



DOSSIER

La música como estrategia para el fortalecimiento de las lenguas originarias

Entre cumbias y sones. La música, estrategia de revitalización lingüística en Veracruz

**Among Cumbias and Sones: Music as a Strategy of
Linguistic Revitalization in Veracruz**

Mariana Cruz Zuleta

Universidad de Guanajuato

Campus León, México

ORCID: 0000-0002-1624-0944

Correo electrónico: maczuleta@gmail.com

Fecha de recepción: 15-05-2023

Fecha de aceptación: 10-10-2023



Resumen

Este artículo documenta cómo en Pajapan, Veracruz, existen, desde hace varios años, agrupaciones musicales conformadas por músicos campesinos, cuyas acciones se ven involucradas en los esfuerzos de permanencia, fortalecimiento y revitalización de la lengua y la cultura náhuat (variante dialectal) de la región. Sitúa el contexto actual de la localidad y da cuenta de las tensiones existentes en este territorio indígena.

Palabras clave: Música indígena, repertorios musicales, indígenas, lengua náhuat, Pajapan

Abstract

This article documents how in recent years in Pajapan, Veracruz, musical groups made up of rural musicians have been involved in efforts to maintain, strengthen, and revitalize the Náhuat language (dialect variant) and culture of the region. It discusses Pajapan's current context and sheds light on tensions existing in this indigenous territory.

Keywords: Indigenous music, musical repertoires, indigenous peoples, náhuat language, Pajapan

México es un país de alta densidad musical y dotado de una enorme diversidad sonora, diríamos que en su territorio confluyen cancioneros, tradiciones, géneros, formas arcaicas y modernas, orquestaciones y estilos que coinciden con la conformación de sus regiones y muestran la acumulación constante de influencias venidas de fuera, así como un mestizaje en permanente asimilación y síntesis.

Antonio García de León (2011, p. 7)

El pueblo de Pajapan pertenece al estado de Veracruz, México. Está situado a 180 metros sobre el nivel del mar, a unos quince kilómetros de la playa, en el litoral del Golfo de México, en las faldas del volcán San Martín Pajapan, ubicado en el enclave montañoso Sierra de Santa Marta. Pajapan es un territorio nahua donde la cultura expresiva permite que sus habitantes tengan presentes, en su vida cotidiana, historias de chaneques, de espíritus de muertos y de aparecidos (Delgado, 2000). Al hablar de cultura expresiva se hace referencia a los procesos comunicativos mediados por significación creativa, y puede ser entendida como una práctica cultural, un episodio de comunicación ritual o social y como una composición de abstracciones complejas y diversas, como lo refiere Arturo Chamorro (2007). Es decir, la cultura expresiva está compuesta por una serie de prácticas culturales como la ejecución de la música ancestral de Pajapan, donde existen seres vivos –no humanos– que forman parte de un mundo paralelo, a partir del cual se originan los sones de arpa o minuetos.

Este mundo mágico religioso se expresa en Pajapan a través de su calendario festivo, que incluye más de cuarenta fiestas patronales por año. Cada una se festeja con el ensamble de arpisteros, como se les conoce localmente a los grupos que tocan sones religiosos de arpa (Cruz Zuleta, 2018); con bailes de música tropical, donde participan grupos locales como Lamar Ejegat; con sones de diversión, como se le nombra de manera local al son jarocho; y con feria, vendimia y convite.

La comarca de Pajapan, en la selva tropical de la costa del Sotavento, está regada por varios cuerpos de agua, manantiales, arroyos y la Laguna del Ostión, que alberga peces y moluscos que alimentan a la región y que, además, guarda un emocionante pasado de historias y aventuras de piratas que asolaron la región durante los siglos posteriores a la Conquista, como

lo ha consignado Antonio García de León (2014). Sin embargo, hoy en día, la región y sus pobladores viven las tensiones que derivan del incremento de la pobreza, la desigualdad social, la distribución inequitativa de los recursos naturales y, de manera crítica, el acceso al agua. Los pueblos nahuas y popolucas, así como la población mestiza, experimentan un descontento creciente y asisten a un proceso de descomposición social, bandolerismo, corrupción gubernamental y violencia de toda laya en ascenso.

El abuso y el despojo del territorio y de recursos bioculturales por parte del Estado mexicano contra las comunidades indígenas mexicanas son alarmantes. Los megaproyectos de infraestructura emprendidos por empresas privadas nacionales e internacionales desplazan y despojan de su territorio (selvas, bosques, ríos, lagunas, manantiales, etc.) a los pueblos originarios mexicanos (Martínez *et al.*, 2015). Con el respaldo del Estado, que sobrepone los intereses particulares a los derechos humanos, la iniciativa privada violenta los derechos políticos y culturales de los pueblos indígenas, a veces hasta el grado de que la protesta social ha llegado a ser reprimida con las fuerzas castrenses. El Estado justifica el destierro, el hurto y la contaminación de recursos naturales por medio de enmiendas y reformas a las leyes, leyes secundarias y reglamentos derivados de la Carta Magna del país. Sin embargo, asoma la esperanza, pues existe una serie de estrategias de resistencia y de lucha común de parte de los pueblos originarios, los cuales han logrado erigir, en distintos niveles de incidencia (local, nacional, internacional), una lucha encaminada a la salvaguarda de sus recursos bioculturales.

