

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

MÁSTER INTERDISCIPLINARIO EN ESTUDIOS DE GÉNERO
Y POLÍTICAS DE IGUALDAD

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO

ALEJANDRA FLORES TAMAYO

Realizado bajo la dirección de la MTRA. MATILDE CHÁVES DE TOBAR

Salamanca, septiembre del 2009

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO



*Tehuana de voz de seda y cadencia de palmeras
luciendo tu resplandor, eres diosa verdadera
eres flor muy especial, no te encuentras donde quiera
y Babilonia te envidia, tenerte en su jardín quisiera.*

*Tehuana encantadora de labios color de fresa
huipil y enagua bordados cual dignos de tu grandeza
tus listones de colores y flores en la cabeza
y tu andar con zapatillas ¡Qué cadencia, qué belleza!*

(...)

*Tehuana paisana mía, si vieras que orgullo tengo
que en tu sangre va la savia de cocoteros y mangos
y danzas como palmera si te tocan un fandango
eres diosa de mi raza, eres reina de abolengo
eres la mujer más bella, como varón lo sostengo.*

JUAN RAMÍREZ, *Tehuana hermosa.*

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

ÍNDICE

	Páginas
Abreviaturas	7
Introducción	9
Capítulo I. GENERALIDADES HISTÓRICAS Y SOCIO-CULTURALES	
1.1.-Ubicación Geográfica, Grupos étnicos e Historia del Istmo	19
1.2.-Relaciones Sociales	24
Capítulo II. LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA MÚSICA ISTMEÑA	
2.1.-La mujer como musa de inspiración	37
2.2.-La imagen de la mujer en la lírica istmeña	40
2.2.1.- Estereotipos de la mujer istmeña	44
2.3.-El sistema musical	57
Capítulo III. MUJERES ZAPOTECAS EN LA MÚSICA	
3.1.-Primeras incursiones musicales. La incorporación de las mujeres zapotecas en la música istmeña	69
3.2.-La construcción de una visión femenina en la música istmeña	73
Conclusiones	85
Glosario	89
Listado de fotografías	91
Anexos	
1.1 Mapa del Istmo de Tehuantepec	93
1.2 Fotografías de la indumentaria zapoteca	95
1.3 Fotografías de músicos/as zapotecas	103
1.4 Guía de entrevista a profundidad y cuestionario	107
Bibliografía	109

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

ABREVIATURAS

COCEI.- Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo

ENAH.- Escuela Nacional de Antropología e Historia

INAH.- Instituto Nacional de Antropología e Historia

INEGI.- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Historia

MI.- Música Istmeña

PPP.- Plan Puebla Panamá

UNAM.- Universidad Nacional Autónoma de México

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

Introducción

A través de la historia, la música ha servido a los hombres y mujeres de distintas épocas para expresar su percepción del mundo social, estableciendo una relación dialógica¹ con la sociedad, según la cual, la música refleja lo que se vive en la sociedad, al tiempo que ejerce influencia en ésta, así como en la manera en que las personas se piensan a sí mismas y piensan a los otros.

Las relaciones de género, entendidas como las concepciones sociales de lo masculino y lo femenino, también se ven expresadas en la música; la manera en que mujeres y hombres se imaginan, se manifiesta en muchos textos musicales, así como en los usos y funciones de este arte. En el presente trabajo se abordará a la música desde una perspectiva de género, así como a las relaciones de género a través de la música; todo ello mediante el estudio de caso sobre la mujer en la música del Istmo de Tehuantepec, región al sur de México donde el arte de Euterpe² está presente en cada momento del ciclo de vida de los zapotecos istmeños, siendo parte substancial en la conformación de su identidad.

El Istmo de Tehuantepec en su parte oaxaqueña, es una zona caracterizada desde hace varios siglos por su extraordinaria vitalidad cultural, misma que se manifiesta en la indumentaria de sus habitantes, en la gastronomía y en las diferentes expresiones artísticas que ahí se desarrollan, como la poesía, la pintura, la escultura y por supuesto, la música. Asimismo, el Istmo zapoteco es conocido por la independencia de las mujeres tehuanas, quienes se consideran un símbolo de la cultura istmeña.

Desde el siglo XVI, la altiveza, fuerza, elegancia y sensualidad de la mujer zapoteca ha interesado a diversos viajeros, científicos, literatos, pintores, fotógrafos/as y antropólogos/as foráneos; hasta la fecha, las mujeres zapotecas istmeñas juegan un papel importantísimo en sus comunidades, trabajando activamente en la economía, en los proyectos de desarrollo, en las rebeliones políticas y en la cultura. Las zapotecas han sido musas inspiradoras para numerosos artistas, tanto coterráneos como forasteros, pero también se han desarrollado recientemente como creadoras e intérpretes.

¹ Es decir, de diálogo, de ida y vuelta.

² Musa griega de la música.

El estereotipo de las zapotecas presentado en la música istmeña, así como la intervención de las mujeres en esta música tanto como cantantes como compositoras, son aspectos de gran relevancia para comprender mejor su papel en la cultura istmeña.

El prestigio social que tienen las mujeres istmeñas en esta región, ha dado lugar a que varios investigadores e investigadoras nacionales y extranjeros planteen la existencia de un matriarcado, hecho que parece ser más mito que realidad, pero más allá de esto, lo cierto es que las relaciones de género en la parte zapoteca del Istmo de Tehuantepec son muy complejas como veremos a los largo del presente trabajo.

El interés por este tema, tiene como antecedente mi tesis de la licenciatura en sociología,³ en la cual reflexioné sobre la música istmeña como identidad y resistencia. Gracias a las investigaciones realizadas para la elaboración de la tesis mencionada, pude percatarme del trascendente papel que tiene la mujer en la sociedad zapoteca, misma que se ve evidenciado en la música. Distintos géneros de la música istmeña, particularmente las canciones y los *sones*, manifiestan la forma en que se entiende a las tehuanas, reconociéndoles además de su belleza y orgullo étnico, su poder; este hecho resulta muy significativo si se considera que la gran mayoría de las mujeres indígenas en México se encuentran en condiciones de subordinación frente al hombre y de marginación con el resto de los habitantes mestizos del país.

Aunque la música istmeña se constituye como una importante fuente que nos permite conocer el punto de vista de la propia comunidad zapoteca sobre las mujeres y las relaciones de género, la literatura sobre este tema es mínima, ya que sólo ha sido someramente abordado en la tesis doctoral de Marinella Miano,⁴ donde la interacción de la mujer con la música istmeña apenas es mencionada, pese a tratarse de una tesis de las formas de relaciones de género en el Istmo, así como de la representación de hombres, mujeres y *muxes*;⁵ la insuficiencia de investigaciones me llevan a proponer la relevancia y pertinencia del tema.

³ Ver, Flores, Alejandra, *Música y canciones istmeñas como sentido ajeno*, tesis de licenciatura en sociología, México, UNAM-FCPyS, 2008.

⁴ Ver, Miano, Marinella. *Hombre, mujer y muxes en el Istmo de Tehuantepec*. Tesis de Doctorado en Antropología Social, México, ENAH, 1999.

⁵ Vocablo en zapoteco para designar a los homosexuales.

Los objetivos de este trabajo son principalmente tres: 1) Estudiar cómo se ve reflejada en la música istmeña tanto el rol de la mujer como las relaciones de género en la sociedad zapoteca, 2) Analizar la representación de la mujer que hacen los compositores en la música zapoteca istmeña y 3) Demostrar la conformación de una visión femenina en esta música; con ello intento responder principalmente a tres preguntas: ¿Qué elementos de las relaciones de género y del rol de la mujer en la sociedad se manifiestan en la música istmeña?, ¿Cómo está representada la mujer zapoteca en esta música? y ¿Existe una mirada masculina y una femenina respecto a la representación de la mujer zapoteca en la música?.

Para contestar estas interrogantes, parto de la hipótesis que en los textos de la música istmeña (canciones, *sones* o boleros, por ejemplo), la mujer zapoteca es presentada como altiva, poseedora de una belleza singular, fuerte, independiente y estrechamente relacionada con las costumbres zapotecas, como la indumentaria, el baile o la celebración de las *velas*. Este estereotipo ha sido construido a través de los años sobre todo por la mirada masculina (de compositores y cantantes) de las propias comunidades zapotecas istmeñas, aunque se ha ido transformando en los últimos diez años gracias a la concepción que las intérpretes y compositoras zapotecas han expresado de sí mismas, conformando una visión femenina de esta música. Del mismo modo, tanto la lírica musical, como los usos y funciones de la música istmeña reflejan además de la preeminencia de las mujeres zapotecas, las singulares relaciones de género que se establecen en la sociedad istmeña.

Debido a la complejidad del tema, utilizo además de la teoría feminista, planteamientos provenientes de la etnomusicología de género, la sociología de género, la musicología feminista, la antropología y la geografía de género, disciplinas que en su conjunto pueden englobarse en los Estudios Interdisciplinarios de Género.

En cuanto a la metodología, este trabajo sobre todo se aborda de forma cualitativa,⁶ recurriendo a la interpretación tanto de diversos textos, como de los datos del trabajo de campo, mismo que fue necesario debido a lo especializado del tema y a la escasez de

⁶ Entiendo la metodología cualitativa en los términos de Baylina, quien plantea que “La metodología cualitativa puede considerarse como una teoría de análisis que se basa en la investigación que produce datos descriptivos para proceder con su interpretación: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable”, ver, Baylina, M, “Metodología cualitativa y estudios de geografía y género”, *Documents d’ Anàlisi Geogràfica*, 30, Barcelona, 1997, p.125.

bibliografía; el trabajo *in situ* fue realizado de forma intensiva en los meses de agosto y septiembre del año 2008, justo antes de venir a la Universidad de Salamanca;⁷ como resultado se recopilaron 10 horas de grabación, procedentes de las entrevistas a profundidad realizadas a 11 mujeres y hombres músicos de la región, a saber: 1 compositora, 5 compositores, de los cuales 4 eran cantautores, y 5 intérpretes: 3 tríos y 2 solistas. Además de las entrevistas, también se aplicaron 17 cuestionarios⁸ a miembros de distintas comunidades zapotecas.⁹

Tanto las entrevistas como los cuestionarios son fuentes primarias de esta investigación, así como los long play, cassettes y CD's de música istmeña, los videos de música o cultura zapoteca, las partituras, los cancioneros, los libros, poemarios y artículos de revistas escritos por zapotecos. Por su parte, las fuentes secundarias se conforman por la bibliografía y hemerografía de carácter general, al igual que las pinturas, escritos, fotografías, libros de viaje y textos literarios de personas ajenas al Istmo que representan a las mujeres zapotecas desde una mirada externa.

ESTADO DE LA CUESTIÓN:

En lo tocante al Estado de la cuestión, debo decir que por sus características, este trabajo se inscribe dentro del campo de la etnomusicología de género, cuyos primeros estudios salieron a la luz a mediados de los años ochenta del siglo XX, es decir, un cuarto de siglo después que los estudios de género en otras disciplinas (como la ética, la geografía, la sociología o la filosofía), hecho que llama la atención y revela el fuerte patriarcalismo existente en la música. La etnomusicología, es una disciplina que se encarga del estudio de la música en la cultura, poniendo especial atención a la música tradicional o de transmisión oral, como es el caso de la música istmeña.

Uno de los primeros estudios que puede considerarse dentro de la etnomusicología de género, fue el compilado por Marcia Herdon y Susanne Ziegler en el libro *Music, Gender, and Culture*, donde aparecen diversos artículos que explican tanto el papel de las mujeres en

⁷ La anticipación del trabajo de campo se debió sobre todo a cuestiones de distancia, ya que al encontrarme estudiando las materias teóricas del máster en Salamanca, sería muy complejo ir a la zona de investigación, que se localiza a 12 horas de la ciudad de México.

⁸ Las entrevistas a profundidad y los cuestionarios son las técnicas específicas que utilicé dentro de la metodología cualitativa. Ver guía de entrevista y formato de cuestionario en anexo 1.4, p. 109.

⁹ Soporte de la información anterior en audio, archivo fotográfico y notas de campo.

la música tradicional de otras culturas (Finlandia, Turquía, Yugoslavia y Kenia por ejemplo), así como las diferencias entre la música hecha por hombres y la música hecha por mujeres;¹⁰ como conclusión al libro, las autoras plantean que los géneros sociales asignan derechos y obligaciones, defienden acciones y formas de interacción social reveladas en la música.

Desde hace varias décadas, la etnomusicología se ha distinguido de su rama de origen, la musicología, ya que en muchos aspectos esta disciplina preserva rasgos sumamente conservadores; sin embargo, también existen estudios de musicología feminista y musicología de género desde finales del siglo XX, mismos que critican el carácter altamente patriarcal de la música académica,¹¹ reivindicando el papel de las mujeres en la historia de la música; entre las obras más destacadas de la musicología feminista, podemos citar los textos de Susan McClary (1991),¹² Marcia Citron (1994)¹³ y Ruth Solie¹⁴. El libro de McClary, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, es considerando una obra clave de la musicología feminista, indicando ya desde su introducción, los temas propios de esta disciplina;¹⁵ por su parte, la obra de Citron aborda la exclusión de las mujeres del repertorio musical clásico, esta autora define el *canon* como el grupo de obras musicales tenidas como “clásicas”, enseñadas en las clases de historia de la música y ejecutadas con frecuencia en las salas de concierto; la marginación de las composiciones de mujeres del mismo, potencia su infravaloración y olvido;¹⁶ finalmente, la obra de Solie critica los rígidos postulados de la musicología tradicional, a los cuales se enfrenta reuniendo en un mismo libro estudios sobre “Brahms, el gregoriano, las actuales comunidades hasídicas de Broocklyn, y los indígenas de Hawai”.¹⁷

¹⁰ Ver, Herdon, Marcia y Ziegler, Susanne (comp.), *Music, Gendr, and Culture*, Alemania, Florian Noetzel Heinrichshofen books, 1990.

¹¹ Utilizo este término porque lo considero más pertinente al de “música culta” o “música clásica” y con música académica me refiero a la música cuyos compositores e intérpretes tienen una formación musical escolar. Dentro de esta música se han desarrollado formas musicales como el concierto, la ópera, las sonatas, entre otros, Ver Flores, Alejandra, *Op. Cit.*, p. 15.

¹² McClary, Susane, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnessota Press, 1991.

¹³ Citron, Marcia, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

¹⁴ Solie, Ruth, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1993.

¹⁵ Los cuales son: “1) ‘Construcciones musicales de género y sexualidad’; 2) ‘Aspectos marcados por el género de la teoría musical tradicional’; 3) ‘Genero y sexualidad en la narrativa musical’; 4) ‘Música como un discurso marcado por la idea de género’ y; 5) ‘Estrategias discursivas de las mujeres músicas’”. Ver, Ramos, Pilar, *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁶ Cfr, *Ibidem*, p. 67.

¹⁷ *Ibidem*, p. 68.

Debido a que el análisis de las relaciones de género en la música es reciente y pese a que cada vez se realizan más trabajos en este sentido; en comparación con otras disciplinas, la etnomusicología y la musicología feministas cuentan con una bibliografía reducida, la cual requiere ampliarse, es por ello que el presente trabajo puede ser una breve contribución a la etnomusicología de género, entendida como parte de los Estudios interdisciplinarios de género.

La interpretación de los datos obtenidos en el trabajo de campo, junto con la información recabada en mi búsqueda bibliográfica, me llevaron a la organización de los contenidos que presento a continuación:

El trabajo se divide en tres capítulos; el capítulo I “Generalidades históricas y socioculturales se subdivide a su vez en dos secciones, en la primera de ellas se abordan las cuestiones sociales e históricas del Istmo de Tehuantepec, además de su ubicación geográfica y los grupos étnicos de la zona, en el segundo apartado se explica lo relativo a las relaciones de género que se establecen en el Istmo, poniéndose énfasis en el relevante papel que tiene la mujer zapoteca, las razones de este prestigio social y la manera en que las relaciones de género se conjugan para hacer posible tal hecho. En este primer capítulo se presentan diversas cuestiones teóricas relativas al género aplicadas al caso del Istmo de Tehuantepec, asimismo, se remite a distintos estudios antropológicos que se han ocupado del tema, de los cuales la obra de Marinella Miano tiene una gran importancia.¹⁸

El capítulo II, explica como su nombre lo dice, la representación de la mujer en la música istmeña, especialmente desde una mirada masculina, es decir, se centra en la forma en que los compositores e intérpretes varones han cantado a la mujer zapoteca, a quien muchos tratan como una musa de inspiración y sobre la cual han construido distintos estereotipos; en este capítulo se presentan y analizan las letras de varias canciones istmeñas, mismas que nos permiten observar no sólo lo que piensan los hombres zapotecos sobre las mujeres, sino también la forma en que éstos se plantean las relaciones de género. La explicación de los distintos componentes del sistema musical istmeño y la forma en que los hombres lo abordan, contribuye a profundizar el tema de la mirada masculina sobre la mujer en la música istmeña. En el capítulo II, el lector podrá percatarse de que el análisis de los distintos componentes de

¹⁸ Miano, Marinella, *Op. Cit.*

la música resulta una herramienta muy útil para la comprensión de las relaciones de género en el caso del Istmo de Tehuantepec.

Finalmente, en el capítulo III se expone la visión de las propias mujeres en la música istmeña; aquí se habla sobre las primeras mujeres zapotecas que incursionaron en el campo musical, para después explicar cuál es desde mi punto de vista la visión femenina que las propias mujeres han construido en la música istmeña, qué convergencias y divergencias tienen con los hombres respecto al uso de los componentes del sistema musical y cómo afecta esto a las relaciones de género en la región.

Es así como a través de estos tres capítulos pretendo validar mis hipótesis, decantándome por la utilización de la música como una herramienta de análisis en los estudios de género, ya que toda la música manifiesta en sus componentes musicales y extramusicales las relaciones de género con las que se ha construido. Coincido con Ellen Koskoff, quien señala que “la interpretación musical proporciona un contexto excelente para observar y comprender la estructura de género de una sociedad dada, ya que nociones similares de poder y de control suelen estar en la base tanto de la dinámica de género como de la dinámica musical/social”;¹⁹ en este trabajo las estructuras de género serán observadas no sólo a través de la interpretación, sino también de la composición de mujeres, hombres y homosexuales zapotecos.

¹⁹ Koskoff, Ellen, “An Introduction to Women, Music, and Culture”, en Koskoff Ellen, (Ed.), *Women and Music in Cross Cultural Perspective*, Chicago, University of Illinois Pres, 1987 p. 10. Citada en Ramos Pilar, *Op. Cit.*, p. 71.

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

CAPÍTULO I

GENERALIDADES HISTÓRICAS Y SOCIO-CULTURALES

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

1.1 Ubicación geográfica, grupos étnicos e historia del Istmo de Tehuantepec²⁰

*Qué rechulo es mi terruño
sus mujeres y folklor
sus huipiles relucientes
que se adornan con amor.*

FACUNDO LÓPEZ, *Tierra Istmeña*²¹

El Istmo de Tehuantepec es la parte más estrecha de la República Mexicana,²² es una franja de tierra con litoral en el Golfo de México por el norte y con litoral en el Océano Pacífico por el sur. Este corredor transísmico comprende dos estados de México, correspondiendo el norte a Veracruz y el sur a Oaxaca.²³

El tema de interés para el presente trabajo, se sitúa en la parte oaxaqueña del Istmo de Tehuantepec, la cual limita al norte con el distrito de Zacatepec-Mixe y el estado de Veracruz, al sur con el océano Pacífico, al este con el estado de Chiapas y al oeste con la Sierra Juárez y con las regiones de la Cañada. Su extensión aproximada es de 19,875.52 Kilómetros cuadrados, lo que representa el 21% del total del territorio del estado de Oaxaca.²⁴ Cuenta con dos distritos: *Juchitán* y *Tehuantepec*, los cuales engloban 41 municipios, 22 correspondientes a Juchitán y 19 a Tehuantepec.²⁵ La investigación sobre la mujer zapoteca en la música istmeña de México que se expondrá, se basa primordialmente en la información proveniente de las ciudades de Juchitán de Zaragoza y Santo Domingo Tehuantepec —cabeceras de los distritos antes mencionados—, por ser en estas ciudades donde existe una mayor concentración cultural.

²⁰ La información aquí presentada proviene en gran medida de la revisión que hice sobre el Istmo en mi tesis de licenciatura en sociología, ver, Flores, Alejandra, *Op. Cit.*, Pp.76-81.

²¹ Tomado de Rodríguez, Carlos (compilador), *Cancionero* de compositores istmeños, México, CONACULTA, 1998, p. 181.

²² Ver Anexo 1.1.

²³ Ver, Tamayo, Jorge, *Geografía de Oaxaca*, México, Editorial El Nacional, 1981, Pp. 10-20. Citado en, Reyna, Leticia (coord.), *Economía contra Sociedad. El Istmo de Tehuantepec*, México, Nueva Imagen, 1994, p. 335.

²⁴ *Ibidem*, p. 336.

²⁵ Ver, Miano, Marinella. *Hombre, Mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*, *Op. Cit.*, Pp. 18-19.

Grupos étnicos predominantes:

Históricamente, la región del Istmo de Tehuantepec ha tenido una conformación multicultural, en este lugar han convivido —en relación de tensión— varios grupos étnicos bien diferenciados lingüística y culturalmente bajo la hegemonía de los zapotecos.²⁶ Por lo menos desde hace cinco siglos en esta región coexisten 5 etnias importantes: *zapotecos*, *chontales*, *mixes*, *zoques* y *huaves*. En la montaña, al noreste del istmo oaxaqueño vive un reducido grupo de zoques, los cuales ligan su economía y cultura al bosque de los Chimalapas, en esta misma franja de la Sierra Atravesada, pero hacia el oeste viven los mixes, cuya economía se basa principalmente en el café; en el litoral habitan los huaves y los chontales con una economía ribereña, mientras que los zapotecos están asentados en toda la zona centro o planicie.²⁷

La presente investigación se centrará en el grupo zapoteco, el cual domina cultural y económicamente a los otros grupos étnicos de la zona. La supremacía de los zapotecos frente a los distintos grupos ha sido tal, que las relaciones interétnicas se han caracterizado por procesos de *zapotequización*, los cuales se ven reflejados en diferentes manifestaciones como: rituales, fiestas, vestimenta y comida que los otros grupos han adoptado de ellos.²⁸

Los zapotecos istmeños pertenecen a la macroetnia zapoteca,²⁹ siendo la tercera más numerosa de México³⁰ y la más extendida en el estado de Oaxaca, donde constituye el 34.7%³¹ de la población. Desde su pasado prehispánico y hasta la actualidad, los zapotecos se llaman a sí mismos “*Ben’Zaa*” que significa “gente de las nubes”, distinguiéndose con este término de la palabra *zapoteco* de origen náhuatl.

