

Las prácticas musicales como elementos de articulación en los procesos de producción y reproducción sociocultural de los grupos indígenas.

Jaime Enrique Cornelio Chaparro.

Cita:

Jaime Enrique Cornelio Chaparro (2007). *Las prácticas musicales como elementos de articulación en los procesos de producción y reproducción sociocultural de los grupos indígenas. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-066/995>

Las prácticas musicales como elementos de articulación en los procesos de producción y reproducción sociocultural de los grupos indígenas.

Presenta: Dr. Jaime Enrique Cornelio Chaparro

Universidad autónoma del Estado de México

Grupo de Trabajo:

Interculturalidad: pueblos originarios, afro y asiáticos en Latinoamérica y el Caribe

Presentación

La población indígena de nuestro país está formada por 62 grupos étnicos cuya permanencia y supervivencia histórica en condiciones de desventaja ha sido posible gracias a sus culturas. Durante cinco siglos se han aferrado a sus conocimientos y saberes para hacer frente a la penetración occidental y a las políticas integracionistas del Estado mexicano en su intento por homogeneizar a la sociedad nacional. Es vasta la historia de programas y políticas públicas diseñadas para incorporar al indígena al desarrollo económico del país a través de un cambio en sus relaciones productivas. Sin embargo, para ello sería necesario desarraigarlo de sus prácticas culturales y rescatar sólo aquellos elementos que históricamente han enaltecido el orgullo nacional. A largo plazo, esta visión desarrollista vino a zanjar las diferencias entre la población india y la no india, como lo muestran los indicadores económicos, en los que la población indígena es la más excluida de la justicia social.

Pese a ello, la resistencia es todavía símbolo y motor de su historia cotidiana. Así, aún cuando ha sufrido modificaciones, su cultura conserva la raíz esencial, es decir, las maneras propias de ver y entender el mundo, así como las formas específicas de organización y cohesión social que se expresan en una serie de rasgos culturales, como el uso de lenguas y vestimentas tradicionales, la pertenencia a una comunidad ubicada en un espacio territorial determinado, la integración a redes sociales de correspondencia y retribución, el conocimiento y manejo del medio natural, la utilización de técnicas y tecnologías tradicionales para la producción, así como la idea de un origen común, elementos que confieren a las comunidades indígenas el dinamismo y fortaleza para mantenerse como unidad, para refundarse y cumplir con el objetivo vital de su propia reproducción.

No obstante, el establecimiento de un sistema económico de libre mercado y los efectos derivados del proceso de globalización que tienden a desdibujar cualquier rasgo o señal que no

forme parte de su proyecto expansivo, han provocando que la fisonomía sociocultural de muchas regiones indígenas cambie de manera vertiginosa.

La mayoría de los grupos indígenas no son ajenos a esta realidad; sin embargo, poco sabemos de los procesos mediante los cuales estos fenómenos influyen en los conocimientos y modos de vida tradicionales, e inversamente, cómo conocimientos y modos de vida tradicionales influye sobre dichos fenómenos y, de manera más significativa, cómo los conocimientos y modos de vida tradicionales mantienen su identidad frente al mundo globalizado.

Entre las manifestaciones más importantes de su especificidad y resistencia cultural hemos puesto la mirada en la música de tradición oral, ya que es en esta práctica donde se encuentra uno de los procesos más dinámicos y significativos para el mantenimiento y preservación de sus culturas; es ahí donde aún convergen con mucho vigor las raíces, los sincretismos y las transformaciones de diversas fuentes culturales de su identidad presente.

Partiendo de lo anterior, esta exposición pretende dar a conocer el estudio de caso de la comunidad matlatzinca de San Francisco Oxtotilpan, ubicada en el Municipio de Temascaltepec, Estado de México.

La razón por la que escogimos a este grupo indígena es que tiene la característica de configurarse como una comunidad de constante interacción social, económica y cultural entre diversos grupos sociales; es decir, los flujos de interacción poblacional se presentan como un aspecto inherente al modo de vida de sus habitantes, expresado a través de intensos contactos con la sociedad mestiza. El hecho de que el modo de vida de la comunidad matlatzinca se nutra de dos mundos, se traduce en una serie de cambios en las percepciones y representaciones culturales en las que la tradición se ve recreada a cada instante.

