

*Jaime Enrique
Cornelio Chaparro**

A N T R O P O L O G Í A



La confluencia musical de las culturas nahua y matlatzinca en el Estado de México

Las comunidades indígenas de San Francisco y San Miguel Oxtotilpan han experimentado procesos sociales e históricos similares a partir de la colonización española, y sus tradiciones musicales son un reflejo de ello. Ambas comunidades indígenas mantienen algunos rasgos comunes —estructuras sociales y económicas semejantes y un medio geográfico similar—, además de que su tradición oral —cantos tradicionales, leyendas, narraciones, platos típicos, etcétera— muestra ciertas constantes, pero también algunas variantes que se reflejan en sus respectivas tradiciones musicales, así como en sus manifestaciones sacras y profanas.

La música en estas dos comunidades se caracteriza por tener una alta funcionalidad en los acontecimientos especiales y en la vida cotidiana de sus habitantes. Por tal motivo, esta música se divide en los estilos que se interpretan en contextos sagrados, y la que acompaña las reuniones sociales, fiestas, carnavales y otros eventos de carácter profano.

La dotación instrumental en ambas comunidades corresponde a la banda de alientos, y en cada una de ellas se cuenta con dos agrupaciones. En San Miguel Oxtotilpan están la banda San Miguel, que dirige don Eduardo García Cruz, y la banda Xamique (que en náhuatl significa “los de San Miguel”).

Por lo que toca a San Francisco Oxtotilpan destaca la banda Matlatzinca, una agrupación conformada en el 2000 por una nueva generación de jóvenes y dirigida por Armando Salazar. Está también la banda de don Alberto Martínez, único sobreviviente de una generación de músicos adultos y que gracias al apoyo del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias 2007 (PACMYC), ha logrado reagruparse con la participación de nuevos miembros, en su mayoría jóvenes.

La dotación instrumental básica de estas cuatro agrupaciones está con-

* Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma del Estado de México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (2007) y miembro del Registro Conacyt de evaluadores acreditados en el área de Ciencias Sociales y Económicas.

formada por trompetas, trombones, saxo-trompeta, tambora, platillos, tarola y tuba. Aunque no existen notables diferencias entre los repertorios de estos dos grupos, las bandas de San Miguel utilizan los saxofones y la Matlatzinca de San Francisco utiliza clarinetes. Además la banda Xamiqúe utiliza altavoces, por lo que puede denominarse como tecno-banda.

Los géneros interpretados son principalmente marchas, sones y cumbias, en los que pueden reconocerse las estructuras musicales típicas de las bandas de aliento, como los contrapunteos en trombones, tuba y saxo-trompeta. La mayor parte de los sones poseen el tema principal, que es generalmente donde resalta el sonido de trompetas y trombones, sin mucho movimiento percusivo. Esto contrasta con la sección en que intervienen todos los elementos de la banda mediante una vigorosa sección percusiva de platillos, tarola y tambora.

En las distintas festividades, las bandas se encargan de ejecutar alabanzas en los atrios de las iglesias, tocar sones para la quema de fuegos artificiales, amenizar la comida y los bailes, y marcar el paso de las procesiones. Así, las bandas de San Miguel y de San Francisco Oxtotilpan muestran a grandes rasgos una evidente similitud rítmica e instrumental; sin embargo, ¿cómo ha sido el proceso por el que se ha conformado esta confluencia musical entre las dos culturas?

Un origen común

En un texto de Lourdes Turrent se ilustra ampliamente el papel que la música tuvo en la conquista y la evangelización, y demuestra que en el proceso de conversión hubo un traslado del lenguaje musical y del ritual indígena al calendario cristiano.

El contacto que los indígenas tuvieron con el lenguaje musical europeo modificó la comprensión que tenían de la música, sobre todo en los aspectos técnicos, es decir, la armonía, la altura de las notas y el ritmo. Sin embargo, la asimilación del nuevo lenguaje sonoro no tuvo dificultades, debido a que “el uso de la



música con finalidad de enseñanza y de ritual religioso se empalmó con las costumbres indígenas de aprender a través de fórmulas melódicas y de bailes en honor a los dioses”.¹

Otro elemento importante para el desarrollo de los nuevos lenguajes y usos sociales de la música fue la organización de las cofradías. Cada cofradía tenía su santo patrón; sus miembros estaban obligados a socorrerse mutuamente y a organizar en las fechas correspondientes grandes fiestas con procesiones, comida, danzas y música: “Estas organizaciones tuvieron desde el principio un gran éxito entre los indígenas y llegó el momento en que su funcionamiento se independizó de los religiosos. Continuaron existiendo durante toda la Colonia al margen de los frailes o de los curas de indios [...]”.²

Generalmente, la danza y la música eran oficios que pasaban de padres a hijos. “Así se explica que hasta ahora haya en las comunidades de indios grupos de danzantes y de músicos, casi siempre ejecutantes de alientos”.³

Fue así como la iglesia colonial sentó dentro de las

¹ Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996, p. 190.