²⁶ El término zapoteca proviene de la voz náhuatl *tzapotecatli* (lugar del zapote), con la que los mexicas denominaron a esta etnia.

²⁷ Ver, Reyna, Leticia (coord.), *Op. Cit.*, Pp. 335-336.

²⁸ Ver, Coronado, Marcela, *Procesos de etnicidad de los zapotecos del Istmo de Tehuantepec. Una relación entre la resistencia y la dominación*, Tesis de doctorado en Antropología, México, ENAH, 2004, p. 70.

²⁹ La cual comprende cuatro grupos: zapotecos de los valles centrales, zapotecos de la sierra norte, zapotecos de la sierra sur y los zapotecos istmeños.

³⁰ Después de los nahuas y mayas.

³¹ Dado que el Censo más próximo se realizará hasta el 2010, la referencia anterior ha sido tomada del Censo de Población y vivienda, 2000, México, INEGI.

Para comprender mejor el desarrollo que han tenido los zapotecos, es menester hablar brevemente de la historia y de la conformación territorial del Istmo oaxaqueño. Los primeros zapotecos que ocuparon los valles centrales de Oaxaca se remontan al año 10,000 a. C. (grupos de cazadores-recolectores). Hacia el año 1,500 a. C. se hicieron sedentarios, siendo Teotitlán del Valle³² su primera ciudad, desarrollaron la agricultura y conformaron una organización social en la que gobernaban nobles y sacerdotes. El grueso del pueblo lo constituían campesinos, artesanos y artistas, quienes además servían de mano de obra para construir los grandes complejos arquitectónicos como Monte Albán. “El notable desarrollo que logró la sociedad zapoteca impulsó el crecimiento de su población y la necesidad de extender sus territorios”,³³ estableciéndose a lo largo del actual estado de Oaxaca, al conquistar las tierras de los chatinos, los chontales y los mixes.

En cuanto el Istmo, se dice, que “hacia 1360 los zapotecas ya habían ocupado Tehuantepec. Conquistando indígenas del Istmo, quienes muy probablemente fueron indios zoques y huaves”.³⁴ Alrededor de 1496, Tehuantepec fue reinado por Cosijoesa,³⁵ estas tierras formaban parte de las rutas comerciales de los mexicas hacia Centroamérica, lo que provocó serios enfrentamientos entre mexicas (al mando del rey Ahuizotl) y zapotecas, estos últimos resultaron vencedores gracias a una coalición entre Cosijoesa y Dzahuidanda, rey Mixteca; posteriormente, los aztecas (o mexicas) propusieron una alianza al gobernante zapoteca, ofreciéndole un enlace matrimonial con la princesa Coloyixatzin, hija del rey Ahuizotl y Cosijoesa, la proposición fue aceptada y las diferencias entre zapotecos y mexicas se redujeron temporalmente, de este matrimonio nacieron cinco hijos: Bitopaa, Nadipa, Cosijopii, Pinopia y Donaxí;³⁶ Cosijopii fue nombrado hacia 1518 señor de Tehuantepec. Años después, los mixtecos rompieron la coalición que tenían con los zapotecos, obligando a Cosijoesa a refugiarse en las montañas e invadiendo las tierras istmeñas de Cosijopii, en estas circunstancias, los zapotecas recurrieron a Hernán Cortés para combatir en alianza con su ejército a los mixtecos; Cortés al percatarse de la riqueza natural de la zona, comisionó a Francisco Orozco para iniciar la conquista de Tehuantepec, consiguiendo que los zapotecos comenzaran a pagarle tributo. Por su parte, los frailes dominicos iniciaron la evangelización

³² Lugar localizado en el centro del Estado de Oaxaca, muy cerca de la actual ciudad de Oaxaca de Juárez.

³³ Cerqueda, Marcial. “Los zapotecos del Istmo en los 500 años de resistencia cultural” en *Guachachi Reza* # 36, México, p. 7.

³⁴ Covarrubias, Miguel, *El sur de México*, INI, México, 1980 (1946 primera edición), p. 241.

³⁵ Hijo del rey Zaachila III que reinaba en los valles centrales de Oaxaca

³⁶ Ver, Chicatti, Daniel, *Tehuantepec. Ayer y hoy*, México, CONACULTA-PACMYC, 2006, p. 14.

de los zapotecos istmeños; tanto Cosijoeza como Cosijopii se bautizaron voluntariamente, el primero con el nombre de Don Carlos Cortés Cosijoeza y el segundo con el nombre de Don Juan Cortés Cosijopii.³⁷ Cabe destacar que en la zona del Istmo nunca se logró someter por completo a los zapotecos, como señala Guido Münch “la hispanización fue parcial, en el fondo siempre persistió la tradición cultural encubierta en los sistemas de gobierno destinados a mantener el orden social y hacer fiestas”.³⁸

A pesar del impacto militar, económico, cultural y social de la conquista española, las estructuras de las comunidades zapotecas se mantuvieron y con ellas, sus élites. Los zapotecos continuaron dominando a los otros grupos étnicos de la región: huaves, chontales, quiaviuzas, mixes y zoques, esto se debió por un lado a la limitada presencia española, y por otro a que la región del Istmo poseía grandes ventajas para la producción agrícola y ganadera, además de ser la mejor comunicada a nivel intrarregional, ubicándose en una zona estratégica para las rutas de comercio, lo que permitió a los zapotecos tener mejores condiciones económicas que el resto de los grupos indígenas istmeños.³⁹

Las medidas económicas o políticas del poder colonial que limitaban el comercio de los zapotecas con otros grupos y el control sobre su territorio, provocaron numerosas rebeliones desde el siglo XVII hasta el siglo XIX. Una de las insurrecciones más famosa fue la de 1660, en la que los zapotecos istmeños se sublevaron contra las condiciones de explotación que les imponía el alcalde de Tehuantepec,⁴⁰ organizándose e invitando a otros pueblos a rebelarse de igual forma, administrando la justicia y restituyendo las tierras comunales de Santa María Petapa.⁴¹ Más adelante, en la época en que México alcanza su independencia, los levantamientos continuaron desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX, oponiéndose a los intereses fraccionarios tanto de las élites como de los poderes internacionales,⁴² este fue el caso de la lucha juchiteca contra la intervención francesa.⁴³

³⁷ Cfr. Chicatti, Daniel, *Op. Cit.*, p. 42.

³⁸ Münch, Guido, “El sistema de cargos en las celebraciones del Istmo de Tehuantepec”, en *Diidxa biaani’, diidxa’ guie’ Palabras de luz, palabras floridas*, México, Universidad del Istmo, 2004, p. 62.

³⁹ Ver, Coronado, Marcela, *Op. Cit.*, Pp.70-73.

⁴⁰ Quien había elevado los tributos a pagar por los zapotecos.

⁴¹ Ver, Cerqueda, Marcial., *Op. Cit.*, p. 8.

⁴² Cfr. Miano, Marinella, *Op. Cit.*, Pp. 21-22.

⁴³ Después de alcanzar su independencia, México vivió una gran inestabilidad política que se debió principalmente a la oposición de intereses entre los grupos conservadores y liberales. Hacia 1864, los conservadores en alianza con el gobierno francés apoyan la imposición de un monarca extranjero, Maximiliano

Hoy en día, los zapotecos istmeños siguen participando activamente en la política, conformando organizaciones como la COCEI, la cual busca tomar poderes locales a través del registro de partidos de oposición; este grupo ganó en 1981 por primera vez las elecciones municipales de Juchitán. Es relevante señalar el caso de la COCEI, puesto que esta organización promueve la producción y difusión de la cultura zapoteca, contando incluso con su propia radiodifusora. Entre los intelectuales zapotecos ligados a este movimiento se encuentran el pintor Francisco Toledo, la poetisa Irma Pineda y el escritor Víctor de la Cruz.⁴⁴ Desde sus inicios, las mujeres han participado activamente en la conformación y consolidación de la COCEI.

La ubicación estratégica del Istmo de Tehuantepec propició desde el siglo XIX el interés de las grandes potencias (Inglaterra, Francia, Estados Unidos) por construir ahí un canal interoceánico que acortará las rutas comerciales,⁴⁵ aunque finalmente este canal se construyó en Panamá⁴⁶ los intereses en la zona prevalecen, actualmente existe el Megaproyecto del Istmo, parte del Plan Puebla-Panamá,⁴⁷ al que tanto la COCEI como otras organizaciones istmeñas se oponen, ya que éste afectaría la biodiversidad y la cultura de los grupos indígenas que habitan la región. Habiendo ubicado al lector en el contexto geográfico y expuesto al menos brevemente la historia del Istmo, es preciso hablar a continuación sobre los roles de género que se juegan entre los zapotecos istmeños.

de Hamburgo, mientras que por parte de los liberales gobernaba Benito Juárez. Las tropas francesas trataron de conquistar todo el territorio nacional, pero sufrieron distintas derrotas, entre ellas la del 5 de septiembre de 1866 a manos de los juchitecos, cuando intentaban ocupar las tierras istmeñas.

⁴⁴ Para profundizar sobre el tema de la COCEI y su relación con la cultura zapoteca, puede consultarse Campell, Howard. "La COCEI: cultura y etnicidad politizadas en el Istmo de Tehuantepec" en: *Revista Mexicana de Sociología*, Año LI, Núm. 2 abril-junio, México, 1989.

⁴⁵ Reina, Leticia, "Historia del Istmo de Tehuantepec", en Lozano, Luis (coordinador), *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*, México, MUNAL, 1992, p. 31.

⁴⁶ Otra de las "cinturas" de América junto con Nicaragua.

⁴⁷ El plan Puebla Panamá (PPP), es una iniciativa surgida en Estados Unidos a raíz de la recuperación de Panamá del control de su canal, este proyecto pretende establecer un corredor comercial desde el estado mexicano de Puebla hasta Panamá, estableciendo empresas multinacionales que se favorecerían de la mano de obra barata y explotarían los recursos naturales de la zona. Uno de los principales objetivos es facilitar el paso de productos de la costa Atlántica de Estados Unidos a la costa del Pacífico. Más información sobre este tema puede consultarse en: www.nodo50.org/pchiapas/guate/brico/8.htm.

1.2. Relaciones sociales

En la siguiente sección se hablará de las relaciones de género que se desarrollan en la sociedad zapoteca, lo que llevará a una mejor comprensión del relevante papel que tiene la mujer zapoteca en sus comunidades.

Los estudios de Margaret Mead (1935) y los escritos de Simone de Beauvoir (1949) apuntaban ya a una diferencia entre el sexo-biológico y lo que más tarde R. Stoller denominó como *género* (1968), este autor señaló desde la psicología, que la identidad sexual no tiene que coincidir con el sustrato biológico, existe un sexo biológico y un sexo mental, hay fenómenos psicológicos que tienen que ver con el aprendizaje posnatal, vinculado a pautas culturales, por tanto, lo femenino y lo masculino son aprendizajes sociales.

La identidad de género se va construyendo gracias a la *socialización*, donde se transmiten *estereotipos de género*, es decir, un conjunto de creencias sobre las características que se consideran apropiadas para hombres y mujeres, así en las sociedades patriarcales, lo femenino se asocia a la calidez, la simpatía, la ternura, la lealtad y la vulnerabilidad, mientras que lo masculino a la independencia, el dominio, la agresividad, la ambición. Los estereotipos de género inciden además en los espacios que hombres y mujeres ocupan, por lo que tradicionalmente a las mujeres se les asignó el espacio privado de lo doméstico y a los hombres el espacio público, reconocido socialmente como productivo.

Aunque hoy en día las mujeres en el mundo occidental se encuentren incorporadas tanto a la educación como al mercado laboral, aun hay muchos estereotipos de género que las afectan negativamente y constriñen su libertad, porque la actitud que se espera socialmente de cada género influye en la idea que las personas tienen de sí mismas y en sus comportamientos. Así por ejemplo, sigue existiendo un uso diferenciado de la privacidad femenina (como privación de sí) y masculina (como apropiación de sí); la privacidad como valor positivo, como apropiación de sí, como tiempo y espacio elegido libremente para el disfrute propio, ha sido aprovechada principalmente por los hombres, en cambio, la

privacidad como privación de sí mismo, como cuidado de los otros, es experimentada frecuentemente por las mujeres.⁴⁸

En la parte oaxaqueña del Istmo de Tehuantepec, las relaciones de género presentan grandes contrastes respecto a los señalamientos anteriores, como señalan Águeda Gómez y Marinella Miano, en esta región el orden simbólico patriarcal no domina la articulación de las relaciones sociales, ya que desde hace más de cuatro siglos se tienen noticias de una relevante presencia de la mujer y de su participación activa en el comercio de la región, su fuerte prestigio social ha llevado a plantear a algunos investigadores e investigadoras la existencia de un matriarcado.⁴⁹ Además de las diferencias que las mujeres zapotecas presentan con las condiciones de subordinación en que muchas mujeres indígenas y mestizas del país viven, otra característica de las particulares relaciones de género istmeñas, es la permisividad de la diferencia sexual, que en este caso se traduce en la aceptación y el reconocimiento social de los *muxes*, quienes incluso han sido descritos como un tercer género (Collins, 1986; Bennholdt-Thomsen, 1997).

Aunque las relaciones de género en la zona de estudio resultan altamente complejas, para los fines de este trabajo me centraré en el relevante papel que tiene la mujer zapoteca istmeña⁵⁰ en su comunidad.

Existen crónicas desde el siglo XVI que hacen referencia a la belleza y poderío de las mujeres zapotecas istmeñas; desde esa época y hasta nuestros días,⁵¹ viajeros, periodistas, antropólogos/as, pintores/as, fotógrafas/os y feministas han quedado sorprendidos/as por la altivez, fuerza e independencia de estas mujeres, mismas que fueron representadas en artículos literarios, crónicas de viajes, pinturas, fotografías, películas, ensayos y

⁴⁸ Para profundizar más sobre este tema véase, Murillo, Soledad, *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

⁴⁹ Tal es el caso de la estadounidense Beverly Newbold (1992) y la alemana Verónica Bennholdt-Thomsen (1994).

⁵⁰ En adelante me referiré indistintamente a estas mujeres como istmeñas, zapotecas o tehuanas. Con el nombre genérico de *tehuana* se hace referencia a distintas mujeres de comunidades zapotecas, por ejemplo: blaseñas, juchitecas y espinaltecas, además de las mujeres de la ciudad de Tehuantepec. Este es un término que utilizo en mi calidad de observadora externa, ya que al interior del Istmo se denominan tehuanas a las mujeres originarias de Santo Domingo Tehuantepec.

⁵¹ Una bibliografía muy completa al respecto la encontramos en Campbell, Howard y Green, Susan, "Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época IV, N° 9, Colima, junio, 1999, texto del cual tomamos múltiples referencias.

documentales, conformándose en cierta medida un mito en torno a ellas.⁵² Todas estas representaciones —elaboradas tanto desde el interior de la comunidad zapoteca como desde el exterior—, coinciden en revelarnos el protagonismo de estas mujeres en su sociedad; protagonismo que se da a nivel económico, social y cultural, brindando a las zapotecas un gran prestigio social. Asimismo, debe decirse que la presencia de las mujeres zapotecas no se reduce al ámbito privado, por el contrario, ellas se mueven constantemente en la esfera pública; dominando distintos espacios: el mercado, la calle, la casa, el patio, la escuela y la iglesia.

Desde hace siglos, las zapotecas han trabajado en el comercio,⁵³ actividad que les ha dado autonomía económica y con ello independencia frente al hombre. El acceso que tienen las mujeres zapotecas al dinero, y el control que pueden ejercer sobre el mismo, es un aspecto fundamental para entender la importancia de las mujeres en la vida comunitaria y las relaciones de género que se practican en el Istmo, mismas que aunque con matices tienden a ser más igualitarias que lo que sucede en otros ámbitos sociales de México.

Tradicionalmente, las mujeres zapotecas se han encargado de la preparación y distribución de productos proveídos por los hombres, quienes se dedican a la agricultura, ganadería y pesca principalmente. La actividad comercial de las zapotecas se efectúa sobre todo en el mercado. Cuando se visitan los mercados de Tehuantepec, Juchitán o los de las comunidades como Santa María Xadani (ver Fotografía 1) no deja de sorprender la presencia casi exclusiva de mujeres vendiendo toda clase de productos, algunos elaborados por ellas como el queso, los totopos,⁵⁴ el pescado al horno, el marquesote —pan con queso—, los huipiles —blusa tradicional—⁵⁵ y otros artículos elaborados por los fabricantes de las diferentes etnias del Istmo, a quienes las zapotecas compran sus productos, monopolizando el comercio de la región a pequeña y mediana escala; es importante mencionar que este

⁵² Juan Torres de Laguna, Manso de Contreras Claudio Linati, Mathieu de Fossey, Charles Brasseur, Desirè Charnay, Lorenzo Becerril, Frederick Starr, Saturnino Herrán, Adolfo Best Mugard, Diego Rivera, Frida Kahlo, Miguel Covarrubias, Rosa Rolando, Roberto Montenegro, Tina Modotti, Rufino Tamayo, Lola Álvarez Bravo, María Izquierdo y Elena Poniatowska son tan sólo algunos de los hombres y mujeres de distintas épocas que han visitado el Istmo zapoteco, admirando a sus mujeres y encontrando una fuente de inspiración para sus obras.

⁵³ Hacia 1580, el cronista colonial Juan Torres de Laguna en su *Relación Geográfica de Tehuantepec* habla de la actividad comercial de las mujeres zapotecas y de su particular vestimenta, ver, Gámez, Ana, “La tehuana del mercado al museo” en Lozano, Luis, *Op. Cit.*, p. 86.

⁵⁴ Una variante de tortilla de maíz que es cocinada al horno, pudiendo ser dulce o salada, este alimento que se usa para acompañar las comidas.

⁵⁵ Ver glosario.

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

monopolio perjudica a otras etnias indígenas, especialmente a los huaves, a quienes las zapotecas compran muy barato productos del mar como las gambas, vendiéndolo después a un precio mucho más elevado a los otros grupos indígenas de la zona, incluyendo a los mismos huaves.⁵⁶



1. *Na*⁵⁷ Marbella López. Mercado de Santa María Xadanni

La habilidad comercial de las zapotecas no se circunscribe al espacio físico del mercado, estas mujeres pueden vender de casa en casa o trasladarse a otras regiones del estado de Oaxaca y del país; incluso, en muchas ocasiones utilizan su casa como lugar de venta de comida o cerveza y como sitio de elaboración de productos alimenticios o textiles, de tal manera que la casa además de ser un espacio privado, se convierte en un espacio público; el ámbito doméstico cuyas tareas corresponden a la reproducción de la vida, es también un lugar de producción .

⁵⁶ Las relaciones comerciales asimétricas que establecen los zapotecos con otras etnias son estudiadas por Beverly Newbold, ver Beverly, Newbold, *Mujeres de San Juan. La mujer zapoteca del Istmo en la economía*; México, SEP, 1975. Desde el Porfiriato los zapotecos se beneficiaron de una diversificación en su producción agrícola y de la posición estratégica de Juchitán y Tehuantepec, lugares desde donde se controlaba el comercio regional, al respecto también puede consultarse Reina, Leticia, “El papel económico y cultural de la mujer zapoteca”, en *Guachachi’Reza* No. 49, primavera de 1995, México, p.38-43.

⁵⁷ Término en zapoteco para referirse a una mujer adulta. Los datos de las fotografías que aparecen a lo largo del trabajo son proporcionados en el listado fotográfico, p. 93.

El dinero que ganan las zapotecas lo destinan a “la casa, la educación de los hijos, el financiamiento del sistema festivo y el ahorro en oro”.⁵⁸ Respecto a la casa, es importante agregar que frecuentemente son las mujeres quienes aportan el dinero necesario para la compra, la construcción o mejora de la misma, por lo cual pueden disponer de esta área con plena libertad,⁵⁹ utilizándolo además de vivienda, como lugar de comercio y celebración. Las mujeres zapotecas son las jefas de la casa, ejerciendo una fuerte autoridad sobre los hijos, cuya educación recae principalmente en ellas.⁶⁰ Las zapotecas transmiten a sus hijas e hijos, tanto la lengua zapoteca⁶¹ como las tradiciones istmeñas y los valores comunitarios, enseñando generalmente a sus hijas el oficio del comercio, todo lo cual se ve reflejado en la música istmeña como veremos en los capítulos II y III.

Hacia 1999, Marinella Miano planteaba que una parte de las ganancias de las madres zapotecas se destinaba a los estudios superiores de los hijos varones, lo que había generado “una amplia gama de profesionistas, artistas e intelectuales orgánicos”⁶² y que en el caso de las mujeres este proceso se encontraba en expansión. Desde el año 2003 he realizado investigaciones en el Istmo, gracias a las cuales he podido corroborar que afortunadamente cada vez más mujeres zapotecas tienen acceso a la educación profesional; tenemos así, que la profesionalización de las nuevas generaciones de istmeños (mujeres y hombres) se debe en gran medida al dinero que las zapotecas invierten en la formación de sus hijos e hijas, cuestión que contribuye a su prestigio social y al desarrollo de la región.

Otra de las funciones que cumplen las zapotecas en su comunidad es la organización del sistema festivo, lo cual les permite tener gran injerencia en la socialización, ya que a través de las fiestas se aprenden y comparten códigos propios de los istmeños. Las mujeres zapotecas estructuran tanto las celebraciones del ciclo de vida (bautizos, comuniones, 15°

⁵⁸ Miano, Marinella, *Hombre, mujer y muxé en el Istmo de Tehuantepec*, México, CONACULTA-INAH, 2002, p. 15.

⁵⁹ Hecho que se ve manifestado en el lenguaje, por ejemplo en Juchitán las personas hablan de “la casa de mi madre” y no de la casa de mis padres.

⁶⁰ Así lo demuestra el trabajo de campo realizado por Marinella Miano al igual que las obras de Anya Peterson Royce y Veronika Benhondt, ver, Peterson, Anya, *Prestigio y afiliación en una comunidad urbana*, México, INI, 1975 y Benhondt, Veronika, *Juchitán, la ciudad de las mujeres*, Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997.

⁶¹ Debe decirse que la enseñanza del zapoteco varía según la región del Istmo a la que aludamos, encontramos así que en ciudades como Tehuantepec cada vez menos personas lo hablan y aun en lugares altamente bilingües como Juchitán hay madres que deciden hablar a sus hijos sólo en español.

⁶² Miano, Marinella, *Op. Cit.*, p. 81.

años, bodas, entierros) como las fiestas comunitarias, de las cuales las *velas* son el mejor ejemplo.

