

Santos, rezos y música de tradición

La circulación de los bienes musicales en una región otomí del Estado de México

Edgar Alfredo Reyes Espinoza [1]

Resumen

Acambay es un municipio en el Estado de México con asentamientos indígenas otomíes a lo largo de su historia. El presente trabajo tiene por objeto dar cuenta de un fenómeno observado durante diversas estancias de campo entre los años 2016 al 2018, en una de las poblaciones rurales del municipio: Dongú. En tal sentido, el tema a tratar inicia con la descripción de la fiesta patronal de la comunidad de Dongú Centro y la forma en cómo se integran diferentes comunidades a la misma festividad por medio de un “intercambio de santos” (Kazuyasu Ochiai: 1985). Posteriormente, se aborda la forma en que la música es un elemento constante en los preparativos y en la realización de las fiestas patronales de la región y, de acuerdo con lo observado, se propone que el sonido, la música de tradición, tiene un uso social; una función ritual para los pobladores de esta región, que permite la reproducción social de sus tradiciones, además de manifestarse como un elemento contrahegemónico.

[1] Maestro en Antropología social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Durante el año 2015 fue profesor de filosofía de la Preparatoria UVM campus Cuernavaca y, desde ese mismo año hasta la fecha ha sido profesor de asignatura en la ENAH. Actualmente se encuentra cursando estudios de Doctorado en Ciencias Antropológicas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Palabras Clave: Intercambio de santos, cultura musical, ofrenda ritual, dones.

Abstract:

Acambay is a municipality in the State of Mexico where Otomi indigenous settlements have been grouped throughout its history. This paper aims to account for a phenomenon observed during several field stays, between the years 2016 to 2018, in one of the rural towns of the municipality: Dongu. In this sense, the topic to be discussed begins with the description of the Patron Saint Festival of the community of Dongu Centro, and the way in which different communities are integrated to the same festivity through an "exchange of saints" (Kazuyasu Ochiai: 1985). Subsequently, I address the way in which music is a constant element in the preparations and in the realization of the patron saint festivities in the región and, according to what I observed, I propose that the sounds: the music of tradition, have a social use, a ritual function for the inhabitants of this region, which allows the social reproduction of their traditions, in addition to being placed as a counter-hegemonic element.

Keywords:

Exchange of saints, musical culture, ritual offering, gifts

Acambay es un municipio ubicado aproximadamente a 2 572 MSNM al norte del Estado de México, y es atravesado de este a oeste por la cadena montañosa Mado-Agostadero, que lo caracteriza con un clima templado y subhúmedo. Posee una flora de bosque mixto y pastizal. Históricamente y hasta la fecha, ha sido poblado o ha tenido asentamientos indígenas otomíes. Isabel Lagarriga y Juan Sandoval sostienen que “a mediados del siglo xv de nuestra era, Xilotepec [municipio ubicado al norte de Acambay] se había constituido como ciudad principal del señorío Otomí y, bajo su jurisdicción, se agrupaban los pequeños pueblos localizados en lo que hoy en día es el municipio [de Acambay]” (Lagarriga y Sandoval, 1978, p. 73), que tras ser conquistados por los mexicas llega a ser parte de Ixtlahuaca y, posteriormente, durante la conquista española queda a la encomienda de Jilotepec.

Lagarriga y Sandoval plantean que “los mismos indígenas, ya en el siglo xvi, denominaban al lugar Huamango [o San Miguel Cuamango]. Posteriormente, en ese mismo siglo cambio a San Miguel Acambay, nombre que [más adelante] recibe su cabecera” (Lagarriga y Sandoval, 1978, p. 73), y en el año 2012, cuando adquiere la categoría de Villa, cambia su nombre a Villa de Acambay de Ruiz Castañeda. Actualmente, la cabecera municipal es un área semi-urbana, en contraste con la amplia zona rural del resto de las comunidades, y quedan los vestigios

del asentamiento de los antiguos otomíes en la zona arqueológica del barrio de Huamango, perteneciente a la comunidad de Dongú.

En el municipio ya se han realizado trabajos etnográficos sobre las fiestas patronales de las diferentes comunidades rurales, las cuales han resaltado la solemnidad presente en los festejos o el sistema de cargos. Por mencionar algunos ejemplos, tenemos trabajos como el de José Antonio García (2012) que observa, desde una perspectiva regional, el sistema de cargos como una institución tradicional-religiosa y comunitaria, que responde o resiste a los embates de la globalización; o como el de Isidro Sosa (2008; 2011), que en sus estudios sobre la comunidad de San Francisco Shaxni, confronta la tradición y la modernidad y, de esta forma, observa el cambio de cargueros como consecuencia histórica de un sistema de reproducción, distribución y recepción acompañado del ciclo agrícola. En este tenor encontramos una gran diversidad de estudios antropológicos en la zona.

