

13. La armonía del embuste: persistencia colonial síglica en la danza del Caballito Blanco

ROBERTO ROMÁN ARIAS*

DOI: <https://doi.org/10.52501/cc.239.13>

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo analizar dos piezas musicales denominadas “Danza del Caballito Blanco”, la cuales se utilizan en la danza del mismo nombre, donde se hace una representación del enfrentamiento del invasor español contra los guerreros de los pueblos originarios que habitaban el territorio que hoy conocemos como Centla, Tabasco, México. La danza en mención es representada por personas del pueblo Yokot’an que se encuentran asentados en los municipios de Nacajuca, Centro y Centla; por ello, se ha considerado que la pieza musical es de origen auténticamente indígena. En este trabajo se estudian las dos piezas musicales que se utilizan para la representación de la danza del Caballito Blanco, analizando la armonía musical en la que se fundamentan y, seguidamente, revisando, desde la óptica de la semiótica, las representaciones de símbolos y mensajes de contenido colonial y hegemónico que se esconden detrás de esta danza tradicional.

Palabras clave: *danza, decolonial, música, semiótica.*

* Licenciado en Derecho. Docente de la Licenciatura en Derecho Intercultural de la Universidad Intercultural del Estado de Tabasco (UIET), México. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2016-876X>

Introducción

La representación de la danza del Caballito Blanco se ha convertido en uno de los íconos representativos del pueblo yokot'an; se baila en comunidades originarias del municipio de Nacajuca, de Centro (en la colonia Atasta, de Villahermosa y Tamulté de las Sabanas), y de Centla (Quintín Arauz y Vicente Guerrero).

Para la representación de esta danza, en Nacajuca se ejecuta una pieza específica y en Tamulté de las Sabanas se ejecutan, además, otras dos piezas musicales (de las cuales tomaré la más conocida para este análisis), mismas que son ejecutadas por los grupos de tamborileros.

En este trabajo realizaré un análisis específico sobre las dos piezas musicales que se tocan para que los danzantes ejecuten sus movimientos, simulando un enfrentamiento entre dos personas armadas con machetes, una a caballo y otra a pie.

Planteamiento del problema

Tras la invasión española, a lo que ahora se denomina América, después de la llegada de Cristóbal Colón en 1492, y la caída de la gran Tenochtitlan, se impuso una cultura venida de tras mares con la visión, acción y pensamiento cultural, político y económico de la potencia europea que en esos momentos invadía estas tierras.

El 22 de marzo del año de 1519 llega Hernán Cortés al río Grijalva, en lo que ahora es Tabasco, y el 25 de marzo se desarrolla lo que se conocerá después como la batalla de Sintla (Centla), actualmente Tabasco, testimonio que es relatado por el soldado Bernal Díaz del Castillo de la siguiente manera:

Pues los que estábamos peleando, desde los vimos, nos dimos tanta priesa, que los de a caballo por una parte y nosotros por otra, de presto volvieron las espaldas. E aquí creyeron los indios que caballo y el caballero eran todo uno, como jamás habían visto caballos. Iban aquellas sabanas y campos llenos de

ellos, y acogieronse a unos espesos montes que allí había. (Díaz del Castillo, 1632)

Es en este enfrentamiento, cuando los verdaderos dueños de estas tierras avistan por primera vez al caballo, y de acuerdo al relato anterior, creyeron que caballo y persona era uno solo, una especie de centauro. Este es el origen del mito de la danza denominada actualmente danza del Caballito Blanco.

Con este contexto histórico se plantea la siguiente pregunta: ¿la música que se utiliza para bailar esta danza es de origen indígena u es de origen occidental? Este trabajo pretende dar la respuesta a la cuestión, planteando la hipótesis de que no son de origen prehispánico, sino que fueron compuestas después de la dominación española.

Para ello, utilizaremos el método inductivo-deductivo, analizando la estructura melódica y armónica de dos danzas utilizadas para la ejecución de esta. La primera es ejecutada por tamborileros de Nacajuca y Centla, y la otra se usa en forma preponderante por los tamborileros de la villa Tamulté de las Sabanas, no obstante la primera se utiliza en todas las comunidades donde se presenta dicha danza. Este método nos servirá para comprobar la hipótesis que se plantea.