Las *velas* son las fiestas tradicionales istmeñas, los motivos que tienen son diversos: celebrar a los santos patronos (como la Vela San Vicente o la de San Isidro Labrador), exaltar las actividades laborales (Vela Cantarito de los alfareros o la Vela Guzebenda de los pescadores) y los productos agrícolas (como la Vela Biadxi, de la ciruela) o simplemente recordar a una familia con apellidos distinguidos (Vela Pineda y López);⁶³ son organizadas por los *mayordomos*⁶⁴ y por una sociedad, cuyo número de miembros depende del tamaño de la fiesta. Los socios se encargan de colocar mesas y sillas para sus invitados al interior de la enramada,⁶⁵ donde ofrecerán cerveza y botanas. Aunque los hombres también participan en las velas, son las mujeres sus principales protagonistas, ellas se reúnen con sus comadres y vecinas para preparar los alimentos, atender diligentemente a los invitados y dar inicio a la *vela* bailando los sones regionales.

Además del evidente predominio de las mujeres zapotecas en la celebración de las *velas*, ellas representan otro aspecto importante de las fiestas, la culminación de lo económico en la sociedad, en los términos planteados por Roger Callois, es decir:

La fiesta debe definirse como el paroxismo que a la vez purifica y renueva la sociedad. No es sólo su punto culminante en el aspecto religioso, sino también en el económico. Es el instante de la circulación de la riqueza, de las transacciones más importantes de la distribución prestigiosa de los tesoros acumulados.⁶⁶

Las mujeres zapotecas al portar en las *velas* gran cantidad de oro en forma de cadenas, aretes, pulseras y anillos —que incluso a veces son de oro y de coral— patentizan la circulación de la

⁶³ Un calendario completo de las velas de la región zapoteca del Istmo de Tehuantepec es presentado por Julio Cross en su libro *Fiestas tradicionales del Istmo de Tehuantepec*, Oaxaca, FONADAN, 1999. La información se muestra en tablas divididas por mes, celebración y población, lo que nos da un panorama muy completo de las *velas* que se celebran en esta zona durante todo el año.

⁶⁴ Los mayordomos son una pareja de la comunidad que durante un año se encarga de la organización de la vela, de los requerimientos para la celebración religiosa y de buscar nuevos mayordomos para el siguiente año. Dentro de la pareja de mayordomos, es la mujer quien hace las aportaciones económicas más importantes, además de encargarse de los preparativos con un grupo de mujeres cercanas a ella.

⁶⁵ Nombre que se le sigue dando al lugar donde se realiza la vela debido a que originalmente era un espacio cubierto con ramas de carrizo, actualmente la enramada se delimita con un telón de lona sostenido por palos enterrados en cubetas.

⁶⁶ Callois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 143.

riqueza y los tesoros. Las joyas que llevan las zapotecas como complemento del vestuario, son utilizadas también como fuente de ahorro, simbolizando su trabajo e independencia económica.

Más allá de lo festivo, las velas coadyuvan al proceso de *socialización*, en el cual, de acuerdo con Peter Berger “se inicia a la nueva generación en los significados de la cultura, se le enseña a participar en sus tareas establecidas y a aceptar los roles y las identidades que constituyen la estructura social”.⁶⁷ En las *velas*, las mujeres zapotecas presentan a propios y extraños los elementos significativos de su cultura: la indumentaria, la música istmeña, los bailes, la comida regional y la mayordomía. Igualmente, fomentan la participación de niñas, niños y adolescentes con el propósito de que aprendan y posteriormente resguarden las costumbres y tradiciones de su sociedad.

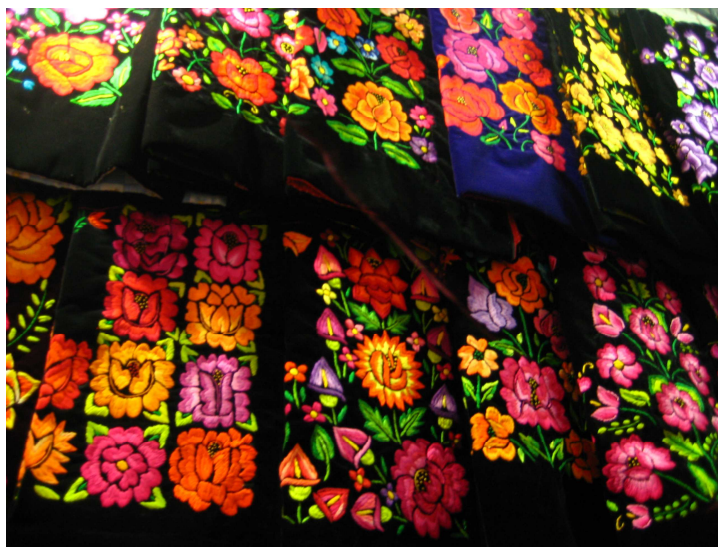
Uno de los elementos que más distinguen a las zapotecas durante la celebración de las *velas* es su vestimenta, ya que en estas ocasiones portan el traje de gala. A través de los siglos, la vestimenta tehuana ha sufrido muchas transformaciones,⁶⁸ pero su esencia ha permanecido al conservarse sus dos elementos principales, el huipil y la enagua. De acuerdo con Annegret Hesterberg, el traje de tehuana usado en la actualidad conserva su forma desde hace 100 años,⁶⁹ teniendo tres variantes principales que dependen de la enagua que se utilice. Sobre los elementos del traje regional puede distinguirse el huipil como una prenda que siempre se usa,⁷⁰ de acuerdo con la ocasión lo que varía son sus ornamentos, que van desde diseños geométricos hechos con máquina de coser, hasta grandes flores bordadas a mano con aguja o con gancho (ver fotografía 2).

⁶⁷ Berger, Peter, *El dosel sagrado. Para una teoría sociológica de la religión*, Barcelona, Cairos, 1971, p.11.

⁶⁸ Que se deben sobre todo a la asimilación de elementos extranjeros como los encajes. Por ejemplo, antes de las faldas usadas en la actualidad era habitual que las zapotecas llevaran un enredo amarrado por una faja roja. La tehuana Juana Catalina Romero fue una de las personas que más innovaciones aportó al traje tehuano, gracias a los viajes que realizó por Europa, logró la importación de telas de países como Inglaterra o Francia para la confección de huipiles, comenzó entonces a usarse al muselina, la gasa, los flecos dorados y la seda, entre otras telas. Ver, Hernández, Jorge, “El atuendo de las mujeres del Istmo: Una manifestación de la identidad regional”, en Ramírez, Eva (ed.), *Un recorrido por el Istmo*, México, Universidad del Istmo 2006.

⁶⁹ Hesterberg, Annegret, “Una segunda piel”, en *Artes de México*, No. 49, México, 2000, p.40.

⁷⁰ Ver glosario.



2. Huipiles bordados con flores.
Mercado de Santo Domingo Tehuantepec

Las enaguas que acompañan al huipil pueden ser de tres tipos: falda, rabona (*bisu'di*) o enagua de holán. La falda es plisada y cae en forma acampanada al suelo, mientras que la rabona se hace de una tela más vaporosa y tiene en la parte inferior un holán hecho con la misma tela; rabonas y faldas pueden ser lisas o estampadas, pudiéndose combinar con cualquier clase de huipil para las actividades cotidianas. Ahora bien, para las celebraciones importantes como las *velas*, se usa la enagua de holán confeccionada en terciopelo o en satín, bordada con motivos florales y plisada en la parte inferior por un encaje blanco a manera de holán, como acompañamiento en este caso se utiliza un huipil con el mismo diseño y el mismo color que la enagua de holán, así se conforma el traje de gala complementándose con el uso de un “resplandor” (*Bida niro*), también llamado huipil grande,⁷¹ que cubre las cabezas de las zapotecas y con las joyas que mencionamos anteriormente.⁷²

El traje de las tehuanas en cualquiera de sus modalidades es muy colorido y enmarca la belleza de sus portadoras. Cuando Miguel Covarrubias⁷³ visitó el Istmo, señaló que “el

⁷¹ El huipil grande o resplandor, se porta de distinta manera dependiendo la ocasión, si se ubica alrededor de la cabeza con el resto colgando hacia atrás es para realizar un paseo o recorrido, pero si se coloca enmarcando la cara y su medio cuerpo cae como capa indica que se usará en una ceremonia religiosa, ver, Martínez, Gilberto, “Pasaje de un Tehuantepec antiguo ‘indumentaria de la mujer tehuana’”, en revista *El zapoteco, por el orgullo de nuestra raza*, Número 3, Mayo-julio, México, 2005, pp. 14,15.

⁷² Para complementar visualmente las explicaciones anteriores ver anexo 1.2, p. 97.

⁷³ Miguel Covarrubias fue un antropólogo y artista plástico mexicano que escribió en 1946 *El sur de México*, primera obra donde se estudia el Istmo de Tehuantepec desde el punto de vista antropológico. Los planteamientos de Covarrubias sobre el Istmo y las mujeres zapotecas ejercieron gran influencia en escritos posteriores sobre la región.

vestido de las tehuanas es uno de los mayores atractivos del país, es pintoresco y llamativo, elegante y seductor (...). Convierte a toda mujer zapoteca en una reina”;⁷⁴ más de 100 años antes de Covarrubias, el expedicionista francés Mathieu de Fossey había aseverado que las zapotecas istmeñas usaban “un vestido particular que sin duda es el más elegante de América”⁷⁵, las palabras de Fossey y de Covarrubias siguen vigentes a la fecha, el traje tehuano continua siendo uno de los trajes regionales de mayor popularidad, al portarlo, las mujeres zapotecas son símbolo de su región y emblema de su etnia, hecho que pude corroborar en el trabajo de campo, ya que todas las personas entrevistadas y que contestaron el cuestionario, opinaron que la tehuana es conocida no sólo en Oaxaca, sino en todo el país e incluso a nivel internacional principalmente por su indumentaria, misma que es descrita y admirada en gran parte de la música dedicada a las zapotecas.

Como conclusión a este breve panorama de la situación de las mujeres zapotecas en la actualidad, se puede decir que la fuerte valoración que tienen estas mujeres en el Istmo de Tehuantepec procede en gran medida de su independencia económica,⁷⁶ la cual les permite participar directamente en la toma de decisiones a nivel familiar y comunitario. Las mujeres istmeñas son las principales transmisoras de la cultura zapoteca, al encargarse del sistema festivo y de mantener símbolos como la lengua o la vestimenta, lo cual ayuda a preservar la identidad étnica, posibilitando a los miembros del grupo reconocerse entre sí y diferenciarse de otros.

La observación participativa durante mi estancia en la región, me permitió observar y admirar la independencia de las zapotecas en su sociedad; las vi trabajar fuertemente, corroboré sus habilidades comerciales, su capacidad de gestión y liderazgo; me percaté de que las zapotecas administran el dinero familiar y se encargan de distribuirlo no sólo con los miembros de la familia, sino entre la comunidad, a través del sistema festivo. De igual manera, confirmé el trato desinhibido que tienen frente a otros (hombres y mujeres, coterráneos o forasteros), el orgullo étnico por su cultura y el gran respecto a la figura de la madre; habiendo antes investigado en otras comunidades indígenas, entre las que se

⁷⁴ Extracto de *El sur de México*, ver “Mirando hacia el sur” en *Artes de México (...), Op. Cit.*, p. 31.

⁷⁵ De Fossey, Mathieu, “Viaje a México, fragmento reproducido en *Artes de México, Op. Cit.*, p.11.

⁷⁶ Aspecto que ha quedado demostrada en los estudios realizados por Beverly Newbold, Marinella Miano y Leticia Reina.

encuentran los zapotecos de la sierra norte de Oaxaca, puedo decir que el caso de las zapotecas istmeñas es único en el panorama de los pueblos indígenas de México.

Marinella Miano realiza una descripción muy acertada de las mujeres zapotecas contemporáneas, misma que se reproduce a continuación, pues engloba varios de los puntos tratados anteriormente:

En el Istmo el espacio físico y social parece estar completamente ocupado por las mujeres, opulentas, de porte orgulloso, la cabeza en alto, la mirada altiva, una actitud de seguridad frente a los otros y frente a la vida, con la libertad y soltura de movimientos, sus cuerpos vividos sin constricciones ni vergüenza, ataviados con vestimentas llamativas llenas de colores, flores y oro, exhibiendo vientres abultados, símbolo de fertilidad, cuerpos que se imponen a la vista y llenan el espacio, las voces fuertes y claras, deleitándose en hablar zapoteco, un aspecto de fuerza y seguridad en sí mismas, una falta asombrosa de inhibición en la forma de dirigirse a los hombres, las autoridades, los foráneos y los extranjeros.⁷⁷

Las mujeres zapotecas de hoy siguen sorprendiendo a los viajeros/ras y estudiasas/sos que se acercan al Istmo y aunque no todas ellas hablen el zapoteco ni vistan cotidianamente con el traje istmeño, siguen manteniendo además de su independencia, su identidad, su porte altivo y una gran soltura frente a los otros. Las características de las zapotecas que se han mencionado hasta aquí servirán para entender la manera en que son representadas en la música istmeña, tema de análisis en el capítulo siguiente.

⁷⁷ Miano, Marinella, *Hombre, mujer y muxe (...)*, Op. Cit., 2002, p. 58.

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

CAPÍTULO II

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA MÚSICA ISTMEÑA

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

2.1. La mujer como musa de inspiración

*Ndi' nga ti Son huiini, Son sicarú
ni gudixhe' ne xidxi Guyau''
naa nga nadxie lii badu dxapa soo
xi guunu' nga stobi qué zanna pa sou.*

EUSTAQUIO JIMÉNEZ, Badu dxapa soo.⁷⁸

Como se planteó en el capítulo anterior, las mujeres zapotecas juegan un papel muy relevante en sus comunidades, siendo ellas las principales encargadas de la economía familiar, de la transmisión de tradiciones istmeñas y de la organización del sistema festivo privado y colectivo; no obstante, existen áreas como la cultura o la política en donde las zapotecas istmeñas tienen una participación limitada.⁷⁹

En el caso específico de la música, se puede decir que durante casi 150 años,⁸⁰ la música tradicional istmeña fue escrita y cantada exclusivamente por hombres; las mujeres fueron vistas como musas inspiradoras, seres a quienes rendir admiración, sujetos pasivos que escuchaban las canciones zapotecas como un homenaje a su hermosura, convirtiéndose en un tema recurrente dentro del repertorio de la música istmeña, pero sin participar ellas mismas ni como intérpretes ni como compositoras. Cabe recordar que como señala Josemi Lorenzo el “patriarcado atribuye como rol socialmente aceptado de la mujer en el arte el ser musa inspiradora, intermediaria entre el sujeto artista ‘masculino’ por naturaleza y el arte”.⁸¹

En los años sesenta del siglo pasado, el tehuano Samuel Villalobos señalaba que en las *velas*, los cantadores dedicaban versos “con el propósito evidente de acatamiento y admiración a la mujer istmeña”⁸² y que “precisamente, por significar *la Sandunga* acto de homenaje, admiración y de ofrenda a la mujer, nunca se ve el caso de que una mujer del Istmo

⁷⁸ Compuse este Son para que bailes primor/xhunca, dueña de mi corazón, /yo te quiero, te quiero es verdad/ y te doy todo, todo mi amor. Tomado de López, Moisés (comp.), *Guunda'unDiidxaza/Cantemos en zapoteco*, México, Dirección General de Culturas Populares, 2003, p. 7.

⁷⁹ La escasa presencia de las mujeres zapotecas tanto en los diferentes ámbitos de la cultura como en los puestos políticos, son una muestra de la inexistencia de un matriarcado en la región, ya que estas mujeres comparten condiciones de subordinación frente a los hombres, al igual que muchas de las mujeres mestizas e indígenas de México, aunque eso sí, en mucho menor medida.

⁸⁰ Se toma como fecha de partida 1853, año en que fue difundida *La Sandunga* en el Istmo de Tehuantepec; esta melodía de origen español al llegar al Istmo adquirió características propias, siendo actualmente el *himno* de la región. Evidentemente existió música antes de *La sandunga*, sin embargo, o no se guarda registro de ella o no se considera propiamente istmeña.

⁸¹ Lorenzo, Josemi, “La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas”, en Manchado, Marisa, *Op. Cit.* n.p. 5, p.33.

⁸² Villalobos, Samuel “A propósito de Nuestras Velas”, en *Guiengola*, N°5, *Op. Cit.*, p. 20.

sea la que cante *la Sandunga*”,⁸³ es decir, en apariencia la mujer no cantaba ni componía porque ella era el tema principal de la música istmeña, sin embargo, otros repertorios además de los *sones* como los corridos o las canciones costumbristas tampoco eran interpretados por las mujeres, al menos no públicamente.⁸⁴

El tema de las mujeres zapotecas como musas de inspiración se ve reflejado en los mismos textos de los *sones* istmeños, como es el caso de “Musa zapoteca”, escrito por Eustaquio Jiménez Girón⁸⁵:

Musa zapoteca ¡oh reina del son!
Acento shuberiano (sic) de una serenata
Notas armoniosas de la dulce traviata
Único tesoro de mi corazón
Euterpe que a mi me inspira a formar
La bella canción: bududxapa soó⁸⁶,
Acaso inmortal en mi istmeña región

La admiración hacia la mujer zapoteca, en particular a su belleza, es una constante en las canciones de los compositores istmeños, así se puede constatar en los fragmentos de las siguientes piezas musicales:

Mi mujer istmeña⁸⁷
Huapango
L. y M. Asíz Otaquí Rivera

Mi linda mujer istmeña
dueña de mi corazón
tequita de tez morena
te canto yo mi canción.

Te llevo dentro del alma
paisanita de mi vida;
tú me robaste la calma,
mi xhunquita⁸⁸ consentida.

⁸³ *Ibidem*. Subrayado mío.

⁸⁴ Cabe mencionar que a finales de los años setenta (1968), la tehuana María Luisa Leyto es invitada a cantar algunos temas istmeños por la banda Princesa Donají, una de las agrupaciones musicales más prestigiadas de la región, aunque este caso constituye una excepción en el panorama de la música del Istmo como veremos en el capítulo III. Ver, Palacios, Jesús y Villalobos, Luis, “María Luisa Leyto Manche. Una voz de candor regional”, en *El zapoteco “por el orgullo de nuestra raza”*, No. 3, Mayo-julio, 2005, Universidad del Istmo, México, p. 23.

⁸⁵ Eustaquio Jiménez Girón (1904-1981), fue uno de los más grandes compositores del Istmo oaxaqueño, cuenta con una prolifera producción escrita tanto en zapoteco como en español y dedicada en su mayor parte a las mujeres.

⁸⁶ Cuyo significado es mujer alta.

⁸⁷ Tomado de Rodríguez, Carlos, *Op. Cit.*, p.258.

⁸⁸ Xhunca es una palabra para designar a la mujer, xhunquita es su diminutivo, mujercita.

Tehuanita⁸⁹

Son Istmeño

L. y M. Jesús Rasgado

*Bella tehanita, flor suriana,
cuánta ropa llevas, cual gitana,
que pareces linda mariposa,
eres tan bonita y hermosa.*

*Quiero que tú sepas lo que siento,
pero dame un poco de tu aliento,
bella tehanita, rosa del amor
porque yo te quiero y te venero de corazón.*

(...)

En el cancionero istmeño existe un vasto corpus de canciones —tanto en zapoteco como en español— que tienen por tema a las mujeres istmeñas, algunas exaltan su belleza —como las melodías anteriores— o hacen alusión a las tradiciones asociadas a ellas, otras reclaman su amor y cantan la desdicha de los enamorados que no son correspondidos —canciones de amores y desamores—, tenemos así que las mujeres zapotecas son representadas a través del texto musical y esta representación es construida por los propios istmeños.

Lo anterior resulta importante si consideramos que durante siglos las zapotecas han sido representadas por observadoras y observadores externos, quienes las han mitificado, sin considerar el punto de vista de la comunidad zapoteca;⁹⁰ la música istmeña por tanto, constituye una fuente excepcional para entender la visión de los zapotecos istmeños sobre las tehanas, además de permitirnos conocer los estereotipos que se fueron conformando sobre estas mujeres.

En las siguientes páginas se presentarán textos⁹¹ de distintos géneros musicales de la **MI**,⁹² con el fin de observar como incide la lírica istmeña en la conformación del imaginario colectivo sobre las mujeres zapotecas.

⁸⁹ Tomado de Rodríguez, Carlos, *Op. Cit.*, p. 278. Esta melodía puede escucharse en la voz de Natalia Cruz en el CD anexo, pista 1. La voz de Cruz es acompañada por un grupo de marimbas y guitarras.

⁹⁰ En su artículo sobre la historia de las representaciones de la mujer zapoteca, Green y Campbell critican fuertemente la desvinculación que existe entre el discurso y las representaciones de las tehanas que han construido los no istmeños y la opinión de las zapotecas sobre sí mismas, Ver Campbell, Howard y Green, Susan, *Op. Cit.*

⁹¹ Recorro a la explicación de distintas letras del cancionero istmeño porque tal como señala Alan Merriam “Los textos (refiriéndose a las letras de las canciones) evidencian una cantidad de problemas de naturaleza psicológica

2.2. La imagen de la mujer en la lírica istmeña

Cuando los compositores istmeños le cantan a la mujer zapoteca, frecuentemente asocian a ésta las costumbres y tradiciones istmeñas como la celebración de las *velas*, el uso del traje regional, los bailes y *sones* tradicionales. Como se señaló en el capítulo I, la indumentaria es uno de los principales distintivos de las mujeres zapotecas, aspecto del cual dan cuenta los compositores en el texto de numerosas canciones, como las siguientes:

Juchiteca

L.y M. Jesús Rasgado

*Juchiteca que al rayo de la luna
vas luciendo tu gracia gentil
que coronas de nieve y espumas
al encaje de blanco huipil*

Xhunca y Huipil⁹³

Bolero

L.y M. Luis Martínez Hinojosa

(...)

*Convertida en nostálgica Sandunga
y el huipil transformado en un jardín
las espumas se hacen flores,
del holán en el huipil.*

*Mujercita istmeña, con terciopelo vas,
a la vela a bailar, con un holán de amor,
llevas en tus sienes, un bello resplandor
Jicalpextle con mil frutas de amor.*

Tierra Istmeña⁹⁴

Son istmeño

L.y M. Facundo López Malo

*Con el corazón alegre
yo les voy a recordar
con mis versos y mi canto
a mi tierra regional.*

relativos tanto al individuo como a la colectividad. Constituyen mecanismos de liberación y reflejan la naturaleza de los valores culturales, con lo que se demuestran excelentes objetos de análisis”, Merriam, Alan, *The anthropology of music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, p. 210.

⁹² En adelante utilizaré en repetidas ocasiones la abreviación MI para aludir a la música istmeña.

⁹³ Tomado de Rodríguez, Carlos, *Op. Cit.*, p.213

⁹⁴ *Ibidem*, p. 181.