En este estudio, sin embargo, las conclusiones no se dirigen hacia la reafirmación de la solemnidad de los festejos ni del sistema de cargos, desde el caso particular de la comunidad de Dongú Centro, se hablará de dos fenómenos poco descritos en el municipio, o que no han cobrado gran relevancia en las descripciones etnográficas:

el intercambio de santos y las manifestaciones de la cultura musical[2]. En mis estancias me dediqué a la observación y registro de los preparativos de las festividades, de las agrupaciones que llevan a cabo los preparativos, y de los recorridos, lo que me permitió observar de primera mano una serie de actividades para llevar a cabo la celebración de las mismas. Al estar en los recorridos y en los preparativos también pude realizar pláticas informales, contrastando las mismas dudas con diferentes personas en tiempos similares, de esta forma es como observé el papel de la música en la región.

¿En qué consiste el intercambio de santos en Dongú Centro?

A Dongú Centro se accede ascendiendo algunos metros sobre el nivel del mar sobre la carretera Panamericana, como a cinco minutos en automóvil desde la cabecera. Cuenta tanto con tierras comunales, como con tierras ejidales, y por la forma de ocupación de las mismas, se integra con siete comunidades más[3] en la dinámica de los bienes comunales, las cuales no

[2] Ésta puede ser una categoría a diferente de la cultura material y cultura inmaterial; debido a que llega a cubrir ambas formas de manifestaciones culturales.

[3] Barrio Primero, Barrio Segundo, Bontidí, Ganzdá, Huamango, Puerto y La Cumbre.

están integradas a las tierras ejidales[4] (aunque algunos pobladores sí pertenezcan a ambos núcleos agrarios)[5].

En la comunidad se llevan a cabo dos festividades al año: una el día dos de febrero, en honor de la Virgen de la Candelaria; la otra dedicada a la Natividad de la misma, el ocho de septiembre. Anteriormente las comunidades de los núcleos agrarios cooperaban y eran parte de las festividades de Dongú Centro, sin embargo “se fueron separando de la festividad” del Centro por diversas razones, y formaron sus propios festejos[6]. No obstante las comunidades participan en la misma dinámica tradicional, consistente en llevar al santo patrón de cada iglesia, a visitar a la virgen de la Candelaria ya sea el 2 de febrero[7] o el 8 de septiembre[8], o ambos días; en retribución, Dongú Centro lleva a la iglesia de las que la visitaron, a la Virgen de la Candelaria.

[4] En las que forman parte las comunidades de Buenavista, La Florida y algunos habitantes de Puerto y Barrio Segundo.

[5] Para profundizar en el tema de los núcleos agrarios se puede consultar: *Dongú. Un estudio de caso en Acambay, Estado de México*, del autor de este estudio, tesis de la Maestría en antropología social de la ENAH.

[6] La primera comunidad en separarse fue Ganzdá, luego la comunidad de Puerto y posteriormente los demás barrios, siendo la última Barrio Primero. Esto es un fenómeno que he denominado Cismogenesis patronal (Reyes, 2018).

[7] A las vísperas de la festividad del 2 de febrero llegan la imagen de San Miguel de Acambay; Santiago Apóstol de Barrio Primero; San José de Barrio Segundo y de Esdoca; San Martín de Buenavista; la Virgen del Carmen de Puerto; la Virgen de San Juan de los Lagos de Ganzdá; la visita de San Francisco Shaxni; y la Virgen de La Asunción de La Florida.

[8] A las vísperas de la fiesta del 8 de septiembre se agrega la visita de la Virgen de La Soledad de la comunidad de La Soledad, pero durante la festividad de la Candelaria y no en las vísperas.

Lo que se observa en las festividades es que, aunque las comunidades se separaron de los festejos del Centro, no dejaron de tener un vínculo de fraternidad.