² *Idem.*

³ *Ibidem*, p. 192.

comunidades las bases sociales para que se conservara la ceremonia indígena que mezclaba lo religioso con lo profano y aceptaba la costumbre de realizar procesiones, construir andas, cantar y bailar en los atrios, acompañarse de conjuntos de músicos, entre otras actividades. “Y como estas expresiones de culto se repetían día con día y mes con mes, acabaron formando parte de la vida colonial”.⁴ Es por ello que al hablar de la música indígena de hoy no puede pasarse por alto la huella colonial.

Por otra parte, en su trabajo sobre la música p’urhepecha Arturo Chamorro habla de tres universos musicales que se han sucedido cronológicamente, como un tipo de música basado en tres mundos distintos de asociación de la práctica musical regida por diferentes condiciones, bien sean religiosas o sociales: “Así podemos entender mejor que la música dentro de una sociedad indígena mexicana se practica dentro de un *continuum* cristiano y secular a lo largo de cinco siglos de historia nativa [...]”.⁵

El esquema de los universos musicales comprende: 1) El ceremonial, que tiene como base la raíz íntegramente indígena, es decir, el universo musical de la época prehispánica. 2) El cristianizado, cuya base es el sincretismo entre lo nativo y lo occidental. Este universo tuvo su gestión y su vigencia absoluta en el periodo colonial, donde los europeos se dieron por satisfechos con la evangelización, mientras la población indígena cristianizada experimentó un cambio estructural que mucho tuvo que ver en su nueva manera de comprender la música; en este universo predomina el carácter de la fiesta. 3) El mestizo campesino secularizado, basado precisamente en la secularización. Para la formación de este universo fue vital el contacto con elementos procedentes de otras latitudes. En el renglón artístico, la música cambió su papel social para cubrir no sólo el círculo de la fiesta y la función religiosa, sino también para incorporarse a las ferias. Por tanto, en este universo es predominante el sentido de feria, altamente secular.⁶

⁴ *Idem.*

⁵ Arturo Chamorro, *Universos musicales de la música p’urhepecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 8.

⁶ *Idem.*

Bajo este esquema, podemos decir que los usos sociales y culturales de la música matlatzinca y nahua tienen su origen en la Colonia. En cuanto a los estilos de ejecución de lo que en México se conoce como “banda de viento”, debemos recordar que es a finales del siglo XIX y principios del XX cuando los músicos de las bandas tomaron un sonido original, asimilado de las costumbres que dejaron las bandas militares extranjeras y las tradicionales de nuestro país, creadas a partir de la llegada de europeos a nuestro continente.⁷ Sin embargo, podemos reconocer hoy en día rasgos propios de identidad que se manifiestan en la manera de interpretar y recrear la música, o en las funciones que desempeña dentro del grupo social.

Las relaciones interétnicas

Además de las relaciones comerciales y sociales que mantienen estas dos comunidades vecinas, es interesante observar su participación conjunta en las fiestas religiosas. Previo a la fiesta patronal de San Miguel Oxtotilpan, que se celebra el 29 de septiembre, fiscales y mayordomos de San Francisco llevan a su santo para acompañar al primero en su celebración. Lo mismo hacen los fiscales y mayordomos de San Miguel para la celebración de San Francisco de Asís, el 4 de octubre.

En lo musical, según refiere don Eduardo García, las relaciones para el apoyo mutuo se remontan a los años sesenta. Debido al fallecimiento de los músicos de mayor edad en ambas comunidades, se vieron en la necesidad de apoyarse mutuamente para mantener su tradición musical, situación que sigue vigente hasta la fecha, como puede observarse en el apoyo que brindan los músicos de San Miguel para la reagrupación de la banda de don Alberto Martínez en San Francisco. También don Eduardo García fue instructor de la banda Matlatzinca: “Un señor que trabaja en Toluca, allá le dijeron que si queríamos aprender la música que nos apoyaban, que buscáramos un maistro y ellos pagaban allá, en el municipio. Y así nos juntamos y echa-

