

Cantos de inmortalidad: explorando el papel de la muerte en músicas mexicaneras

Salvador Hernández L.

¿Qué hace que ciertos estilos musicales sean más valiosos para una comunidad en particular que otros?² El etnomusicólogo Alan Merriam (1964) observa que “dentro de un sistema musical, diferentes tipos de música son más o menos susceptibles al cambio”, y agrega que “se puede esperar menos cambio en la música religiosa que en la música social o recreativa” (307-308).³ Por su parte, Bruno Nettl afirmó que “ciertos tipos de situaciones culturales parecen estar acompañadas por un cambio a gran escala, y otros por una virtual ausencia de cambio” (1983: 181); sin embargo, ¿qué es lo que motiva estas diferentes tasas de cambio y por qué ciertas músicas persisten a gran escala mientras que otras luchan simplemente por persistir? Usando la

2 Este capítulo se basa en mi tesis de maestría: *From Sacred to Secular: Music, Immortality, and Shifting Values in San Pedro Xicoras, Mexico* publicado por la Universidad de Florida en 2017. Esta versión se presenta en español.

3 Todas las traducciones fueron realizadas por el autor.

teoría del manejo del terror como lente interpretativa, sostengo que los individuos le dan más valor a la música que apoya directamente creencias que niegan la muerte prescrita por sus cosmovisiones asociadas con estas músicas demostrando tasas más lentas de cambios estilísticos como resultado.

Como caso de estudio, exploro por qué los mexicaneros de San Pedro Xicoras, Durango, continúan en busca de una ortodoxia estricta con su danza del círculo indígena xuravét, que supuestamente une a los vivos con sus antepasados fallecidos, expresando directamente creencias que niegan la muerte. También me concentro en el corrido, popular en la región, que presenta características similares: ofrece una inmortalidad simbólica al elogiar a las figuras históricas y al mismo tiempo demuestra una tasa de cambio lenta. Estos resultados son informados por mis investigaciones de campo entre la comunidad de Xicoras durante los veranos de 2016-2017 y entrevistas que tuve con miembros de la comunidad durante ese tiempo. Con esta interpretación espero demostrar que la teoría del manejo del terror puede servir como una herramienta interpretativa para comprender las razones detrás del porqué las comunidades valoran ciertos estilos musicales sobre otros.

Teoría del Manejo del Terror (TMT)

Desarrollada por Jeff Greenberg, Tom Pyszczynski y Sheldon Solomon, la teoría del manejo del terror afirma que el conocimiento de la finalidad e inevitabilidad de la muerte crea terror en los humanos. La respuesta a este terror es la cultura que, en un extremo, crea visiones del mundo significativas que sirven de base para la autoestima y, en el otro, otorga a los humanos “la posibilidad de la inmortalidad” (Greenberg *et al.*, 1986). Esta inmortalidad puede ser literal, tal como la ofrecen muchas religiones, o simbólica a través del arte, el mito o el legado.

La relación entre las cosmovisiones y la ansiedad de la muerte sirve como un componente central de la teoría del manejo del terror. A partir de 2010, los teóricos habían realizado más de doscientos cincuenta estudios empíricos que sugieren que personas a las que se les pide que piensen en la muerte demuestran mayores esfuerzos para defender sus cosmovisiones personales (Burke, 2010: 155). Los informantes que se distrajeron después de que se les pidiera que pensarán en sus muertes, generalmente demostraron mayores prejuicios

contra diferentes visiones del mundo o individuos que violaron las normas culturales asociadas con sus visiones personales del mundo (Rosenblatt *et al.*, 1989; Arndt *et al.*, 1997; Greenberg *et al.*, 1989, 1992, 1994, 2000; Jong *et al.*, 2012). Esto sugiere que las cosmovisiones sirven como una forma de manejar el terror existencial provocado por la idea de la muerte, al mismo tiempo que configuran cómo las personas perciben a otros que comparten su cosmovisión o se suscriben a una diferente.

Las cosmovisiones son esencialmente construcciones culturales que consisten en símbolos en un plano sobrenatural donde la muerte “no es inevitable o irrevocable” (Solomon *et al.*, 2015: 67); sin embargo, esto crea la necesidad de signos tangibles que revelen estos mundos invisibles (69). Por ejemplo, los templos o edificios políticos se construyen como monumentos para una religión o nación, respectivamente. El arte, en particular, se considera “fundamental para construir y mantener concepciones sobrenaturales de la realidad que trascienden la muerte” (75). Hay himnos nacionales, himnos religiosos, retratos y monumentos presidenciales, mapas políticos que representan las fronteras nacionales. A través de esta premisa, el arte, incluyendo la música, cumple la función clave de reificar las cosmovisiones culturales.