Partimos de la premisa de que cada cultura que ha poblado nuestra tierra ha encontrado en la música una manera de preservar su identidad, y con ello, ha logrado su permanencia y supervivencia. Culturas ancestrales como la matlatzinca han depositado parte de su saber, su axiología, sus interacciones sociales, sus mitos y creencias, así como sus reglas y conductas, en la cadencia del ritmo de la música de viento, en sus danzas y en la entonación de sus cantos. Como veremos más adelante, el rastreo develó en estas expresiones fuertes asociaciones, no sólo a la concepción mítico-religiosa de su mundo, sino además a las formas de organización y reproducción de conductas ligadas íntimamente a la preservación de su cultura. Se pudo constatar que los aspectos simbólico-rituales o ideológicos-afectivos que

generan consensos anímicos invaden todo el trayecto de la producción musical. En los cantos o alabanzas se revela el estado emocional con el que se exteriorizan los valores sociales, morales y religiosos, así como las relaciones, los papeles y estatus sociales. Funcionan como elemento articulador para preservar un anclaje cultural en una sociedad caracterizada por rápidas y frecuentes mutaciones generadas por la tensión constante entre lo rural y lo urbano.

El abordaje teórico se realizó desde dos vertientes. Una a partir de la teoría de la estructuración de Anthony Giddens (1990), para estudiar la dinámica de los actores, sistemas y estructuras relacionados con la producción y reproducción sociocultural, y otra, con el soporte teórico y conceptual de la etnomusicología, para comprender cómo dentro de este proceso se estructura e interactúa el elemento musical.

Convendría, entonces, comenzar apuntando algunas consideraciones acerca de la propia naturaleza de lo que entendemos por producción y reproducción sociocultural.

Obertura

De entrada, se podría afirmar que las sociedades actúan y se desarrollan en la dinámica producción-reproducción social. La producción, se entiende como el conjunto de acciones que la sociedad realiza para subsistir y garantizar la existencia, implica necesariamente la producción de bienes materiales y simbólicos. La reproducción se entiende como las acciones tendentes a inculcar e interiorizar las formas y los significados de la producción, da sentido a la existencia, es la experiencia social acumulada. El orden social puede entenderse entonces, como un complejo dialéctico de producción y reproducción, donde producir implica la intromisión de lo nuevo frente a la experiencia consolidada, y donde el orden reproductor impone límites y exigencias a la capacidad de producir. Sin embargo, la producción requiere del anclaje del conocimiento aprobado y sabido y la reproducción requiere incorporar el cambio para ampliar lo ya sabido y con ello, la posibilidad de enfrentar ventajosamente los conflictos y exigencias provenientes del medio, interno y externo. La evolución de los sistemas sociales estaría determinada, entonces, por su capacidad para admitir o introducir bienes materiales y simbólicos y por la apertura reproductiva para incorporar nuevas formas y significados en el proceso enculturizador. Así, los conceptos de producción y reproducción sociocultural pueden ser entendidos como parte de un proceso global y multidimensional que garantiza el mantenimiento, permanencia y realización de una colectividad.

La Teoría de la estructuración

Desde el punto de vista teórico, para analizar la forma en que la producción y reproducción de la vida social se interrelacionan, la teoría de la estructuración propone que la perspectiva sociológica centre la atención en las prácticas sociales. De acuerdo con Giddens la producción social tiene que ver con la forma en que la vida social es producida o creada por la gente que participa en las prácticas sociales. En las prácticas sociales los seres humanos son creadores de significado y de realidad social. El carácter reflexivo y el compromiso de los actores hace posible que la acción constituya, sostenga y cambie las formas de vida social, tales como instituciones y estructuras, dado que éstas no tienen una existencia aparte de las actividades que integran.

La reproducción social se refiere, en cambio, a la cuestión de cómo la vida social llega a formar patrones y rutinas, cómo es que las formas de orden social persisten a pesar de las capacidades creativas y transformadoras de los individuos.

Asimismo, la teoría de la estructuración distingue entre estructura y sistema. La estructura es entendida como el conjunto de reglas y recursos que los actores emplean conforme producen y reproducen la sociedad en sus actividades.

Además de las estructuras, Giddens distingue aquellos aspectos de la sociedad que tienen mayor duración y existencia real observable. Mediante las nociones de sistema social y de las instituciones que lo conforman, la teoría de la estructuración hace referencia a los patrones visibles de las relaciones sociales que han llegado a ser una característica rutinaria de la sociedad y son reproducidas continuamente a través del comportamiento de las personas. Las prácticas sociales, en tanto que modos reproducidos y reproducibles de conducta, son los basamentos de los patrones por los cuales se constituye la sociedad.

Ahora bien, la práctica musical es una forma específica de acción social que interviene en los procesos de producción y reproducción social; porque la práctica de producción musical es la acción humana que produce objetos musicales; con la carga cultural a cuestas, los actores que toman parte en el evento musical serán los hacedores de los objetos sonoros propuestos para la práctica, el empleo y la creación musical. Y en el campo de la reproducción, porque la música es el espacio donde se objetivan y difunden los símbolos y valores que conforman la cosmovisión de las sociedades; ese depósito de la experiencia colectiva que da sentido a la sociedad y al individuo, y sus relaciones con naturaleza.