En vista de lo anterior, respecto al nivel de integración agraria, el resultado de la actual división del núcleo agrario comunal de Dongú en ocho comunidades es producto de un proceso histórico interno, así como de una influencia de los procesos históricos nacionales, aunque a nivel regional todas las comunidades son parte de un núcleo agrario donde los discursos entre el conjunto de comunidades actuales juegan un papel importante para determinar la unión y la jerarquización entre las mismas. En un nivel de integración religiosa (parte de una integración cultural), en las festividades de Dongú Centro, llega la visita de las imágenes de las comunidades de La Soledad, Esdoca y Shaxni, pertenecientes a Acambay, pero no a los núcleos agrarios de Dongú.

En todos los casos he dado cuenta que, más que una solemnidad en las festividades, lo que se genera son relaciones diplomáticas entre los representantes de las comunidades, y un sentido tanto de reciprocidad como de obligaciones.

Esto coincide casi en su totalidad con lo que Kazuyasu Ochiai observa entre los tsotsiles de Chiapas en el estudio de un ritual público[9] que denomina *intercambio de santos*. De acuerdo con este antropólogo, dicho intercambio es “una relación ceremonial y diplomática entre dos comunidades, [que] difiere de una peregrinación que es un acto religioso que relaciona a los devotos con algún lugar específico” (Ochiai, 1985, p. 7).

Al profundizar sobre este tipo de ritual, Ochiai utiliza el término *kompanya*[10] como una categoría para englobar a “los santos que se visitan entre sí con motivo de las fiestas [lo cual] no implica una red de relaciones entre las comunidades que envían y reciben a los santos visitantes; es sólo una suma del total de las relaciones diádicas del intercambio que una comunidad mantiene con cada una de sus vecinas” (Ochiai, 1985, p. 69). Retomo el término ya que es de utilidad para describir los vínculos sociales que se dan entre la Virgen de la Candelaria con los santos que llegan a visitarla, incluso con los que no pertenecen a su núcleo agrario.

[9] Lo que distingue a los rituales públicos de los rituales privados es que los segundos son ejecutados en ámbitos particulares ya sea en “ceremonias de curación, las agrícolas, o las dedicadas a la construcción de una casa y la brujería” (Ochiai, 1985, p. 9).

[10] En su trabajo Ochiai retoma este término de una adaptación de la palabra en español al tsotsil. En Dongú no he observado una adaptación semejante al otomí.

¿Quiénes organizan la festividad?

Siguiendo la narrativa de los pobladores del núcleo agrario con los que he podido entablar conversación y que son habitantes de la región, a finales del siglo XX o principios del XXI, la figura del carguero o mayordomo desaparece “porque ya era muy pesado para una sola persona realizar la fiesta del pueblo” (sic), razón por la que ya no se usa esa representación en las comunidades, y en su lugar, aparece el comité de festejos. Por lo que en la actualidad, para la realización de las festividades hay dos grupos de personas responsables de los preparativos: los fiscales y el comité de festejos.

En ambos casos, la elección de los integrantes de cada grupo es tanto voluntaria como de designación: el comité de fiscales (conformado por tres fiscales y un campanero) se cambia cada dos años después de un recorrido hacia la iglesia de Buenavista (perteneciente a los bienes ejidales de Dongú), el día tres de noviembre. Su función es “interna”, es decir, se encargan “de la casa”, de administrar lo que está adentro de la iglesia como son las misas y de revisar que las imágenes estén en buen estado, o adornar la misma iglesia; por su parte, el comité de festejos (conformado por un presidente, un tesorero, un secretario y auxiliares), se cambia cada año el día tres de febrero en la iglesia de Dongú Centro mediante una ceremonia.

Su función es *externa*. Todo lo relacionado con el exterior de la iglesia, organizar la fiesta en sí, pedir la cooperación, recibir a las personas que vienen de otras comunidades.

El comité de festejos, a su vez, es el encargado de invitar o juntar^[11] a las diferentes personas que van a integrar las comitivas de *pastoras*, de *santiagueros*, de *rezanderos* y de *tocadores*, es decir, tienen que buscar a los representantes de cada comitiva para platicar con ellos y convencerlos para que los apoyen en la organización de las festividades, es decir, para que acepten el compromiso.

¿En qué consisten las comitivas?

Las pastoras están conformadas por un grupo de señoras y algunas mujeres jóvenes (en momentos se incluyen niñas), cuya vestimenta consiste en un vestido blanco, con un manto rojo atravesado de derecha a izquierda.

Algunas portan un sombrero y un bastón adornado con listones de colores. Participan durante toda la festividad desde los preparativos y haciendo los recorridos, en los cuales realizan las oraciones junto con un grupo de hombres mayores que llevan un rosario y libros de oraciones y cantos: los rezanderos.