Cada cosmovisión tiene su propio conjunto de símbolos de validación (Solomon *et al.*, 2015: 69). Como tal, es probable que el valor asignado a estos símbolos dependa del valor asignado a sus cosmovisiones asociadas. Investigaciones sobre la teoría del manejo del terror han encontrado que los informantes que recientemente habían pensado en sus propias muertes demostraron menos probabilidades de usar “objetos cargados culturalmente” de manera inapropiada para las tareas creativas que se les asignaron, como usar una bandera estadounidense como un tamiz o un crucifijo como martillo (Greenberg *et al.*, 1995: 1226). Con respecto a las alteraciones rituales, Merriam (1964) observa una suposición similar con la música religiosa en la que menciona que “la música religiosa es una parte tan importante de la práctica religiosa general que no se puede alterar sin alterar otros aspectos del ritual, mientras que la música recreativa satisface otras necesidades que no son tan rígidas” (307-308).

No obstante, los símbolos no se limitan estrictamente a ninguna cosmovisión en particular. Estas asociaciones dependen de cómo sean conceptualizadas por los individuos. Los aldeanos de San Pedro Xicoras probablemente vincularían la música del xuravét exclusivamente con las creencias indígenas

sagradas, ya que éste es el único contexto en el que ocurre en esta región. Por otro lado, la música norteña que se consume en la región es un símbolo más polisémico, afiliado con cosmovisiones regionales, comunales y étnicas. Las interpretaciones regionales de la música norteña pueden expresar diversas identidades dentro del contexto del mismo estilo: los conjuntos y canciones tradicionales expresan identidades regionales y rurales, mientras que los aldeanos más jóvenes usan narcocorridos para expresar sus propias identidades.

Los adultos de hoy ejercen cierto grado de agencia sobre cuáles cosmovisiones valoran en última instancia, aunque no tengan control total sobre las visiones del mundo que encuentran a lo largo de sus vidas. Para que una cosmovisión sea vigente, los individuos deben mantener la fe en ella y obtener un sentido de valor personal de ésta (Greenberg *et al.*, 1986: 199). No obstante, algunas cosmovisiones parecen ser más efectivas para mitigar la ansiedad de muerte que otras, suponiendo que el individuo pueda mantener la fe en ellas. Por ejemplo, numerosas religiones organizadas como el cristianismo ofrecen inmortalidad literal a cualquiera que mantenga la piedad y siga las doctrinas prescritas. Esto parece mucho más accesible que la inmortalidad simbólica ofrecida sólo a individuos excepcionales en cualquier sociedad.

Símbolos, capacidades de negar la muerte y valor

Una característica crítica de las cosmovisiones es la capacidad para ofrecer la inmortalidad, frecuentemente, a través de creencias que niegan la muerte de varias maneras. Esta capacidad de una cosmovisión para ofrecer “orden, previsibilidad, sentido y permanencia” es esencial para la ecuanimidad psicológica (Greenberg *et al.*, 1986: 196). El antropólogo Ernest Becker (1962) señala que: “Los antropólogos han sabido por mucho tiempo que cuando una tribu de personas pierde la sensación de que su estilo de vida vale la pena, pueden dejar de reproducirse o, en grandes cantidades, simplemente se acuestan y mueren junto a arroyos llenos de peces” (76). Becker (1973) concluyó que una visión del mundo es “más que simplemente una visión de la vida: es una fórmula de inmortalidad” (255). Es importante mantener estas cosmovisiones y comprometer aspectos de una cosmovisión a favor de las características de otra, puede comprometer la validez de la cosmovisión original. Nettle (1983) afirma que “Una música puede resistir el cambio si está asociada principal

o exclusivamente a un dominio particular de la cultura que cambia menos fácilmente que la mayoría de las actividades” (178). La capacidad de una cosmovisión para negar la muerte puede tener un impacto en la disposición de los adherentes a alterar aspectos de esa cosmovisión en general; aspectos que pueden incluir la música.

Como se mencionó anteriormente, cada una de estas percepciones tiene su propia serie de símbolos destinados a reforzar su validez, símbolos que los individuos serán reacios a usar de manera inapropiada después de pensar en sus propias muertes (Greenberg *et al.*, 1995: 1226). Esto sucede a pesar de que muchas, si no todas, de las creencias de las cosmovisiones son simbólicas y, por lo tanto, inmunes a cualquier daño físico. Con respecto al estudio de Greenberg de 1995, el uso inapropiado de un crucifijo o una bandera de los Estados Unidos no infligiría un daño grave a las cosmovisiones cristianas o estadounidenses, y ciertamente hay muchas copias de crucifijos y banderas de los Estados Unidos en todo el mundo y la nación. No obstante, un número considerable de sujetos en el estudio respetó estos íconos culturales.