Si pensamos en la práctica musical como realizada por lo que aquí denominamos como ‘actores socio-musicales’, debemos partir de una reflexión sobre cómo se construyen estas prácticas.

Para Martínez “la existencia social de la música está asegurada solamente si, en la decodificación de su mensaje, se verifica la presencia de un sistema significativo que pueda englobar a productores y fruidores del mensaje musical” (2002: 5). Estos deben poseer lo que Stefani (1976) llama ‘competencias’, es decir, una serie de capacidades, aptitudes y conocimientos sociales de hacer música.¹ Para este autor, dichas competencias están constituidas por códigos generales de significado y por contenidos semánticos ligados a prácticas sociales diversas. En este campo existen diferentes niveles de competencia, así como diferentes niveles de intersección; entre ellas un área compartida que Stefani llama de ‘competencia común’, donde se entrecruzan repertorios y conocimiento práctico que permiten una comunicación más amplia y el compartimiento de algunos conceptos generales. Por ejemplo, para los matlatzincas la marcha se reconoce como el género que ocupa en el ritual cristiano la función particular de dar el paso a las procesiones. De igual manera el zapateado es reconocido como un género de expresión corporal dentro del contexto de la fiesta, en la que se manifiesta más claramente la interacción y participación de la colectividad y que surge a partir de la comunicación de un tipo de música en tiempo rápido.

Ahora bien, el mismo autor señala que: “desde el momento en que la música cumple una función en la reproducción de la cultura, ya sea en sus aspectos simbólicos, como en aquellos típicos de la pragmatis social, es evidente que existen fuertes motivaciones para la presencia de ciertas conformaciones de lo musical en lugar de otras, ciertas manifestaciones musicales hechas en una forma dada en vez de otras”(Martínez, 2002: 3).

Para desentrañar la trama de los actores socio-musicales en la apropiación colectiva de determinados objetos musicales, resulta de gran utilidad el concepto de relevancia social aplicado al ámbito musical que propone Martí, el cual permite articular algunas categorías de

¹ Stefani han reconocido que considerar al auditor común una *tabula rasa* es en realidad un error, ya que éste acumula numerosas experiencias musicales a lo largo de su vida, a través del proceso de enculturación, en el que aprende no sólo todas las conductas adecuadas para desenvolverse en la vida cotidiana del grupo social al que pertenece, sino además asimila conductas relacionadas con la fruición de la música. En el ámbito de ésta que Stefani llama "competencia musical de base" están contempladas una serie de habilidades que habitualmente no se valoran adecuadamente, porque se expresan a través de un vocabulario "profano", lejano respecto a la terminología técnica utilizada por los profesionales de la música. Es decir que el hecho de que las personas comunes no dispongan de un conocimiento y dominio de la música académica en general no significa que no sepan nada de música.

análisis. Para este autor, dicho concepto hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada.

Aprovechando las experiencias de la pragmática lingüística, diremos que una música resulta relevante en un contexto si da lugar a efectos contextuales. Queda claro con esto que la relevancia social de una música no depende de ella misma, sino de su contextualización en un marco espacio-temporal concreto [...] (1995: 6).

De esta manera, una producción musical determinada y su relevancia social para un ámbito sociocultural concreto, se pondrá de manifiesto a través de la interacción entre el significado, los usos que se le dan y sus implicaciones funcionales.

Significado de la música

Una cosa adquiere significado cuando se la asocia o se refiere a algo más allá de ella misma; significado, pues, implica asociación entre intrínseco y extrínseco. Según esta idea, cuando hablamos del posible significado que pueda tener la música para una sociedad específica, estamos hablando de las asociaciones que se le otorgan socialmente o, dicho de otra manera, hablamos de ‘significado de una música’, cuando podemos establecer un nexo de identidad entre ésta y una categoría cognitiva de orden social. Aquella música concreta recibe el valor de ‘signo’ con valor representacional de una idea.

De esta manera, los matlatzincas asocian la música de *Los concheros* con sus orígenes prehispánicos, los cantos de alabanza con la religión, la tecno banda con la feria, la bebida y el baile. No obstante, el significado que se puede adscribir a una música no es forzosamente ni unívoco, ni estable.

Aunque nada impide que pueda haber un significado dominante o más característico, toda música es polisémica y el significado está siempre sujeto a las variables del ámbito de recepción y del tiempo [...] (Martí, 1995:10).

Diferentes músicas pueden compartir también un mismo campo semántico. Vemos cómo en la fiesta patronal de la comunidad de San Francisco Oxtotilpan convergen diferentes músicas, que van desde los grupos de danza hasta los mariachis, pasando por bandas de aliento y tecno banda.

Por otra parte, el ámbito de la significación está íntimamente asociado con las creencias, así como con las actitudes y los valores, elementos todos ellos que constituyen criterios selectivos determinativos de la práctica musical.