Una de estas estrategias de disidencia es la expresión artística y cultural, en particular la creación musical, que denuncia y pone de manifiesto las problemáticas de la comunidad, carencias, anhelos, esperanzas, tragedias, su cosmogonía y la relación con el territorio y los recursos de flora y fauna presentes en él. Es decir, la experiencia y cotidianidad expresada a través de símbolos sonoros.

Por otra parte, es conveniente acotar que, según datos del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Inali), en México existen alrededor de 11 familias etnolingüísticas, 68 grupos etnolingüísticos y 364 variantes.



Cuadro 1. Lenguas indígenas en México. Fuente: Inali, 2020.

Ahora bien, se debe advertir la complejidad de determinar cuándo una expresión oral es una variante dialectal o una lengua diferente, ya que es posible identificar variantes léxicas y fonéticas dentro de una misma variante etnolingüística (Vargas, 2016). Dicho lo anterior, es necesario considerar que los datos arrojados por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), en el Censo de Población y Vivienda 2010, indican que solamente 6.6% de la población total del país habla alguna lengua indígena. Y la gran mayoría de la población de hablantes de lengua indígena (cerca de 50%) se encuentra distribuida entre los estados de Chiapas, Oaxaca, Veracruz, Puebla, Yucatán y Guerrero.

México	Población total de 130 millones	Hablantes de LI 66.6% = 8.6 millones de hablantes
Veracruz	Población total de 8.1 millones	Hablantes de LI 9% = 720 mil hablantes

Cuadro 2. Número de hablantes de lenguas indígenas en México y en Veracruz.

Fuente: INEGI, 2010.

En este sentido, según datos de la Academia Veracruzana de las Lenguas Indígenas (Aveli), en Veracruz existen 12 grupos etnolingüísticos, con múltiples variantes; sin embargo, de la población total del estado, solamente 9% representa a los hablantes de alguna de las 12 lenguas originarias que se hablan en el estado de Veracruz. De ese porcentaje, más de 53% habla alguna variante dialectal del náhuatl, y, aunque pareciera que se trata de una cifra alta, únicamente representa un poco más de 4.5% de la población del estado (Aveli, 2010).

Lenguas originarias Estado de Veracruz		
Grupo etnolingüístico		Porcentaje
1	Chinanteco	3%
2	Mazateco	1%
3	Mixe	0.09%
4	Mixteco	1%
5	Náhuatl	53.97%
6	Otomí	3%
7	Popoluca	6%
8	Teenek	9%
9	Tepehua	1%
10	Totonaco	20%
11	Zapoteco	3%
12	Zoque	0.01%

Cuadro 3. Lenguas originarias que se hablan en Veracruz Fuente: Aveli, 2010.

Lo anterior es alarmante y permite aseverar que las lenguas originarias existentes en el país se encuentran en peligro de desaparecer; por lo tanto, los esfuerzos de documentación, difusión, fortalecimiento, revitalización, reivindicación, e investigación deberían ser orientados al trabajo horizontal, en conjunto con los hablantes, con el fin de encontrar estrategias que permitan la transmisión de la lengua a través de diferentes herramientas lúdicas, creativas y recreativas que le asignen un valor patrimonial e identitario a la aprensión y aprehensión de lengua materna.

Agrupaciones musicales en Pajapan, Veracruz

En este contexto, y en un territorio exuberante como la selva tropical, se han gestado diversos proyectos sonoros en los cuales los músicos pajapeños crean su propia música y componen sus letras en la lengua materna, el náhuatl. Esta variante dialectal, náhuatl –sin ele–, es muy especial, pues elimina el sonido tl; por ejemplo: *mesti* en lugar de *mestli*. Además, incorpora la b; por ejemplo: *Batajapan*, que significa cerro de los manantiales o monte de los manantiales; *bagepalin*, iguana; *bak*, cuando; y la pronunciación de vocales sordas por sonoras, la k por la g (Cruz Zuleta y Flores Farfán, 2020). Adquiere así una identidad lingüística propia y se distingue de las demás variantes dialectales del náhuatl, disponiendo una filiación lingüística propia expresada a través de la oralidad, testigo de múltiples contactos con otras lenguas y de su memoria histórica.

