

# Sistemática musical de los repertorios nahuas de la sierra-costa de Michoacán

**N**uestro estudio se centra fundamentalmente en la sistemática<sup>1</sup> de los repertorios musicales de las comunidades nahuas de la sierra-costa de Michoacán. Éstas se localizan principalmente en la vertiente suroeste del estado. En conjunto, las cinco comunidades nahuas, San Miguel Aquila, Santa María de Ostula, Coire, Santos Reyes Pómaro, y Huizontla, comprenden una porción geográfica que abarca casi por completo el municipio de Aquila, y llegan a extenderse hasta los municipios de Coahuayana y Villa Victoria (Chinicuila).

Musicalmente las cinco comunidades han sido poco estudiadas, y aun cuando en recientes fechas se han editado algunos materiales fonográficos, se toca de manera tangencial la práctica musical. En este punto quisiéramos detenernos y enfocar la atención en este aspecto, mas debemos tener en cuenta algunas variables sociales de importancia que consideramos inciden en la música.

Por tal motivo, el trabajo que presentamos versará sobre la relación entre música, lengua y cultura, tomando como eje de estudio la sistemática musical de las agrupaciones nahuas denominadas mariachi y minueteros, conjuntos que —no está por demás mencionar— son considerados expresiones propias de las comunidades, al igual que una parte de los repertorios que ejecutan. Los primeros aparecen en bodas, cumpleaños, bautizos, primeras comuniones, clausura de cursos, fiestas cívicas, año nuevo, parrandas, serenatas y los segundos en entierros de angelitos y adultos, día de Santos Difuntos, velaciones, procesiones y funciones para santos y vírgenes.

Antes de entrar de lleno al estudio que nos compete es importante acotar que para esta primera etapa nos centraremos en los usos y significados que le dan los colaboradores locales a los términos musicales, dejando de lado, por el momento, su análisis morfológico y etimológico.

\* Licenciado en etnomusicología. Investigador de El Colegio de México.

<sup>1</sup> La sistemática musical es una de las ramas de la etnomusicología que se interesa por el funcionamiento interno de la música.

**Etnocategorías en la práctica musical de los nahuas de Michoacán**

Una vez dicho esto, comenzaremos afirmando que los músicos nahuas organizan parte de la experiencia musical a partir de una serie de criterios que regularmente se encuentran verbalizados. Estos criterios derivan en vocabularios especializados o metalenguajes, por los que se describe y analiza la música. Cada ejecución vocal, instrumental o conjunta tiene un soporte (de acuerdo con su contexto, organología y sistemática), nunca se encuentran desprovistas de un campo de acción o una serie de normas y restricciones que las aglutinan, organizan y dan sentido.

Por el contrario, toda realización musical u ocurrencia se encuentra adscrita por alguna o algunas de sus características de ejecución a un conjunto más amplio que las agrupa y ordena. Cada una de las ocurrencias musicales, conglomeradas en estos conjuntos, generalmente se encuentra membretada con un nominativo

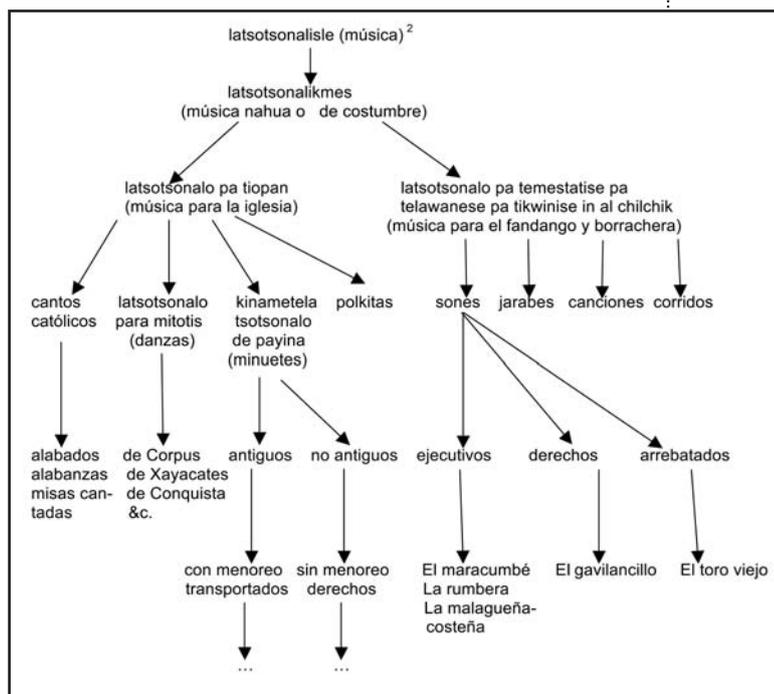
en español o nahua, lo que permite su identificación verbal y simultáneamente su adscripción al conjunto de piezas que llevan el mismo nombre, y con las que comparte rasgos formales, contextuales, organológicos, de uso y función.