*Qué rechulo es mi terruño
sus mujeres y folklore
sus huipiles relucientes
que se adornan con amor*

Mi mujer istmeña⁹⁵
Huapango
L. y M. Asíz Otaquí Rivera

(...)
*Tú vives entre el encaje,
de un holán almidonado;
pareces un pavo real,
cuando bailas el zapateado.*

*El arcoiris te envidia,
por los colores chillantes,
que tiene tu traje bordado.*

En los versos anteriores, los compositores hacen alusión a distintos elementos de la indumentaria que se mencionaron en el capítulo I, tales como el huipil, el resplandor o huipil grande y la enagua de holán, señalando también el colorido del vestuario; de igual forma, estos compositores asocian la belleza de las mujeres con el uso del traje regional, pareciendo confirmar lo que en 1962 proclamaba el influyente tehuano Carlos Iribarren “cuando ella cubre su eurítmico cuerpo con su ropaje autóctono, se convierte en una diosa, en una reina y en una virgen”.⁹⁶

El traje regional resulta para las zapotecas una especie de segunda piel, un elemento muy importante para la construcción de su identidad individual⁹⁷ y colectiva, tal como señala Hesterberg, “Toda forma de vestir constituye una ‘escenificación’ consciente o inconsciente, por medio de la cual cada persona manifiesta su propio ‘yo’”,⁹⁸ además de que “para las mujeres del Istmo su traje es un instrumento de *autorepresentación* que la vestimenta ‘moderna’ no puede ser”.⁹⁹

⁹⁵ *Ibidem*, p. 258.

⁹⁶ Iribarren, Carlos, “La agonía de la enagua de olán (sic)”, en *Guiengola N° 5*, Tehuantepec, 1962.

⁹⁷ La elegancia, el colorido y sobre todo la altivez con que las zapotecas portan su traje regional, ha hecho que éste resulte muy atractivo para mujeres ajenas al Istmo, el caso más destacado es el de la conocida pintora mexicana Frida Kahlo, como señala Lourdes Andrade “El vestido de tehuana se convirtió para Frida en un nuevo cuerpo, en la posibilidad de sentirse deseada como mujer, venerada como una diosa precolombina. Ella en retribución lo dio a conocer al mundo”, Andrade, Lourdes, “Mi vestido soy yo: Frida Kahlo”, en *Artes de México, Op. Cit.*, p.44.

⁹⁸ Hesterberg, Annegret, *Op. Cit.*, p.40.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 42, subrayado mío.

Los estudios de Miano en el Istmo de Tehuantepec la han llevado a plantear que el rol esencial de las mujeres zapotecas se ubica en el ámbito de lo étnico y comunitario; a cambio de la valoración social que las mujeres tienen en esta zona se les pide fidelidad a lo étnico, por ello, la reiterada mención de la indumentaria de la mujer no es una casualidad en el discurso de los compositores istmeños, sino una confirmación de la tesis anterior.

A través de los textos musicales, también se les recuerda a las mujeres zapotecas las tradiciones que deben salvaguardar, como las *velas* o los bailes regionales, así puede leerse en *Tehuanita*, *Xhunca y Huipil*, *Tierra Istmeña* y *Mi mujer istmeña*, mencionadas líneas arriba, al igual que en los siguientes versos:

“La Santa Cruz”¹⁰⁰

Son regional

L.y M. Felipe Orozco Vázquez

*La reina de la vela,
su graciosa majestad,
luce con su corte de honor,
bella y magisterial,
con los mayordomos¹⁰¹ de ayer,
y los mayordomos de hoy,
bella capitana y el gran capitán.*

*Rachu Gubiña, señores,
son sus mujeres belleza ideal,
ataviadas de seda en flores
y ahogadores¹⁰², o fino torzal.*

Costumbres istmeñas¹⁰³

Son Istmeño

L. y M. Antonio Santos Cisneros.

*Bonita región del Istmo
bonita y no tiene igual
donde hermosas paisanas
bailan con su traje
el son regional.*

¹⁰⁰ Tomado de Rodríguez, Carlos, *Op. Cit.* p. 229.

¹⁰¹ Como se explicó en el capítulo I, los mayordomos son una pareja encargada de la organización de la fiesta del santo patrón de cada comunidad, esta figura procede de las prácticas religiosas de la época colonial.

¹⁰² Ver glosario.

¹⁰³ Tomado de Rodríguez, Carlos, *Op.Cit.*, p.316.

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

A finales de los años cincuenta del siglo XX, Carlos Iribarren Sierra, el intelectual istmeño antes citado, declaraba por radio:

Cuando la mujer istmeña ya no vista su traje de tehuana como lo hicieran nuestras madres y nuestras abuelas y ya no baile sus sones en las mayordomías, en las velas y en los matrimonios y no los cante en su idioma nativo con la dulce sabrosura de su tonalidad y sus costumbres las deje desaparecer, se acabará para siempre la gloria, la majestad y la excelencia de nuestra región istmeña y de nuestra raza zapoteca y solamente quedará un sabroso recuerdo que el llanto tratará de brillantar inútilmente.¹⁰⁴

Como puede observarse, Iribarren hace responsables a las mujeres istmeñas de la conservación de las costumbres regionales y de mantener la gloria de la raza zapoteca; en la actualidad esta postura no se ha modificado y en la música tradicional istmeña que se escucha y también en la nueva música que se sigue componiendo, se le continúa recordando a la mujer zapoteca su papel en la preservación de la identidad comunitaria.

Además de presentarnos a las mujeres como guardianas de las tradiciones, los compositores también cantan frecuentemente a la mujer ideal, la mujer virgen a la cual comparan con una santa, contraponiéndose con ello a las representaciones de observadores y observadoras externos que en distintos momentos históricos han asociado su independencia a comportamientos sexuales desinhibidos,¹⁰⁵ describiéndolas como mujeres sensuales y exóticas; sin embargo, los hombres istmeños en sus canciones muestran que existe en el Istmo un fuerte control social sobre el cuerpo y la sexualidad de las mujeres, hecho que ha sido estudiado desde la antropología por Verónica Bennholdt (1998) y Marinella Miano (2002), es por ello que a continuación se abordarán los principales estereotipos, tanto de la mujer zapoteca como de las relaciones de género que pueden leerse en la lírica istmeña.

¹⁰⁴ Iribarren, Carlos, “La agonía de la enagua de olán (sic)”, conferencia sustentada en la radiodifusora X.E.K.Z. y publicada en el periódico Horizonte istmeño, reproducida en *Guiengola* N° 1, Tehuantepec, 1957, p. 7.

¹⁰⁵ Por ejemplo, en 1837 Mathieu de Fossey escribe que las mujeres tehuanas “son apasionadas al placer”, posteriormente, en 1938 en la película inédita *¡Qué viva México!* del cineasta ruso Sergei Eisenstein se presentan escenas de las zapotecas cargadas de erotismo exótico; y ya desde las crónicas coloniales se habla de la libertad sexual de estas mujeres.

2.2.1. Estereotipos de la mujer zapoteca

∞ La mujer virginal.

En la región zapoteca del Istmo de Tehuantepec, la virginidad de la mujer continua siendo muy valorada no sólo por los hombres, sino por las mismas mujeres,¹⁰⁶ por ejemplo, en la comunidad de Juchitán “el rito de la desfloración¹⁰⁷ es prácticamente público, ya que, desde el momento que llega la novia, los parientes, las comadres y las vecinas se reúnen en la casa y en el patio con cajas de cervezas, flores y cuetes para celebrar el suceso”.¹⁰⁸ Estos ritos comunitarios son frecuentemente desconocidos por los forasteros que suelen juzgar a las zapotecas por las apariencias, así, donde las mujeres y hombres ajenos al Istmo ven sensualidad, los istmeños ven una belleza virginal a la que le cantan, como se muestra a continuación:

Petrona¹⁰⁹
Son istmeño
Dominio popular

(...)
Tona huiini lii ca nannu
naa cayune guirá ni nou

nabati huachee' ne lii xa Petrona
xi guuca xa ma qué nou.

Traducción:

Petronita de mi vida
Petronita mi adorada, ¡ay!, Petrona
no te quiero por bonita
*sino por **mujer honrada.***

¹⁰⁶ Aunque en las nuevas generaciones las cosas estén cambiando.

¹⁰⁷ De acuerdo con Águeda Gómez y Marinella Miano, el rito de la desfloración consiste en lo siguiente: “La mujer “huye” (*bixooone cabe*) a casa del futuro esposo, informando posteriormente a la familia de ambos. Entre comida, ruido y música los parientes esperan a que el hombre, en una habitación de la casa, rompa el himen de la mujer con el dedo. Posteriormente, moja un pañuelo blanco con la sangre vertida y lo exhibe ante ambas familias y ante los antepasados en el altar familiar”, ver Gómez, Agueda y Miano Marinella, *Op. Cit.*

¹⁰⁸ Miano, Marinella, *Op. Cit.*, 2002, p.66. El rito que se lleva a cabo para efectuar la desfloración o pérdida de la virginidad, guarda varias similitudes con el rito que realizan los gitanos en España.

¹⁰⁹ Escuchar pista 2 del CD anexo, *La Petrona* es interpretada por el dueto de Tinto y Porfirio.

Celosa¹¹⁰

Vals

L. y M. Carlos Iribarren Sierra

*Tú la de candor de flor
ternura virginal
celosa de mi amor*

(...)

*Oye sin celos mi vals
mujer angelical
a quien amo yo.*

(...)

*Canto para este istmo bello y mar azul
brisa fresca que te vio a ti nacer
tus ojos tan llenos de salud
desclavan esta cruz, que pongo a tus pies.*

Rosario¹¹¹

L. y M. César López .

*Qué randa rase, Rosario stinne
ricaa ique lii,
qué che gusiaanda'lu naa xunaxi
tinuu'lu zitu naa nuua rari*

*Rosario mía, ven a mi lado
te quiero a ti,
yo no te olvido, **mi Virgencita**,
aunque estés lejos y yo aquí.*

*Hay mucha gente que te venera
con gran pasión,
eres una **santa**, Rosario mía
y yo te adoro con devoción.*

Donaciana¹¹²

L. y M. Nandu Bata

*Nayá' tipa laxiduí ti nanna'nuu'lu
qué huadxela'xti gunaa bia' sicarú'lu
pa chu' tu iquiiñe ti bidó' napa'xi gudíee lii.*

*sicarú'lu sin'ca gutíee lii.
Donaciana, naa nadxie lii
nécape qué nóu né naa.*

¹¹⁰ Tomado de Rodríguez, Carlos, *Op. Cit.*, p. 128.

¹¹¹ Tomado de López, Moisés (comp.), *Op. Cit.*, pp. 96,97.

¹¹² *Ibidem*, p. 21.

*Dxi ma nuu'lu ndani yu'du' naa zia
ziniá ti gui'ri. Gu'xhu'ne guie'.
Donaciana stinne lii
nga nadxie,
nécape qué nóu né naa.*

Traducción:

*Soy orgulloso porque te tengo
no encontraré otra más hermosa que tú
si alguien necesita de **una santa**
yo con todo gusto te daría,
porque asemejas a una **virgencita**.*

*En la iglesia acudiré a tu altar
a dejarte velas, incienso y flores
así te imagino, Donaciana,
una virgen en su altar coronada de flores.*

En los textos anteriores se lee una veneración por la mujer istmeña, se presenta la imagen de una *mujer santa* y esta santidad esta asociada a su virginidad, así por ejemplo, en los versos de *Donaciana* al autor imagina a esta mujer como una virgen coronada de flores, aludiendo muy probablemente a la coronación con flores que reciben las mujeres después del rito de la desfloración, durante el cual la mujer permanece acostada y es rodeada de flores por parte de sus parientes mujeres y sus amigas.

∞ **La mujer infiel**

Si bien es cierto que antes del matrimonio muchas mujeres zapotecas sufren de un fuerte control social sobre su sexualidad, una vez casadas y al ser ellas las encargadas encargan de la economía, vale decir que al contar con los recursos materiales necesarios, pueden abandonar a sus maridos si consideran que las cosas no van bien en el matrimonio, dejando en ocasiones a éstos al cuidado de los hijos e incluso contemplando la posibilidad de tener un amante.

El abandono de un amor es mencionado frecuentemente por los compositores istmeños, al igual que la infidelidad de las mujeres, sólo que a diferencia de muchas de las canciones de desamor del repertorio nacional, en que se maldice a la mujer traidora, en el cancionero istmeño en general se perdona a la mujer y se le pide su regreso. En este sentido,

un bolero emblemático para ejemplificar lo anterior es *Naela*,¹¹³ del istmeño Jesús (Chu) Rasgado.

Naela¹¹⁴
Bolero
Jesús Rasgado

*En una noche de luna,
Naela lloraba ante mí
ella me hablaba con ternura
puso en sus labios su dulzura.*

*Yo le pregunté porqué lloraba
y ella me contestó así
ya me embriagué, con otro hombre
ya no soy Naela para ti,
ya mis caricias no son tuyas
ya tu cariño lo perdí.*

*Naela, di porqué me abandonas
tonta, si bien sabes que te quiero
vuelve a mí, ya no busques otro sendero
te perdono, porque sin tu amor
se me parte el corazón.*

El caso de *Naela* resulta muy significativo, al ser junto con los *sones tradicionales*, una de las piezas musicales más escuchadas por los istmeño y también más cantadas y grabadas por los/las intérpretes regionales; sólo por mencionar como ejemplo, debo decir que casi todas las intérpretes de música istmeña tanto zapotecas como foráneas han grabado este tema en sus producciones discográficas.¹¹⁵ Es de llamar la atención la preferencia que tienen las mujeres intérpretes por esta melodía, ya que su letra habla de una mujer infiel, aunque como hemos visto es perdonada.

En los textos de otras canciones también se repite lo que dejó plasmado Chu Rasgado en *Naela*, por ejemplo, el amor manifiesto de un hombre por la mujer que lo abandonó se expresa en la siguiente composición:

¹¹³ Esta pieza es una de las más difundidas a nivel regional y nacional.

¹¹⁴ Tomado de López, Moisés, *Op. Cit.*, p. 72. Escuchar pista 3 del CD anexo, *Naela* es interpretada por Susana Harp, quien es acompañada por la Banda Regional Mixe.

¹¹⁵ *Naela* ha sido grabada por Susana Harp en su disco *Xquenda* (Alma), por Lila Downs en el álbum *La Sandunga*, por Martha Toledo en la producción *Teca Huiini* (tequita) y por Natalia Cruz en el disco *Guendanabanni* (La última palabra), además, esta composición cuenta con numerosas grabaciones de tríos, bandas y trovadores de la región, así como de artistas de proyección nacional. Ver discografía.

Gudoo Pa Sou/Come si quieres¹¹⁶
César López

*Si me corrieras de tu lado, no me iría
me daría vergüenza volver a mi pueblo
porque yo se lo mucho que te quiero
aunque me engañas, dejarte no puedo.*

*Temprano te alistas para el mercado
de regreso traes la canasta llena de cosas
y yo sonriendo te pregunto: ¿A dónde?
y tú con ira respondes, ‘come si quieres’.*

*Me da mucha pena, pero que voy a hacer,
yo soy un tonto y moriré a tus pies,
me da tristeza que mi familia llegue a saber
todo lo que me haces sin saber porqué.*

La letra anterior revela un gran fervor a la mujer pese a su infidelidad, reiterando con ello la fuerte valoración de la figura de la mujer zapoteca. En el próximo ejemplo, el mismo autor de *Gudoo Pa Sou*, César López —quien también es muy escuchado en el Istmo— nos habla del abandono de una mujer tanto a los hijos como al marido, en este caso, es sólo ante la negativa de la mujer de regresar a su hogar, que el hombre se plantea buscar consuelo en otro amor.

Chiipi Huiini/Niño chillón¹¹⁷
César López

*Un jueves por la tarde
después de trabajar, visité a mi madre,
mi mujer se enojó y nos abandonó;
la extraño tanto y los niños lloran por ella
los consuelo, pero a veces, lloro con ellos.*

*La sueño mucho y pienso en ella
a pesar de su abandono yo no la odio
sólo me duele por mis pobres hijos
por ellos la perdoné y la busqué
ella dijo que jamás regresaría
no me queda otro camino que olvidarla
y buscar refugio en otro amor.*

¹¹⁶ Tomado de López, Moisés, *Op. Cit.*, p.31. Cabe aclarar que todos los textos que presentaré de Cesar López están escritos originalmente en zapoteco. Subrayado mío.

¹¹⁷ Tomado de López, Moisés, *Op. Cit.*, p. 17.

∞ La mujer zapoteca como madre

La letra de la canción anterior, también sirve de punto de partida para hablar del siguiente estereotipo de mujer que encuentro en la MI, me refiero a la figura de la madre, misma que es central en la sociedad zapoteca. En el Istmo oaxaqueño, a la madre se le tiene una gran veneración, aunque no siempre se trate de una persona abnegada, porque puede incluso abandonar a su marido e hijos, como relata la canción *Chiipi Huiini*. Al igual que los otros estereotipos, la referencia a la madre también es frecuente en las composiciones istmeñas; la propia *Sandunga* es vista como símbolo materno, cantando en sus coplas originales: ¡Ay Sandunga mamá por Dios! ¡Sandunga no seas ingrata, mamá de mi corazón! De acuerdo con el compositor juchiteco Mario López, una de las lecturas que tiene *La sandunga*, es ser una veneración a la mamá muerta.

Como ejemplo a las diferentes formas en que son percibidas las zapotecas como madres, he seleccionado los textos de las siguientes melodías:

Petenera¹¹⁸

Dominio popular

*Vi a mi madre llorar un día
cuando supo que yo amaba
quien sabe quien le diría,*

*que eras tú quien adoraba,
cuando ella lo supo todo,
la vi llorar de alegría*

*Petenera, Petenera, Petenera
desde mi cuna mi madre me dijo a solas
que amara nomás a una.*

(...)

La Petenera es un son istmeño tradicional¹¹⁹ en que el hombre le canta a su amada, relatándole lo que su madre piensa respecto a su relación, en este son se pueden ubicar tres personajes: la Petenera (la mujer amada), el amante (novio) y la madre, formándose en cierto sentido una

¹¹⁸ Escuchar pista 4 del CD anexo, *La Petenera* es interpretada por el trío *Los Pergaminos*, conformado por requinto (voz solista), guitarra (voz primera) y guitarra (segunda voz).

¹¹⁹ Esta melodía de origen andaluz, que aún hoy continúa interpretándose en España; como son istmeño sólo guarda algunas reminiscencias de los ritmos españoles.

relación triangular; este hecho se repite en la canción *Sicaru Cheu*, en el que la madre le recuerda a su hijo migrante, que en su tierra natal dejará dos amores: su novia santa (reforzando la idealización de la mujer virginal) y ella misma.

Sicaru Cheu/ Que te vaya bien¹²⁰
L. y M. Ángel Toledo Matus

*Que triste partí,
momentos así
quisiera vivirlo
y de nuevo escuchar,
la voz de mi madre
doliente lloraba, que casi imploraba
mi suerte al creador.*

*Adiós, adiós que tengas suerte
y nunca olvides tu tierra natal,
aquí tu madre y tu novia santa,
tus dos amores te recordarán.*

Al leer los versos anteriores, se entiende que no es una casualidad que en el Istmo se asocie a la novia o esposa con la madre, nombrándola en términos de cariño como mamá.

Por otra parte, la importancia de la madre como jefa de la familia, también se expresa en la lírica istmeña, así puede leerse en *Gadxe Beeu*, letra en la que un hombre abandonado por su esposa, le dice a ésta que aunque la extrañe, no la buscará en casa de su madre, reafirmando lo que se había explicado anteriormente, sobre la expresión “la casa de tu madre” y no la casa de tus padres, atribuyendo a la mujer la posesión de este espacio físico donde se reproduce la vida social.

Gadxe Beeu/Siete Meses¹²¹
L. y M. César López

*Siete meses cumplo hoy de estar solo
Siete meses desde que me dejó mi esposa,
Lloro por ella y también sé que me extraña*

(...)

*Yo nada hice, solita te marchaste
regresa si quieres, yo no te buscaré,
en la casa de tu madre jamás acudiré.*

¹²⁰ Tomado de López, Moisés, p. 106.

¹²¹ Ver *Ibíd.*, p. 28.

En la canción *Manuela* también se habla del poderío económico de las mujeres, en este caso de la madre y las tías de un hombre que pide matrimonio a su novia. Esta melodía evidencia que el orden patriarcal no domina las relaciones de género establecidas en el Istmo zapoteco, ya que desde el patriarcado sería muy improbable asociar a la mujer al pago de las cuentas.

Manuela¹²²

L. y M. César López

*Desde el día en que te conocí, Manuela
juré a Dios que tu serías mi esposa,
porque en ningún lado encontraré, Manuela
otra mujer tan linda y tan hermosa.*

(...)

*Anoche recibimos la bendición
vi a mi madre y a mis tías contentas
ellas pagarán la música sin importar cuentas
ellas bailarán, sin importar el tiempo.*

Finalmente, la veneración de la madre por parte de los zapotecos también se expresa explícitamente en la música, como veremos en los ejemplos siguientes:

Ndani Yuudu/En una Iglesia¹²³

L. y M. Cesar López.

*Vi a mi madre entrar en una iglesia
la seguí y vi que lloraba,
prendió una veladora y dejó una limosna,
escuché que al creador le imploraba,
la suerte de su hijo, que se emborrachaba,
que le diera una luz, una guía en su camino.*

*En su llanto y plegaria escuchaba mi nombre,
oraba y oraba con llanto en los ojos
rogaba a todos, rezaba de hinojos
mis piernas temblaban al escuchar a mi madre.*

*Al levantarse con el copal en la mano
se dio cuenta que ahí estaba parado,
se acercó y me abrazó, llorando
me arrodillé, también lloré, a su lado.*

¹²² *Ibidem*, p. 62.

¹²³ *Ibidem*, p. 74

*Desde aquel día en aquella iglesia
juré a Dios y a mi madre dejar de tomar
he cumplido con mi juramento,
mi vida ha cambiado, mi madre la adoro
trabajo con esmero, alejado del vicio.*

Esta melodía relata como un hombre decide dejar de tomar porque ve a su madre llorar y orar por él, hecho que fue decisivo para alejarse del vicio; llama la atención que la madre sea vista como algo sagrada, el hijo se arrodilla frente a ella, y jura a Dios y a ella dejar de tomar, expresándole su adoración.