Usos y funciones de la música

El conocimiento de las implicaciones funcionales de la práctica colectiva de la música resulta imprescindible para comprender una cultura musical. Para una colectividad existe una música, sobre todo cuando ésta es usada, por lo que los grados de uso y relevancia social se encontrarán en proporción directa. Los usos de una música estarán determinados por la significación y la finalidad que se le asigne (usos lúdicos, estéticos, religiosos y curativos, entre otros). Así por ejemplo, entre los matlatzincas los cantos o alabanzas tienen la función de estimular y acrecentar la fe y la piedad del pueblo; la música de banda ayuda eficazmente a la dinámica de toda la celebración, ya sea para dar el paso a las procesiones o como elemento de encuentro e interacción social al amenizar el baile y la comida.

Hay que aclarar que una colectividad puede conocer la existencia de una música y, por tanto, adscribirle un cierto significado. Pero si esta música no se manifiesta en la dimensión del uso, difícilmente se podría afirmar que tuviese una verdadera relevancia social. Esto lo podríamos identificar, por ejemplo, con los jóvenes migrantes matlatzincas que entran en contacto con otros códigos musicales como el *pop*, y que llevan a la localidad rural a la que pertenecen. La población de esta comunidad conocerá entonces la existencia de este tipo de música, y le asignará también un significado, pero no es de extrañar que para determinados núcleos de la población (sobre todo los adultos), carezca de relevancia social aunque no desconozcan su existencia. Así pues, es la idea de ‘uso’ lo que permite hablar de ausencia o presencia de relevancia social. Y hay uso de una determinada música cuando encuentra una manifestación efectiva a través de los eventos musicales.

El evento musical

Como indicador de tipo cualitativo para lo que al uso musical se refiere, Martí propone la idea de ‘evento musical’, el cual constituye una unidad de referencia que puede ser definida como la realización del acto musical en un tiempo y espacio determinados. Es en este contexto donde cobra pleno sentido el acercamiento a las prácticas musicales, frecuentemente unidas a acontecimientos, fiestas y elementos de marcada significación en la vida de las personas y los pueblos, ya que:

[...] 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 [...] (Martí, 1995:15).

Es necesario, entonces, aclarar de qué manera se relacionan las estructuras y procesos sonoros con las estructuras y procesos no-sonoros que la componen.

Siguiendo a Giddens, lo primero que hay que resaltar es que el sistema social ni es un agregado de sustancias individuales, ni es una realidad exterior a las realidades humanas, sino el sistema de las hábitos sociales.² El sistema social es interior a la actividad de los individuos. La acción de los individuos tiene unas propiedades estructurales que perduran a través de las prácticas de los agentes y precisamente las prácticas que tienen la mayor durabilidad temporal y extensión espacial es a lo que podemos llamar institución (Giddens, 1996).

En el mundo indígena es el sistema de cargos la institución cívico-religiosa que cumple con la función de regular el tránsito en la vida social:

[...] aparece como un sistema normativo o una institución que refrenda normas a través de las ceremonias; regula el poder, dota de autoridad y hace posible la circulación de las mismas evitando las fuertes concentraciones de ella [...] (Sandoval, Topete y Korsbaek, 2002: 16).

Sin entrar a discutir los cuestionamientos en torno a la democratización al interior de las comunidades, lo importante para nosotros es destacar que el sistema de cargos gira alrededor del culto a los santos, de donde se desprenden las fiestas y los rituales, y donde la música juega un papel de suma importancia.

En San Francisco Oxtotilpan, es en la fiesta patronal (4 de octubre) donde se manifiestan con mayor vigor la organización comunitaria tradicional y las relaciones de reciprocidad, cooperación y ayuda mutua. Los elementos de la fiesta son: rituales, danza y música, comida, bebida, cohetes, baile popular, comercios en la vía pública y juegos mecánicos. Es una expresión compleja y compuesta de elementos lúdicos y rituales distintos, que encuentran su elemento unificador en la figura del Santo de Asís. De esta manera, la fiesta constituye el lugar y el momento por excelencia de comunión social, pero también de comunión y encuentro sagrado con esos seres de otros mundos que determinan el destino y el sentido de este mundo donde moran los humanos.

² Con este término, Giddens se refiere a las rutinas del día a día, las hábitos que poseemos no son accidentes del sistema social sino que lo integran, el momento de producción de la acción cotidiana es al mismo tiempo el momento de reproducción del sistema social.

Música y ceremonial

No cabe duda alguna de la presencia del elemento musical en la práctica y totalidad de las manifestaciones religiosas.

Para Ovidi Cobacho (2002), no se trataría tanto de estudiar los productos musicales surgidos en el seno de religiones o mitos, sino más bien de intentar interpretar las condiciones ideológicas, sociales y culturales que los hacen posibles y necesarios dentro de este marco.