Es probable que de, manera similar a las cosmovisiones, los símbolos particulares vinculados a éstas, pueden expresar directamente las creencias de su cosmovisión que niegan la muerte. Becker (1962) señaló que “las personas en el mundo visible pueden renovar y aumentar los poderes del [mundo] invisible mediante observancias rituales apropiadas” (122), y utiliza la catedral gótica como ejemplo de un símbolo integral para el cristianismo medieval, ya que “fue el momento en que el espacio sagrado celestial y la eternidad irrumpieron en el espacio y el tiempo terrenales” (123). Sin embargo, no se sabe si todos los símbolos afiliados con una cosmovisión se tratan con la misma reverencia de acuerdo con la capacidad de ésta para negar a la muerte. Si un individuo solo pudiera salvar una cosa de una iglesia cristiana, ¿sería tan probable que eligiera vestimentas litúrgicas en lugar de un crucifijo o una Biblia? ¿Hay alguna iglesia católica tan valiosa como la Capilla Sixtina? Y si no, ¿por qué no? Según Nettl (1983):

La antropología cultural se especializa en el concepto de cultura como una unidad, como algo que uno puede ver de manera integral, dejando de lado las diferencias entre sus dominios, preocupándose lo menos posible por las irregularidades. Por lo tanto, al analizar teóricamente el cambio de cultura, los antropólogos parecen ignorar el hecho de que en una sociedad determinada, la religión cambia más len-

tamente que la tecnología, o que un individuo en particular estaba “muy por delante de su tiempo”, o que las diferentes culturas con sus componentes individuales cambian de maneras completamente diferentes (174).

Al reconocer la capacidad de los símbolos de reificar creencias que niegan la muerte, se hace posible ver cómo varios aspectos de una cosmovisión pueden cambiar a diferentes velocidades, de acuerdo con las capacidades de esos símbolos para negar a la muerte.

Sugiero que los símbolos que reifican directamente las creencias o realidades que niegan la muerte son más valorados dentro del contexto de una cosmovisión que otros símbolos que no lo hacen dentro de ese mismo contexto. Como resultado, se realizan esfuerzos más estrictos para mantener la ortodoxia de estos símbolos que niegan la muerte, ya que comprometer a éstos a través del uso inapropiado, podría comprometer más directamente la vitalidad de las cosmovisiones culturales con las que están asociados. En San Pedro Xicoras, el ritual del costumbre sirve como una expresión integral de la cosmovisión indígena mexicana.⁴ Después de varios días de preparación y ayuno, el cenit del ritual se expresa a través de la danza xuravét, donde la comunidad viviente se une con sus deidades y antepasados fallecidos en una gran exhibición que niega la muerte. Muchos de mis interlocutores afirman que esta costumbre se ha mantenido sin alteración desde su inicio, y la ejecución del xuravét, a través de la música y la danza, sigue siendo coherente en todas las costumbres, mientras que otros aspectos del ritual son flexibles dependiendo de la época del año o familia que lo ejecuta. Los portadores de la cultura de San Pedro Xicoras trabajan arduamente para garantizar que la costumbre se lleve adecuadamente, ya que se cree que muchas dolencias podrían afectar a quienes cometen algún tipo de error durante el ritual aunque sea por accidente.

Sitio de investigación

San Pedro Xicoras se encuentra en la parte sur de la provincia del Mezquital, dentro del estado de Durango. Ubicado en las profundidades de la Sierra Ma-

4 Aunque es más apropiado en español usar la frase “la costumbre”, todos mis interlocutores de Xicoras se refirieron a este ritual como “el costumbre”, y así es como se hará referencia aquí.

dre Occidental, Xicoras tiene una población de alrededor de 540 a partir de 2007 (Alvarado, 2007: 7). La población es casi totalmente indígena y los grupos étnicos dominantes son los mexicaneros –un subgrupo dentro del grupo étnico nahua– y los tepehuanes, que emigraron al área desde otras comunidades hacia el norte. Los aldeanos que están familiarizados con las carreteras peligrosas notan que se necesitan de seis a ocho horas para llegar al pueblo desde la capital del estado, Victoria de Durango, que también es el área urbana más grande del estado y un importante centro cultural; sin embargo, esto no siempre fue posible: en el documental de 2006 de Jorge Barbosa, un informante declara que se necesitaban de doce a trece horas para llegar a la aldea desde la capital, y en el documental de 1992 de Guillermo Monteforte, otra persona comenta que se necesitan doce horas para llegar a la región más otras nueve horas de caminata por las montañas para llegar a Xicoras. Esta disminución en el tiempo de viaje en los últimos veinticinco años demuestra el rápido desarrollo de infraestructura en el área, lo que ha hecho que la capital de Durango sea más accesible para la gente de Xicoras.

El costumbre y el xuravet

Podría decirse que el ritual más sagrado entre los mexicaneros es *el costumbre*. Algunos de mis interlocutores lo destacaron directamente como el más privado entre las ceremonias locales, otros afirmaron que es necesario para mantener la buena fortuna durante todo el año. Íntimamente conectado con el costumbre está el xuravét, un término mexicanero que se refiere a un mitote –en este caso, un baile de círculo– ejecutado alrededor de fuego. Este baile está acompañado por un portador de cultura que canta canciones sagradas mientras realiza un ritmo constante con un arco musical conocido como *ta-huitol*. El xuravét se realiza tradicionalmente en el último día del costumbre, y es efectivamente el cenit del ritual en el que toda la comunidad se une con sus antepasados fallecidos, con los dos grupos bailando en honor de sus deidades.