Marco teórico

Cuatro posturas se conjugarán en este trabajo. Por una parte, la teoría semiótica de Saussure en torno al signo, el significante y el significado, que nos servirá para indagar en los rasgos que son posibles identificar en la discursividad de la danza, tomando esto como un todo textual en el que hay que leer e interpretar el mensaje plasmado; de igual manera, a partir de la propuesta de Jacques Derrida tomaremos el concepto de deconstrucción como un método de fragmentación del discurso para poder analizarlo en partes, en busca de la interpretación más profunda.

En la línea de interpretación, se realizará siguiendo el planteamiento de Tzvetan Todorov en torno al pensamiento del *otro* y de *éste* y la definición del sujeto y objeto. Y, por último, la deducción se realizará desde la pers-

pectiva decolonial, buscando encontrar los elementos occidentales dentro del discurso musical que se analiza.

Lingüística de la música

El pueblo originario yokot'an se ubica actualmente en comunidades de los municipios de Nacajuca, Jalpa de Méndez, Centro y Centla, en Tabasco; ha conservado su lengua, parte de su gastronomía, sus danzas y su música, todas estas manifestaciones llenas ya de un bagaje mestizado. Nos centraremos en el estudio del discurso de dos danzas musicales que se ejecutan para la realización de la denominada danza del Caballito Blanco.

Siguiendo los conceptos de Saussure, el signo lingüístico está formado por un significante y un significado, siendo el signo “la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente a la imagen acústica sola” (Saussure, 1945).

Saussure continúa explicando la psicología del signo de la siguiente manera:

Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla “material” es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto.

El carácter psíquico de nuestras imágenes acústicas aparece claramente cuando observamos nuestra lengua materna. Sin mover los labios ni la lengua, podemos hablarnos a nosotros mismos o recitarnos mentalmente un poema. (Saussure, 1945)

En cuanto al signo, también ha sido definido como el texto, el discurso, la imagen, el sonido en nuestro caso, o por las representaciones culturales, como señala Umberto Eco.

Aunque Saussure hablaba del circuito del habla como la interacción entre dos o más personas que se transmiten mensajes, no sucedería lo mis-

mo, estrictamente hablando, en la manifestación musical. En este caso, el signo tiene una representación distinta. Por ello, se ha decidido denominar a ese circuito o tríada: la transversalidad del discurso musical. Si bien esta transversalidad posee una imagen acústica con sentido psicológico, el canal de expresión es diverso en cuanto a su origen relacionado con el instrumento que se ejecute.

Esta explicación es fundamental, puesto que intentaremos hacer un análisis semiótico de dos piezas musicales empleadas y ejecutadas por los tamborileros de la cultura yokot'an, para la representación de la danza del Caballito Blanco, como se le conoce en tres regiones de la cultura yokot'an en Tabasco: Nacajuca, Centro y Centla, municipios con gran presencia de *yoko yinikob*, es decir, hombres yokot'anob; cabe mencionar que a la representación dancística también se le conoce con el mismo nombres, mientras que a cada pieza musical se le conoce como danza del Caballito, nombre que utilizaremos a lo largo del presente trabajo.

Hemos de definir, entonces, en qué consiste el signo del objeto que pretendemos representar, puesto que se trata de un discurso musical. ¿Se trata acaso de los ejecutantes musicales, de los instrumentos que utilizan o del sonido que emiten los diversos instrumentos en su ejecución?

En este caso, la transversalidad del discurso musical tiene como elemento sígnico el sonido en su manifestación tanto melódica como rítmica, sus cualidades, sus tonalidades y armonía, pese a ejecutarse con una flauta que es un instrumento puramente melódico.

En la música tradicional de los yokot'anob se emplea una flauta de carrizo. Este instrumento contiene siete agujeros del mismo tamaño, seis en la parte frontal y uno en la parte de atrás.

Otros instrumentos que se utilizan son el *noj joben* y el *chòk joben*, es decir, el tambor grande y el tambor chico. Estos son contruidos con el tronco de un árbol ahuecado, y se les colocan dos parches de cuero de venado, de res o de borrego. El tambor grande es de aproximadamente medio metro de alto por unos 40 centímetros de diámetro; en tanto el tambor chico puede ser de hasta 30 centímetros de alto por 30 de diámetro.

Como hemos mencionado antes, el signo en el discurso musical corresponde a los sonidos que emiten los instrumentos en una relación armónica, con la finalidad de transmitir un mensaje.

Saussure señala que “el signo lingüístico es, pues, una entidad psíquica de dos caras, que puede representarse por el concepto y la imagen acústica” (Saussure, 1945).