Hasta finales de 2020, antes de la pandemia provocada por el virus SARS-CoV-2 que nos encerrara de manera indefinida en nuestros hogares –a quienes tuvimos el privilegio de poder hacerlo, en un país tan desigual como México–, podían contarse en el pueblo de Pajapan al menos cuatro agrupaciones musicales: Lamar Ejegat, Xicacal, Palma Real y Tatzotzona. Estos grupos componen su música en géneros que van de la cumbia mexicana, la polka, baladas, corridos y chunchacas hasta sonos jarochos tradicionales. El término *chunchaca* se refiere a un subgénero musical de la cumbia mexicana compuesta por un ritmo en tres cuartos, característica del sureste mexicano, representada por grandes exponentes como Chico Ché, El Pulpo y sus Teclados, Los Junior Klan, Los Flamers, Los Súper Lamas, Los Socios del Ritmo y Mike Laure, entre otros. En contraste con estas figuras y agrupaciones famosas que se oyen en los bailes en diversas comunidades del sureste mexicano y que tienen audiencias masivas, los músicos indígenas de Pajapan, aunque inspirados en dichas agrupaciones, no buscan tener grandes audiencias, sino que encuentran su principal motivación en la permanencia de su lengua materna. Por esa razón, narran historias de sus comunidades, sus problemáticas, sus querencias, describen su entorno, sus costumbres y tradiciones, y no temas que podrían ser universales y hasta frívolos como, por ejemplo, la canción *Yo quiero chupar* de los Súper Lamas, cuya letra va en ese tenor: “Yo quiero cerveza, aunque me explote la cabeza”.

Los músicos pajapeños crean su música en un ambiente comunitario muy propio de la cultura indígena náhuatl; por ejemplo, cuando celebran el tequio para la distribución de las tareas comunitarias. En dichas labores tiene cabida todo el pueblo: infantes, mujeres y hombres. Cada persona desarrolla un papel importante. Así sucedió durante 2009, cuando estuve presente durante una asamblea presidida por la conseja de ancianos. Esta reunión era extraordinaria y el asunto a tratar era el arreglo del techo de la cocina de un integrante de la comunidad. Por lo tanto, se acordó, después de una larga plática en náhuatl, que las mujeres (jóvenes y adultas) elaborarían la comida; los niños ayudarían a transportarla y a servirla, así como a recolectar la basura; los jóvenes varones ayudarían a recolectar la palma para arreglar el techo, mientras los adultos harían las reparaciones pertinentes. La meta era comenzar temprano, al primer canto del gallo, es decir, como a las seis de la mañana, y concluir alrededor de las seis de la tarde. Es decir, toda la jornada del día siguiente.

Esta forma de organización comunitaria es utilizada, como se mencionó anteriormente, para la construcción de los diferentes ensambles musicales. Es el caso particular de la agrupación Lamar Ejegat. En esta agrupación, los integrantes son parte de una familia extendida que aún conserva el uso de la propiedad comunal de la tierra para fincar sus hogares, sembrar su alimento y criar animales de granja. La agrupación musical es una parte integral de la familia, y en ella participan algunos de los hijos mayores (padres de familia), sobrinos y nietos.

Leonardo y Gregorio Sánchez, los fundadores del grupo, aprendieron a tocar música en la Casa de Cultura de Pajapan, según lo expresó Gregorio en una entrevista telefónica en diciembre de 2020. Asistieron a dicha institución porque siempre les interesó tocar algún instrumento musical. Cuando ya habían aprendido, participaron en una convocatoria estatal con la idea de formar una agrupación musical para amenizar los bailes en su comunidad, Batajapan. La suerte estaba de canto y ganaron la convocatoria del Programa de Apoyos a las Culturas Municipales y Comunitarias, allá por el año 2000. Con ese estímulo estatal les fue posible adquirir una dotación instrumental en principio acústica: guitarra, guitarrón michoacano y acordeón y, con el paso del tiempo, han ido transformado esa dotación inicial, ahora compuesta por bajo eléctrico, guitarra eléctrica, batería, congas, acordeón y teclado, con sus respectivos amplificadores, bocinas,

cables y demás. Y aunque les gusta el son jarocho, música tradicional de la región, decidieron comenzar a componer música con otros ritmos como cumbia, baladas románticas, polkas y algunos corridos. Según comentaba Gregorio en la entrevista antes mencionada, ellos tomaron esta decisión porque esa era la música que podían tocar en los bailes de su comunidad que era diferente del son, porque “todo mundo toca son”.

Agrupaciones	Dotación instrumental	Tipos de repertorio
Lemar Ejegat	Batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, acordeón, teclados y congas	Chunchacas Polkas Baladas románticas Corridos
Xicacal	Guitarra, acordeón y guitarrón	Corridos Rancheras Baladas
Palma Real	Guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería electrónica y teclados	Chunchacas Baladas románticas
Tatzotzona	Propia del son jarocho: jaranas, leona o guitarrón jarocho y guitarra de son	Sones jarochos

Cuadro 4. Agrupaciones musicales, dotaciones instrumentales y tipos de repertorio