Lluvia de flores¹²⁴

L. y M. Mary Medina

*Es una flor de clavelina el amanecer
destello ardiente de solferino para tu ser
una guirnalda de luna sobre tu pelo
tus ojos bellos parecen laguna en la oscuridad*

*Aun recuerdo de mi refugio entre tus enaguas
cuando contabas los viejos cuentos de aquel náhuatl
la comida en aquella mesita que era una batea
mi cama de pencas nunca he de olvidar*

*Mujer hermosa tú me abrigaste con tus consejos
que en esta vida todo se logra con dignidad
los ejemplos que tu me sembraste
junto con mi padre son mi gran herencia y mi bendición*

*Le pido a Dios colme tu vida de bendiciones
por muchos años tengas amor y felicidad
este día en que te celebramos
bajo la enramada con lluvia de flores
bailemos un vals.*

El amor a la madre no está ausente en la producción de la juchiteca Mary Medina,¹²⁵ como lo prueba la canción *Lluvia de Flores*, la cual dedica a su madre, agradeciéndole por su amor y consejos y recordando su niñez, en la que su madre contaba cuentos (transmisión oral), mientras sus enaguas (referencia a la indumentaria) le servían de refugio. En entrevista personal, Medina me expresó que además de su madre, esta canción está dedicada a todas las mujeres. No pasa desapercibido el hecho de que aunque la canción está dedicada a la madre, la

¹²⁴ Traducción al español proporcionada por la autora en entrevista personal, realizada el 28 de agosto del 2008, Ixtaltepec, México. Subrayado mío.

¹²⁵ La figura de Mary Medina será abordada con mayor profundidad en el capítulo III.

autora expresa que ambos (madre y padre) son su gran bendición, reafirmando la perspectiva incluyente que tiene la visión femenina de la MI, misma que estudiaremos en el capítulo siguiente.

Desde mi punto de vista, todas las letras de canciones que se han presentado hasta aquí, están directamente relacionadas con el contexto social de donde surgen, es decir, más allá de mostrar el pensamiento de sus compositores, también son reflejo de la sociedad en que ellos han vivido, en este caso, la sociedad istmeña, en donde las relaciones de género son altamente complejas y para comprenderlas, la música istmeña resulta de gran utilidad.

∞ Las relaciones de género

Anteriormente se planteó que las relaciones de género en el istmo zapoteca presentan fuertes contrastes respecto al modelo tradicional, ciertamente, la mujer zapoteca goza de “una fuerte autovaloración y (...) una autoridad social y familiar poco comunes en nuestra sociedad”,¹²⁶ sin embargo, esto no significa que exista un matriarcado como frecuentemente lo conciben las personas ajenas al Istmo.

Howard Campbell ha señalado que en sus quince años de trabajo de investigación en el Istmo, no escuchó a ninguna mujer zapoteca decir que las mujeres locales dominaran a los hombres. Del mismo modo, la san blaseña Obdulia Ruiz —quien realiza investigaciones junto con Campbell—¹²⁷ expresa esta situación de manera muy clara al decir:

Dada su corta estadía en la zona, los observadores externos (...) se van de la región con la impresión de que las mujeres zapotecas son Amazonas o que viven en una sociedad matriarcal, cuando la realidad es muy diferente. Los extranjeros sólo se interesan por lo que ellos andan buscando, en lo que a ellos les simpatiza o lo que les resulta más atractivo o novedoso.¹²⁸

Durante mi trabajo de campo pude comprobar los planteamientos de Campbell y Ruiz, ya que ninguna de las mujeres zapotecas que entrevisté se piensa a sí misma como una matriarca, incluso varias de ella me manifestaron su disgusto porque saben que en el exterior se piensa

¹²⁶ Miano, Marinella, *Hombre, mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*, *Op. Cit.*, p. 15.

¹²⁷ Howard Campbell y Obdulia Ruiz presentaron en 1993 la ponencia “A History of Discourses about Zapotec Women”, en el XIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas en México.

¹²⁸ Ruiz, Obdulia. Comentario citado en Campbell, Howard y Green, Susan, *Op. Cit.*, p.108.

que viven en un matriarcado; estas mujeres opinan que las actividades que hombres y mujeres realizan son complementarias. De la misma forma, los hombres y mujeres que han participado en mis investigaciones reconocen el importante papel que juega la mujer en su comunidad; el compositor y abogado juchiteco Mario López, opina que en el sistema familiar istmeño la mujer zapoteca no es una mujer sometida, sino que a la par del hombre comparte las decisiones más importantes de la familia, y el hombre le reconoce ese carácter a la mujer porque tampoco él está sometido.¹²⁹

La manera en que hombres y mujeres del Istmo se relacionan, también se pone de manifiesto en la lírica istmeña, veamos el ejemplo de *Amaneciendo*:

Gueela' Ma Zeedara/Amaneciendo¹³⁰
Dominio popular

*Levántate mujer, ya está amaneciendo
prepara el desayuno, porque ya me voy
a preparar la siembra y poder cosechar
para el sustento y cuidar la herencia de mamá*

(...)

*En mi parcela habrá de todo, te lo prometo
me ayudarás a vender los productos
mientras tanto harás memelas de camarón
para que los niños salgan a vender
trabajaremos duro para salir adelante
si los niños no te obedecen, duro con ellos.*

En esta canción puede leerse que la mujer vende los productos que el hombre le entrega (ya sea de la cosecha, de la pesca, de la ganadería o de artesanías); este hecho me fue corroborado por varias de las mujeres participantes de las entrevistas y cuestionarios realizados durante el trabajo de campo, por ejemplo, la cantautora Mary Medina me relató que ella fue criada por sus abuelos, a quienes siempre vio trabajando equitativamente; su abuela cultivaba flores, las regaba por la mañana y las llevaba a vender por la tarde, al igual que su abuelo, quien fabricaba escobas desde el amanecer, con las que comerciaba después de mediodía.

¹²⁹ Información proveniente de la entrevista realizada a Mario López en la casa de cultura de Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, México, el 30 de agosto del 2008. Soporte en audio y notas de campo.

¹³⁰ Tomado de López, Moisés, *Op. Cit.*, p. 33.

Volviendo a *Amaneciendo*, otro de los rasgos mencionados que se relaciona con el papel de la mujer zapoteca es el relativo a la herencia, la cual es generalmente dejada por las madres y no por los padres;¹³¹ esta melodía también señala que la educación de los hijos está en manos de las mujeres.

Los contrastes en las relaciones de género del Istmo se expresan en la música; ya que, al igual que en unas canciones se enuncia la posibilidad del trabajo en equipo entre hombres y mujeres, en otras se pone de manifiesto el que las mujeres zapotecas no están exentas de las exigencias hechas desde el patriarcado respecto a tareas domésticas como cocinar o limpiar, tal es el caso de la canción istmeña *Magdalena* de César López.

Magdalena¹³²
Canción istmeña
L. y M. César López

*Añoro aquellos besos, Magdalena mía,
que tú me diste cuando me querías,
eres muy joven ignoras cosas de esta vida
mi esposa serás porque eres mi consentida.*

*Te prometo que en mi casa harás poca cosa
hacer tortillas al horno y lavar,
barrer, limpiar, hacer atole para el champurrado¹³³,
y si amezco crudo¹³⁴ irás al mercado
a comprar iguana o algo más adecuado.*

*Aunque pobre soy, trabajaré muy duro
para darte todo y poder ahorrar,
aunque mi casa sea de palma no me avergüenzo,
por eso desde ahora avisa a tu familia
yo no te engaño, yo soy muy sincero
ya tengo todo preparado, tu horno y el fogón
nomás falta que tu acepte, Magda.*

Esta pieza, parece ser la advertencia de un novio a la que pretende será su esposa, sobre las tareas que ésta tendrá que desempeñar en su hogar, diciéndole que ya tiene todo listo, que él le es muy honesto y que ella debe avisar a su familia, mostrando con ello que los hombres istmeños se consideran los jefes de familia.

¹³¹ Con lo cual se reafirma la idea de la mujer como administradora del dinero familiar.

¹³² Tomado de López, Moisés, *Op. Cit.*, p. 57.

¹³³ Palabra para denominar una bebida caliente a base de leche y chocolate.

¹³⁴ Término coloquial para aludir la resaca después de una borrachera.

Como se ha visto hasta aquí, la lírica istmeña nos permite conocer algunos estereotipos que los hombres zapotecos han construido y reproducido sobre las mujeres; asimismo, los versos presentados muestran que existen claras divergencias entre la opinión de las observadoras y observadores externos y la de la propia comunidad zapoteca, no obstante, cabe destacar que este punto de vista transmitido en la música fue durante casi 150 años exclusivamente masculino.

Gracias a los textos de la música istmeña también se ha podido verificar los contrastes que presentan las relaciones de género en esta región, ya que es claro que la música da cuenta del relevante papel que tiene la mujer en el Istmo de Tehuantepec, pero también refleja que los hombres exigen de las mujeres ciertos comportamientos sociales ligados al patriarcado; desde mi perspectiva, como expuse anteriormente, considero —coincidiendo con Miano— que no existe un matriarcado en la región y que esta idea ha sido fomentada por observadores no istmeños, especialmente extranjeros que quieren ver a las zapotecas como amazonas contemporáneas; por otra parte, dado el fuerte prestigio social de la mujer, así como el control que ésta ejerce sobre el dinero y diversos ámbitos de la sociedad, tampoco podemos hablar de un patriarcado en términos tradicionales, es decir, encontramos una comunidad con formas de relaciones sociales más igualitarias entre hombres y mujeres, pero donde aún subsisten rasgos de sometimiento hacia las mujeres,¹³⁵ esta ambigüedad respecto a las relaciones de género que se desarrollan en el Istmo, se ha visto reflejada en la música istmeña revisada.

Dado que no podemos reducir el análisis de la música al texto de las canciones, en las páginas siguientes se explicarán las dotaciones instrumentales, los géneros musicales y las ocasiones performativas relacionadas con la MI donde es representada la mujer zapoteca.

¹³⁵ Marinella Miano considera que existen cinco situaciones que reflejan las formas de subordinación de las mujeres zapotecas: 1) El control social del cuerpo y sexualidad de la mujer, 2) Ciertas situaciones de violencia intradoméstica y la institucionalización de la "casa chica" (otro/s hogar/es conyugal/es de los maridos con la amante o *xnadxii*), 3) una socialización primaria diferenciada por género, donde los niños tienen mayor libertad, mientras las niñas deben ajustarse a ciertas obligaciones y responsabilidades, 4) escasa presencia en los puestos políticos, 5) marginación en la "alta cultura" (música, artes plásticas, poesía). Ver, Gómez, Agueda y Miano Marinella, *Op. Cit.*

2.3 El sistema musical

En este apartado se retomará lo planteado por Gonzalo Camacho, según el cual podemos entender el *sistema musical* de una región como “un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura” y donde las prácticas musicales están conformadas por “los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales, y las ocasiones preformativas”.¹³⁶ Las canciones istmeñas dedicadas a las mujeres son entendidas como parte del sistema musical zapoteco istmeño, por lo que se expondrá brevemente sus distintos elementos.

∞ Géneros musicales:

Los principales géneros musicales interpretados por los zapotecos istmeños son: *canciones istmeñas, sones, corridos, boleros, valeses y huapangos*. De éstos, los *sones istmeños* constituyen el género más representativo de la región.

El *son* es un género lírico-coreográfico, que se canta y se baila; este término “se aplica a un repertorio bastante amplio, tanto en diversidad como en distribución geográfica, de la música tradicional mexicana”.¹³⁷ Tienen un origen español, el *fandango*, la *petenera*, la *guajira*, la *malagueña*, son algunas de sus principales influencias, de tal manera, que podemos preguntarnos ¿cómo llegaron estas formas musicales a México? La respuesta a este cuestionamiento es lógica, ya que, la conquista y la colonización del territorio mesoamericano, además de material y espiritual también fue cultural y por ende musical, puesto que los colonizadores trajeron consigo su música y sus instrumentos.

El puerto de Veracruz fue durante tres siglos la puerta de entrada de la música que llegaba en labios de los emigrantes; a éste arribaron en el siglo XVII los primeros *fandangos* que luego se extenderían a otras partes del país por medio de los arrieros, comerciantes,

¹³⁶ Camacho, Gonzalo. *La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media de la Huasteca*, México, Escuela Nacional de Música. Según el propio autor, la definición que arriba he citado proviene de la ponencia titulada “La Música de Tlamanes. Música, Estructuras, Cultura”. Presentada en el 2º Coloquio del Seminario de Semiología Musical, México, ENM-UNAM, del 26 al 28 de noviembre del 2002.

¹³⁷ Antología del Son de México. Instituto Cultural “Raíces Mexicanas”, www.folklorico.com/musica/antologia-son.html.

hacendados y ganaderos. Tiempo después, los músicos formados en la entonces Nueva España, tomaron tanto elementos autóctonos como elementos de la música española, comenzando con ello a conformarse la identidad de la música mexicana y entre ésta, el *son*.

La difusión de la música española y de la naciente música mexicana también se hizo a través de las ferias comerciales, en las que los músicos y bailarines presentaban producciones novedosas. A fines del siglo XVIII y principios del XIX, la tonadilla escénica¹³⁸ jugó un papel fundamental en la transmisión de cantos y bailes españoles que fueron asimilados en México; entre los nuevos géneros musicales mestizos de la música mexicana se encontraron los *sones* y los jarabes.

En el caso de los *sones istmeños*, sus principales influencias musicales españolas provienen de Andalucía; estos sones son el resultado de la fusión hispano-zapoteca. De acuerdo con Jas Reuter, el son oaxaqueño constituye una excepción dentro del panorama del son mexicano, ya que generalmente es interpretado por una banda de alientos¹³⁹ —vientos—, por la marimba, o acompañados de la guitarra sexta y el requinto,¹⁴⁰ siendo esta última forma de interpretación otro rasgo distintivo del son istmeño, pues “constituye un puente entre el son propiamente dicho y la canción-vals”.¹⁴¹

Es importante señalar que exceptuando algunos ritmos españoles que aún se conservan, los sones istmeños adquirieron su idiosincrasia en la región, prueba de ello es que muchos están en lengua zapoteca, además de celebrar en sus textos el orgullo en sí de lo que implica ser zapoteco, transmitiendo a las nuevas generaciones los usos y costumbres de sus pueblos; ya sean de forma meramente instrumental o con texto, los *sones* reproducen tradiciones y costumbres sociales.

Los *sones istmeños* tienen relevancia para el presente trabajo debido a que el tema principal de los mismos —especialmente de los más antiguos— es precisamente la mujer zapoteca: *La sandunga*, *La llorona*, *La Petrona*, *La Petenera*, *La Vicenta* y *La Juanita* son tan

¹³⁸ Género teatral importado de España, principalmente de Cádiz, en la que se presentaban cantos y bailes regionales.

¹³⁹ A diferencia de la mayoría de los sones que son interpretados principalmente por un conjunto de instrumentos de cuerdas, como el mariachi.

¹⁴⁰ Ver glosario.

¹⁴¹ Reuter, Jas. La música popular de México, origen e historia. Editorial Panorama, México, 1988, p. 53.

sólo algunos ejemplos. De los *sones* anteriores, sin lugar a dudas, *la Sandunga* es el más importante, la cual además *de* ser un verdadero himno¹⁴² de la región, representa en el imaginario colectivo a la mujer zapoteca; para los istmeños en general, la *Sandunga* es una tehuana, es decir, una mujer altiva, bella, elegante, poderosa y para los hombres en particular es a la vez símbolo de la madre y la esposa.

El origen de la *Sandunga* o *Zandunga* ha sido muy discutido; por muchos años los tehuanos han disputado su paternidad, atribuyéndola al músico y guerrillero *Máximo Ramón Ortiz*,¹⁴³ sin embargo, algunos documentos y testimonios personales niegan esta leyenda.

La *Sandunga* como muchos de los *sones* tiene un origen español, que según la referencia más antigua que se conserva en la Hemeroteca Nacional de México deriva de un *jaleo andaluz*, proveniente a su vez del género *Fandango*;¹⁴⁴ este *jaleo* fue estrenado en México en el Teatro Nacional el 3 de diciembre de 1850 en una función a beneficio de la cantante y actriz María Gañete, así lo prueba la publicidad en los periódicos “*El Monitor Republicano*” y “*El siglo XIX*”¹⁴⁵ de la cartelera del Teatro Nacional en la que se anuncia como penúltimo número de esta velada un nuevo *jaleo* titulado “*La Zandunga*” que fuera interpretado por la señorita Moctezuma y por Don Ambrosio Martínez.

Tiempo después, la *Sandunga* fue presentada en Oaxaca y fue ahí donde la escuchó y aprendió Máximo Ramón Ortiz en 1853, este tehuano que contaba con una buena formación musical se encontraba en la capital oaxaqueña, ya que como guerrillero se había unido a Gregorio Meléndez para defender el Plan de Jalisco; a su regreso al Istmo dio a conocer la *Sandunga*, la cual según la tradición la cantó con gran dulzura y sentimiento; en el Istmo este

¹⁴² Entendiendo himno como un género literario-musical que se constituye como un símbolo de identidad al representar a las personas que lo asumen como propio. Para los habitantes del Istmo, *la Sandunga* es factor de cohesión social tanto al interior del Istmo como fuera de él, ya que pese a las diferencias entre los zapotecos istmeños, este canto los une; cohesionando también a los que están fuera de su tierra natal y que con sólo escuchar sus primeras notas se trasladan a ella.

¹⁴³ Máximo Ramón Ortiz nació en Santo Domingo Tehuantepec y desde temprana edad acudió a lecciones de piano, posteriormente se trasladó a la capital mexicana para seguir su formación musical y ahí se convirtió en político, siendo nombrado en 1848 gobernador interino del Departamento de Tehuantepec, posteriormente rompió con el gobierno, uniéndose al guerrillero Gregorio Meléndez y luchando a favor de Antonio López de Santa Anna. Ver, Rojas, César, *Sandunga. Música sublime, símbolo de unión*, Oaxaca, México, 2007, pp. 19-23.

¹⁴⁴ Con esta palabra se dignaba a distintos tipos de bailes en la nueva España desde el siglo XVII, para mayor información sobre el fandango puede consultarse, Pérez Monfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS-CIDEHM, 2003, Pp. 15-79.

¹⁴⁵ Véase, *El monitor Republicano*, México, Martes 3 de diciembre de 1850.

jaleo-fandango, se convirtió en *son* y se arraigó cantándose en zapoteco y exaltando en su letra a la mujer istmeña.

La *Sandunga*¹⁴⁶ al igual que el resto de los *sones* istmeños consta de una introducción y un estribillo que se alternan con las coplas o zapateados; a lo largo del tiempo se han escrito muchas versiones literarias de la misma, conservándose solamente de los textos originales:

¡Ay Sandunga, Sandunga, mamá por Dios!
¡Sandunga no seas ingrata, mamá de mi corazón!

Estructura de la Sandunga: **[Introducción – Estribillo – Copla/Zapateado]**

La relevancia de la *Sandunga* y por ende su asociación a la mujer istmeña es tal, que ni las *velas*, ni las celebraciones privadas pueden comenzar hasta que se haya tocado este *son* y las mujeres salgan a bailar. En los años sesentas del siglo XX, el Dr. Alberto Cajigas¹⁴⁷ expresaba: “la Sandunga es tocada en todas las celebraciones rituales, en las fiestas titulares, en los matrimonios, en las grandes y pequeñas velas (...) puede tocarse en cualquier momento, basta que alguien la pida”,¹⁴⁸ hoy, a más de cuarenta años de distancia, este hecho se sigue observando en las comunidades istmeñas de Oaxaca y en las que se han conformado en el exterior, como las de la ciudad de México o Los Ángeles.¹⁴⁹

La Sandunga es una expresión sonora de la mujer istmeña, quien a su vez simboliza la tierra istmeña, así lo expresan las palabras de Samuel Villalobos:

Nuestra Sandunga, la que hemos declarado nuestro Himno por encerrar en sus
inmortales notas, los sentimientos más nobles y los pensamientos más elevados de
los Istmeños hacia la mujer del Istmo zapoteca y hacia la Patria
Chica. La Sandunga es canción de amor y admiración para la mujer y canto
de honor y de gloria para la tierra que nos vio nacer.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Una de las múltiples versiones que tiene *la Sandunga* puede escucharse en la pista 6 del CD anexo, cantada por el trovador Facundo López Malo.

¹⁴⁷ Médico tehuantepecano que dedicó grandes esfuerzos para preservar la cultura zapoteca, especialmente la que no se encontraba escrita y había pasado por tradición oral.

¹⁴⁸ Cajigas, Alberto, *El Folklor Musical del Istmo de Tehuantepec*, México, 1961, p.117.

¹⁴⁹ Estas comunidades se conforman por los zapotecos que han migado a las ciudades mencionadas.

¹⁵⁰ “Nuestra Sandunga y los Fandangos Españoles”, en *Guiengola*, N0. 1, p. 34.

Dejando de lado a *La Sandunga*, debe decirse que no sólo los *sones istmeños* abordan la temática femenina, ésta también se observa en las *canciones istmeñas*, los *huapangos*, las *colombianas*, los *valeses* y los *boleros*. Como parte de su estudio antropológico de las relaciones de género en el Istmo de Tehuantepec, Miano señalaba que una gran proporción de la producción musical zapoteca estaba dedicada a las mujeres, mencionando por ejemplo que de las 122 composiciones que había consultado, pertenecientes tanto a Eustaquio Jiménez Girón como a Jesús Rasgado —es decir, dos de los más grandes compositores istmeños—, 92 estaban dedicadas o tenían por tema a las mujeres¹⁵¹, lo que constituye el 75.4%. Otro ejemplo en este sentido, es la obra musical de César López, ya que de sus 37 composiciones que aparecen en el cancionero *Guunda'Nu Diidxaza*, compilado por el profesor Moisés López, 33 le cantan al amor o desamor de una mujer y sólo cuatro hacen referencia a la tierra natal y a las costumbres istmeñas, es decir el 90% de su obra tiene por tema a la mujer.

∞ Dotaciones instrumentales:

Las principales dotaciones instrumentales que se encuentran en el Istmo zapoteca son: Pito, Caja y Bigú, bandas de alientos, tríos de guitarras, duetos de voz y guitarra, y trovadores o solitarios (guitarra y voz).

El *Pito* (flauta), la *Caja* (Tambor) y el *Bigú* (Carapacho de Tortuga),¹⁵² es considerada la dotación más antigua y se ha asociado a rituales prehispánicos.¹⁵³ Con estos instrumentos los zapotecos tocan otro tipo de *sones*, los cuales tienen por tema principal la fauna regional, siendo interpretados especialmente en celebraciones religiosas, como ejemplo de ellos tenemos: la *Iguana Rajada*, *Guugu Huiini* (La Tortuga) y *el Bere Lele* (Alcabarán).¹⁵⁴

Las *bandas de alientos* (vientos) del Istmo, son una agrupación musical muy importante, al igual que en todo el estado de Oaxaca, y están presentes en las celebraciones a lo divino y a lo humano, interpretando un amplio repertorio que además de *sones* regionales

¹⁵¹ Miano, Marinella, *Op. Cit.*, 2002, p. 116.