Muchas creencias espirituales de los mexicaneros, y especialmente las relacionadas con el costumbre, se centran en la historia de sus antepasados y en una figura antigua conocida como *Tepusilam*. Según la leyenda, la primera edad fue una época en que “los antepasados, las piedras y los pájaros hablaban el mismo idioma” (Alvarado, 2004: 102). Entre estas figuras notables se

encontraba Tepusilam, que se describe como una “mujer de hierro, que aparece como un monstruo que se comería... nietas” (Alvarado, 2004: 102).⁵ Esto preocupaba a “Nuestro Señor”, ya que ella estaba aniquilando a la población humana, así que trabajó con los antepasados para “ejecutar una costumbre para que ella se fuera definitivamente” (Alvarado, 2004: 102). Este ritual fue el xuravet. El ritual cumplió una doble función: primero, sirvió de señuelo para Tepusilam, que se distraería con las festividades que rodeaban el baile (Monteforte, 1992). Esto permitió que los antepasados la abrumaran cuando se intoxicaba. En segundo lugar, Tepusilam fue completamente destruida debido a una explosión creada con esfuerzos combinados de los antepasados y el Fuego, otra entidad divina que vivía en la Tierra en ese momento (Alvarado, 2004: 102). Esta explosión dio forma al paisaje alrededor de los mexicaneros, el hígado de Tepusilam cayó al río y sus costillas adornaron el acantilado (Monteforte, 1992). Este xuravét original tuvo el efecto adicional de separar los cielos de la tierra, con “Nuestros Señores elevándose al cielo con la música” (Alvarado, 2004: 132), y así el evento también marcó el comienzo de la era actual. A partir de entonces, los aldeanos deben ejecutar el costumbre regularmente para honrar tanto a sus antepasados como a sus deidades, de lo contrario corren el riesgo de enfrentar la desgracia en sus vidas cotidianas.

Como se mencionó anteriormente, el xuravét original esencialmente separó los cielos de la tierra; sin embargo, los comentarios de los portadores de la cultura en Xicoras explican que ocurre lo contrario durante las recreaciones contemporáneas del ritual. Supuestamente, “el fuego en el centro es el guardián del patio que conecta el mundo humano con el inframundo a lo largo de su eje vertical, mientras conecta las direcciones cardinales a lo largo de su plano horizontal... El fuego y el sol son el centro del movimiento” (Alvarado, 2004: 130). Aludiendo a la primera edad que aparece en la leyenda de Tepusilam, cuando todos hablaban el mismo idioma, Segundo –un portador de cultura que entrevisté durante mi tiempo en Xicoras– afirma que, durante el xuravét, “el pájaro canta... las piedras cantan, el pájaro amarillo canta, el ciervo canta” junto con el cantante ceremonial. Preuss describió el patio mitote como el lugar “donde los dioses bailan junto a los seres humanos” (Preuss *et al.*, 1998: 109). Los tepehuanos de las comunidades cercanas de Santa María de

5 No está muy claro a qué se refiere específicamente la palabra “nietas”, ya que Tepusilam constantemente pidió que los antepasados le trajeran más nietas durante la primera costumbre. Con frecuencia se refería a los mexicaneros como “hijos de dios” y es posible que “nietas” pueda referirse a las mujeres humanas en general.

Ocotán y Xoconoxtle creen que los representantes “actúan ante las deidades en nombre de toda la comunidad. En este sentido, representan a los ancestros de la comunidad original en su camino de convertirse en ancestros o deidades deificadas” (Reyes, 2015: 26). Considerando la gran población tepehuana en San Pedro Xicoras, no sería sorprendente que los aldeanos locales compartieran esa perspectiva. Esto es especialmente probable si tenemos en cuenta que *el costumbre linaje*, una variante del costumbre, se enfoca más fuertemente en mantener los linajes familiares ancestrales.

A través de su asociación con el costumbre, la comunidad conceptualiza el xuravét como un ritual que exhibe una tasa de cambio muy lenta en comparación con otros estilos religiosos en la región, como la danza católica que se realiza con frecuencia en todo el continente americano. Uno de los directores de la escuela local se refirió al xuravét como una tradición que no cambia. Esto fue diferente con la música de la danza: “hay momentos en que la misma danza se puede usar en una fiesta. En otros tiempos, bueno, pueden cambiarlo. Es decir, depende de quién instruya a los danzantes. Si el instructor no conoce los pasos, simplemente usa una danza que sí conoce”. La consistencia del xuravét se atribuye en parte a la idea de que Dios les confió la tradición y que el costumbre es lo más importante entre rituales sagrados. Como mencionó Segundo: el costumbre se aborda con cautela debido a la desgracia que puede recaer en alguien si esa persona no toma el ritual en serio en todos sus aspectos, incluyendo el baile. Alvarado (2004) observó que había mucha agitación en todo el pueblo durante la mañana del xuravét (118). Cuando le pregunté a Segundo por qué la música era importante para el xuravét no me dio una respuesta directa. En cambio, afirmó que gran parte de la tradición ahora falta y que los músicos simplemente estaban repitiendo el costumbre ejecutados por sus antepasados, quienes asistieron a las entidades divinas que también practicaban el costumbre. Mantener la consistencia de las tradiciones musicales es tan importante para la comunidad de Xicoras como mantener la consistencia de cualquier otra práctica ritual.