Dentro del ceremonial religioso matlatzinca encontramos que el uso de la música es un instrumento para entrar en comunión con lo divino. Hay todavía un vínculo patente con las concepciones prehispánicas de una armonía universal (como se observa en la danza de *Los concheros*), pero en este caso se atribuye a una índole divina, a la gracia del dios cristiano. Aquí la experiencia musical se alinearán exclusivamente entre lo humano y lo divino, en un sentido vertical, marginando el resto de formas de vida, relegadas a ocupar un papel secundario dentro de la creación divina. No se trata ya de un sentido de unión del hombre con la naturaleza, con el todo existencial, sino esencialmente de lo humano con lo divino, lo metafísico.

Los cantos o alabanzas son un campo maravilloso que nos permite descubrir la interioridad de las personas que cantan, con sus actitudes, intenciones y sentimientos. En el canto religioso hay que distinguir la vertiente primaria, interior del sujeto al tener contacto con lo sagrado, realidad trascendente, y la vertiente secundaria, que manifiesta al exterior. En la primera el canto puede ser ofrenda: es sacar el propio yo a través de palabra cantada y ello puede hacerse para abandonarse, para ofrecerse en manos de un ser superior que lo trasciende, de un ser que se comunica y está siempre a la escucha, a la espera de la respuesta positiva del hombre. Pero fundamentalmente es oración. Es necesidad apremiante del sujeto para expresar los propios sentimientos y afectos, a la vez que, conociendo los propios límites para expresarse, trata de comunicarse con una realidad trascendente y cercana. Se dirige a alguien que se sabe presente para expresarle sentimientos y deseos o para lamentarse de su ausencia sensible invocando una presencia más intensa.

En su vertiente secundaria, exterior, nos devela el sentimiento religioso del cantor pero también sus costumbres y formas de vida. Nos da información, por ejemplo, de la forma en que se estructuran las relaciones de género. En los cantos y alabanzas, la impostación de la voz y la estructura coral que le imprimen las mujeres, nos hablan de su protagonismo al interior

del seno familiar: como guía espiritual al propiciar la persistencia de conocimientos como la enseñanza de la lengua, los valores tradicionales y, en general, sobre el papel vital que desempeña en las esferas de la producción y reproducción social. Los hombres, sin abandonar su investidura patriarcal, se dejan representar por las mujeres para manifestar la devoción de la comunidad entera.

El canto gracias a su poder evocador y su influencia sobre el ánimo humano, ejerce un papel preeminente como forma de comunicación de los valores y las creencias asociados con el pensamiento simbólico que alberga cualquier expresión ritual. Esto nos lleva a considerar otra cuestión relacionada con la funcionalidad presente también en tales manifestaciones. Más allá de la finalidad aquí indicada, el canto ejerce también una función de cohesión social, de hermandad, mediante la cual se produce la afirmación de un determinado grupo o realidad socio-cultural. Es decir, paralelamente a su finalidad comunicativa y expresiva de una realidad simbólica, ejerce una función de articulación social, de configuración de realidades sociales y culturales, al mismo tiempo que las refuerza.

El concepto de estructura y su relación con las prácticas musicales

La definición de estructura que propone Giddens, se aparta de las definiciones convencionales que la identifican como externa a la acción social. Sin negar que la estructura pueda tener la capacidad de restringir la acción, admite y subraya también su función habilitadora. Define a la estructura social como el sustrato de ‘reglas’ y ‘recursos’ que hacen posible la acción y la interacción.

El constreñimiento estructural, en relación con agentes situados, lo constituye el marco normativo o cultural. Es decir, aquel que proviene de la contextualidad de la acción y no puede ser modificado por el agente individual. Pero la estructura social no sólo impone límites, sino también permiten la acción individual y colectiva de los sujetos sociales.

De acuerdo con esta postura, puede decirse que las prácticas musicales que interiorizan al proceso de creación no se ven reducidas al libre arbitrio surgido de las espontaneidades individuales de los actores socio-musicales, sino que están regladas por el sistema de disposiciones (costumbres, tradiciones, etc.) que rigen las prácticas de los actores socio-musicales y el uso de los objetos sonoros.

Por otro lado, si los actores socio-musicales no tuvieran la capacidad de introducir cambios en la vida social, su consideración en tanto agentes no tendría sentido.

Así, por ejemplo, en una comunidad como la matlatzinca, donde la música está estrechamente vinculada a las tradiciones religiosas, se asume que los músicos son los guardianes de la tradición musical, pero no hay impedimento alguno para la apropiación creativa de nuevos elementos sonoros provenientes de otros contextos a los que se impone un sello particular, pero siempre en el marco de las condiciones musicales locales. Funciona como el lenguaje, que abre un enorme campo de posibilidades de expresión, pero al mismo tiempo coloca límites a lo que puede ser pensado y enunciado.