¹⁵² Idiófono que cuenta con dos lengüetas que salen de la concha del animal y se percute con dos astas de venado.

¹⁵³ Aunque esto es sólo una tesis, pues como se sabe no hay registro escrito de la música precortesiana.

¹⁵⁴ Cabe destacar que los zapotecos desarrollaron una importante escuela flautística desde el siglo XIX con maestros como Cambilu, Lailu Vippu, Cenobio López y Melesio López (siglo XX). Una versión más moderna del *Bere Lele*, puede escucharse en la pista 6 del CD anexo, este *son* es interpretado por Martha Toledo.

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

incluye *mazurcas, valeses y marchas fúnebres*. Podemos citar a La Banda Princesa Donají como la más prestigiada de la región.

Los *tríos de guitarra*, están conformados por guitarra sexta (1er requinto), guitarra sexta (segundo requinto) y guitarra sexta (acompañamiento) y pueden ser de dos o tres voces, algunos también se acompañan con percusiones, su repertorio se conforma principalmente por *sones*, canciones istmeñas y boleros, (ver fotografía 3). Entre los tríos que actualmente trabajan en el Istmo se encuentran: el Trío San Vicente¹⁵⁵, *Son Gubidxa*, el trío Monte Albán, Los Tecos, el Trío Bohemio y el Trío Sa Vizende.

Por su parte, los *duetos* están integrados por la voz y guitarra sexta que hace la función de acompañamiento y 2a voz y guitarra sexta (requinto) que canta glosas; su repertorio es similar al de los tríos. Ya sea en los duetos o en los tríos, existe generalmente un cantante guía que es respondido por una o dos voces del grupo según sea el caso.



3.- Trío San Vicente, tocando para homenajear a una tehuana
30 de agosto del 2008, Juchitán de Zaragoza

¹⁵⁵ Escuchar pista 7 del CD anexo, en la que el trío San Vicente interpreta *El feo* una de las canciones istmeñas más arraigadas en la región, esta versión es cantada en zapoteco y en español.

Además de las dotaciones anteriores, existe en el Istmo una fuerte tradición de trovadores que cantan sones istmeños en lengua zapoteca acompañados de guitarra sexta. Esta dotación se liga a una tradición poética muy importante con autores como Andrés Henestrosa,¹⁵⁶ Gabriel López Chiñas, Eustaquio Jiménez, Antonio Santos o Franco de la Cruz e intérpretes como Saúl Martínez, Martín Chacón, Hebert Rasgado o Feliciano Carrasco; en el trabajo de campo pude observar que muchos de estos trovadores también son cantautores, ejemplo de esto son: José Molina, Facundo López Malo, Mario López e Israel Vicente, sólo por mencionar algunos. Aparte de las canciones istmeñas, los trovadores interpretan *sones*, valeses, boleros, colombianas y tangos.

Al relacionar las dotaciones instrumentales y los géneros musicales dedicados a las mujeres zapotecas, encontramos que con excepción del Pito, la Caja y el Bigú, los compositores utilizan todas las dotaciones instrumentales istmeñas para abordar la temática femenina (ver cuadro 1), sin embargo, cabe destacar que las dotaciones musicales compuestas por cuerdas punteadas (tríos, duetos o trovadores) son las más recurrentes para cantarle a la mujer istmeña.

En el trabajo de campo realizado, los/las intérpretes y los compositores entrevistados, coincidieron en manifestar que, aunque el tiempo pase y surjan nuevos estilos musicales, la mujer zapoteca sigue siendo fuente de inspiración. Geovanni López —el más joven de los entrevistados— opinó que a su parecer, el repertorio que se le dedica a la mujer istmeña es amplio y en esencia su imagen ha permanecido a lo largo del tiempo, lo que ha cambiado son los ritmos, las interpretaciones de la música, asimismo, López se pronunció a favor de que la música se actualice de acuerdo a la época, por ello en la música que él hace, utiliza ritmos del bossanova, jazz, rock o blues; para este guitarrista, las canciones istmeñas sea con cualquier ritmo que se les acompañe seguirán reflejando el amor que como hijos y como hombres les tienen los istmeños a las mujeres zapotecas.¹⁵⁷

¹⁵⁶ De este poeta puede escucharse en la pista 8 del CD anexo la letra de *La Martiniana*, pieza en la que se ensalza tanto a la madre como a la música istmeña. *La Martiniana* tiene la música del son regional *La Micaela* y es cantada en esta versión por el dueto de los hermanos Ríos, compuesto por Alberto Ríos (requinto y segunda voz) y Plutarco Ríos (guitarra y primera voz).

¹⁵⁷ Entrevista realizada el 29 de agosto del 2008, Juchitán de Zaragoza, México. Soporte en audio y notas de campo.

Existen en el Istmo diversos intérpretes y agrupaciones musicales que utilizan ritmos actuales para atraer a las nuevas generaciones en el gusto por la música regional, el “Colectivo la Tregua”, trío donde participa Geovanni López es un claro ejemplo; otro ejemplo es el grupo “Son Gubidxa” que tiene una gran influencia de la trova cubana; igualmente, Natalia Cruz en su segundo material discográfico se decantó por el uso del Nuevo flamenco; este hecho debe mencionarse porque gracias a esto, el repertorio donde es representada la mujer zapoteca llega a personas de todas las edades.

∞ Ocasiones performativas:

Las ocasiones performativas donde se interpreta la música asociada a las zapotecas son de diversa índole y están relacionadas con la celebración de todo el ciclo de vida de los zapotecos, desde el bautismo hasta los velorios y entierros. En el Istmo de Tehuantepec, en particular en Juchitán, el nacimiento de una niña es celebrado con música dedicada a las mujeres, al igual que su bautismo, por otra parte, en los velorios y entierros se suele llevar a un grupo musical que acompañe a los dolientes. Otras celebraciones son las presentaciones de 3 años, 15 años y bodas.

Probablemente, la ocasión performativa más importante para los zapotecos son las velas, de las cuales se ha hablado en el capítulo I, sólo baste recordar que la *vela* es un espacio en el que gracias a la música y al baile, las costumbres regionales se muestran a los invitados externos y en que los zapotecos istmeños fortalecen su identidad al escuchar una música que les es propia y bailarla de acuerdo a la tradición, siendo las mujeres sus principales protagonistas.

La información de este apartado puede resumirse esquemáticamente en el siguiente cuadro:

**CUADRO ILUSTRATIVO DEL SISTEMA MUSICAL ISTMEÑO RELACIONADO
CON LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER ZAPOTECA**

Géneros musicales	Dotaciones instrumentales	Ocasión preformativa
Sones tradicionales	Banda de alientos Tríos , Duetos y Trovadores	Velas, bautizos cumpleaños, bodas, XV años, aniversarios
Canciones istmeñas	Tríos, Duetos, Trovadores, Conjuntos de Marimbas	Serenatas, cumpleaños, aniversarios y entierros
Boleros, Tangos y otros géneros similares	Tríos, Duetos y Trovadores	Cumpleaños, serenatas, aniversarios y velorios

Cuadro 1

Fuente: *Elaboración propia.*

Los datos anteriores permiten observar que la mujer istmeña ha sido representada por los hombres zapotecos en todos los componentes del sistema musical de la MI.

Como conclusión, puede decirse que por lo que se refiere a los géneros musicales, la imagen de la mujer es un tema recurrente en composiciones de distintos géneros, es decir, no se circunscribe a los *sones* tradicionales, de hecho, puede observarse que los compositores van teniendo diversas influencias musicales, variando su estilo de componer, no obstante, el tema de la mujer zapoteca sigue presente, ya sea a ritmo de *son regional* o de *cumbia*, los hombres continúan cantándole a las mujeres de su comunidad, revelándonos en sus letras, además de su amor a ellas también las pautas de las relaciones de género que establecen.

Respecto a las dotaciones instrumentales, resulta significativo que como se dijo anteriormente, casi todos los conjuntos instrumentales incluyan un repertorio dedicado a las mujeres zapotecas, situación que de nuevo nos revela la importancia de éstas en su sociedad, a quienes se les toca y se les canta tanto en actos públicos como privados, usando ya sea una

banda de alientos o simplemente una guitarra. Incluso los grupos más recientes que han aparecido en el Istmo y que utilizan instrumentos electrónicos para tocar música “comercial”, incluyen en su repertorio piezas dedicadas a las mujeres zapotecas; estos grupos saben que los *sones* o *boleros* no pueden faltar porque en cualquier momento de una fiesta les serán solicitados.

Por otra parte, en relación a las ocasiones preformativas, debo mencionar que durante el trabajo de campo asistí como invitada de distintos grupos del Istmo a celebraciones de aniversarios, serenatas y velorios, esta observación participativa me permitió corroborar los datos que me habían proporcionado en las entrevistas, encontrando que en las distintas celebraciones del ciclo de vida de los zapotecos istmeños, la música en la que es representada la mujer zapoteca tiene gran relevancia, formando parte —en mayor o menor medida— de toda festividad.

La incorporación de las mujeres zapotecas al ambiente musical, especialmente como intérpretes de la canción tradicional y como compositoras, ha supuesto diversas transformaciones para la música istmeña, las cuales serán comentadas en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III

MUJERES ZAPOTECAS EN LA MÚSICA

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

3.1.-Primeras incursiones musicales. La incorporación de las mujeres zapotecas en la música istmeña.

En distintas ocasiones he mencionado a lo largo de este trabajo que durante casi 150 años, la música istmeña fue compuesta e interpretada por hombres, considerando el 1853 como fecha de inicio de la música tradicional istmeña y el año 2000 como el comienzo de la incorporación de las mujeres a esta música; sin embargo, como expuse en el capítulo II, desde finales de los años setenta del siglo XX, María Luisa Leyto Matache se agregó como intérprete de la Banda Princesa Donají, aunque de forma limitada, esto puede corroborarse al observar que su voz sólo aparece en cuatro temas de dos long play de la extensa discografía de la banda antes citada y aunque su presencia fue importante y reconocida, otras mujeres zapotecas no siguieron su ejemplo, por lo que se puede considerar como un caso extraordinario de la MI.

Fue hasta principios del siglo XXI que comenzaron a surgir más mujeres intérpretes de la música istmeña; de acuerdo con la opinión de muchos de los entrevistados como el compositor Mario López o la cantante Natalia Cruz, este hecho se relaciona con la gran popularidad que alcanzaron Susana Harp y Lila Downs, dos cantantes no istmeñas que interpretaban música en zapoteco, además de ataviarse como tehuanas, hecho que muy probablemente llevó a las mujeres zapotecas a cuestionarse su ausencia en el campo de la música.

Para Natalia Cruz por ejemplo, las cantantes antes mencionadas se disfrazaban al portar un traje que no les pertenecía y cantar en una lengua que no era la suya y aunque su propia incursión en el mundo de la música no se debe a este hecho, ella reconoce que el movimiento de intérpretes femeninas de música zapoteca istmeña comenzó desde fuera; el compositor Israel Vicente coincide en señalar que la difusión de los medios de comunicación de mujeres cantantes foráneas impulsó a las mujeres zapotecas a cantar, pronto comenzaron a incorporarse al panorama musical nuevas intérpretes de distintas comunidades, como Juanita Ramírez de Salina Cruz, Natalia Cruz de Ixtltepec, Martha Toledo y Mary Medina de Juchitán, Sara de Santa María Xadanni, todas las cuales han aportado una nueva visión a la música istmeña.

La entrada de las mujeres zapotecas en el campo de la música, se da de manera muy tardía, pese al gran prestigio social y cultural que desde hace siglos tienen estas mujeres en su comunidad; su presencia se ve coadyuvada por factores externos, ya que tanto Harp como Downs mostraron que aunque la mujer sea uno de los temas principales de la MI, también puede ser ella quien la cante, rompiendo con la imagen exclusiva de los intérpretes masculinos; escuchar y ver a estas dos mujeres, llamo la atención no sólo de las mujeres, sino también a los hombres sobre la falta de tehuanas en la actividad musical.

¿Por qué tardaron tantos años las mujeres en acceder al campo musical istmeño? es una interrogante que tiene varias posibles respuestas, una de ellas se relaciona con el comercio, al ser éste la actividad principal de las mujeres zapotecas demanda mucho de su tiempo, sin dejarle espacio para otras actividades, además, dentro de la división de ocupaciones entre hombres y mujeres que existe en el Istmo, el hombre era quien tenía tradicionalmente la profesión de músico; esta respuesta es dada por algunos de los entrevistados en el trabajo de campo y aunque es factible no es la única que podemos considerar.

Otra contestación tiene que ver con que en el Istmo de Tehuantepec la música se ha transmitido por tradición oral; sólo en años recientes se ha instaurado una escuela de música en Santo Domingo Tehuantepec, eran los hombres quienes poseían el conocimiento musical y quienes lo transmitían a otros hombres, frecuentemente de la misma familia, conformando una fuerte tradición de tríos, duetos y trovadores masculinos en los que la figura de una mujer no tenía cabida; por ello, considero que fue muy importante que estos hombres vieran que mujeres de fuera podían cantar lo mismo que ellos y además con mucho éxito. Desde mi punto de vista, para las mujeres zapotecas tuvo gran utilidad el ejemplo de otras mujeres que públicamente cantaban su música.

Otro hecho muy significativo dentro de la incorporación de las mujeres zapotecas a la música istmeña es el surgimiento en el año 2005 de la cantautora Mary Medina, la primera y hasta la fecha única compositora zapoteca, quien al igual que las intérpretes, ha contribuido a modificar el panorama musical exclusivamente

masculino; en sus canciones, Medina aborda distintos temas desde su propia condición de mujer, hablando también de las zapotecas a quienes considera —según sus palabras— “una herencia de Dios”, como lo dice en el vals *Mujeres de mi tierra*, cuya letra presento enseguida.

Mujeres de mi tierra¹⁵⁸

Vals

L. y M. Mary Medina

*Pueblo de viento y mar
caracol de misterios
tejido en punto fino
por manos ancestrales*

*Donde la hermandad
se vive todavía
al son de tu cantar
de lírica poesía*

*Mujeres orgullosas
por tus calles pasean
con sus floridos trajes
de célicos colores*

*Como los pavo reales,
altivas, primorosas,
mujeres de mi tierra,
son herencia de Dios*

*Yo vivo en tu lenguaje
y en tus tradiciones
y siembro la semilla
que el abuelo dejó*

*Con la sabiduría
del gusto por la vida
y sonos de alegría
y cantos al dolor (bis).*

Como puede leerse en este tema, Medina compara a las zapotecas con los pavos reales debido a su altiveza, elegancia y colorido de sus trajes, además de relacionarlas con la música istmeña y con las tradiciones zapotecas.

¹⁵⁸ Escuchar pista 9 del CD anexo. Mary Medina interpreta el vals *Mujeres de mi tierra* con el acompañamiento de distintos instrumentos como el piano, la guitarra, el sintetizador.

La aparición aún más tardía de una compositora de MI, revela que al igual que en la música académica occidental, la composición ha estado estrechamente ligada a lo masculino, por lo que a lo largo de la historia de la música primero han surgido instrumentistas o cantantes que compositoras.¹⁵⁹ Hablando de la música en general, Marisa Manchado señala que “el inconsciente colectivo patriarcal parece llevar implícita la idea de que la música compuesta o interpretada por mujeres (...) es, como todo lo femenino, de segunda categoría”,¹⁶⁰ por lo cual resulta muy significativo que además de cantantes, surja una compositora, porque con ello se podrá sentar una tradición, un ejemplo para las futuras generaciones; Pilar Ramos, plantea que la falta de una tradición de mujeres en la historia de la música, ha sido uno de los elementos que contribuyeron a la marginación de la mujer en este campo, Ramos apunta lo siguiente:

En definitiva, las compositoras se han encontrado con una situación muy diferente a la de sus colegas masculinos (...) por la falta de una tradición. Hasta fechas muy recientes, las mujeres occidentales no contaban con modelos de compositoras. Naturalmente, no porque no las hubiera habido, sino porque eran invisibles en los libros de historia de la música, en las enciclopedias, en las salas de concierto, en las tiendas de discos.¹⁶¹

A este respecto debe decirse que las mujeres han hecho música a lo largo de toda la historia, sin embargo, han sido invisibilizadas. Las investigaciones de la musicología feminista han sacado a la luz centenares de nombres de mujeres músicas olvidadas, cuya obra comienza recientemente a valorarse. Hildegard Von Bingen, Beatriz de Dia, Barbara Strozzi, Clara Wieck Schumann, Fanny Mendelssohn, Alma Mahler, Ruth Crawford Seeger, Ethel Smith, Lili Boulanger, Clotilde Cerda y Bosch, Mariana Martínez, Paulina Viardot, Isabel Colbrán, María Barrientos, Emiliana de Zulbedía, Rosa García Ascot y Sofiya Gubaydulina son algunas de las músicas europeas (intérpretes, cantantes y compositoras) que han existido en distintas épocas; en el caso particular de México, podemos mencionar a Ángela Peralta, María Greever, Alba Herra y Ogazón, Esperanza Pulido, Alicia Urrieta, Gloria Tapia, Consuelo Velásquez, Isabel Mayagoitia, Ana Lara y Leticia Armijo, entre otras instrumentistas, compositoras, cantantes y musicólogas que ha tenido el país. Como puede observarse, muchas son las mujeres que se han dedicado al ejercicio de la música, no

¹⁵⁹ Aunque cabe destacar que muchas compositoras no pudieron dar a conocer públicamente sus obras como es el caso de las monjas músicas; al respecto, actualmente se encuentra en prensa la tesis doctoral de la profesora de la Universidad de Salamanca Matilde Cháves de Tobar, titulada *La vida musical en los conventos femeninos de Alba de Tormes-Salamanca*.

¹⁶⁰ Manchado, Marisa (comp.), *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Horas y Horas la editorial, 1998. p. 11.

¹⁶¹ Ver, Ramos, Pilar, *Feminismo y música: introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003, p.58.

obstante, sus nombres en la mayoría de los casos nos resultan desconocidos al igual que su vida y obra.¹⁶²

Volviendo al caso del Istmo, es de destacarse que las comunidades zapotecas han recibido muy bien tanto a Mary Medina como a todas las cantantes, reconociendo que la presencia de hombres y mujeres favorece a la MI, puesto que conforma una nueva visión de la misma, tal como veremos a continuación.

3.2 La construcción de una visión femenina en la música istmeña.

Podemos decir que la presencia de las mujeres en la música istmeña ha conformado una visión femenina de la misma, es decir, actualmente, la MI ya no sólo expresa lo que los hombres piensan sobre las mujeres, sino también lo que las mujeres piensan de sí mismas; esta visión se ve enunciada tanto en la forma de cantar como en la de componer de las mujeres zapotecas. Para evidenciar las convergencias y diferencias de lo que planteo como una visión femenina en la música istmeña, recuperaré lo referente al concepto de sistema musical explicado en el capítulo anterior, pero aplicándolo al caso de las mujeres.

Antes de continuar con lo relativo al sistema musical, debo aclarar que mi planteamiento de una visión femenina en la música istmeña no se inscribe ni dentro del feminismo de la igualdad, ni del de la diferencia, más bien en distintos momentos de este trabajo se han tomado propuestas provenientes de ambos, así por ejemplo, la historia compensatoria, el rescate de la obra de mujeres músicas olvidadas y la difusión de la incursión de las mujeres zapotecas, son aspectos más cercanos al feminismo de la igualdad, mientras que el señalamiento de las diferencias que se encuentran entre la visión masculina de la MI y la visión femenina, parece coincidir con el feminismo de la diferencia, es decir las dos perspectivas nos sirven para analizar un mismo caso.

¹⁶² Para profundizar sobre el tema de las mujeres en la música puede verse Bowers, Jane y Tick, Judith, *Women Making Music. The Western Art Tradition 1150-1950*, Chicago, University of Illinois Press, 1987, obra pionera que hace un recorrido por ochocientos años de la historia de las mujeres en la música, también puede consultarse la ya antes citada obra de Pilar Ramos, *Feminismo y música, Op. Cit.*, así como varios de los artículos compilados por Marisa Machado en *Música y mujeres: Género y poder*, Madrid, Horas y Horas la editorial, 1998. Para el caso de México, consultar Ulloa, Citlalin, *Mujeres mexicanas en la música de concierto*, en www.piem.colmex.mx, así como Pulido, Esperanza, *La mujer mexicana en la música*, México, Ediciones de la Revista de Bellas Artes, 1958.

Una vez explicado lo anterior, puedo decir que respecto a los *géneros musicales*, las mujeres abordan de igual manera que los hombres, principalmente *sones*, canciones y boleros; sin embargo, lo que cambia es el significado; la música istmeña dedicada a las mujeres, al ser interpretada por ellas, las convierte en sujetos activos y no solamente receptivos, aunque canten las mismas letras que los hombres, su entonación es diferente. Escuchar cantar a las mujeres zapotecas cambia también la percepción del público, quien es constructor de significados, porque la una melodía es recibida de forma distinta si es cantada por un hombre o por una mujer; de acuerdo con Shepherd, el mismo texto de una canción recibe diferentes lecturas según la voz que lo interprete.¹⁶³

En cuanto a la creación de significados por parte del público y su relación con el género, podemos poner el ejemplo de la *Sandunga*, la cual representa en el imaginario colectivo zapoteco a una mujer tehuana altiva y orgullosa de su cultura; cuando esta pieza es cantada por los hombres, es un acto de homenaje a su belleza, pero cuando es cantada por una mujer, es además una reafirmación de la condición de mujer zapoteca. Las intérpretes ataviadas con el traje regional simbolizan ellas mismas a la *Sandunga*, reforzando a nivel visual lo que dicen con su voz, y reconociendo el poderío de las mujeres zapotecas, además de expresar el orgullo que tienen de ser mujeres y pertenecer a esta comunidad, orgullo que transmiten principalmente a las mujeres del público que las escucha cantar y se identifican con ellas.

Vale mencionar que la expansión en los últimos años de las nuevas tecnologías en grabación ha beneficiado a las intérpretes zapotecas, las cuales han buscado realizar grabaciones para difundir su música, diferenciándose en cierta medida de los cantautores e intérpretes hombres, quienes durante décadas sólo reproducían su música en distintas ocasiones performativas de la comunidad o en discos con finalidad antropológica —como las grabaciones realizadas por el INAH sobre la música de los pueblos indígenas de México—,¹⁶⁴ con lo cual tenían un área de difusión que generalmente se limitaba a su comunidad; en cambio, las intérpretes son conocidas no sólo a nivel local, sino regional, nacional e incluso internacional; a este respecto, debo hacer referencia a la gira europea que Martha Toledo

¹⁶³ Shepherd, John, 2001, p. 754, citado en Ramos, *Op. Cit.*, 2003, p. 112.