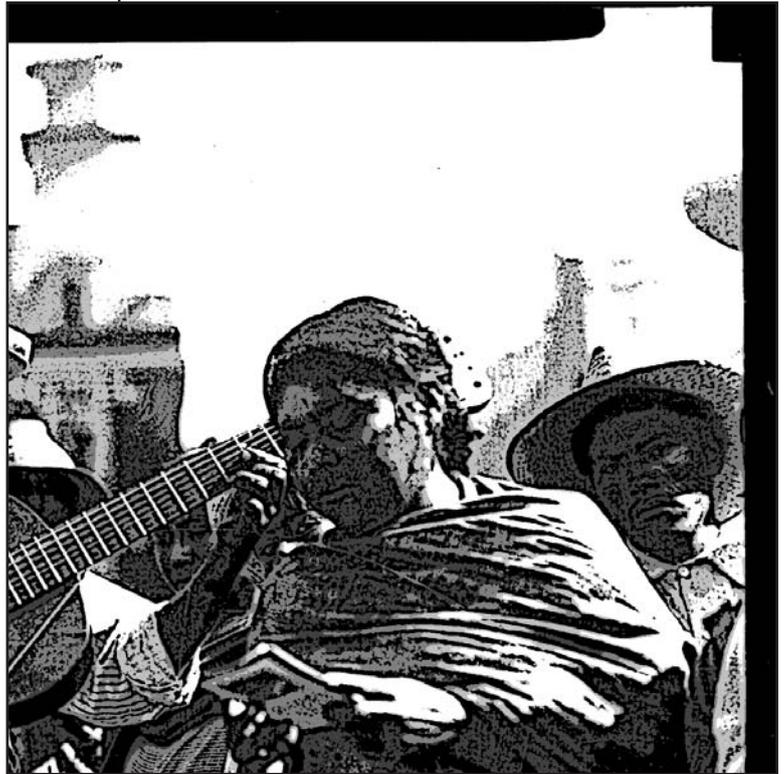
⁷ Judith Martínez, “Transformación y persistencia en la música de bandas tradicionales en el Estado de México”, en *Música prehispánica en las culturas y comunidades del Estado de México*, Toluca, UAEM, 1997.

mos gana ya sobre eso, con un maistro, uno de San Miguel, ya es un señor, y sí sabía más y ya nos enseñó, y ya le echamos gana también y así fuimos p'arriba".⁸

Por ello es frecuente encontrar en algunos eventos o festividades una agrupación musical conformada con músicos de ambas comunidades. En este sentido, John Blaking⁹ reconoce al fenómeno de interacción en la música como una experiencia social, y define que las funciones de la música pueden ser factores en la promoción e inhibición de las habilidades latentes. Kwabena Nketia establece una estrecha relación entre la interacción y la comunicación musical que permite exteriorizar las relaciones, los papeles y los estatus sociales, además de afirmar los valores sociales, morales y religiosos.¹⁰

Así, al considerar el hecho de que la interacción favorece la promoción y comunicación de géneros musicales en las relaciones de distintos pueblos de procedencia, podemos reflexionar en que la presencia de estilos regionales similares se debe al fenómeno de interacción, la cual no sólo ha permitido el enriquecimiento del repertorio, sino la promoción de habilidades instrumentales en su interpretación.

Por esta razón, resulta estéril establecer rígidas fronteras entre la tradición musical de una u otra comunidad. La interacción entre los patrones estilísticos, simbólicos, musicales y contextuales han ido generando la confluencia entre estos dos grupos étnicos, cuyas aportaciones mutuas permiten mantener las especificidades de su propia cultura, pues si bien en ambas sociedades las prácticas musicales se vinculan necesariamente a un sistema complejo e integral de disposiciones sociales y culturales —fiestas patronales, ciclos agrícolas, ceremonias, mayordomías, actividades pro-



ductivas, costumbres y tradiciones—, en cada comunidad los objetos sonoros y su uso corresponden a la forma particular de organización, las cuales podemos observar en la configuración del sistema de cargos o el culto a determinadas divinidades, y que encuentran su manifestación más efectiva a través de los eventos musicales. Pues como señala Martí: “[...] es a través de cada uno de los eventos musicales que se articulan las condiciones de adecuación de un fenómeno musical concreto a las situaciones, los mecanismos sociales y culturales que nos permiten asimilar este fenómeno musical, así como las reglas sociales y culturales que rigen el comportamiento musical [...]”.¹¹