En última instancia, el capital espiritual atribuido al costumbre ha hecho que se vea con miedo, debido a la creencia generalizada de que estos rituales deben tomarse en serio y ejecutarse adecuadamente, de lo contrario, uno y su comunidad se vuelven vulnerables a la ira divina. Segundo se refirió al ritual como “peligroso” y enfatizó que todas las formas de dolencias podrían afectar a aquellos que no tomaron en serio los rituales. Hasta vio

su propia rodilla mala como probable resultado de haber cometido un error involuntario durante un costumbre en el pasado. Segundo afirmó que aquellos que no respetaron el costumbre murieron jóvenes, mientras que aquellos que lo trataron con respeto vivieron vidas muy largas. No fue el único en referirse a este ritual como arriesgado, su hermano Ismael lo llamó “malo” y dijo: “Si no lo hacemos, podría haber un accidente, algo grave para la familia. Si no me sucede, afectará a un hermano, un hijo, una hija. Muy mal esos compromisos que nuestros ancestros nos dejaron”. La danza xuravét en sí misma se considera importante para apaciguar a los dioses. Entre los muchos costumbres ejecutados por los mexicaneros son los costumbres linajes de tres días de duración los que se toman más en serio, porque no incluyen el xuravét ni ningún tipo de música. Segundo declaró que “sólo aquellos [costumbres] de tres días no lo hacen. Pero esos son más delicados. Dicen que con respecto a los de tres días, si no los completan bien, desaparecerán muy rápidamente... muy pronto te llevará ese costumbre de tres días, si tocas a la mujer, si tomas un trago, si te enojas”.

La música del tahuitol durante el xuravet enfatiza un ritmo constante, creando un espacio sagrado donde los aldeanos pueden bailar en voz alta y en unidad con sus dioses y antepasados. Para lograr esto, la comunidad necesita pisotear lo suficientemente fuerte para que el sonido pueda llegar al cielo. Según otro portador de la cultura, esto es lo suficientemente importante como para garantizar la creación de sandalias especiales hechas de piel de animal para que el sonido de la comunidad pisoteando se amplifique mucho más. Con respecto al instrumento del xuravét, el tahuitol está hecho de partes de la planta de maguey. La definición de Alvarado (2004) es más concisa: “el arco está hecho con una gran calabaza y un gran arco que posee un cordón de ixtle. El primero amplifica el sonido del arco cuando se golpean las cuerdas con pequeñas barras de madera” (113). El patio mitote se convierte en un lugar donde los dioses bailan con los vivos, ya que según Alvarado (2004), se cree que “las divinidades descienden al patio al mediodía, porque bailarán allí” (135). De hecho, el tahuitol está presuntamente ajustado a un tono específico “para que las divinidades puedan escuchar la música” (135). Dichas prácticas supuestamente existieron hasta en el periodo colonial, con el baile visto como “una parte importante de la comunicación con los dioses” (Mann, 2010: 79). La idea de este espacio sagrado que une la comunidad del mundo con la comunidad del cielo también está presente entre los tepehuanos, entre quienes el movimiento de baile “se refiere a los muertos, ciervos, nubes, torbellinos y

estrellas, aliados o enemigos del Sol” (Pacheco, 2008: 45). Al proporcionar un ritmo constante acompañado de canciones sagradas, el tahuitol es en última instancia responsable de crear y mantener el espacio sagrado dentro del patio mitote donde los vivos y los espíritus pueden bailar juntos como uno.

Es importante mantener la ortodoxia del xuravet, ya que no hacerlo podría resultar en el fracaso general del ritual para reificar las realidades mexicaneras que trascienden la muerte. Representando el cenit del costumbre, el xuravét al final de la ceremonia es el momento en que todos los miembros afiliados con la comunidad ocupan el mismo espacio, ya sea entre los vivos, los muertos o los divinos. El músico, que proporciona un ritmo constante con el tahuitol y canta junto con figuras divinas durante el xuravét, proporciona directamente los cimientos sobre los cuales los individuos de la tierra y los del cielo pueden bailar juntos. Así, la música del xuravét es responsable de reificar los aspectos del costumbre que niegan la muerte. Muchos de mis interlocutores reconocen la necesidad de interpretar esta música adecuadamente y sostienen que el estilo no ha cambiado desde la época de los antepasados.