Es por ello que autores como Nettl, establecen que:

[...] nunca encontraremos una total estabilidad y que la tradición musical 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 [...] (citado por Camacho, 1996: 514).

Pero al interior de una cultura los cambios no son homogéneos, es decir, si consideramos que existen agrupaciones con diferentes dotaciones musicales y sus géneros, encontramos variaciones en los procesos de cambio dentro de una misma cultura.

De acuerdo con nuestra investigación de campo, la Banda de alientos de la comunidad busca la incorporación de la voz con el uso de amplificadores y micrófonos, consecuentemente, la incorporación de nuevos géneros acordes con la nueva dotación musical. Este puede ser un cambio relativamente rápido que depende de la capacidad económica con que se pueda contar. No sucede lo mismo con la música de *Los concheros*, estos músicos danzantes han enriquecido su repertorio y han desarrollado sus habilidades instrumentales en la interpretación por la vía de la interacción con otras agrupaciones similares, pero dentro de la 'norma', es decir, sería difícil pensar en la incorporación de nuevos elementos sonoros.

Recursividad y cambio

El concepto de rutinización se refiere, tanto a la continuidad de la personalidad del agente como a las instituciones de la sociedad, que son tales sólo en virtud de su reproducción continuada. Así, la identidad personal y la de un pueblo se construyen como resultado de la existencia de ciertas regularidades.

El calendario festivo de San Francisco Oxtotilpan es un ciclo de repetición constante. El carácter cíclico se manifiesta en la visión del mundo que contempla etapas que se repiten cada año con rituales asociados a la vida (25 de diciembre, nacimiento de cristo) y la muerte (1° de noviembre), a los santos patronos y a los periodos reproductivos agrícolas (carnaval 15 de mayo). Sin importar el día o las circunstancias que lo rodeen las festividades se celebran

siempre e indefectiblemente en su fecha tradicional. En ellas se expresan lo que Durkheim llama “el ritmo de la actividad colectiva y corresponden a la periodicidad de los ritos, de las fiestas, de las ceremonias públicas” (Durkheim, 1968:15-16). Son momentos de regeneración de la vida social y de construcción de la vida comunitaria. En la fiesta, se renueva la pertenencia, se reconstruye la identidad, se reformula el imaginario de forma cíclica, repetitiva y colectiva.

Este rosario de fiestas aparece además como el soporte de prácticas musicales específicas: profanas y religiosas, que estructuran el espacio festivo en función de una lógica propia y distintiva: al interior de la iglesia, frente a ella y a los costados.

Los actores socio-musicales: músicos, danzantes y público, se encuentran entre sí en la ejecución de sus cantos y danzas que los identifican como miembros de un grupo cultural, herederos de un mismo pasado histórico y con un destino común.

No obstante el carácter cíclico de la fiesta, hay que destacar que existe –como en toda práctica social o cultural– la espontaneidad creadora del agente, o lo que Giddens (1996) llama la ‘reflexibilidad’ del agente, por lo que es más conveniente hablar de repetición e innovación, tradición y novedad, planificación e improvisación. Para este autor, tanto la rutinización como la reflexividad, son componentes del modelo estratificacional del agente, que de un modo general, expresan la dualidad de la estructura.

Bajo este esquema, en San Francisco Oxtotilpan se puede observar que la realización, ejecución, actuación, puesta en escena y escenificación del evento festivo nunca es la misma. La renovación anual de las mayordomías implica la transferencia de facultades electivas y el acceso y control de recursos de poder, que otorgan a los depositarios una posición especial dentro de la red de relaciones comunitarias, que permiten al mismo tiempo poner en juego las capacidades organizativas y creativas en el trabajo colectivo para dar continuidad a la tradición festiva.

Refuncionalización de las prácticas musicales

Las prácticas musicales encuentran la síntesis de su realización en la fiesta; se hacen en y para la fiesta. Pero al igual que en el esquema anterior, su práctica es un proceso de renovación constante, es decir, que en cada situación de actuación-ejecución hay una actualización o refuncionalización del texto sonoro.

En este sentido, Merino (1989) considera que los procesos de permanencia y renovación dentro de la tradición pueden observarse en el objeto sonoro, pero también en el contexto (de comunicación, circulación y recepción). La renovación es el cambio o variante en la tradición y aparece como novedad.

Para dar un ejemplo, nos remitimos a la siguiente observación de campo:

Dos meses habían pasado de la grabación, con el equipo portátil, de la selección que hiciera de su repertorio la Banda Matlatzinca. Después de haberse escuchado por primera vez en una grabación de esta naturaleza (CD), propusieron una segunda sesión para la cual se estaban preparando. En el ensayo pude apreciar una mayor riqueza ornamental de frases musicales que no había escuchado antes, el perfeccionamiento de las técnicas de ejecución y mayor precisión en los tiempos de entrada y salida de los instrumentos. (En el local de ensayo, 10 de agosto de 2003).