En el mismo sentido, Jacques Derrida explica que “la imagen acústica es lo oído: no el sonido oído sino el ser-oído del sonido. El ser-oído es estructuralmente fenomenal y pertenece a un orden radicalmente heterogéneo al del sonido real en el mundo” (Derrida, 1986).

“Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica” (Saussure, 1945).

El signo, en relación a la música, consiste entonces en el concepto del mismo y la imagen acústica que se representa en nuestra psique y genera un estado emocional en el o los individuos. Aún más, en el sentido derrideano, el “ser-oído” del sonido va más allá de la pura audición, ya que trasciende la comprensión y traducción de ese “ser-oído”. No obstante, para ser traducido, comprendido y deconstruido requiere, no solamente la huella psíquica en el sujeto, sino que implica el análisis del todo descomponiéndolo en las partes y analizando cada una de ellas y, además, puede esconderse del mensaje, para determinar lo que hay detrás y comprender el verdadero signo.

Figura 13.1. *Tamborileros ejecutantes con instrumentos autóctonos de los yokot'anob*



Fuente: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia:496849>

Esto nos lleva a entender que detrás de un signo puede esconderse otro(s), es decir que, en muchos mensajes se crea un signo de primera re-

ferencia o un signo espejo, y detrás es posible encontrar otro signo que contiene el verdadero mensaje intencional, sin embargo no se detecta con facilidad puesto que está oculto.

En este caso, el signo consiste, por una parte, en el concepto danza del Caballito que, a la vez, es un acto lingüístico el cual genera una imagen acústica en el pensamiento, representada en los danzantes, los tamborileros, o ambos, dependiendo del sujeto decodificante del mensaje.

Figura 13.2. Ejecución de la danza del Caballito Blanco



Fuente: Autor.

Significante y discurso musical

Una vez definido el signo lingüístico en relación con la danza del Caballito, el cual puede evocar dos representaciones mentales, se procede a analizar la transversalidad del discurso musical, siguiendo la teoría saussureana del análisis semiótico, por lo que es necesario precisar en qué consiste el significante.

Pepa Medina, en su ensayo “Saussure: el signo lingüístico y la teoría del valor”, señala que: “El significante es la huella psíquica del signo; en su esencia, no es fónico, es incorpóreo, constituido no por su sustancia material,

sino únicamente por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás” (Medina, 2015).

Nos encontramos, entonces, con el problema del discurso musical, porque ¿cómo habría de representarse en el discurso textual? ¿Cómo representar el discurso musical si constituye un cúmulo auditivo de sonidos que se desvanecen momentáneamente en la transversalidad de su ejecución?

El músico cubano Leo Brouwer señala que la música está ahí, pero que ha de escribirse como huella de esta, como objeto, como anécdota histórica de lo que existe y existió para evitar que desaparezca,

...el disco es el único testimonio de la historia del sonido, porque el sonido desaparece una vez que ha sido producido, por eso es lo más importante como documento de la música lo puede ser, y más aún que la partitura... esa no es la música, la música tiene que sonar... la partitura es una manera de preservarla. (Brouwer, s.f.)

Si el significante es la huella psíquica del signo, entonces el significante de la danza del Caballito tiene que ser la huella auditiva que en su transversalidad repercute en el receptor; para ello, la teoría musical ha creado su representación a través de una serie de grafías denominada “figuras de notas” sobre una base llamada pentagrama, la cual sigue una secuencia lineal que forma parte de la arbitrariedad del signo, como lo señala Saussure.

“El significante, por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve en el tiempo únicamente y tiene los caracteres que toma del tiempo: a) representa una extensión, y b) esa extensión es mensurable en una sola dimensión; es una línea” (Saussure F. d., 1945).

“Los sonidos en la melodía no actúan sobre nosotros solamente como sonidos sino como signos de nuestros afectos, de nuestros sentimientos. Es así como provocan en nosotros los movimientos que expresan y en los cuales reconocemos su imagen” (Derrida, 1986).

Entonces, el significante es la imagen acústica,

no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos.

El carácter psíquico de nuestras imágenes acústicas aparece claramente cuando observamos nuestra lengua materna. Sin mover los labios ni la lengua, podemos hablarnos a nosotros mismos o recitarnos mentalmente un poema. (Saussure F. d., 1945)

Figura 13.4. *Significante 2 en la representación signica musical*

Danza del Caballito (Nacajuca)

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three staves of music. Above the first staff is a G chord diagram (000320). Above the second staff are D7 (xx0232) and G (000320) chord diagrams. Above the third staff are D7 (xx0232) and G (000320) chord diagrams. The melody starts on the second line (G4), moves to the first space (A4), then the second space (B4), and continues with eighth and quarter notes. It ends with a repeat sign.