[11] Platicar con los representantes de cada comité y convencerlos para que los apoyen en la celebración.

Estos últimos, también están presentes durante todas las actividades realizando oraciones y cánticos en los recorridos o en la iglesia.

Los Santiagueros están conformados por hombres adultos y jóvenes, mujeres jóvenes y niños que pertenecen a las comunidades de Dongú[12]. La vestimenta de los santiagueros consiste principalmente en una capa adornada con espejos y listones de colores, un paliacate, una falda y una corona (sólo para los que hacen representación). Como accesorio y parte importante de las danzas portan un machete y se dividen en dos grupos por el color de la vestimenta: los *de color*, que representan a los cristianos; y los *negros*, que representan a los moros[13]. Las coronas son también distintivas entre cristianos y moros, los primeros tienen coronas con figuras de la cruz católica y los segundos tienen coronas con figuras parecidas a los cuernos de un borrego.

En el caso de Dongú Centro, tanto pastoras como santiagueros se reúnen en la iglesia de la Candelaria durante casi un mes antes de la festividad para ensayar sus respectivas danzas, junto con los tocadores.

[12] Existe comité de santiagueros en Dongú Centro, Barrio Primero, Puerto y Ganzdá; aquí se puede observar una relación más cercana, así como una distribución de los danzantes entre las primeras tres comunidades. En la comunidad de Ganzdá, sin embargo, no hay distribución de danzantes que genere lazos en ese sentido.

[13] Los principales utilizan una máscara durante los recorridos y las representaciones.

Los tocadores están divididos en dos: por un lado, los que interpretan la flauta de carrizo y tambor, que están ligados a los santiagueros; y por otro lado, los que tocan violín y tambor, ligados a las pastoras. Al indagar sobre las flautas que ocupan los tocadores, me contaron que no todas las flautas de carrizo sirven para entonar las piezas de la danza de los santiagueros, pues se necesita que tengan un tono preciso. Asimismo, hay personas que construyen o saben construir la flauta dentro de Dongú, pero es más económico comprarlas en las ferias, que mandarlas a hacer con ellos. Incluso, me explicaron, se han intentado tocar con flautas escolares pero no dan el tono de las piezas de la danza y al soplar con fuerza se distorsiona el sonido.

Ahora bien, los tocadores suelen recibir una retribución económica por sus servicios durante el compromiso^[14], esto es, por un año. Sin embargo, en algunos casos, cuando van iniciando o no se dedican por completo como tocadores o hay una relación cercana con algún miembro del comité de festejos, no cobran. Es también relevante que, a diferencia de los danzantes pertenecientes a Dongú Centro, Barrio Primero y El Puerto, que no se integran en las danzas de Ganzdá, los tocadores pertenecientes a una comunidad, pueden ser invitados a participar en la festividad de otras, pero no pueden estar en dos lugares a la vez.

[14] Puede ir desde los diez mil a los veinte mil pesos.

Música, danza y drama-danza

La música es un elemento presente en toda la organización de los festejos, desde la banda de alientos o el mariachi que tocan en las convivencias dentro de la iglesia; después de recoger las cosas que algunos habitantes de la región prometieron dar para la fiesta patronal, las promesas; o en la noche de las vísperas, cuando los danzantes de las comunidades de la *kompanya* de la Candelaria hacen una representación en alguna parte del patio de la iglesia. En Dongú Centro he observado incluso un grupo de norteño para las mañanitas, y una agrupación de concheros que se reúnen a bailar afuera de la iglesia durante la tarde del 2 de febrero. Mas una constante en toda la organización y que da un tono característico a la celebración de la zona, son los tocadores, que están presentes en los recorridos, en el baile, en las danzas, en las representaciones, en las convivencias y en los ensayos de santiagueros y pastoras.

De igual modo, las pastoras se encuentran presentes durante toda la organización y, junto con los tocadores de violín y tambor, realizan una danza adentro de la iglesia[15], cuando se adorna la portada de la misma.

[15] La danza: inicia con las pastoras hincadas en dos filas, una de ellas realiza una oración dando gracias a la santa patrona. Una vez termina, se colocan todas de pie y la misma pastora entona un cántico (una serie de versos) que el resto repite en el mismo tono. Cuando acaban los versos, inicia la música de violín y tambor con la que comienzan a bailar, hasta volver al cántico y después de nuevo la danza. Esto se repite alrededor de una hora.