Los usos lingüísticos que dan los nahuas de Michoacán a los términos relacionados con la música, así como a las relaciones que éstos guardan con un campo de acción determinado, nos permiten —como puede verse en el esquema— elaborar una clasificación de los repertorios (por más contingente que ésta sea) y proponer cierto nivel de organización de acuerdo a una serie de juicios que logran caracterizar la actividad musical.

Por ejemplo, algunos músicos reparan en ciertas particularidades internas de la música para diferenciar aquellas piezas que consideran antiguas, de aquellas otras que no lo son, como en el caso de los minuets. Usualmente las primeras contendrían lo que llaman “menoreo o transporte”. Esta expresión castellana señala una singularidad interna de la forma musical que parecería excluir de un conjunto a ciertas piezas que carecen de modulaciones o inflexiones al relativo menor, si bien cabe mencionar que no todos los minuets considerados antiguos contienen menoreo. Entonces, aparte del menoreo existen otros elementos por los que se logra caracterizar y aglutinar, en un solo dominio, ciertas piezas como miembros de un conjunto o subconjunto, en este caso del subconjunto *minuets antiguos*.

Esta particularidad no sólo promueve la inclusión o exclusión de una pieza en un campo determinado, señalando abiertamente un conocimiento preciso sobre ciertas características internas de la música, sino que además deja abiertas otras posibilidades para su clasificación. Estas proposiciones *ad hoc*, elaboradas para cierto *corpus*, exponen una idea interesante: todos los minuets con menoreo son antiguos, pero no todos los minuets antiguos tienen menoreo.

Así, coincidimos con Simha Arom cuando afirma que:



<sup>2</sup> El campo clasificatorio que presentamos se corresponde con un ejercicio que realizamos con los músicos de distintas comunidades y no es de ninguna manera definitivo; de hecho después de este ejercicio hemos encontrado que algunos de estos colaboradores han manifestado la intención de incorporar algunos géneros y de suprimir otros.

Dentro de un mismo contexto cultural, la funcionalidad y la sistemática de la música están estrechamente ligadas. Para cada ocurrencia que necesite soporte musical hay un repertorio particular. Cada repertorio posee un nombre en el lenguaje local, abarca un número específico de piezas y se caracteriza por atribuciones predeterminadas de roles vocales e instrumentales, así como por patrones rítmicos o polirrítmicos que los instrumentos categorizan de distintos entre sí. La totalidad de la música de una comunidad étnica puede, por tanto, presentarse como un conjunto finito de categorías mutuamente excluyentes, nominadas en el lenguaje vernáculo.<sup>3</sup>

Ahora bien, ¿de qué pueden servirnos los usos lingüísticos que dan los nahuas de Michoacán a los términos y vocabularios con los que logran clasificar la música? Hemos visto que a un nivel operativo la lengua nos permite proponer cierto nivel de organización de los repertorios, de acuerdo con una serie de criterios y convenciones que norman y organizan el sonido musical en términos de práctica y experiencia social. Pero ahora cabrá preguntarnos ¿qué relaciones estructurales designan tales términos? ¿Qué relaciones guardan las estructuras y funciones internas de la música con las unidades léxicas que las designan?

Pongamos el ejemplo de las cuerdas del arpa; éstas son divididas en bordones (cuerdas graves) y trinos (cuerdas agudas), las locuciones son utilizadas tanto por mestizos como por indígenas y refieren, como es evidente, a términos en castellano. Sin embargo, no dejan de ser codificados al interior de las ocasiones musicales nahuas. El significado de ambos términos nos dice cosas interesantes. Durante el proceso de aprendizaje ambas categorías cobran relevancia, pues cuando se pregunta al maestro y al aprendiz qué entienden con dicha terminología, la respuesta es interesante: “los bordones sirven para que no se caiga la música, la levanta, es lo que guía, lo que sostiene”. Los trinos, en cambio, dicen, “van arriba”, sobresalen, son más rápidos, se escuchan sobre los bordones.”