Este repertorio, compuesto por marchas y sones específicos, es una innovación de la forma de sones y marchas tal como está concebida por la cultura matlatzinca. La comunidad, al escucharlo en el ámbito festivo valora y aprecia no sólo su adecuación a la norma sino la recreación e innovación que cada uno de los integrantes entrega en la *performance*, “de ahí el interés musicológico de considerarlo tanto un acto social como individual” (Martínez, 6: 1999).

Los actores socio-musicales y sus motivaciones

Siguiendo a Giddens, para la correcta explicación de los procesos sociales, a través del trabajo empírico, el cientista social no puede sólo aprehender las regularidades de dichos procesos, sino que debe buscar comprender las efectivas motivaciones de los agentes en el desencadenamiento de sus acciones, lo que significa comprender "los modos como los actores sociales se apoyan en las propiedades estructurales para la constitución de relaciones sociales" (Giddens, 1996: 17).

De acuerdo con nuestra investigación en el terreno, las motivaciones centrales que llevaron a la formación de la Banda Matlatzinca están relacionadas, por un lado, con el propósito de continuar con la tradición musical de la comunidad, por el otro se relacionan con las necesidades materiales y espirituales que los músicos tienen.

El músico matlatzinca se dedica principalmente a las labores del campo y la música representa un medio importante para aumentar sus ingresos y satisfacer sus necesidades básicas. Además de estas necesidades básicas, la música representa también la obtención de prestigio, buena suerte o éxito por medio de promesas religiosas.

Por lo que toca a las valoraciones que se juegan para decidir entrar en la acción con otros y las propias instituciones, podemos reconocer que están relacionadas también con la retribución que los músicos esperan recibir al participar en el evento musical, pero además con el compromiso hacia la comunidad.

De esta manera podemos reconocer –además de la capacidad transformadora del agente– que las motivaciones aparecen como un aspecto constante y como el origen de los músicos como actores sociales.

Las motivaciones se reflejan no sólo en unos productos musicales concretos (en su permanencia y renovación), sino que también implica la actualización de una determinada componente ideacional en los usos que se hacen de la música. Es decir, implica también unas actitudes que pueden llegar a condicionar ciertos usos de los diferentes códigos musicales.

Cuando aquello que interesa al científico social es llegar a conocer la vida musical de una sociedad en un momento determinado, el estudio de las motivaciones resulta de gran utilidad para comprender que la música no está simplemente en un contexto, sino que su práctica es ella misma un contexto en el que ocurren cosas y que contribuye a que las cosas ocurran.

Comentarios finales

La dimensión musical en los procesos de producción y reproducción sociocultural, puede explicarse como una construcción que depende de la participación de prácticas musicales y disposiciones sociales y culturales específicas. Es decir, que no se puede atribuir un valor unitario a la música dado que ésta no actúa sola, sino en sintonía con el resto de los elementos de la sociedad en la cual está inserta.

En sociedades tradicionales como la matlatzinca, las prácticas musicales se vinculan necesariamente a un sistema complejo e integral de disposiciones sociales y culturales: fiestas patronales, ciclos agrícolas, ceremonias, mayordomías, actividades productivas, costumbres y tradiciones, que organizan las relaciones musicales (la de los actores, los objetos sonoros y su uso).

Existe un calendario exacto de las festividades que componen el ciclo anual, cada uno con determinadas músicas, determinados sonidos y determinados instrumentos musicales. Es el espacio festivo el que da sentido a la producción y a la apropiación de las prácticas musicales, con lo que genera la posibilidad de la motivación para el aprendizaje de los

instrumentos y de la música, además de que se logra la interiorización de los códigos musicales que posibilitan el enlace entre los miembros de la comunidad. Al identificarse con los códigos musicales, los actores reconocen un sistema simbólico que comunica valores, afectos y costumbres, pertinentes a la esfera cultural de la cual forman parte. El gran poder de la música reside, precisamente, en que refuerza el sentimiento de colectividad en relación con aquello que denota, en este caso: una historia cuya cotidianidad aparece en la conciencia comunitaria, que se manifiesta en símbolos de identidad que recuperan y unifican la vivencia compartida.

El músico indígena matlatzinca es un receptáculo particularmente sensible de estos rasgos comunitarios y un reestructurador de ellos por definición de oficio, es decir, sus acciones contribuyen al mantenimiento y a la generación de nuevas formas y significados de la música al proceso enculturizador.

Aunque en este caso la ejecución de instrumentos es prerrogativa de los hombres, las mujeres tienen un rol importante en el canto, y su voz es considerada tanto o más importante que los instrumentos porque a través de ella se exteriorizan los valores sociales, morales y religiosos de la comunidad entera.