Lamar Ejegat comenzó a componer su música en lengua materna, en parte porque “la voz que comunica a través de una lengua es una masa sonora más o menos uniforme [...] una masa sin cortes discretos” (Aguilar, 2017). Así, de alguna manera, su lengua ya tenía una musicalidad intrínseca, que pocos hispanohablantes podríamos descifrar en una primera escucha. Como lo refiere Xilonen Luna (2017), al proponer el concepto de categoría musical para clasificar las diferentes formas sonoras, musicales y de escucha de las comunidades indígenas del país, cada congregación cultural tiene disímiles formas de desarrollar el sentido de la escucha. Luna utiliza como ejemplo el encuentro entre músicos y danzantes yoremes del norte del país y tlaxaltecas, en un evento en Tlaxcala, México. Los músi-

cos pajapeños han desarrollado un sentido de la escucha de la sonoridad de su lengua, de tal suerte que pueden tener una idea clara de la sonoridad de su música al cantarla en su lengua. Además, en el caso de Lamar Eje-gat, por ejemplo, este grupo tiene un claro discurso de reivindicación y de lucha para evitar el desplazamiento de su lengua materna ante el continuo embate de la lengua hegemónica del país, el castellano, como suele suceder en otras regiones país, donde los pueblos originarios se ven forzados al desplazamiento lingüístico y a la desterritorialización de sus comunidades.

Es posible advertir cómo, en la relación dialéctica entre la música y la lengua, se propician pautas de transformación, adaptación e innovación en las prácticas y relaciones simbólicas a través de la composición y la construcción musical. El repertorio que componen los habitantes de Pajapan expresa las estructuras simbólicas, ideas, sentimientos y afecciones que influyen no solamente en el contexto social, sino en el económico, político y cultural. Esta música llega para formar parte del imaginario colectivo, y su innovación social se convierte en una transformación cultural local y comunitaria. Por supuesto, en este fenómeno se advierte la existencia de una fuerte relación entre la música y la lengua, puesto que la lengua como sistema se caracteriza por posibilitar desde sí misma los límites de la comprensión y, por lo tanto, de aquello que puede ser entendido por la comunidad de hablantes y a la vez permite la estabilidad del sistema social, ofreciendo posibilidades comunicativas de reducción de complejidad. En este sentido, se debe entender la música como un acto comunitario, no sólo de quienes ejecutan instrumentos y cantan, sino también de parte de la audiencia, de quienes la escuchan, la bailan, la disfrutan, en un texto colectivo. También hay que considerar que las prácticas musicales condensan “un campo de lucha simbólica, porque en su aparente afabilidad e inocencia, dada por ese supuesto alejamiento de la realidad, la música es un instrumento de poder, del sutil y eficaz poder de los símbolos” (Cama-cho, 2011, p. 47).

Apischogo, pobre chavo

Apischogo es el título de una de las canciones más representativas de la agrupación Lamar Ejegat. Vale la pena recordar, antes de sumergirnos en la anécdota de *Apischogo*, que Pajapan es una población que resulta de la migración de los habitantes de Mizapan, que otrora se dio debido al asedio de los piratas a los moradores de la región, quienes mudaron su población a un territorio tierra adentro para fincar las poblaciones de Mizapan y Pajapan. Además, los nahuas de Pajapan comparten la región con comunidades popolucas y mestizas que conviven en un territorio común. Así, *Apischogo* es el reflejo de la preocupación de los integrantes de Lamar Ejegat por que su lengua permanezca, se fortalezca y pase a la siguiente generación narrando la historia de un chavo de la comunidad que regresa después de una estancia fuera del territorio.

Es pertinente hacer aquí un paréntesis y destacar la importancia del territorio para los pueblos indígenas. La relación con el territorio va más allá de la tenencia de la tierra; se refiere al espacio donde se convive con la naturaleza a través de la dimensión simbólica cultural, de la expresión de su religiosidad y del intercambio del hábitat por el cuidado de las especies de flora y de fauna. Asimismo, representa el lugar donde podrán establecerse y heredar de manera simbólica a las generaciones venideras. Sin embargo, los pueblos indígenas poseen alrededor de 50% de las selvas, 70% de los bosques y 80% de ríos, lagunas y arroyos, y el territorio siempre ha sido, sistemáticamente, desde otrora, objeto de proyectos de expropiación, de hurto, de robo y de asedio a las comunidades indígenas por parte del Estado mexicano (Martínez *et al.*, 2015).

Retomando el discurso anterior, la canción *Apischogo* habla, con sorna, sobre un hombre joven que sale de la comunidad, lo cual hace evidente el problema de la migración por parte de la población más joven hacia las grandes urbes e, inclusive, al extranjero, principalmente a Estados Unidos, en la búsqueda de un salario que les permita mantener a sus familias. En este sentido, los mismos integrantes de Lamar Ejegat tienen que trasladarse a las ciudades de Coatzacoalcos o Minatitlán para trabajar, además de laborar en la localidad sembrando su tierra y cuidando sus animales de granja. La canción cuenta la historia del personaje *Apischogo*, que a su regreso a la comunidad ha olvidado su lengua y, cuando lo invitan a comer

y le ofrecen arroz con frijoles, *anikbaajayo*, dice que no, que él solo come carne, *nikbanagk*, porque no conoce los *anikbaajayo*.