¹⁶⁴ Este es el caso del disco *Música del Istmo de Tehuantepec*, Testimonio Musical de México, México, INAH, 2002 (10ª edición) y *Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño*, México, INAH, 2002 (3ª edición).

realizó en noviembre del año 2008, presentando con gran éxito 24 conciertos en distintas ciudades de Alemania y Holanda,¹⁶⁵ este hecho contribuye mucho a la difusión de la música istmeña y a su preservación.

Continuando con lo relativo al sistema musical, en lo que respecta a las *dotaciones instrumentales*, puede observarse que todas las intérpretes a las que nos referimos son solistas y se hacen acompañar por agrupaciones versátiles, utilizando marimba, banda de vientos, cuarteto, trío de cuerdas e incluso instrumentos electrónicos, diferenciándose de los trovadores que tradicionalmente se autoacompañan con la guitarra o el requinto y sólo en algunas ocasiones con un grupo más amplio, soliendo trabajar con una dotación instrumental definida; en cambio, las cantantes zapotecas no tienen preferencia por una dotación musical en particular, se les escucha con el acompañamiento de distintos instrumentos, incluso de origen prehispánico, como el Pito (flauta de carrizo), el Bigú (concha de tortuga), la Caja (tambor) y el *Cutinti* (tambor de agua).¹⁶⁶

La utilización de instrumentos prehispánicos en la producción discográfica de Mary Medina, Martha Toledo y Natalia Cruz, nos revela la identificación de estas mujeres con los orígenes de su cultura y el orgullo que sienten por la misma, estableciendo una conexión entre las mujeres y las raíces zapotecas; además de que al utilizar estos instrumentos en un repertorio diferente, posibilitan su conservación. En la tradición masculina, el Pito, la Caja y el Bigú sólo se usan para tocar un repertorio musical relacionado con la fauna local, sin embargo, las mujeres han cambiado este esquema y dan a estos instrumentos el mismo valor que a cualquier otro de la tradición occidental, teniendo con ello una propuesta musical incluyente que no se ciñe a un estilo o a una dotación instrumental. Lo anterior llama la atención si se considera que como se expuso en el capítulo II, los instrumentos musicales a los que se ha aludido, son la única dotación que los hombres no utilizan para representar a la mujer zapoteca.

¹⁶⁵ Sobre la gira de Toledo en Alemania y la emoción causada en el público que la escuchó, puede verse el artículo Teca Huiini en www.aguaclara.wordpress.com/2008/11/10/teca-huiini.

¹⁶⁶ Tambor ritual prehispánico hecho de barro, cuya modalidad se gradúa de acuerdo a distintos niveles de agua, actualmente su rescate se ha llevado a cabo por el compositor y maestro de cultura zapoteca Antonio Santos, quien enseña su ejecución a jóvenes, niños y niñas. Ver Anexo 1.3, p.103.

Además de los géneros musicales y las dotaciones instrumentales en la visión femenina, es muy importante señalar que la temática que abordan las intérpretes no sólo se restringe al repertorio tradicional; estas mujeres conscientes de su papel en la cultura tienen nuevas propuestas, por ejemplo, Martha Toledo ha musicalizado poemas de la zapoteca Irma Pineda, como es el caso del poema *mujeres*, donde se habla de la relación de las tehuanas con la música istmeña, a la cual recurren para acompañar sus actividades cotidianas y arrullar a sus hijos. Cabe destacar que Martha Toledo es integrante desde el 2004 del grupo de creadoras indígenas, un conjunto de mujeres artistas de distintas etnias de México que se dedican a la conservación y propagación de sus culturas originarias; con acciones como ésta, Toledo va abriendo espacios para un mejor posicionamiento en el ámbito artístico de la mujer zapoteca, ya que la labor de este grupo se difunde a nivel nacional a través de distintas presentaciones en el interior de la República Mexicana y mediante la grabación de material sonoro que incluye poemas y música en varias lenguas indígenas como el mazahua, otomí, náhuatl, tzetzal, mixe, maya, pai-pai y el zapoteco.

Natalia Cruz ha hecho también importantes contribuciones; esta joven ixtlatepeña se ha comprometido en la difusión de piezas musicales istmeñas de corte costumbrista que hasta ahora eran poco conocidas, como la canción *Dxuladi* (chocolate) de Carlos Iribarren, trabajando en colaboración con el compositor Antonio Santos Cisneros —gran promotor de la cultura zapoteca—; resulta muy interesante la historia que esta melodía relata, al hablar de la tradición de dar a beber a los Xuannas¹⁶⁷ una taza de chocolate antes de convite de Flor; acto que es un símbolo de valoración y respeto por estos personajes, ya que el origen prehispánico del chocolate, nos remite a la época en que el cacao era la moneda del imperio azteca, por ello, dar de beber chocolate es como dar de beber oro líquido¹⁶⁸, la intención de Cruz es recordar a las nuevas generaciones las tradiciones de sus pueblos; en la misma línea, Mary Medina ha escrito piezas musicales que rememoran uso y costumbres zapotecas, por ejemplo en *Angelina* aparece la voz de una madre que enseña a su hija diferentes aspectos que debe conocer una mujer zapoteca sobre las compras para el hogar.

¹⁶⁷ Personajes principales de la vida comunitaria, encargados del cuidado de los templos y la organización de la vida ceremonial.

¹⁶⁸ Explicación dada por la misma Natalia Cruz en la entrevista realizada el 3 de septiembre del 2008 en la Casa de la cultura de Juchitán de Zaragoza, México. Soporte en audio, y notas de campo.

Angelina¹⁶⁹

L. yM. Mary Medina

*Angelina niña ven
pronto que al Mercado iras
tienes que ir a comprar
la vianda de tu papá
(...)*

*Toma veinte pesos
que ayer remendamos
en el jicalpestle
que esta en el baúl*

*Compra seis pescados
también queso fresco
trae chocolates
no olvides el pan*

*Del cambio que sobre
compra camarones
tamales¹⁷⁰ de elotes
totopo y frijol¹⁷¹*

*Y no te distraigas
cuando hagas las compras
o te darán caro
si ven que te atontas*

*Que las vendedoras
son inteligentes
seducen y atrapan a toda la gente*

*Angelina niña mía
hija de mi corazón
desde ahora ve aprendiendo
los consejos que te doy*

*Para que cuando tu crezcas
sigas esta tradición
así es como vive el pueblo
y se da la educación*

En esta canción aparecen varios elementos zapotecos tradicionales, como el uso del jicalpextle y el baúl, que es la caja de ahorros donde las mujeres guardan el dinero y cuya

¹⁶⁹ Esta melodía aparece en la primera producción discográfica de Mary Medina, titulada “Al sur del corazón”, el texto original está escrito en zapoteco, la traducción que presento me fue proporcionada por la propia autora a quien debo un agradecimiento especial.

¹⁷⁰ Alimento tradicional de México, cuya base es una masa de maíz con alguna salsa y un trozo de carne, se cocina al vapor y en el caso de Oaxaca se envuelve en hojas de plátano.

¹⁷¹ Sinónimo de alubia.

llave sólo ellas tienen; también se menciona la inteligencia de las vendedoras y el poder de seducción que pueden ejercer, haciendo alusión al comercio en el mercado que, como se ha dicho anteriormente, se encuentra dominado por mujeres.

Todo lo anterior resulta muy significativo porque ya no se trata de los hombres pidiéndole a las mujeres fidelidad a lo étnico, sino de las propias mujeres que se asumen como portadoras y hacedoras de cultura y que al cantar o componer recuerdan que la preservación de la cultura zapoteca es tarea de tod@s, hombres, mujeres, *muxes* y *nguiu'* (lesbianas).

La composición es otro aspecto que integra la visión femenina de la MI, misma que se manifiesta en la obra de Mary Medina; esto se debe a que tal como señala el compositor zapoteco Israel Vicente, la mujer, al ser generadora de vida tiene una perspectiva diferente en muchos ámbitos de la sociedad; por ello es interesante escuchar sus canciones, en las que no se presenta un amor simple, convencional, sino una visión de amor que tiene muchos más elementos cuando habla la mujer desde su propia condición.

Las canciones de Mary además de cantarles a sus paisanas, también le cantan al amor del hombre, este es el caso del siguiente ejemplo:

Tus besos son vino en mi boca¹⁷²
L. y M. Mary Medina

*Tus besos me saben a vino
una oración es tu voz
rápido pasan los días
cuando se trata de amor*

*Y cuando despierta la noche
un lucero quiero ser
para verter mis destellos
hasta el amanecer*

*Te amare como se aman
un hombre y una mujer
te daré toda mi vida
que no lo podrás creer*

¹⁷² Al igual que *Angelina* esta canción es cantada originalmente en zapoteco.

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

*Una bendición del cielo
ha llegado para mí
seremos una sola sangre
separarnos nunca amor*

*Yo bebo el amanecer
de la fuente de tus ojos
mi destino es amarte
y que tú me quieras más*

*Cuando tú y yo nos casemos
bailaremos un “son yaa”¹⁷³
bajo una verde enramada
mis enaguas voy a ondear*

En esta manifestación de amor, los elementos étnicos tampoco quedan fuera, tal como puede leerse en la última estrofa, donde se alude a la música regional, al espacio tradicional de la enramada y al traje regional.

Aunque Mary Medina representa a la única mujer compositora, su caso es de gran utilidad para comparar su producción con la de compositores masculinos, quienes como se ha dicho, encuentran en la mujer uno de sus principales temas de inspiración. Los autores zapotecos han relacionado en sus canciones a las mujeres y el deber de éstas de mantener la cultura zapoteca, en cambio, en su obra, Medina plantea las costumbres y tradiciones zapotecas como parte de la identidad comunitaria, lo cual es un avance importante. Otro aspecto abordado por esta cantautora y que no se ve reflejado en ninguna de las composiciones hechas por los hombres, es el de la homosexualidad; como se dijo en el capítulo I, los *muxes* son bien aceptados por la comunidad zapoteca, sin embargo, en la música esto no se vio expresado hasta que Mary Medina compuso la canción *Noque Huiini*, dedicada a “La mística” un reconocido bordador muxe de Juchitán, con este gesto, la compositora manifiesta su sensibilidad a un hecho presente en la sociedad zapoteca, del que los hombres no habían dado cuenta en su música.

¹⁷³ Término utilizado para referirse a los sones genuinos que siempre son cantados.

Noque Huiini¹⁷⁴

L. y M. Mary Medina

*Ya despiertas que se hace tarde
el desayuno ya prepare
ya corte un cesto de flores
que al camposanto iras a vender*

*Pronto, pronto
para que encuentres
todavía algún lugar
y si vez que se te amontonan
cobra antes de despachar*

*Noque hijo tu serás
el que herede nuestro hogar
y cuide de esta vieja
cuando se llegue a enfermar*

*No por que naciste así
parecido a una mujer
andes libre por ahí
eso si no debe ser*

*Si hay algunos que critican
tú forma rara de ser
no hagas caso ya lo se
pero yo te acepto así
aunque se mueran de envidia
mis alhajas te daré*

*Mística oye mis consejos
por que pronto yo me voy
no quiero libertinajes
cuando ya me llame Dios*

*Y cuando yo ya no este
no traigas hombres aquí
los tengas que mantener
porque te pueden herir*

*Mejor adopta a un sobrino
y enséñale a trabajar
el te lo agradecerá
cuando tú no puedas más
otra gente codiciosa
sin pena te arruinara.*

¹⁷⁴ Escuchar pista 10 del CD anexo, esta pieza es interpretada por la misma autora quien se hace acompañar por una banda de vientos.

Como puede leerse, en esta canción nuevamente aparece la figura de la madre, pero que en este caso aconseja a su hijo homosexual sobre su comportamiento y lo que ella cree será mejor para su vida, asimismo, le recuerda que él será quien la cuide en la vejez y enfermedad; en *Noque Huiini* se encuentran elementos que habíamos visto anteriormente, por ejemplo el caso de las alhajas de oro como forma de ahorro y herencia.

El homosexualismo es probablemente bien aceptado entre los zapotecos debido al prestigio social de la mujer zapoteca, es decir, es admitido por estar ligado a lo femenino, no obstante, en campos como el de la música donde la mujer había estado al margen, los homosexuales también lo habían estado; es a partir de la incorporación de las mujeres en la música istmeña que los homosexuales pueden ser no sólo tema de canciones, sino también intérpretes, este es el caso de Sara, *muxe* de Santa María Xadanni, quien hace algunos años se presenta cantando dentro de diversas festividades e incluso más recientemente se propone componer nuevas melodías junto con los miembros de “Los consentidos de Santa María Xadanni”, grupo musical que le acompaña; la primera pieza musical que está en proceso de creación es un corrido titulado *Anastacia*.¹⁷⁵

Por todo lo anterior, vemos que la visión femenina de la MI ha posibilitado también la incorporación de lo homosexual, con lo cual se amplía el estudio de la MI desde una perspectiva de género. La forma incluyente de la visión femenina en la MI que permite la incorporación de elementos antes marginados en la visión masculina como los instrumentos prehispánicos o el colectivo de homosexuales encuentra una posible explicación desde la *ética del cuidado*.

Carol Gilliga planteó —a partir de su trabajo empírico— que las mujeres tienen una preocupación constante por cuidar sus relaciones, evitar los conflictos y atender las necesidades de otros; sus formas de razonar y solucionar problemas descansan en estas relaciones y en la responsabilidad con otros concretos, no con otros generalizados; a partir de estos postulados, Gilligan desarrolló la *ética del cuidado*, entendida como una manera diferente de abordar los dilemas morales, pensando en las necesidades de los otros y en las propias. Hablar de la moralidad con *otra voz*, es hablar de la *voz femenina*, desde la cual se

¹⁷⁵ Los datos anteriores me fueron proporcionados por “Sara” en la entrevista realizada en Santa María Xadanni, Oaxaca, México, el 31 de agosto del 2008.

hace una construcción diferente del dominio moral; desde esta voz, el *bien* está relacionado con la responsabilidad y el servicio, implica no dañar a otros y pensar en las necesidades de los demás; la voz femenina presta atención a las contingencias, a los detalles y tiene una implicación emocional;¹⁷⁶ estos rasgos pueden observarse en la visión femenina de la MI.

Al sur del corazón, el primer disco de la compositora juchiteca Mary Medina, resulta un ejemplo muy significativo en relación a la *ética del cuidado*, ya que en este material puede observarse que están representados todos los integrantes de la sociedad istmeña, hay temas dedicados a las mujeres (*Mujeres de mi tierra*), a los hombres (*Gorrioncito* y *Tobi Shirin*), a los niños (*Dxidiguidxa* y *Angelina*), a las madres (*Lluvia de Flores*), a los homosexuales (*Noque Huiini*) y a los jóvenes (*Guenda roo ya' /víspera nupcial*), además de utilizar géneros musicales, ritmos e instrumentos musicales donde tod@s puedan sentirse identificados.

Tenemos así que en los últimos años, las mujeres zapotecas comienzan a posicionarse como sujetos activos en el terreno musical, al igual que lo son en muchas otras áreas de su sociedad, como la economía o el sistema festivo, es decir, ya no sólo acogen el estereotipo que los foráneos o los hombres de su comunidad han construido sobre ellas, sino que ahora prestan su voz para expresar lo que parece importante, para manifestar sus sentimientos, cantarle al amor, preservar sus tradiciones y su lengua.

Es de destacar que todas las cantantes zapotecas tienen dentro de su producción musical varios temas en *didxazá* (zapoteco), lo cual reafirma la transmisión de la lengua por parte de las mujeres; al respecto, debo decir que si bien es cierto que en el campo de la interpretación pública y la composición, las mujeres zapotecas se incorporaron muy tardíamente, no fue así en el de la transmisión oral¹⁷⁷ de la música; en este sentido, las tehuanas han jugado un papel fundamental al arrullar a sus hijos con nanas en zapoteco y al enseñarle a los mismos las melodías de su comunidad, como señala Josemi Lorenzo “A través de las madres y abuelas, cada hija/o o nieta/o ha entrado en contacto con las primeras melodías que ha escuchado, asociadas al calor del regazo materno. Las canciones de cuna,

¹⁷⁶ Cfr. López De la Vieja, María Teresa (ed.), “Ética de la diferencia, política de la igualdad”, en *Feminismo del pasado al presente*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

¹⁷⁷ Por ello, décadas antes de la incursión de las cantantes de música zapoteca, en el disco antes citado, *Música del Istmo de Tehuantepec* puede escucharse la voz de dos zapotecas cantando los arrullos *Gazizi nana*, *Gazizi tata* y *Gregorio*.

esas composiciones breves y cautivadoras, han constituido la primera lección musical que toda persona ha escuchado”¹⁷⁸; Natalia Cruz señala que los zapotecos vienen al mundo con música y se despiden con música, en su caso particular piensa que este arte le viene desde el vientre, ya que su madre le cantaba *Tehuanita* de Chu Rasgado y Xunaxi huiinni (virgencita).¹⁷⁹

Las intérpretes istmeñas se han promulgado a favor de la conservación del zapoteco como lengua materna, siendo conscientes de que la música es un excelente medio de transmisión de la misma, por ello cantan un amplio repertorio en esta lengua; Natalia Cruz incluso interpreta en zapoteco versiones de afamadas piezas del repertorio nacional, como es el caso del bolero mundialmente conocido, *Bésame Mucho* (*Bidii naa stale bixidu* en zapoteco¹⁸⁰) de la compositora mexicana Consuelo Velázquez; por su parte, Mary Medina también ha escrito muchas de sus composiciones en zapoteco, aunque esto limite su acceso a un mercado más amplio a nivel nacional, prueba de esto es que de los diez temas que integran su primera producción discográfica *Al sur del corazón*, sólo dos son cantados en español, uno en zapoteco y español y el resto en zapoteco, es decir el los temas en zapoteco constituyen el 70% del CD.

Como se observa, la visión femenina en la música istmeña se ve relacionada con la conservación de las tradiciones y la lengua materna por parte de las propias mujeres, pero también con la implementación de nuevos elementos que sirvan para su difusión y con ello la de la propia cultura zapoteca. El acceso de las mujeres al ámbito musical ha significado un avance en las condiciones de igualdad frente a los hombres, puesto que como se señaló anteriormente, en los campos de la cultura y la política, las mujeres zapotecas habían estado muy marginadas, situación que ha cambiado; actualmente en las casas de cultura se incorporan cada vez más mujeres a las clases de música y se ha convertido en un hecho cotidiano escuchar música istmeña en la voz de una mujer.

¹⁷⁸ Lorenzo, Josemi, en Machado, Marisa, *Op. Cit.* p.22.

¹⁷⁹ Entrevista realizada el 3 de septiembre del 2008 en la Casa de la cultura de Juchitán de Zaragoza, México.

¹⁸⁰ La traducción fue realizada por el maestro Antonio Santos Cisneros.

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

El acceso de las mujeres al campo de la MI, ha permitido que el relevante papel que juega la mujer zapoteca en su sociedad, ya no sólo sea expresada a través de la música por hombres, sino por ellas misma y también por los muxes.

CONCLUSIONES

Han pasado ocho años desde que el tema de la música istmeña se ha convertido en sujeto de mis reflexiones y en él encuentro siempre nuevos elementos que me invitan a continuar la investigación; en este caso, la MI me ha permitido articular la música —arte social por excelencia— con los estudios de género, revelando que tanto los textos de las canciones como la música instrumental, están marcados por las relaciones de género que se establecen en el Istmo oaxaqueño.

El presente trabajo se dividió en tres capítulos, a través de los cuales quise responder a las preguntas planteadas desde la introducción. En el capítulo I se situó al lector en el contexto geográfico, social y cultural del Istmo zapoteco, para después hablar del importante papel de la mujer zapoteca en su sociedad, encontrando que la libertad, prestigio e independencia de que gozan las zapotecas, son características asociadas principalmente al control que pueden ejercer sobre el dinero, derivado tanto de su trabajo como del de su pareja, quien le entrega el dinero a la mujer para que sea ella quien administre los recursos familiares. Lo anterior coincide con la aseveración que la escritora Virginia Wolf hiciera hacia 1928, al decir, que la libertad e independencia de la mujer estaba condicionada a tener “habitación y dinero”, habitación en el sentido de espacio y tiempo¹⁸¹ y dinero como autonomía.¹⁸²

A lo largo del desarrollo del presente trabajo de investigación, se ha confirmado que la fuerte valoración de las mujeres istmeñas les permite tener una participación directa en la toma de decisiones a nivel familiar y comunitario, siendo ellas las principales transmisoras de la cultura zapoteca, al encargarse del sistema festivo y de la preservación de símbolos étnicos como la lengua o la indumentaria; no obstante, como se vio en el capítulo II, diferentes letras del cancionero istmeño nos demuestran que este hecho que a simple vista pareciera muy positivo, guarda ciertas ambigüedades, ya que en estos textos, los compositores no sólo alaban a las mujeres como portadoras y hacedoras de la cultura zapoteca, sino que exigen de ellas una gran fidelidad a lo étnico, responsabilizándolas de la preservación de las tradiciones istmeñas.

¹⁸¹ Coincidentemente una de las primeras metas que tienen las zapotecas al convertirse en mayores de edad es construirse una casa, por ello las mujeres casadas que llegan a divorciarse se quedan tanto con los ahorros familiares como con la casa.

¹⁸² Ver, Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1992 (1929).

En el mismo capítulo II, la presentación de los estereotipos que desde mi punto de vista los compositores istmeños han construido sobre las mujeres, revelan por un lado, la gran admiración y amor que sienten estos hombres por las mujeres de su tierra, pero por otro, el control que quieren ejercer todavía sobre su cuerpo y el uso de la sexualidad, mostrando en sus versos una fuerte valoración de la virginidad.

El análisis tanto de las composiciones, como del manejo que hacen los hombres de los distintos elementos del sistema musical zapoteco, me llevan a concluir que existe una visión masculina que ha construido durante 150 años la representación de la mujer en la MI; representación que pone de manifiesto la complejidad de las relaciones de género entre hombres y mujeres zapotecos. Los hombres zapotecos en el campo de la música (compositores, cantantes e instrumentistas), muestran una gran veneración hacia las zapotecas, demarcándose de las opiniones de los observadores y observadoras externos que hablan principalmente de la sensualidad y exotismo de las tehuanas, pero asimismo, demandan a las mujeres ciertos comportamientos ligados al patriarcado; lo cual nos indica que nos encontramos frente a una sociedad donde si bien es cierto que el orden simbólico patriarcal no es dominante, tampoco lo es el matriarcal.