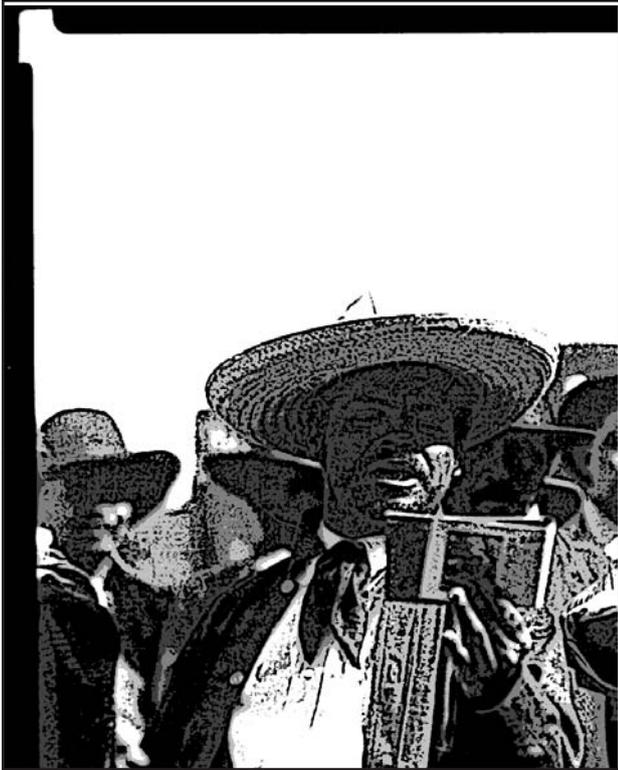
También los aspectos distintivos están determinados por condicionamientos sociales concretos, es decir, fenómenos como la migración y el contacto con los medios de comunicación llevan a las comunidades nahua y matlatzinca a establecer un acercamiento con la cultura occidental, y es así como tienen oportunidad de conocer sus manifestaciones musicales, mismas que toman y adaptan a su propio contexto cultural. Tal es

⁸ Alfredo Molina, tuba, entrevista 7 de junio de 2003 en el criadero de truchas.

⁹ John Blaking, *¿How Musical is Man?*, Seattle, University of Washington Press, 1973.

¹⁰ Kwabena Nketia, “La interacción mediante la música en las sociedades africanas en los componentes de la música”, en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 1982.

¹¹ Joseph Martí, “La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical”, en *Revista Transcultural de Música*, núm. 6, junio de 1995, p. 15.



caso de la banda Xamique, que ha incorporado la voz cantante y el uso de amplificadores y micrófonos, así como la ampliación del repertorio hacia otros géneros, con la intención de incursionar en el campo de la música grupera.

De la misma manera, por la vía de la interacción la banda Matlatzinca ha enriquecido su propio repertorio al tomar ciertos modelos de la música mestiza, como refiere su director:

Una banda ya trayendo clarinetes, ya va con la mirada de tener el estilo sinaloense. En este caso, hay estilo sinaloense, estilo de Guerrero, estilo de Guanajuato, estilo de [...] creo que son cuatro los que más han prevalecido. Hoy en día el que más ha tenido mucho auge es el estilo sinaloense, y para una banda estilo sinaloense se necesita el clarinete. Nosotros estamos orita inclinados por el estilo sinaloense. Nomás que ése es más durísimo, oiga.¹²

Esto nos lleva a la confirmación de que la música indígena es un elemento dinámico y vivo, no un elemento abstracto, eternamente tradicional y estático; al

¹² Armando Salazar, tarola redoblante y director de la banda Matlatzinca, entrevista 1 de noviembre de 2002 en casa del entrevistado.

contrario, tiene un carácter histórico, se desarrolla y existe en condiciones determinadas, y cuando ellas cambian también la música se modifica. Es por ello que autores como Nettl establecen que: [...] nunca encontraremos una total estabilidad, y la tradición oral y la reelaboración comunal siempre conlleva algunos cambios, las transformaciones rápidas y espectaculares son propias de algunas culturas, en tanto que en otras tienen lugar cambios lentos y apenas perceptibles [...].¹³

Sin duda, el fenómeno de la interacción entre estos pueblos indígenas que mantienen una estrecha relación ha contribuido al enriquecimiento de su música en su función ritual y profana, al tiempo que ha favorecido ciertos valores de convivencia como la solidaridad y la participación comunal.

Comentarios finales

Podemos caracterizar la música matlatzinca de San Francisco Oxtotilpan y la nahua de San Miguel Oxtotilpan como un tipo de música contemporánea de estilo mestizo regional, representado no como una persistencia del pasado más remoto, sino como una tradición que mantiene su propia identidad, pero que al mismo tiempo se nutre de nuevas aportaciones. Los instrumentos y ritmos han sido tomados de la sociedad que los dominó y han sido desarrollados de acuerdo con sus propias circunstancias y con el proceso histórico que les ha correspondido vivir; en este sentido, son elementos constitutivos de su sociedad sin ser supervivencias del pasado precolonial, ni del colonial, aunque provengan de él. Las imposiciones culturales del pasado se han convertido en tradiciones que les identifican, no importa su origen ni cómo fueron impuestas, sino que son consideradas como auténticamente suyas, porque son ellos mismos quienes al mantenerlas y readaptarlas las han introducido en su mundo y ahora se distinguen por ellas.

¹³ Gonzalo Camacho, "El sistema musical de la Huasteca hidalguense", en Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavarría y Víctor M. Franco Pollotier (coords.), *Cultura y comunicación: Edmund Leach in memoriam*, México, UAM, 1996, p. 514.