Fuente: Elaboración propia.

Este carácter psíquico es la representación acústica que se dibuja en el pensamiento del receptor en la “escucha semiótica”,¹ que trasciende a la escucha común. Esta representación es, entonces, el significante. Respecto

¹ Se entiende “escuchar semiótico” como la captación de cualquier signo por parte del receptor, siendo cualquier representación, ejecución o manifestación del ser humano o de la naturaleza, captado a través de los distintos sentidos, en especial el auditivo. Considero de igual manera que hay tres clases de receptores: el receptor en sí, el receptor del no sí y el receptor semiótico. El primero es aquel que capta los mismos signos y los decodifica a su propia manera; el segundo es aquel que capta los signos emitidos por uno o más emisores y los decodifica siguiendo la intención del emisor. Por último, el receptor semiótico es

de la danza del Caballito, el significante corresponde a la representación viva o visual tanto de los ejecutantes musicales como de los ejecutantes dancísticos, necesariamente en una sola unidad para poder proyectar un significado, y no en su relación separada o individual.

Otro significante tiene que ver con la captación imaginaria de los sonidos musicales, en especial de la ejecución melódica más allá de la representación rítmica. Esta ejecución puede ser transcrita mediante el sistema musical occidental, para escribir la música y mostrar su discurso textual mediante el sistema de notación musical, a través de la partitura, que es la otra forma de exponer el significante de la danza en mención.

El significado o la apariencia de lo que no es

Definido ya el signo y el significante, corresponde ahora delimitar cuál es el significado de las dos piezas musicales en cuestión, lo que señalan, el mensaje que transmiten a través de su secuencia de signos, en el concepto derrideano así como lo que se esconde detrás de la apariencia o el engaño, ¿se trata de piezas eminentemente indígenas o de piezas indigenizadas?

Pepa Medina señala que Saussure “entiende por significado el concepto, o también la idea de la palabra... y que mientras el significante es la traducción fónica de un concepto; el significado es el correlato mental del significante” (Medina, 2015).

Para penetrar entonces al significado de las piezas musicales en mención, tenemos que conocer y discriminar el arquetipo occidental del modelo musical prehispánico, para discernir el significado que se proyecta, pero se trata de un mensaje cifrado.

Los etnomusicólogos coinciden, por una parte, en considerar que la música prehispánica era pentatónica, es decir, de cinco sonidos, tomando en cuenta los instrumentos que aún se conservan o se han encontrado; en tanto que otros musicólogos consideran que, a partir de la resonancia de los instrumentos consistentes en silbatos, ocarinas y chirimías, se tenían otras escalas, pues algunas flautas generan polifonía y otras microtonía.

aquel que capta el signo y lo decodifica en busca de la intencionalidad que pueden ocultarse detrás de los códigos que se utilizan en su emisión.

Es importante aclarar que no se tienen registros auditivos de lo que fue la música de los pueblos prehispánicos, y toda la gama musical que podemos escuchar en nuestros días, construida con instrumentos autóctonos, tienen una clara influencia de la escala diatónica de siete sonidos, es decir, la escala musical occidental.

Es imposible saber cómo era la música prehispánica pues no hay registro de alguna notación de la época, si es que acaso existió. Lo que sí se conserva son unos cuantos objetos sonoros que pueden someterse a examen para luego ser replicados y usados, incluso, en orquestaciones modernas. (Hernández, 2021)

Víctor Acevedo señala, en el mismo sentido, que no hay registros musicales, es decir no se conservan formas escritas sónicas sobre la música que pudo ejecutarse o existir antes de la llegada de la invasión española.

“En el caso de la música hecha antes de la invasión hispana conocemos sólo fragmentos del proceso que implicaría la ejecución de los instrumentos y sabemos muy poco del conjunto de relaciones que permitían la existencia de la música” (Acevedo Martínez, 2021).

En especial, tratándose de la música de los tamborileros yokot’anob, los instrumentos que utilizan son la flauta y los tambores. La flauta contiene siete agujeros equidistantes y del mismo tamaño, en la cara del frente de la flauta se tapan los primeros cinco huecos, al igual que el de atrás de la caña, en tanto que el séptimo agujero junto al final de la caña, nunca se utiliza. Esto significa que se utilizan seis dedos para la ejecución de esta flauta, estos seis dedos con sus correspondientes agujeros, crean la escala diatónica occidental.