Y aquí hay que preguntarnos ¿en qué otras situaciones se emplean dichas palabras? En este caso la palabra

<sup>3</sup> Simha Arom, “Intelligence in Traditional Music”, en J. Khalfa (comp.), *What is Intelligence?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 140.

bordón. En la misma zona, bordón es sinónimo de bastón. Si analizamos semánticamente ambas locuciones bordón-bastón y bordón-cuerda, además de los usos que llega a dárseles, se observará que comparten algunos rasgos significativos: guía, sostén, apoyo. De esta manera, los rasgos significativos son proyectados sobre el término bordón que designa las cuerdas graves del instrumento musical: *lo que levanta, lo que sostiene, lo que la guía, lo que apoya*.

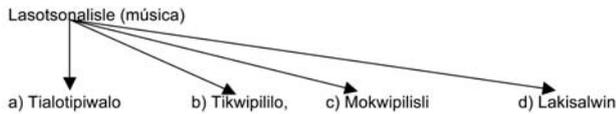
Para los músicos nahuas y mestizos los bordones o cuerdas graves funcionan como apoyo o sostén de los sonidos producidos por las cuerdas agudas o trinos, de tal manera que ayudan a fortalecer y a dar consistencia al sonido para que no se “apague” ni se “caiga”. Por otro lado, las cuerdas graves son guía y apoyo porque van marcando continuamente los cambios de armonía que coinciden con las partes constitutivas de la pieza. El arpista destaca el cambio armónico mediante diferentes estrategias, una de ellas se caracteriza por la utilización de secuencias de grado, ascendente o descendente, con lo que logra enfatizar el cambio de un grado armónico a otro o de una sección a otra.

La locución bordón, como se observa, lleva implícitos varios sentidos figurativos, de todos éstos algunos son “proyectados” sobre una acción musical determinada: bordonear. Los sentidos figurativos utilizados para el objeto bordón-bastón son transpuestos a ciertas funciones estructurales de la música: lo que guía, lo que sostiene, lo que se repite continuamente. El término no sólo alude a algo abstracto, especifica una acción determinada en la práctica musical.

Otro ejemplo lo ilustra la estructura interna de la música, ésta se compone al menos de cuatro elementos: *a) tialotipiwalo* (cuyo significado es traducido por los músicos como declarar la música o vamos a empezar), *b) tikwipililo* (repetición), *malikmalina* (torcer), *xikwipili* o *xixkuipi* (vuelta),<sup>4</sup> *c) mokwipilislí* (conjunto total de vueltas, repeticiones o torceduras) y *d) lakisal-*

<sup>4</sup> Aunque existen, en este caso, por lo menos cuatro términos diferentes para designar lingüísticamente una misma estructura musical, los músicos con los que trabajé me han explicado que todas remiten a una misma cosa. Es necesario mencionar que de las cuatro locuciones utilizaremos preferencialmente la locución *tikwipililo*.

win (salida) (marca que señala el final de la pieza con una cadencia perfecta V-I).



Durante un evento sonoro el violinista ejecuta, antes de cada ocurrencia, una breve secuencia sonora que indica a los demás músicos la pieza que ha de seguir dentro de la ocasión musical que se está llevando a cabo. A este pequeño fragmento de notas se le denomina en español “declarar”, y en náhuatl *tialotipiwalo* (*vamos a comenzar*), podría decirse que expone el tema. Y aunque el músico puede modificar tal fragmento, incluso sustituirlo, la condición es que éste logre evocar en los músicos la identidad de la pieza a la que se quiere hacer alusión. Es decir, *tialotipiwalo* es la identidad misma de la pieza.

Al mismo tiempo, este elemento clave que da el registro, la identidad y la tonalidad se complementa con otro denominado *tikwipililo*, *xixkwipi*, *xikwipili* o *malikmalina*. Tales vocablos designan la unidad más importante. Y aunque no lo podemos generalizar para todas las comunidades nahuas de la costa de Michoacán, el análisis de una parte del *corpus* registrado parece indicar que el conjunto de fragmentos musicales denominados *tikwipililo*, *xixkwipi*, *xikwipili* o *malikmalina* constituyen el conjunto de paradigmas y clases de equivalencias que representan la estructura o modelo mínimo por el que los músicos identifican, construyen y hacen variaciones. Podríamos afirmar que estas expresiones y sus designaciones conceptuales actúan no sólo como expresiones del funcionamiento interno de la música, sino que se constituyen en auténticos mensuradores, en unidades por las que se mide, se analiza y se hacen asequibles las estructuras de la música.

Cada pieza musical está hecha de una, dos, tres o cuatro de estas unidades, que se repiten una y otra vez hasta que el músico quiera. “Todo es lo mismo, se repite, pero no es igual, cada quien le pone de lo suyo,” afirman algunos músicos. Regularmente cada *tikwipililo* se compone por secuencias agrupadas en compases de 2, 4, 8, 9 y 10. El antecedente comienza con tónica



y después se mueve al consecuente para llegar a la dominante, y en ocasiones a la subdominante, estableciendo una relación de cadencia perfecta (V-I) y de cadencia plagal (IV-I), respectivamente.