De igual modo, durante las vísperas, antes de que llegue la *kompanya* de la virgen de la Candelaria efectúan la misma danza; y en el día de la festividad se realiza en el patio de la iglesia[16], donde se oficia la misa. Sin embargo, en la fiesta de septiembre, las pastoras de la comunidad de La Soledad realizan la danza dentro de la iglesia, previo a la celebración de la eucaristía, y las de Dongú hacen lo propio afuera, frente a la puerta.

El 3 de febrero, en el cambio de comité de festejos, realizan una variación de la danza: inician adentro de la iglesia, pero salen a recorrer al sonido de violín y tambor, las cuatro esquinas del patio. Las pastoras también bailan en los recorridos para recoger promesas[17]. En la casa donde se le ofrece de comer a la comitiva que recoge la promesa los tocadores entonan una pieza, para que bailen las pastoras, los moros o algunos miembros de la familia y asistentes al recorrido. Esto ocurre también al finalizar los recorridos, en casa del presidente del comité de festejos, quien ofrece de comer a los asistentes.

[16] Una versión corta, de una duración aproximada de dos minutos.

[17] Las personas prometen dar algo para la fiesta patronal. Se anotan en una lista con el comité y en los dos días previos a la fiesta patronal, se recogen en un recorrido con miembros del comité de festividades, santiagueros, pastoras, rezanderos y tocadores.

Por su parte, los santiagueros, junto con los tocadores de flauta y tambor, realizan una danza durante la celebración de la eucaristía y una variante de la danza de los moros y cristianos en el patio de la iglesia titulada: Carlo Magno y los Doce Pares de Francia[18], que de acuerdo con Georgina Flores “puede ser considerada una danza cuando la representación se conforma sólo de música y movimientos corporales o drama-danza cuando se combinan la danza y la música con parlamentos y dramatización” (Flores, 2013, p. 65). Esta misma autora argumenta además que la *Chanson de Roldan* es el cantar de gesta más difundido y cuenta con un amplia variedad de versiones alternativas (Flores, 2013); la representación de los santiagueros de Dongú es una versión de este cantar.

Durante los ensayos los danzantes se guían con libretos que han realizado y están basados en “la obra original” (sic) de donde han extraído los diálogos. Existen pocos libros de la obra de Carlo Magno en posesión de algunos habitantes, y al parecer tiene un gran valor simbólico dentro de la región.

[18] “Los Doce Pares eran un grupo de doce franceses de la alta nobleza, hermanos, tíos, primos y parientes del rey, que formaban un consejo imperial y en algunas ocasiones se consideraban iguales en potestad a su majestad; de ahí el nombre de pares” (Flores, 2013, p. 85)

Para la representación del drama-danza de la región de Dongú, los santiagueros forman un círculo en el patio de la iglesia y dentro del mismo se pone en marcha, al sonido de la flauta de carrizo y tambor, la dramatización.

Es de notar que las partes musicalizadas en la representación son los combates entre moros y cristianos y en los traslados de los personajes, es decir, cuando actúan caminar o andar en un camino. La obra inicia cuando, Fierabrás, rey de Alejandría e hijo del almirante Balán[19], junto con un grupo de moros, piden la bendición del almirante para ir en busca de Carlomagno; generalmente el día de la fiesta he observado que la representación llega hasta el momento donde Oliveros derrota a Fierabrás y este último comprende el supuesto error de los paganos de adorar a falsos dioses y decide volverse cristiano.

En la representación de Dongú estos personajes son representados con máscaras de día de brujas como de hombre lobo, Drácula, payasos o incluso de personajes políticos; del mismo modo los papeles de los moros son una especie de sátira, pues hacen bromas entre ellos y los asistentes; golpean a los santiagueros con alguna pelota o botella de plástico o algún otro objeto.

[19] “El argumento de Balán gira en torno a la conquista de Roma por los sarracenos, el robo de las reliquias ahí guardadas y numerosos episodios individuales” (Flores, 2013, p. 83).

A veces cuando está tocando la banda de viento los moros sacan a bailar a alguna de las mujeres que observan la representación o que van de paso. En este sentido, los hombres de mayor edad manifiestan que los danzantes se interesan ahora más por jugar que por representar bien la obra.