En la partitura señalada anteriormente, la pieza denominada danza del Caballito de Nacajuca, está armonizada en la tonalidad de Sol mayor, y se utilizan siete sonidos: Sol, La, Si, Do, Re, Mi y Fa#.

Tal como lo señala la partitura, las cadencias de la línea melódica se mueven en dos tonos: sol mayor (G) (tónica), y su relativo que es el re con séptima (D7) (dominante): la cadencia común que encontramos en las canciones rancheras.

De acuerdo con el cifrado inglés, las notas musicales se representan con las primeras letras del abecedario, quedando de la siguiente manera:

Do Re Mi Fa Sol La Si Do
 C D E F G A B C

En este ejemplo, vemos cómo la pieza está (a propósito o por coincidencia) construida desde las reglas de la armonía en un acorde mayor, en este caso sol mayor (G), así como los movimientos armónicos para la cadencia de su relativo séptima (figuras 13.5, 13.6 y 13.7).

Figura 13.5.

Diagram showing guitar chords G and D7, and a melody line in 4/4 time. The first measure is labeled 'Primer compás en Sol mayor (G)'. The second and third measures are labeled 'Segundo y tercer compás modula a Re con séptima (D7) y regresa a Sol mayor (G)'.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 13.6.

Diagram showing guitar chords D7 and G, and a melody line in 4/4 time. The fourth measure is labeled 'Cuarto compás se va a Re (D7) con séptima y regresa a Sol mayor (G)'. The fifth and sixth measures are labeled 'Quinto y sexto compás se mantiene en Sol mayor (G)'.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 13.7.

Diagram showing guitar chords D7 and G, and a melody line in 4/4 time. The seventh measure is labeled 'Séptimo compás se mantiene en Sol (G)'. The eighth measure is labeled 'Octavo compás, modula a Re séptima (D7) y concluye en Sol mayor (G)'.

Fuente: Elaboración propia.

Vemos pues, cómo la composición de esta pieza musical está fundamentada en la armonía tradicional occidental, cumpliendo sus reglas en la cadencia del juego de acordes para rematar en el acorde fundamental.

Esto indica que sería demasiada coincidencia que esta composición sea puramente de origen yokot'an, por lo que bien podría ser que durante la invasión española, algún conquistador o misionero creara la pieza, basándose en las reglas de la armonía occidental, para posteriormente transmitirla a los naturales de estas tierras.

Esta hipótesis cobra mayor fuerza si consideramos que la danza no es de origen prehispánico, sino poshispánico, es decir, creada después de la guerra de invasión, representando una batalla perdida por los locales.

En cuanto hace a la pieza ejecutada por los tamborileros de Tamulté de las Sabanas del municipio de Centro, Tabasco, armonizada en La mayor, utiliza notas como las siguientes: Do sostenido, Mi, Si y Sol sostenido.

Esta danza tiene tres frases distintas en las que se conjugan dos acordes, uno mayor y su relativo séptimo, característico al las piezas rancheras.

A primera vista, podría parecer que esta danza estaría usando una escala distinta, no obstante aunque son cuatro notas, su armonización está fundamentada en la armonía occidental. En la primera frase inicia en La mayor (A), pasa a su relativo de Mi con séptima (E7), regresa a La mayor (A) en el segundo compás; en el tercero vuelve a su relativo y termina en La mayor (A) (figura 13.8). En la siguiente frase, el movimiento armónico es el mismo, pasando del acorde mayor a su séptima, en un círculo armónico (figura 13.9). En la tercera frase, el movimiento armónico se mantiene, pasando del acorde mayor a su séptima, para concluir en el acorde mayor que armoniza la pieza (figura 13.10).

Del análisis fragmentario por frases de esta danza, vemos cómo su armonización se encuentra fundamentada en la armonía occidental, por lo tanto, es posible sostener que ambas piezas musicales tienen un origen de menos de 500 años.

Ahora bien ¿Estas piezas devienen de un origen absolutamente indígena o, por el contrario, pudo haber sido creada por algún español conocedor de la música, y fue enseñada a los indígenas como una forma más de adoctrinamiento, para conjuntarla con la danza como una manera didáctica de sometimiento?

Figura 13.8.

Musical score for Figure 13.8, measures 1-4. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff. Chord diagrams are provided above the staff: A major (x02232), E7 (022100), and A major (x02232). Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated at the beginning of the staff.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 13.9.