Apischogo	Pobre chavo
Nej niguixmati se chog yaj yajki pan uey altepek. Guipiaya guen se xihuik iga guigajtej noaltepetsin.	Yo conozco un chavo que migró a la ciudad. Ya hace como un año que dejó la comunidad.
Bak yej aya te vaya tejamej tisenpaguiaj. Tejamej nochisan tiksenchayaj uan no tisentabaya.	Antes de que él se fuera nosotros juntos compartimos los momentos más felices, la comida, compartimos.
Yalhuagak yej asigo. Nej niajya niguitato. Niguijlij se tabal nikmagati uan nochan nej nikuiak. Nej nikmaakak ayotsin uan yej ahuel guibaya. Guijtuaya iga aguixmatia Ua jin yej nejijlij yej: Nej nej aman anikbaajayok nej aman nikbanagak. Apischogo, apischogo. Yej aguimati iga ompasanuetsigosej.	Fue ayer que regresó, yo lo fui a visitar. Una comida le invité, a mi casa lo llevé. Le ofrecí arroz con frijoles y él no los podía comer. Según él no los conocía, y esto fue lo que me contestó: Yo, yo no como anikbaajayok, sólo como nikbanagk. Pobre chavo, pobre chavo, él no sabe que en lo mismo vino a caer.

Cuadro 5. Letra de la canción *Apischogo*. Fuente: Lamar Ejegat, *Apischogo* (2010).

Casi como verdad de Perogrullo, todos los mexicanos conocemos algún tipo de frijol, nos guste o no. Por lo tanto, en forma de burla, Lamar Ejegat no habla de un desconocimiento de la gastronomía local, sino más bien del significado intrínseco en la oralidad. En este caso, la canción pone de manifiesto que, como el chavo ha olvidado su lengua, dice no conocer los frijoles y rechaza un plato succulento de “moros con cristianos”; por eso el estribillo de la canción dice: “Él no sabe que en lo mismo vino a caer”.

Así como Lamar Ejegat, el resto de las agrupaciones sonoras de Pajapan contribuyen al repertorio comunitario seleccionando entre una variedad de géneros. Algunos les permiten mayor libertad para crear sus propuestas sonoras y su prosa, como es el caso del propio Lamar Ejegat, así como de Xicacal y de Palma Real. En cambio, el grupo Tatzotzona prefiere ceñirse a las estructuras poéticas del siglo de oro español, como la redondilla, la sexteta, la cuarteta, la seguidilla compuesta y la décima espinela, siendo estas las estructuras poéticas del son jarocho y, en general, del son mexicano.

Atamahmalis, la pesca

De los grupos de Pajapan estudiados aquí, el de más reciente creación es Tatzotzona. Los integrantes de esta agrupación tuvieron la oportunidad de asistir a la Universidad Intercultural Veracruzana (UVI) campus Selvas, ubicado a unos kilómetros de Pajapan, en la comunidad de Huazuntlán. La diferencia entre este grupo musical y los otros es principalmente la selección del repertorio y que componen únicamente letras que acompañan al son jarocho. Prefieren, según me lo manifestaron en entrevista, utilizar una música “ya hecha”, que es justamente el son jarocho. Esto representa todo un reto, pues hay que adaptar la letra y la pronunciación. Fortino Martínez me relataba lo siguiente: a veces “hasta cambiar la pronunciación, *puej* no es lo mismo hablar que cantar, porque no te da el tiempo”. Evidentemente, las otras agrupaciones musicales tienen mayor libertad para jugar con la letra y con la música.

El hecho de que Tatzotzona retome el son jarocho nos habla de un acto de reivindicación etnolingüística; en un acto de transculturación, hacen suyo el son jarocho expresándolo en su lengua materna. Este es el caso del son *Atamahmalis*, en el cual retoman la música del son tradicional *El celoso*. Este son jarocho originalmente cuenta la historia de un hombre celoso que le canta a su amada y le pide que no tenga celos, puesto que él regresará pronto. Además, tiene un estribillo característico que se canta después de cada estrofa. Por ejemplo:

¡Qué bonito es cuando llueve
y suena la sanjuanera!
Dan las ocho, dan las nueve
y yo sin verte siquiera.
¡Y suena la sanjuanera!
Dan las ocho, dan las nueve
y yo sin verte siquiera.

Estribillo:

Suca, Maruca, María.
Suca, Maruca, Mariana,
aunque te mueras de celos,
vuelvo hasta el fin de semana.

Sin embargo, los integrantes de Tatzotzona, en su versión en lengua náhuat de esta pieza, no retoman el nombre de este son, aunque sí utilizan la música. Cambian completamente la temática y no cantan ningún estribillo. Lo nombran *La pesca*, pero no componen una pieza nueva inspirada en el son jarocho, como lo han hecho otros compositores de la región, por ejemplo, Patricio Hidalgo al componer *La caña* o *La gallina*. En cambio, retoman el ritual y su mundo mágico religioso al relatar los pasos que deben seguir para *no augurar el mal* al salir a pescar.