El corrido mexicano

El historiador de música Luis Díaz-Santana Garza (2015) afirma que la música norteña:

[...] ha sido promovida y coadyuvado en la instauración del actual proceso de *fronterización y norteamericanización* de México, demostrando un dominio económico y siendo capaz de crear una *región cultural*, no sólo en el lugar donde surgió, sino que se ha extendido a todos los espacios donde se encuentra la diáspora mexicana e incluso de latinoamericanos en Estados Unidos (186).

La afluencia de migrantes centroeuropeos durante el fin del siglo XIX, combinada con la distancia que separaba el norte de México de la Ciudad de México, alentó el desarrollo de una región cultural distinta que reconoce la naturaleza nómada de su gente que con frecuencia se ve obligada a emigrar a los Estados Unidos y enfrentar una nueva serie de desafíos en el proceso. Muchas de estas personas se ven obligadas a migrar debido a las peligrosas condiciones económicas en sus regiones nativas. Según Ragland (2009), “la música norteña

no representaba ni un pasado de clase trabajadora ni una herencia mexicana construida; más bien, representó las experiencias actuales de una comunidad de trabajadores mexicanos que confrontaron el racismo y la privación de derechos en la lucha por mejorar las vidas de sus familias y comunidades” (25).

No es sorprendente encontrar que este estilo resuena tan fuertemente con los aldeanos indígenas de San Pedro, quienes enfrentan una mayor privación de sus derechos a través de la gran distancia entre la capital y el pueblo. Muchas oportunidades económicas se limitan a la capital regional, donde los aldeanos de San Pedro deben competir con muchos otros aldeanos que vienen de cualquier otra región de Durango. Esta situación alentó a algunos de mis interlocutores a emigrar a los Estados Unidos en el pasado, muchos de ellos comentaron que conocían familiares o amigos que todavía estaban trabajando en ese país, a menudo sin documentación legal. Algunas personas en el norte de México que eligen no migrar ocasionalmente se dedican a actividades ilícitas –a menudo a través del tráfico de drogas– debido a la pobreza que está muy extendida en toda la región del Mezquital (Ayala, 2017).

Durante mi primera visita a San Pedro Xicoras en 2016, un músico me permitió grabar numerosas canciones con su conjunto, normalmente incluía un violín, vihuela y tololoche. En ese tiempo, los otros dos músicos en el grupo ya habían regresado a sus propias comunidades en las montañas. Al fin, el líder del conjunto sólo pudo convencer a uno de sus socios de regresar: el que tocaba el tololoche. Sin embargo, el grupo pudo encontrar otras personas para tocar la vihuela y guitarra durante un evento comunitario. La flexibilidad de los conjuntos regionales fue evidente: estos músicos rara vez actuaban juntos y, en mayor parte, sólo estaban vinculados por sus conocimientos del repertorio popular. El grupo se unió rápidamente después de algunas actuaciones, e incluso siguieron tocando después de la sesión de grabación para cualquier aldeano que estuviera dispuesto a salir y escuchar esa noche.

Entre los géneros de música norteña interpretados por este conjunto, el corrido se vincula más ampliamente con historias regionales, funciona como una herramienta que refuerza las nociones de inmortalidad simbólica al nivel cultural. Además, el género mantiene la inmortalidad simbólica para figuras históricas cuando se mencionan en las letras de estas canciones. Los corridos más populares que realizó el conjunto de Xicoras enfatizaron varios aspectos de la vida cotidiana en la región. Por ejemplo, el corrido de “El Yoyo López” presenta escenarios locales que incluyen Huazamota y San Antonio de Padua. El corri-

do de “El Valentín de la Sierra” elogia a un líder rebelde del cercano estado de Jalisco que es capturado y ejecutado en la sierra por las fuerzas gubernamentales. Finalmente, “Un Mojado sin licencia” se enfoca en un inmigrante que llega a los Estados Unidos para casarse con su prometida sólo para descubrir que ella lo dejó por un funcionario estadounidense. La canción critica la cultura estadounidense y alude al estilo de vida de los migrantes, hecho que es familiar para muchos de los aldeanos de Xicoras.

También hubo algunos ejemplos de corridos locales que se compusieron y circularon por toda la región del Mezquital. Un ejemplo fue el corrido de “Mariano Solís”. El contenido lírico de este corrido presenta el asesinato de un presidente en la comunidad tepehuana cercana de San Francisco de Ocotán. Otro ejemplo es el corrido de “Ascensión Aguilar” que se centra en la persecución y captura de José Pérez después de asesinar a Aguilar en la ciudad de Huazamota. Corridos como éstos immortalizan a individuos particulares al tiempo que refuerzan historias regionales. En esencia, estas canciones reifican la inmortalidad simbólica de una manera similar a como el xuravét reifica la inmortalidad literal. Esto le da a la música norteña una ventaja considerable con respecto a su capacidad general de negar la muerte a través de símbolos. Como expresión regional, étnica y transnacional, el estilo refuerza identidades simbólicas más grandes e interdependientes que continuarán resistiendo la extinción mucho después de la muerte de cualquier individuo. La inclusión de un género como el corrido sólo se suma a esta capacidad de ofrecer una vía a la inmortalidad simbólica para individuos.