Musical score for Figure 13.9, measures 6-9. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff. Chord diagrams are provided above the staff: A major (x02232), E7 (022100), and A major (x02232). Measure numbers 6, 7, 8, and 9 are indicated at the beginning of the staff.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 13.10.

Musical score for Figure 13.10, measures 15-18. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff. Chord diagrams are provided above the staff: A major (x02232) and E7 (022100). Measure numbers 15, 16, 17, and 18 are indicated at the beginning of the staff.

Fuente: Elaboración propia.

Tomando en cuenta lo anterior, es posible dilucidar la presencia de *lo otro* y de *ese otro* hegemónico como rostro del poder. Para encontrar a *lo otro* es importante un análisis deconstructivista, pues este “exige lecturas subversivas y no dogmáticas de los textos (de todo tipo)”, como señala Peter Krieger (2012).

Siguiendo este hilo conductor de una lectura subversiva, concatenada a una mirada decolonial, es posible entender con la lógica de los otros que lo que se ha dicho durante siglos es una falacia, haciendo creer a las nuevas generaciones que estas piezas musicales son de origen yokot’an, cuando en realidad en el trasfondo es posible desmitificarla al descubrirse que está creada con bases de la armonía tradicional occidental y, por tanto, elaborada por alguien que conocía la música occidental.

Conclusión

Es una obviedad que, si la danza del Caballito Blanco fue una creación que se origina con la batalla de Sintla y la llegada del invasor español, su tiempo de creación tuvo que ser posinvasión; además, la idea que se tiene de que es una creación originaria de músicos yokot’anob no se sostiene puesto que:

1. Si fuese creación de algún músico yokot’anob, este debió haber estudiado o saber música occidental.
2. Las piezas debieron tener un origen occidental a través de los misioneros que vinieron trayendo la idea religiosa y que se convirtieron en los primeros maestros de la sociedad local.

Si las piezas hubieran sido creación de músicos yokot’anob de después de la invasión, tendrían una composición armónica distinta a la occidental, es decir, no estaría basada en las reglas de la armonía tradicional proveniente de la música europea.

Puede concluirse, entonces, que las dos piezas musicales conocidas como danza del Caballito no son de origen indígena, sino occidental; que la ejecuten músicos del pueblo yokot’an no implica que las piezas sean in-

dígenas. Se debe de entender que debe considerarse como ‘indígena’ aquello que deviene originariamente de las sociedades, que habitaban estas tierras desde antes de la invasión europea, siendo un ejemplo la mayoría de las palabras del idioma yokot’an, no obstante no todo el que hable esta lengua tiene que ser yokot’an. Por lo tanto, que un indígena ejecute la danza del Caballito en la flauta, signifique que la pieza tiene que ser de origen indígena.

Es importante reconocer la diferencia entre lo indígena y lo indigenizado, siendo lo segundo el sometimiento, la obligatoriedad a reconocer lo que no se es, es decir, a la manera de Todorov, ser indigenizado es ser objeto, en tanto que un sujeto impone sus formas de pensar y de actuar a través del poder que detenta.

Se buscaba, anteriormente, de hacer ver a los pueblos que la colonización era lo ideal, y lo esperado, así pues, la música y la danza, como fenómenos artísticos, se utilizaron para mantener la dominación, a partir del control de las emociones, eliminando el recuerdo de una historia y formando una nueva, con una diferente narrativa del entendimiento y de la explicación del mundo.

Referencias

- Acevedo Martínez, V. (2021). Aportaciones metodológicas para estudio de la música prehispánica en la obra de Thomas Stanford. *Antropología Americana*, 6(12). <https://doi.org/10.35424/anam.v6i12.763>
- Canal La página de Silvio Rodríguez (1 de agosto de 2013). *Documental Homoludens: Leo Brouwer - 2005* [Archivo de Video]. Youtube <https://youtu.be/ijWMvFNFGsQ?si=ugsfT3ugzTp3up8B>
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Díaz del Castillo, B. (1632). Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Crónicas de América.
- Hernández, R. (1 de marzo de 2021). Música y sonoridad en el México prehispánico. *Gaceta UNAM*. <https://www.gaceta.unam.mx/musica-y-sonoridad-en-el-México-prehispanico/>
- Krieger, P. (2012). La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004). *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 26(84), 179–18. <https://doi.org/10.22201/ii.18703062e.2004.84.2179>

Medina P. (2015). Saussure: el signo lingüístico y la teoría del valor. Las Nubes/17, XII(1). https://www.ub.edu/las_nubes/archivo/17/teoria-valor
Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General*. Losada.