Atamahmalis	La pesca
Bak neha nia niatamahma. Axto neha ni ktahtani. Axto niktatatia nogolpal. Wan pan at nikmota xochi.	Cuando me voy a pescar permiso pido primero, el copal pongo a quemar y aviento flores al río.
Ihkon noye nehiliaya. Amo xihcha yeh ayekti. Iga bak nia niatamahma. Amo tehte nimochas.	Mi madre me decía: para que no te embruje el mal, cuando vayas a pescar, no abuses de más de la ría.

Cuadro 6. Letra de *Atamahmalis*. Fuente: Tatzotzona, *Tatzotzona* (2017).

Es posible que este cambio se deba, por una parte, a una decisión autónoma de rebeldía y de imposición de su parte al mundo del son jarocho. Sin embargo, este hecho no demerita ni mucho menos la creatividad de esta propuesta sonora. Sobre todo, le otorga un lugar preponderante a la cultura nahua dentro de las propuestas musicales del son jarocho, con una composición propia y una propuesta sonora particular. En otras palabras, es posible que en esta búsqueda creativa en algún momento nos sorprendan con la composición de un nuevo son con letra en náhuat, ya sea para acompañar el son *Atamahmalis* o para incrementar el repertorio del son jarocho.

Cuando se realizó la grabación para el disco que lleva por nombre *Tatzotzona* (2017), se pudo constatar que, de los integrantes del grupo, solamente Fortino Martínez y Celestino Hernández son hablantes del náhuat y, aunque ambos tocan la jarana, en la grabación del disco se concentraron únicamente en cantar. Los otros integrantes, aunque son de origen indígena, no se autorreconocen como indígenas, a diferencia de Fortino y de Celestino. Es necesario anotar que el ensamble musical está muy bien logrado y se reconoce la esencia del sur de Sotavento al escuchar el son jarocho, seguramente por la dotación instrumental y la forma de ejecución.

Tiawih timomachtitih, viaje a la escuela

Por su parte, los integrantes de Xicacal crean una pieza dirigida al público infantil, *Tiawih timomachtitih*, con la que enseñan los números en náhuat. Gregorio Sánchez comentaba en la entrevista realizada en 2020 que esta canción no solo “estaba bonita” sino que le servía “para enseñarle a contar en náhuat a sus nietos”.

Xicacal hasta el momento es la única agrupación que se ha propuesto componer canciones dirigidas a la audiencia infantil, piezas jocosas y didácticas.

Tiawih timomachtitih	Viaje a la escuela
<p>Tiawih timomachtitih, tiawih pan galtamachtiani, wigigan tognintzitzin ompa timomachtitih. Ompa tiawih tigmatitih, gen tiawih tigpoatih, de se asta matlahti, wan nochimeh ya mas.</p> <p>Omapa tigixmatitih nochi ihgon tabilolis, ompa totamachtiani, teihliti ihgin. Se, ome, yei, nawi, makuil, makuil wan se, makuil wan ome, makuil wan yei, makuil wan nawi, matlathi. Wan ihgon tiawih tigpoatih, nochimech ya mas, wan ihgon tigixmatitih, nochimech ya mas.</p>	<p>Vámonos a estudiar, vámonos a la escuela. Vengan mis amiguitos, ahí vamos a estudiar. Ahí vamos a aprender cómo poder contar del uno hasta el diez y todo lo demás.</p> <p>Ahí vamos a aprender todo lo que está escrito, el maestro de la escuela nos va a explicar así: Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez. Y podremos contar todo lo demás. Y podremos leer todo lo demás.</p>

Cuadro 7. Letra *Tiawih timomachtitih*. Fuente: Xicacal, en Cruz Zuleta (2017).

Tepetl ono pelao, el cerro está pela'o

Finalmente, la agrupación Palma Real muestra en una breve canción, a ritmo de chunchaca, el panorama de devastación, deforestación y contaminación alarmante que sufre la selva y el territorio del pueblo nahua de Pajapan. Esta canción resume los resultados de los megaproyectos de “desarrollo” que impone el Estado y bajo el cual se ampara la industria privada para efectuar despojos territoriales. El abuso histórico y sistemático del Estado provoca marginación, migración y conflictos de todo tipo en los pueblos indígenas, lo que no es posible soslayar, como lo deja ver *Tepetl ono pelao*.

<i>Tepetl ono pelao</i>	<i>El cerro está pela'o</i>
Gan onoya ti an nex gawi ihgon se tahtol ye mohtoa, gawisan pan ehlantilis Ye melag iga ihgon.	Donde hubo fuego cenizas quedan, es un dicho popular. Solo queda algún recuerdo eso es muy natural.
Nigah xitacha, neiga xitacha, pan tepe ono pelao. Nigah xitacha, neiga xitacha, hon tata kuayoh.	Mira para acá, mira para allá, el cerro está pela'o. Mira para acá, mira para allá, la selva está quemada.
Tepe San Martin, ono pelao. Santa Marta, ono pelao.	El cerro San Martín está pela'o. Santa Marta está pela'o.