Respecto a expresiones contemporáneas consumidas por los jóvenes, el narcocorrido mantiene un énfasis aún mayor en la inmortalidad simbólica para los individuos. Mientras que los sujetos de los corridos tradicionales a menudo son recordados por sus acciones heroicas sobre cómo beneficiaron el bienestar de una comunidad más grande, cómo “donar dinero a las iglesias y escuelas locales y, por lo tanto, dignos de un corrido” (Edberg, 2011: 72), los narcocorridos contemporáneos enfatizan la riqueza personal y la grandeza individual de sus sujetos. Valenzuela (2003) conceptualiza esto parcialmente como un comportamiento ostentoso a través del consumo y señala que los narcotraficantes hacen alarde de su identidad con orgullo (200). Combinado con un énfasis en el machismo (Morrison, 2008: 390), el narcocorrido se convierte en un poderoso símbolo que ofrece la inmortalidad de una manera que contrarresta la privación económica y refuerza la narcocultura. De hecho, es

posible que estos atributos contribuyan en gran medida a la vitalidad y popularidad del género, a pesar de las críticas de instituciones religiosas y estatales.

Aunque las músicas asociadas con la inmortalidad simbólica –como el corrido– parecen demostrar tasas de cambio más rápidas que sus contrapartes literales –como el xuravet–, las músicas que ofrecen más directamente la inmortalidad simbólica parecen cambiar a tasas más lentas que otras músicas dentro del mismo contexto. Por ejemplo, las canciones de música norteña pueden clasificarse en dos grandes categorías: géneros afectivos como rancheras y boleros, y géneros no afectivos representados por corridos y narcocorridos. Entre estos géneros, el corrido ha demostrado una larga consistencia de tradición, demostrada en parte por Vicente T. Mendoza y su publicación de un gran repertorio de corridos en 1939 (133). Desde entonces, el corrido ha mantenido su papel como un género para expresar comentarios sociales, con cuartetos o sextetos octosilábicos establecidos en armonías tónicas, subdominantes y dominantes. Américo Paredes señaló además que el corrido demuestra “patrones fácilmente reconocibles basados en estructuras subyacentes que pueden ser bastante uniformes” (1993: 208). El corrido elogia a los héroes locales y los conserva simbólicamente después de sus muertes. Con respecto al narcocorrido como una continuación de la tradición del corrido, Mark Edberg describe a estos héroes como “personajes que ocupan un discurso ontológico eliminado en algún nivel del real de lo cotidiano” (2004: 81-2), que coincide con la idea de la inmortalidad simbólica. Supongo que esto es responsable de la persistencia del corrido, su coherencia de tradición y su capacidad para competir con otros géneros de canciones afectivas de la música norteña. Hermann Herlinghaus (2006) especula que “la capacidad de los corridos post tradicionales para competir exitosamente con el melodrama moderno requiere reexaminar el lado afectivo [del género]” (4). Sugiero también que la capacidad del corrido para negar también juega un papel en su viabilidad competitiva en la masa.

Conclusión

La teoría del manejo del terror puede servir como una herramienta interpretativa para comprender cómo se construyen las nociones de valor en la música. Muchos de los aldeanos en Xicoras todavía buscan mantener la ortodoxia de los rituales tradicionales, como el xuravét, que reifica las creencias culturales

sobre la inmortalidad literal, a pesar de su declive general entre los aldeanos más jóvenes que favorecen las músicas contemporáneas. Sin embargo, géneros específicos como el corrido dentro de esos estilos urbanos refuerzan las nociones de identidad comunal, étnica o regional, y ofrecen varias formas de adquirir la inmortalidad simbólica. Gran parte de la comunidad está preocupada por la idea de tratar tales músicas, especialmente como el xuravét, de manera inapropiada.

Como resultado, esto ha alentado un impulso comunitario para preservar estos estilos, ya que la observación adecuada de estos rituales está directamente relacionada con la supervivencia de la comunidad, tanto en esta vida como en la vida después de la muerte. La teoría del manejo del terror proporciona una interpretación de cómo estas actividades culturales son importantes para mantener la ecuanimidad psicológica entre los miembros de esta comunidad e investigaciones adicionales pueden revelar patrones similares en varios sistemas culturales entre todo el mundo, ya sea que se centren en las tradiciones de la Iglesia católica o en los esfuerzos para preservar los himnos nacionales por parte de varias naciones.