Pero no sólo en el canto de las mujeres y en la ejecución de los instrumentos están contenidas las propiedades estructurales (normas y valores) de la comunidad, sino también en las prácticas de todos aquellos que toman parte en el evento festivo. Tomar parte en el evento festivo es tomar parte en un ritual donde se cifra la inmensa capacidad de los patrones sonoros para vehicular de un golpe todo el mundo social vivido: el tiempo presente, la anticipación del porvenir, el recuerdo de la propia biografía, la pertenencia a un grupo, la redención religiosa, las pasiones, la muerte, la relación con los antepasados, la comunidad, las relaciones de género, la cotidianidad, la trivialidad, el humor y la individualidad, entre otros factores. La música contiene y evoca todos esos mundos de experiencia. A través de la relación íntima que se establece entre patrones sociales y patrones sonoros se construye ese universo musical compartido y continuamente recreado por ejecutantes y oyentes.

Finalmente, la apropiación y la adopción de los elementos de la modernidad que se incorporan a las estructuras tradicionales, muestran la gran capacidad de adaptación de la comunidad matlatzinca ante el embate y la proliferación de los medios que intentan condicionar su pensar y su sentir. Lejos de convertirse en causas de deterioro, muchos de estos

elementos contribuyen al desarrollo de la diversidad cultural y se presentan como vehículos necesarios para la expresión de sus propias ideas. Fenómenos sociales como la migración y el contacto con los medios de comunicación, llevan a la comunidad matlatzinca a establecer un acercamiento con la cultura occidental, es así como tienen la oportunidad de conocer sus manifestaciones musicales, mismas que toman y adaptan a su propio contexto cultural.

Si bien los aspectos distintivos están determinados por condicionamientos históricos, culturales y sociales concretos, es un hecho que a la música se le ha convertido desde aquel pasado lejano hasta el día de hoy, en un marco de referencia de valores que recrean su contexto cultural. Su práctica constituye un poderoso elemento de articulación en los procesos de producción y reproducción sociocultural, en cuanto que cohesiona y genera lazos de solidaridad. Al estar vinculada estrechamente a las costumbres, valores, tradiciones, afectos, emociones y vivencias compartidas, las prácticas musicales van tejiendo lazos de unión entre los miembros de la comunidad, con lo que contribuye al mantenimiento de su identidad y preservación de su cultura.

A partir de la información recabada y del análisis que presenté, es probable inferir que los matlatzincas encontrarán nuevas maneras de reproducción social y cultural que resulten novedosas, porque aun en la simplicidad de los hechos cotidianos, su historia y patrimonio cultural (incluida su música), son las claves para fortalecer los intereses y las energías de la comunidad frente a factores externos como la globalización.

Fuente Consultadas

- Camacho, Gonzalo (1996), "El sistema musical de la Huasteca hidalguense", en *Cultura y Comunicación: Edmund Leach in memoriam*, Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavaria y Victor M. Franco Pollotier, coordinadores, UAM, México.
- Cobacho, Ovidi (2002), *La dimensión musical en religiones y mitos*, http://www.corchea69.com/XL_Congreso/ESTRUCTURA/Comunicaciones/TEXTOS/16.%20OVIDI%20COBACHO%20CLOSA.pdf. Fecha de consulta: abril 2 del 2003.
- Durkheim E. (1968), *Las formas elementales de la vida religiosa*, Schapire, Buenos Aires.
- Giddens, A. Turner J. y Otros (1990), *La teoría social hoy*, Alianza, Madrid.
- (1996), *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Martí, Joseph (1995), *La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical*, en *Revista Transcultural de Música*, N° 6, Junio, Sociedad de Etnomusicología (SlbE).

- (1996) *Música y Etnicidad: introducción a la problemática*, en *Revista Transcultural de Música*, N° 2 ,Noviembre, Sociedad de Etnomusicología (SlbE)
- Martínez, Jorge (1999), "La experiencia del Magister en Artes con mención en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile: algunas reflexiones en torno a la definición de un campo unitario musicológico", en *Rev. music. chil.*, jul., vol.53, no.192, p.83-90. ISSN 0716-2790.
- (2001), *La etnomusicología y las premisas de investigación científica de un campo unitario musicológico*,
<http://jorgemartinez.scd.cl/musunit.htm>. Fecha de consulta: junio del 2002.
- (2002), "La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos", en *Rev. music. chil.* jul.,vol.56,no.198.
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071627902002019800002&lng=es&nrm=iso.
- Merino, Luis (1989), "Hacia la convergencia de la musicología y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia", en *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre).
- Sandoval, Andrés, Hilario Topete y Leif Korsbaek (2002), *Cargos, fiestas, comunidades*, UAEM, México.
- Stefani, Gino (1976), *Introduzione alla Semiótica della*, Sellerio, Palermo.