Cuadro 8. Letra *Tepetl ono pelao*. Fuente: Palma Real, en Cruz Zuleta (2017).

Conclusiones

El proceso de creación musical indígena en Pajapan, de manera paralela, va fortaleciendo el uso de la lengua materna, posibilitando su aprehensión a las generaciones venideras de infantes, y su permanencia en jóvenes y en adultos, creando una relación simbólica de reivindicación a través de los símbolos sonoros que se canturrean por las calles en Pajapan, en espacios donde los jóvenes indígenas tienen la necesidad de expresar y ejercitar su derecho de adquirir, fomentar, interpretar y ejecutar nuevas experiencias creativas que se nutren de su ancestral cultura (Urteaga, 2014). De esta manera, “la creatividad de los pueblos originarios abunda y es necesario propiciar las condiciones sociales para que los integrantes de los pueblos indígenas continúen interpretando sus canciones en sus lenguas y puedan componer más” (Nava, 2018, p. 61). En resumen, desde el espacio de la música, los músicos indígenas de Pajapan se han propuesto promocionar su lengua con la conciencia del entorno, de los intercambios culturales y

de las condiciones que impone el sistema económico-político, que alientan el desuso de su lengua materna.

Como segunda conclusión, se puede apuntar que las agrupaciones musicales pajapeñas crean y recrean parte de su contexto y de sus experiencias de vida en sus canciones, encuentran su expresión musical y comparten todos ellos, aunque en diversas formas y con distintos matices, un proyecto consciente de promoción de su lengua, la preocupación por recuperar o revitalizar su uso, en un ejercicio casi de militancia en pro de estos objetivos a través de su práctica musical. Lamar Ejegat, por ejemplo, propone una incorporación de diversos géneros a su quehacer musical, mientras Tatzotzona apela al son tradicional de la región. En ambos casos, no obstante las condiciones, limitaciones y posibilidades musicales de cada alternativa, el proyecto musical está vertebrado en torno al motivo de reivindicación de su lengua y todo lo que esto significa. En otras palabras, desarrollan su quehacer artístico comunitario y de manera consciente lo dirigen a la permanencia de su cosmogonía, de su manera de ver y entender el mundo. En la búsqueda de esta continuidad, saben que su cultura tendrá que adaptarse para no perecer en el remolino de cambios, transformaciones e intercambios culturales que se da en el mundo en que vivimos.

Es evidente, para los integrantes de estas agrupaciones musicales, preocupados por su cultura y su entorno, que han seleccionado para su quehacer artístico otro tipo de repertorios musicales, que poco o casi nada tienen que ver con las prácticas musicales que formaban parte de su cultura expresiva, el son de los arpisteros, y que están ligadas a las celebraciones rituales de la comunidad, incluyendo la danza de la Malinche, entre otros actos performativos. Es importante señalar que esta es una primera transformación que sufre la expresión sonora de Pajapan, al cambiar de repertorios para la creación y la expresión musical. Sin que esto signifique desdeño, esta selección de repertorios musicales se vincula a otras expresiones sonoras y de escucha, sin perder el sentido indígena, aunque se realice con otras dotaciones instrumentales. En el camino que van recorriendo, estas agrupaciones musicales retoman, por ejemplo, el son jarocho, música tradicional de la región.

También es realidad que, para todos los grupos mencionados, el aparato cultural del estado ha significado, en diversos grados y oportunidades, una posibilidad de acceso a la producción de materiales discográficos y a

foros escénicos más allá de su entorno inmediato, por ejemplo: festivales estatales, festivales nacionales, la participación en diferentes encuentros de músicos indígenas, la grabación de fonogramas y la participación en documentales cinematográficos, aún en estos tiempos de pandemia, a través de internet y de las plataformas que nos permiten estar en contacto a través de la virtualidad. Las experiencias de las agrupaciones pajapeñas, en este sentido, han sido muy diversas, porque no dependen únicamente de la destreza artística y poética, sino de cuestiones extramusicales como el acceso a una conexión de internet estable, etcétera.

Estas reflexiones últimas son en realidad posibles rutas de investigación que requieren mayor exploración y documentación. Como suele suceder, al final se tienen más preguntas que respuestas, pero queda abierto el camino a la indagación de los procesos que fueron desarrollados a lo largo de este artículo.

Sin duda, el impacto del quehacer musical de los músicos campesinos de Pajapan ha permitido revertir el desplazamiento lingüístico en un proceso en ciernes de revitalización lingüística, al posibilitar que la lengua náhuatl se vea inmersa en un proceso de resignificación, y que, hoy en día, niños, jóvenes y adultos puedan cantar con orgullo en su lengua materna en Pajapan, cuando asisten a los fandangos o a los bailes en la comunidad. Los integrantes de Lamar Ejegat, Xicacal, Palma Real y Tatzotzona, gracias a su quehacer musical y artístico, han visto, disfrutado, usufructuado y sufrido al aparato cultural del Estado en el convivio e intercambio de pensamiento y prácticas con otras manifestaciones o entornos culturales.