Fuentes de consulta

- Alvarado Solís, N. P. (2004). *Atar la vida, trozar la muerte, el sistema ritual de los mexicaneros de Durango*. Morelia: Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo, Exconvento de Tiripetío.
- Alvarado Solís, N. P. (2007). *Mexicaneros*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Disponible en: <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/11677/mexicaneros.pdf>
- Arndt, J., Greenberg, J., Solomon, S., Pyszczynski, T., y Simon, L. (1997). Suppression, Accessibility of Death-Related Thoughts, and Cultural Worldview Defense: Exploring the Psychodynamics of Terror Management. *Journal of Personality and Social Psychology*, 73(1), 5-18.
- Ayala, S. (2017, 22 de febrero). Mujeres indígenas siembran enervantes por hambre. *Laguna*. Disponible en: http://www.milenio.com/region/el_mezquital_durango-mujeres_indigenas-plantios_durango-ramiro_mendoza-milenio_0_907709480.html
- Barbosa, J. (productor y director). (2006). *Nuestros pueblos, ahora: mexicaneros* [película]. Durango: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Becker, E. (1962). *The Birth and Death of Meaning*. Nueva York: Free Press.
- Becker, E. (1973). *The Denial of Death*. Nueva York: Free Press.
- Burke, B. L., Andy Martins, and Erik H. Faucher. (2010). Two Decades of Terror Management Theory: A Meta-Analysis of Mortality Salience Research. *Personality and Social Psychology Review*, 14(2), 155-195.
- Díaz-Santana Garza, L. (2015). *Historia de la música norteña mexicana: desde los grupos precursores al auge del narcocorrido*. México: Plaza y Valdés/CONACYT.
- Edberg, M. C. (2004). *El Narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexico border*. Austin: University of Texas Press.
- Edberg, M. C. (2011). Narcocorridos: Narratives of a Cultural Persona and Power on the Border. En A. L. Madrid (ed.). *Transnational Encounters: Music and Performance at the U.S.-Mexico Border* (pp. 67-82). Nueva York: Oxford University Press.
- Greenberg, J., Pyszczynski, T., y Solomon, S. (1986). The Causes and Consequences of a Need for Self-Esteem: A Terror Management Theory. R. F.

- Baumeister (ed.): *Public Self and Private Self* (pp. 189-212). Nueva York: Springer-Verlag.
- Greenberg, J., Pyszczynski, T., y Solomon, S. (2000). Pride and Prejudice: Fear of Death and Social Behavior. *Current Directions in Psychological Science*, 9(6), 200-204.
- Greenberg, J., Simon, L., Pyszczynski, T., Solomon, S. y Chatel, D. (1992). Terror Management and Tolerance: Does Mortality Salience Always Intensify Negative Reactions to Others who threaten One's Worldview? *Journal of Personality and Social Psychology*, 63(2), 212-220.
- Greenberg, J., Pyszczynski, T., Solomon, S., Simon, L., y Breus, M. (1994). Role of Consciousness and Accessibility of Death-Related Thoughts in Mortality Salience Effects. *Journal of Personality and Social Psychology*, 67(4), 627-37.
- Greenberg, J., Simon, L., Porteus, J., Pyszczynski, T., y Solomon, S. (1995). Evidence of a terror management function of cultural icons: The effects of mortality salience on the inappropriate use of cherished cultural symbols. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 21, 1221-1228.
- Herlinghaus, H. (2006). Narcocorridos: An ethical reading of musical diegesis. *TRANS: Transcultural Music Review* 10.
- Jong, J., Halberstadt, J., Bluemke, M. (2012). Foxhole Atheism, Revisited: The Effects of Mortality Salience on Explicit and Implicit Religious Belief. *Journal of Experimental Social Psychology*, 48, 983-989.
- Mendoza, V. T. (1939). *El Romance Español y el Corrido Mexicano; Estudio Comparativo*. México: UNAM.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Monteforte, G. (Productor y director). (1992). *Pidiendo Vida* [película]. Durango: Subdirección de Imagen y Sonido del INI.
- Morrison, A. M. (2008). Musical trafficking: Urban youth and the narcocorrido-hardcore rap nexus. *Western Folklore*, 67(4), 379-396.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Pacheco, J. C. (2008). *Milenarismo Tepehuán: Mesianismo y resistencia indígena en el norte novohispano*. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Paredes, A. (1993). *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*. Austin: University of Texas Press.

- Preuss, K. T., Jáuregui, J., y Neurath, J. (1998). *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit: ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Ragland, C. (2009). *Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation between Nations*. Philadelphia: Temple University Press.
- Reyes, J. A. (2015). *The Perpetual Return of the Ancestors: An Ethnographic Account of the Southern Tepehuan of Mexico and their Deities* (Tesis Doctoral). Escocia: The University of St. Andrews.
- Rosenblatt, A., Greenberg, J., Solomon, S., Pyszczynski, T., and Lyon, D. (1989). Evidence for Terror Management Theory: I. The Effects of Mortality Salience on Reactions to Those Who Violate or Uphold Cultural Values. *Journal of Personality and Social Psychology*, 57(4), 681-690.
- Solomon, S., Greenberg, J., and Pyszczynski, T. (2015). *The Worm at the Core: on the Role of Death in Life*. New York: Random House LLC.
- Valenzuela, J. M. (2003). *jefe de jefes: corridos y narcocultura en México*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.