En el capítulo III, se pudo demostrar que gracias a la reciente incorporación de mujeres y *muxes* en el terreno de la interpretación y la composición de la música istmeña, se ha conformado una visión femenina de la misma, la cual tiene convergencias y divergencias con la visión masculina. La visión femenina en la MI, se caracteriza por ser una propuesta incluyente, que involucra a todos los miembros de la comunidad zapoteca en la preservación de su identidad cultural; las mujeres músicas zapotecas asumen su papel como productoras y reproductoras de la cultura, favoreciendo en su quehacer musical tanto las costumbres y tradiciones zapotecas, como su lengua materna; entre las estrategias que utilizan estas mujeres para lograr su propósito, se encuentra la versatilidad en las dotaciones instrumentales que acompañan su canto, lo que las lleva a combinar ritmos, géneros e instrumentos musicales diversos, atrayendo con ello a las nuevas generaciones, además de las personas adultas y mayores que se ven también identificados con estas intérpretes, puesto que una buena parte de su repertorio es cantado exclusivamente en zapoteco y rememora en muchos casos las costumbres comunitarias.

La visión o mirada femenina en la música istmeña contribuye a fomentar la igualdad entre los hombres, mujeres y homosexuales (hombres o mujeres) de las comunidades zapotecas; al ser la música elemento fundamental en la constitución de la identidad individual y colectiva de los zapotecos istmeños. Vale decir, que en este trabajo, lo femenino no se ha ligado exclusivamente al sexo biológico, por lo que dentro de lo femenino también quedan comprendidos los colectivos de homosexuales (*muxes*) y de lesbianas (*nguiu'*).

Como puede observarse, las hipótesis hechas al inicio de este trabajo pudieron corroborarse a lo largo del mismo; un resumen esquemático al respecto indica que las relaciones de género que tienen lugar en el Istmo de Tehuantepec presentan características muy singulares, pudiéndose destacar el relevante papel que juega la mujer, al ser independiente económicamente y dominar muchos de los ámbitos de la sociedad; de todo lo anterior da cuenta la música istmeña, asimismo, se plantea que existen en este repertorio musical una mirada masculina —preeminente durante 150 años—, y una mirada femenina que cada vez toma más fuerza.

La música istmeña sigue estando viva, en constante evolución, gracias a las aportaciones de hombres, mujeres y homosexuales, cuya interacción posibilita tanto su preservación como su enriquecimiento. Aunque hace tan sólo diez años que las mujeres empezaron a incorporarse al campo de la MI, hoy ya pueden verse cambios significativos; tales como la educación musical en condiciones de igualdad de mujeres y hombres, la conquista de escenarios nacionales e internacionales por parte de las cantantes zapotecas y su difusión en los medios de comunicación, el acceso de los homosexuales al terreno musical y su aceptación por parte del público, la expresión en las canciones istmeñas de temáticas de interés femenino, que habían quedado relegadas de la visión masculina de la MI, así como el acceso de las mujeres istmeñas a puestos de alta responsabilidad en Casas de Cultura, entre los más importantes.

La música en general es un importante indicador social, por lo que los Estudios Interdisciplinarios de Género pueden encontrar en ella una rica fuente de análisis; tal como

señala Pilar Ramos, “la música no nace en una torre de marfil, sino que produce, reproduce y contesta al mundo. Y el mundo es sexista”.¹⁸³

Finalmente, no me queda más que invitar al lector a acercarse a este repertorio musical de una cultura que tal vez le parezca muy distinta y distante, pero en cuya música seguramente encontrará la forma de expresar una extensa gama de sentimientos y concepciones del mundo, así como de comprender las relaciones de género de una sociedad que a través de los siglos no deja de sorprender a propios y extraños. Con las notas de esta música podrá trasladarse a México y en concreto al Istmo de Tehuantepec, podrá imaginar el colorido de los trajes de estas enigmáticas mujeres, la alegría de las *velas*; entenderá quizá porque Frida Kahlo portaba el traje de tehuana, escuchará la dulzura del zapoteco y comprobará el fuerte orgullo étnico que los zapotecos tienen por su cultura; todo lo cual en un mundo como el de hoy, en el que los discursos homogeneizantes pretenden abarcarlos y “llevarnos a la creencia de que existe un movimiento de interconexión planetaria tan globalizante y uniformizada, como para diluir en su arrastre cualquier otra forma de modelar las prácticas y sentires humanos y culturales”,¹⁸⁴ resulta un aliento. Cada quien tendrá su propio juicio sobre esta música, pero más allá de éste, espero que no los deje indiferentes.

¹⁸³ Ramos, Pilar, *Op. Cit.*, p.107.

¹⁸⁴ León, Emma, *Sentido ajeno. Competencias ontológicas y otredad*, España, Antrophos, 2005. p. 31.

Glosario

Ahogadores.- Término utilizado en el Istmo para designar a los grandes collares hechos de monedas de oro que utilizan las zapotecas para complementar su traje de gala.

Huipil.- Blusa de origen prehispánico, de corte rectangular, en la actualidad es usado por las mujeres istmeñas ceñido y hasta un poco más debajo de la cintura, en cuanto a su decoración existen distintos diseños de acuerdo a la ocasión y van desde sencillas formas geométricas hasta elaboradas flores bordadas a mano.

Jicalpextle.- Vasija tradicional, cuyo material procede del fruto de la calabaza, es pintado a mano y las figuras que lo adornan son las flores, se usa en distintas celebraciones de los zapotecos como la regada de fruta, las *velas* o en actos como la entrega de la ofrenda de la familia del novio a la familia de la novia, así como para llevar flores al panteón.

Requinto.- Es el nombre genérico de una serie de instrumentos cordófonos similares a la guitarra, aunque de menor tamaño, cuyas características varían de acuerdo con la región. El requinto istmeño posee seis cuerdas y su afinación es similar a la de la guitarra con capotrasto en el quinto traste, siendo: A (la), E (mi), C (do), G (sol), D (re) y A (la).

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

Listado de fotografías

1.

Título: *Naa* Marbella López,

Autor: Alejandra Flores Tamayo

Lugar: Mercado de Santa Xadani, Oaxaca, México.

Fecha: 31 de agosto del 2008.

Tipo de cámara: Cámara digital Canon Power Shot SD1000

2.

Título: Huipiles bordados con flores

Autor: Alejandra Flores Tamayo

Lugar: Mercado municipal de Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca, México

Fecha: 1 de septiembre del 2008.

Tipo de cámara: Cámara digital Canon Power Shot SD1000

3.

Título: Trío San Vicente homenajeando a una tehuana

Autor: Alejandra Flores Tamayo

Lugar: Salón de fiestas “Prince”, Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, México

Fecha: 30 de agosto del 2008.

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

Anexo 1.1

Mapa del Istmo de Tehuantepec



LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

Anexo 1.2

Fotografías de la indumentaria zapoteca



Traje cotidiano (falda y huipil)

Na Elsa llevando flores al panteón,
Autora: Alejandra Flores Tamayo
Barrio Chegigo de Juchitán, México
28 de agosto del 2008

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO



Traje para fiestas menores como la “lavada de olla”
(Huipil y falda de holán)

Na Cipriana Martínez bailando un son regional
Autora: Alejandra Flores Tamayo
Barrio Chegigo de Juchitán, México
4 de septiembre del 2008

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO



Huipil bordado con flores y enagua
(Portado por un muxe)

We are princesses in a land of machos
Autor: Nicola Okin Froli

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO



Traje de gala

Susana Harp cantando *La Sandunga*
Autor: José Antonio López
Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, México
19 de octubre del 2008

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

Anexo 1.3

Fotografías de músicos/as zapotecas



Don Antonio Santos tocando el *cutinti*
Autora: Alejandra Flores Tamayo
Santo Domingo Tehuantepec
3 de septiembre del 2008.

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO



Con el viento
Natalia Cruz en concierto
Archivo fotográfico de Natalia Cruz

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

Anexo 1.4

Guía de entrevista y cuestionario aplicados en el trabajo de campo.

Cuestionario

Datos generales

de cuestionario: ____

Nombre:

Ocupación:

Rango de edad: 15-24 O 25-34 O 35-44 O 45-54 O 55-64 O 65-74 O más de 74
O

Es hablante de zapoteco Si No

-Para usted ¿cuál es la pieza musical más representativa de la música istmeña? _____

-Con cuál pieza musical de la música istmeña asocia usted lo siguientes:

Belleza _____ Fortaleza _____ Tradiciones _____

Alteveza _____ Orgullo _____ Cultura zapoteca _____

-La música istmeña que habla de las mujeres zapotecas en cuanto a numerosidad es: Poca __ Regular
____ Mucha o abundante _____

-Nombre tres canciones de la **MI** con las cuáles relaciona a la mujer istmeña:

-¿Le atribuiría estos rasgos a las mujeres istmeñas?:

Hermosura S N Orgullo S N Fortaleza S N Transmisión de tradiciones S N Poder S N
Independencia S N

-A su parecer el papel que juega la mujer zapoteca en su comunidad y en la cultura es:

Insignificante Poco relevante Importante Sumamente importante

-Para usted cuál sería la pieza musical que mejor describe a la mujer zapoteca _____

Podría mencionar algunos compositores de música istmeña:

-Conoce usted a: Martha Toledo S N Feliciano Carrasco S N Georgina Menesses S N Hebert Vázquez S
N Martín Chacón S N Susana Harp S N Margarita Chacón S N Natalia Cruz S N

-Piensa usted que la tehuana (mujer zapoteca) es conocida en todo el país o sólo en Oaxaca

-¿Qué es lo que le hace sentir la música istmeña dedicada a las mujeres zapotecas? Emoción orgullo
ternura tristeza admiración ternura alegría identificación

-En qué momentos o lugares se canta a las mujeres istmeñas: Hogar Fiestas Trabajo Celebraciones
religiosas Otras

-Mujeres ¿Cómo mujer zapoteca se identifica con esta música? ¿Por qué?

Conoce las siguientes piezas musicales, las que conozca enumérelas de acuerdo a su importancia en su
comunidad La Martiniana __ #__ La Llorona __ #__ La Petrona __ #__ La Paulina __ #__ Teca
Huini __ #__ La San Blaseña __ #__ Naela __ #__ Tehuanita __ #__ La Migueleña __ #__
La Sandunga __ #__ La Petenera __ #__

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

Guía de entrevista a profundidad

Datos generales # de entrevista
Nombre: Ocupación:
Rango de edad: 15-24 O 25-34 O 35-44 O 45-54 O 55-64 O 65-74 O más de 74 O
Es hablante de zapoteco Si No

¿Cuál sería para usted la pieza musical más representativa de la música istmeña?

¿Cómo describiría a la mujer zapoteca/istmeña?

¿Cuáles son los géneros musicales y los instrumentos con los que se le canta a la mujer zapoteca?

Desde qué edad comenzó a escuchar este tipo de música

Por favor nombre intérpretes (cantantes) de música istmeña que ensalcen a las mujeres

Además de los sones tradicionales, podría mencionar piezas musicales recientes que hablen de las zapotecas

Hombres ¿Cuál es su canción favorita de la música istmeña para cantarle a una mujer?

Mujeres ¿Con cuál pieza musical istmeña se siente más identificada como mujer?

Actualmente ¿le siguen componiendo a las tehuanas*? ¿Quiénes?

¿Qué sentimientos o emociones le produce la escucha de esta música?, podría relatar algún recuerdo especial que ella le traiga.

¿Qué siente al tocar o cantar música dedicada a la mujer istmeña?

M ¿Qué significa para usted como mujer ensalzar a sus paisanas?

En qué ocasiones se canta música a las mujeres istmeñas

Quién o quiénes serían los compositores e intérpretes más representativos de la música dedicada a las mujeres zapotecas. A quién prefiere usted

Cree usted que se ha modificado la imagen de la mujer istmeña a través del tiempo, ¿cómo?

Cómo piensa qué es vista la mujer zapoteca fuera del Istmo

Desde su consideración, la mujer istmeña es un símbolo de la cultura zapoteca ¿por qué?

Conoce algunos trabajos de fueñeos sobre las mujeres zapotecas (pintores, escritores, fotógrafos) Puede mencionar algunos

Bibliografía:

- ☞ Bowers, Jane y Tick, Judith, *Women Making Music. The Western Art Tradition 1150-1950*, Chicago, University of Illinois Press, 1987.
- ☞ Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- ☞ Benhondt, Veronika, *Juchitán, la ciudad de las mujeres*, Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997.
- ☞ Beverly, Newbold, *Mujeres de San Juan. La mujer zapoteca del Istmo en la economía*; México, SEP, 1975.
- ☞ Berger, Peter, *El dosel sagrado. Para una teoría sociológica de la religión*, Barcelona, Cairos, 1971.
- ☞ Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ☞ Cajigas, Alberto. *El Folklor Musical del Istmo de Tehuantepec, México, 1961*.
- ☞ Camacho, Gonzalo. *La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media de la Huasteca*, proviene de la ponencia titulada “La Música de Tlamanes. Música, Estructuras, Cultura”. Presentada en el 2º Coloquio del Seminario de Semiología Musical, México, ENM-UNAM, del 26 al 28 de noviembre del 2002.
- ☞ Citron, Marcia, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ☞ Collins Cook, Della, “Isthmus Zapotec Muxe: Social and Biological Dimension of a Third Gender Role”, documento presentado en ARGOH Symposium Male Sexual Meanings and Males Studyig Sexual Meanings, American Anthropological Association, Philadelphia, 4 de diciembre de 1986.
- ☞ Coronado, Marcela, *Procesos de etnicidad de los zapotecos del Istmo de Tehuantepec. Una relación entre la resistencia y la dominación*, Tesis de doctorado en Antropología, México, ENAH, 2004.
- ☞ Covarrubias, Miguel, *El sur de México*, INI, México, 1980 (1946 primera edición).
- ☞ Cross, Julio, *Fiestas tradicionales del Istmo de Tehuantepec*, Oaxaca, FONADAN, 1999.
- ☞ Chicatti, Daniel, *Tehuantepec. Ayer y hoy*, México, CONACULTA-PACMYC, 2006.

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

- ☞ Flores, Alejandra, *Música y canciones istmeñas como sentido ajeno*, tesis de licenciatura en sociología, México, UNAM-FCPyS, 2008.
- ☞ Gámez, Ana, “La tehuana del mercado al museo” en Lozano, Luis (coordinador), *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*, México, MUNAL, 1992.
- ☞ Herdon, Marcia y Ziegler, Susanne (comp.), *Music, Gender, and Culture*, Alemania, Florian Noetzel Heinrichshofen books, 1990.
- ☞ Hernández, Jorge, “El atuendo de las mujeres del Istmo: Una manifestación de la identidad regional”, en Ramírez, Eva (ed.), *Un recorrido por el Istmo*, México, Universidad del Istmo 2006.
- ☞ León, Emma, *Sentido ajeno. Competencias ontológicas y otredad*, España, Antrophos, 2005.
- ☞ López De la Vieja, María Teresa (ed.), “Ética de la diferencia, política de la igualdad”, en *Feminismo del pasado al presente*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- ☞ Lorenzo, Josemi, “La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas”, en Manchado, Marisa (comp.), *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Horas y Horas la editorial, 1998.
- ☞ Manchado, Marisa, *Op. Cit.*
- ☞ McClary, Susane, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnessota Press, 1991.
- ☞ Mead, Margaret, *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*, México, Paidós, 1990. (Primera edición, 1935).
- ☞ Merriam, Alan, *The anthropology of music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964.
- ☞ Miano, Marinella, *Hombre, Mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*, Tesis de Doctorado en Antropología Social, México, ENAH, 1999.
- *Hombre, mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*, México, CONACULTA-INAH, 2002.
- ☞ Münch, Guido, “El sistema de cargos en las celebraciones del Istmo de Tehuantepec”, en *Diidxa biaani’, diidxa’ guie’ Palabras de luz, palabras floridas*, México, Universidad del Istmo, 2004.
- ☞ Murillo, Soledad, *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

- ☞ Pulido, Esperanza, *La mujer mexicana en la música*, México, Ediciones de la Revista de Bellas Artes, 1958.
- ☞ Pérez Monfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS-CIDEHM, 2003.
- ☞ Peterson, Anya, *Prestigio y afiliación en una comunidad urbana*, México, INI, 1975.
- ☞ Ramos, Pilar, *Feminismo y música: introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003.
- ☞ Reina, Leticia (coord.), *Economía contra Sociedad. El Istmo de Tehuantepec*, México, Nueva Imagen, 1994.
- “Historia del Istmo de Tehuantepec”, en Lozano, Luis, *Op. Cit.*
- ☞ Ramírez, Eva (ed.), *Un recorrido por el Istmo*, México, Universidad del Istmo 2006.
- ☞ Reuter, Jas. *La música popular de México, origen e historia*. Editorial Panorama, México, 1988.
- ☞ Rodríguez, Carlos (compilador), *Cancionero de compositores istmeños*, México, CONACULTA, 1998.
- ☞ Rojas, César, *Sandunga. Música sublime, símbolo de unión*, Oaxaca, México, 2007.
- ☞ Solie, Ruth, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- ☞ Stoller, Robert, *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, New York City, Science House, 1968.
- ☞ Ulloa, Citlalin, *Mujeres mexicanas en la música de concierto*, en www.piem.colmex.mx.
- ☞ Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1992 (1929).

Hemerografía:

- ☞ Andrade, Lourdes, “Mi vestido soy yo: Frida Kahlo”, en *Artes de México* No. 49, México, 2000, Pp.44-49.
- ☞ Baylina, M, “Metodología cualitativa y estudios de geografía y género”, *Documents d’ Anàlisi Geogràfica*, 30, Barcelona, 1997.
- ☞ Campell, Howard. “La COCEI: cultura y etnicidad politizadas en el Istmo de Tehuantepec” en: *Revista Mexicana de Sociología*, Año LI, Núm. 2 abril-junio, México, 1989.
— Campbell, Howard y Green, Susan, "Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época IV, N° 9, Colima, junio, 1999.
- ☞ Cerqueda, Marcial. “Los zapotecos del Istmo en los 500 años de resistencia cultural” en *Guachachi Reza* # 36, México.
- ☞ De Fossey, Mathieu, “Viaje a México, en *Artes de México, Op. Cit.*, p.11.
- ☞ *El monitor Republicano*, México, Martes 3 de diciembre de 1850.
- ☞ Hesterberg, Annegret, “Una segunda piel”, en *Artes de México México, Op. Cit.*, Pp.16-25.
- ☞ Iribarren, Carlos, “La agonía de la enagua de olán”, conferencia sustentada en la radiodifusora X.E.K.Z. y publicada en el periódico Horizonte istmeño, reproducida en *Guiengola* N° 1, Tehuantepec, 1957.
- ☞ Martínez, Gilberto, “Pasaje de un Tehuantepec antiguo ‘indumentaria de la mujer tehuana’”, en revista *El zapoteco, por el orgullo de nuestra raza*, Número 3, Mayo-julio, México, 2005, pp. 14,15.
- ☞ Palacios, Jesús y Villalobos, Luis, “María Luisa Leyto Manche. Una voz de candor regional”, en *El zapoteco “por el orgullo de nuestra raza”*, No. 3, Mayo-julio, 2005, Universidad del Istmo, México, p. 23.
- ☞ Reina, Leticia, “El papel económico y cultural de la mujer zapoteca”, en *Guachachi’Reza* No. 49, primavera de 1995, México, p.38-43.
- ☞ Villalobos, Samuel “A propósito de Nuestras Velas”, en *Guiengola* N°5, *Op. Cit.*

Sitios en Internet:

- ∞ www.aguaclara.wordpress.com/2008/11/10/teca-huiini.
- ∞ www.biyubi.com
- ∞ www.folklorico.com/musica/antologia-son.html.
- ∞ www.nodo50.org/pchiapas/guate/brico/8.htm.
- ∞ xhilabela.blogspot.com

Filmografía y videografía:

Película: *¡Que viva México!* (Da zdravstvuyet Meksika!)

Año: 1930-1932

País: Unión Soviética/México/Estados Unidos

Producción: Upton Sinclair, Mary Craig Sinclair, Kate Crane Gartz, S. Hillkowitz,

Dirección: Sergei M. Eisenstein

Guión: Sergei M. Eisenstein

Video: *Ramo de fuego*

Producción: Marleen Gosling/ Ellen Osborne

País: Estados Unidos

Año: 2000

Duración: 73 min.

Discografía:

Disco: *Al sur del corazón*

Autores: Mary Medina

Intérpretes: Mary Medina

Medio de reproducción: CD

Producción: Propia, 2007.

Disco *Béle Crúu* (La cruz del cielo)

Autores: Varios

Intérpretes: Susana Harp

Medio de reproducción: CD

Producción: Coproducción Producciones musicales Xquenda, Grupo Charolet, CONACULTA, Asociación Cultural Xquenda A.C., 2004.

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

Disco: Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño,
Autores: Antonio Santos
Intérpretes: Banda Regional del Istmo
Medio de reproducción: CD
Producción: INAH, 2002 (3ª edición).

Disco: *Como en concierto*
Autores: Varios
Intérpretes: Son Gubidxa
Medio de reproducción: CD
Producción: Independiente, 2007.

Disco: *Costumbres Istmeñas*
Autores: Antonio Santos
Intérpretes: Banda Regional del Istmo
Medio de reproducción: CD
Producción: CONACULTA, 2005.

Disco: *Guendanabani* (La última palabra)
Autores: Varios
Intérpretes: Natalia Cruz
Medio de reproducción: CD
Producción: Delfino Ordaz, 2006.

Disco: *Juchitán de mis amores*
Autores: Varios
Intérpretes: Mario López y la Banda Princesa Donají
Medio de reproducción: CD
Producción: Ediciones Pentagrama, 1998.

Disco: *La Sandunga*
Autores: Varios
Intérpretes: Lila Downs
Medio de reproducción: CD
Producción: Independiente, 1997.

Disco: *La Tortuga* (sones istmeños)
Autores: Varios
Intérpretes:
Medio de reproducción: CD
Producción: Discos Corason, 1998.

LA MUJER ZAPOTECA EN LA MÚSICA ISTMEÑA DE MÉXICO
ALEJANDRA FLORES TAMAYO

Disco *Mi tierra*

Autores: Varios

Intérpretes: Susana Harp

Medio de reproducción: CD

Producción: Asociación musical Xquenda, 2002.

Disco: *Son de México. Tixtla, Costa Chica, Istmo y Veracruz*

Autores: Varios

Intérpretes: Varios

Medio de reproducción: CD

Producción: Corason, 1993.

Disco: *Teca Huiini'*

Autores: Varios

Intérpretes: Martha Toledo

Medio de reproducción: CD

Producción: Ama Réconds, 2006.

Disco: *Testimonio Musical de México: Música del Istmo de Tehuantepec*

Autores: Varios

Intérpretes: Varios

Medio de reproducción: CD

Producción: INAH, 2002 (10ª edición)

Disco: *Xquenda (Alma)*

Autores: Varios

Intérpretes: Susana Harp

Medio de reproducción: CD

Producción: Filantropía, Educación y Cultura, A.C., 1997.