnográfico* (pp. 37-47). Chihuahua, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia: Gobierno del Estado de Chihuahua.
- Gutiérrez Casillas, J. (1977). *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México* (Vol. XVI). DF, México: Editorial Tradición, S. A.
- Hillerkuss, T. (1992). Ecología, economía y orden social de los tarahumaras en la época prehispánica y colonial. *Estudios de Historia Novohispana*, 12(12), 9-62.
- Jackson, R. (1995). Race/Caste and the Creation and Meaning of Identity in Colonial Spanish America. *Revista de Indias*, 55(203), 149-173.
- Marín López, J. (2009). Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México. En L. Enríquez (Ed.), *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX* (pp. 239-260). Ciudad de México, México: UNAM; Coordinación de Humanidades.
- Merrill, W. L. (2001). La identidad ralamuli, una perspectiva histórica. En *Identidad y cultura en la Sierra Tarahumara* (pp. 71-95). DF, México: INAH; Congreso del Estado de Chihuahua.
- Olmos Aguilera, M. (2002). La herencia jesuita en el arte de los indígenas del noroeste de México [online]. *Frontera norte*, 14(27), 201-239. Recuperado el 21 de junio de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722002000100007&lng=es&tlng=es
- Pintado Cortina, A. P., & Morales Muñoz, M. V. (2010). Formas de resistencia. En *Los pueblos indígenas del Chihuahua: atlas etnográfico* (pp. 137-139). Chihuahua,

México: Instituto Nacional de Antropología e Historia: Gobierno del Estado de Chihuahua.

Salazar, A. (1967). *La música como proceso histórico de su invención*. México: FCE.

Servín, E. (2002). *Ralámuli Ra'ichábo! ¡Hablemos el tarahumar!* Chihuahua, México: Instituto Chihuahuense de la Cultura.

Steffel, M. (1809). Tarahumarisches Wörterbuch, nebst einigen Nachrichten von den Sitten und Gebräuchen der der Tarahumaren, in Neu-Biscaya, in der Audiencia Guadalupe im Vice-Königreiche Alt-Mexico, oder Neu-Spanien von P. Matthäus Steffel. En *Nachrichten von verschiedenen Ländern des Spanischen Amerika* (Vol. II). Halle: Murr, Christoph Gottlieb von. Obtenido de <https://archive.org/details/tarahumarischesw00stef/page/n7/mode/2up>

Torre Curiel, J. R., & López Castillo, G. (2020). *Jesuitas y franciscanos en las fronteras de la Nueva España, siglos XVI-XIX*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores.

Valiñas Coalla, L. (2022). Reflexiones en torno a las lenguas guazapar y tarahumara coloniales. En *Anales de Antropología* (Vol. 32, pp. 249-282). DF, México: Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.