Referencias

- Academia Veracruzana de las Lenguas Indígenas (Aveli) (2010). *Catálogo de Lenguas Indígenas del Estado de Veracruz*. México: Gobierno del Estado de Veracruz.
- Aguilar, Y. (2017). Ëëts, atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena. *Revista de la Universidad de México*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f20fc5ef-75e2-44d0-8d5b-a84b2a87b7e3/eets-atom-algunos-apuntes-sobre-la-identidad-indigena>
- Camacho, G. (2011). Del oratorio al fandango: la subversión del orden social. En *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de independencia y revolución*, pp. 41-42. Toluca: Programa de Desarrollo Cultural Regional Tierra Caliente, Conaculta.

- Chamorro, J. A. (2007). *La cultura expresiva wixárika. Reflexiones y abstracciones del mundo indígena del norte de Jalisco*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Cruz Zuleta, M. (2018). Cuando yo muera todo se va a ir conmigo. El arpa indígena de Pajapan, Veracruz. En Alejandro Martínez de la Rosa (coord.), *Como una gente. El uso del arpa entre los pueblos indígenas de México*, pp. 213-238. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Cruz Zuleta, M., y Flores Farfán, J. A. (2000). Sonando y soñando en mexicano. El son jarocho de Pajapan, Veracruz. En Tatzozone, *Tatzozone* [CD], pp. 9-15. México: Ediciones de Lirio/CIESAS/Conacyt.
- Delgado, A. (2000). Prólogo. En A. Delgado (coord.), *Sones de muertos y aparecidos* [CD]. México: Conaculta/Dirección General de Culturas Populares.
- Flores, Farfán, J. A. (2017). *A cantar y bailar en náhuatl y popoluca* [CD], México: Barlovento Films/Máquina del Tiempo/CIESAS/Conacyt.
- García de León, A. (2011). Prólogo. En *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*, pp. 7-21. Toluca: Programa de Desarrollo Regional de Tierra Caliente, Conaculta.
- García de León, A. (1969). El universo de lo sobrenatural entre los nahuas de Pajapan, Veracruz. En *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 8, pp. 279-311. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- García de León, A. (2014). *Vientos bucaneros. Piratas, corsarios y filibusteros en el Golfo de México*. México: Era.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2010). Censo de población y vivienda. <http://inegi.org.mx/programas/ccpv/2010>
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Inali) (2020). *Catálogo de lenguas indígenas*. <https://www.inali.gob.mx/clin-inali/>
- Lamar Ejegat (2010). *Apischogo* [CD]. Prod. M. Zuleta. México: CIESAS/Barlovento Films.
- Luna, X. (2017). Las categorías sonoras y musicales de los pueblos indígenas. Una forma de vida. En Aurora Olivia (coord.), *Transfiguraciones de danzas tradicionales*, pp. 27-57. Chiapas: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Martínez, R. et al. (2015). Derechos territoriales y pueblos indígenas en México: una lucha por la soberanía y la nación. *Revista Pueblos y fronteras digital*, 10(19), pp. 228-256. <https://doi.org/10.22201/cimsur.18704115e.2015.19.52>
- Nava, F. (2018). Las canciones de los pueblos indígenas mexicanos en la actualidad: un vistazo a sus temas y a sus lenguas. En Xilonen Luna et al. (coords.), *Culturas musicales de México*, vol. 1, pp. 45-63. México: Secretaría de Cultura.
- Tatzozone (2017). *Tatzozone* [CD]. México: Ediciones de Lirio/Máquina del Tiempo/CIESAS/Conacyt.
- Teillier, F. et al. (2015). Revitalización lingüística del *Mapunzugun*: epistemología y metodologías del hablante. *Contextos*, 33, pp. 41-62. <http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/326>



- Urteaga, M. (2014). Entramados rockeros y etnicidad contemporánea. En M. López Moya, E. Ascencio Cedillo y J. P. Zebadúa Carbonell (coords.), *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*, pp. 19-24. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica y Juan Pablos Editor.
- Vargas, I. (2016). El potencial de la música en las prácticas (re)vitalizadoras y de fortalecimiento lingüístico y cultural de los pueblos indígenas mexicanos. *Cuicuilco*, 23(66), pp. 75-93.



Balajú. Revista de Cultura
y Comunicación de la
Universidad Veracruzana

<https://balaju.uv.mx>

  @revistabalaju

Publicación semestral digital de acceso gratuito. Es editada por la Universidad Veracruzana (UV) a través del Centro de Estudios de Cultura y Comunicación.

Dirección: Benito Juárez 126, Zona Centro.
C.P.: 91000, Xalapa, Veracruz, México.
Teléfono: +52 (228) 167 06 20
Correo: revistabalaju@uv.mx

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