Por ejemplo, uno de los minuets que analizamos se divide en cuatro *mokwipilisli*, a los que denomino: A, B, C y D; los *mokwipilisli* son estructuras de mayor envergadura que contienen las repeticiones de los *tikwipililo*. El primer *tikwipililo* está formado de dos compases de 12/8 (1+1, antecedente y consecuente) que se repiten en cuatro ocasiones consecutivas formando un *mokwipilisli* de 8 compases (4+4). El *tikwipililo* sigue una secuencia armónica de tónica (T) dominante (D) tónica (T) que irá marcando a su vez las secciones de la pieza, en otras palabras, el inicio y final de cada *tikwipililo*. El antecedente de la frase comienza con la tónica (T) y se mueve al consecuente para llegar a la dominante (D), creando una tensión con una cadencia de V-I para después resolver a tónica.

Antecedente T → D  
 Consecuente D → T

El *mokwipilisli* B se compone de un *tikwipililo* de 12/8 de 1+1. El antecedente comienza en la fundamental y se mueve a la subdominante (Sd), se mantiene ahí y resuelve a tónica.

Antecedente T → Sd  
 Consecuente Sd → T

El *mokwipilisli* C está constituido de dos *tikwipililo* de 1+1. El antecedente y el consecuente del primero se mantienen sobre relativo de tónica (rT-mi menor).

Antecedente rT  
 Consecuente rT

El segundo *tikwipililo* inicia con rD, se mueve al rT cae al consecuente con rD y resuelve a rT al final de la frase.

Antecedente rD → rT  
 Consecuente rD → rT

Finalmente, el *mokwipilisli* D está constituido también de dos *tikwipililo*, cada uno de 1+1. En ambos casos el patrón sigue el siguiente movimiento: el antecedente se mueve de rT a Sd del tono principal y el consecuente de rT a rD para caer a la dominante

Antecedente rT → Sd  
 Consecuente rT → rD

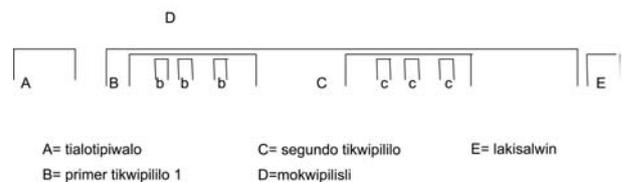
Un principio de los músicos es que si bien el *tialotipiwalo* es la identidad de la pieza ejecutada, el *tikwipililo* constituye una unidad mayor, la más importante, la unidad mensurable por excelencia de la música nahua. Si el *tialotipiwalo* es la identidad de una pieza, el *tikwipililo* lo es de un conjunto de piezas más amplio, lo que permite al músico y al aprendiz establecer

relaciones entre la identidad de la pieza (*tialotipiwalo*) y la posición que ocupa dentro del conjunto o repertorio.

Así, el *tikwipililo* y sus expresiones lingüísticas sustitutas constituyen una parte importante del fundamento de la música nahua, es lo que debe aprenderse el músico principiante, pues lo único que hay que hacer después es repetir y saber *enlazar* o *atar* las diferentes estructuras que constituyen la pieza. Al igual que en el caso que estudió Simha Arom,<sup>5</sup> en nuestro trabajo el predominio de estas secuencias repetitivas, en las que un material parecido reaparece continuamente, muestra que éstas obedecen a una periodicidad rigurosa, aunque el contenido de las secuencias nunca es completamente idéntico porque el sistema admite un cierto margen de variabilidad, fundamentado en la subjetividad del músico.

Repetición y diferencia constituyen el principio esencial del funcionamiento de la música nahua. En este tipo de música la periodicidad se revela cómo un material de base de la construcción musical. La fórmula de cada pieza es grabada en la memoria colectiva de la comunidad, permitiendo así su transmisión, perpetuidad, identificación y variabilidad.<sup>6</sup> Finalmente, el término *lakisalwin* marca el final en todas las piezas, utilizando para esto una cadencia V-I.

Otra manera de esquematizar nuestra propuesta es la siguiente:



Vemos pues, cómo los términos y vocablos nativos, sean en náhuatl o español, nos dan pistas sobre el funcionamiento de la estructura musical permitiéndonos esbozar una teoría nativa de la música.

<sup>5</sup> Simha Arom, "Modelización y modelos en las músicas de tradición oral", en Francisco Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001, pp. 203-232.

<sup>6</sup> *Ibidem.*