Georgina Flores argumenta que “en esta obra destaca la batalla entre Fierabrás y Oliveros; sin embargo, la Chanson de Roldan es el cantar de gesta más difundido y del cual se desprende un sin número de versiones” (Flores, 2013, p. 83-84). Cuando Oliveros llega frente a Fierabrás lo reta a la batalla y este lo menosprecia, aunque después de insistir combaten. Esta parte de la representación, es una de las más largas y, de acuerdo a lo expresado por los danzantes que participan en ella, una de las más cansadas de todas las escenas.

Los habitantes comentan que la obra es tan larga que nunca terminan de representarla; algunos danzantes o personas mayores agregan que anteriormente sí se terminaba la representación; tardaban alrededor de cinco horas para poder completarla[20].

[20] El campanero de Barrio Primero explica que antes se iniciaba a las 5 de la tarde y se terminaba a las dos o tres de la mañana, y agrega: “y eso que antes no había luz”.

La música tradicional y la vida social

La organización de las festividades depende de diferentes instituciones: los fiscales, el comité de festejos, las pastoras, los santiagueros, los rezanderos y los tocadores. A partir de la repetición, socializan la festividad y por medio de la realización de la misma producen entre los miembros de la comunidad experiencias y emociones. La manifestación más clara de este tipo de experiencia es la música, que incluso en ciertos escenarios genera una necesidad y una demanda de la misma, pues la música tiene que ver con los sentimientos humanos y experiencias en la sociedad. Crea un valor no sólo simbólico para la transmisión de la tradición, en situaciones sociales específicas. también es económico.

Durante un ensayo en el templo de la Candelaria, al platicar con uno de los santiagueros, le pregunté si se podía realizar la representación de Los doce pares sin música o si lo habían intentado hacer así, a lo que respondió con un tono de voz diferente: “¡No, imposible! Se tiene que hacer con música”. Esta respuesta deja en claro que la música es un elemento insustituible para la puesta en marcha de la representación, con mayor razón en las danzas.

Hay, por supuesto, otras muestras de representación musical que se manifiestan en la festividad, y que no son propias de Dongú, como la que se da con el grupo de concheros que danza el 2 febrero fuera de la iglesia. Quienes llegan por invitación de un integrante perteneciente a Dongú para bailar en la fiesta, no reciben retribución monetaria y no realizan ensayos, se ven durante las fiestas y aprenden durante la puesta en marcha de la danza.

Otro ejemplo se da en la convivencia de las vísperas, en la noche. Los bailarines de la *kompanya* hacen una representación, al mismo tiempo, en diferentes espacios del patio de la iglesia[21], a la vez que un grupo o banda de alientos, toca canciones con motivos religiosos. Se hace una pausa en la convivencia para realizar una procesión con la santa patrona y su *kompanya*, pero en la misma participan los tocadores, cuya música se mezcla con los rezos, cánticos religiosos, el sonido de las campanas de la iglesia y la banda de alientos. Al final del evento se hace la quema de pirotecnia, los toritos y el castillo. También es musicalizada, ya sea con la banda de alientos o con los tocadores[22].

[21] En el trabajo de campo se observó a los santiagueros de Puerto, Ganzdá, de esta última comunidad también su danza de pastoras y una danza llamada De los arcos.

[22] En una fiesta de septiembre, cuando no llevaron banda de alientos para las vísperas, en la quema de los toritos, los tocadores de flauta y tambor ejecutaron unas piezas.

Con los ejemplos anteriores queda claro que la música cumple un papel importante durante la festividad, cabría preguntarse si esto es porque funciona como acompañante estético de los recorridos, danzas y representaciones o porque tiene una función social dentro de la festividad.

Si es el caso de la primera tendencia, se llega a entender la manifestación musical como lo han hecho los trabajos que se enfocan en explicar el sistema de cargos en Acambay o la solemnidad de los mismos (como los arriba mencionados), esto es, que la música es una acompañante de fenómenos considerados más relevantes (rituales, ceremonias, recorridos o peregrinaciones), o en el mejor de los casos, como una variable que está dentro del proceso ritual y, por lo tanto, que puede ser descrita por sí misma .

Si es el caso de la segunda tendencia, se tendría que delimitar un estudio en torno a una cultura musical y la necesidad de abordarla en la presente región, para delimitar ciertos aspectos que ayudarían a entender matices poco explorados de la tradición.

[21] En el trabajo de campo se observó a los santiagueros de Puerto, Ganzdá, de esta última comunidad también su danza de pastoras y una danza llamada De los arcos.

[22] En una fiesta de septiembre, cuando no llevaron banda de alientos para las vísperas, en la quema de los toritos, los tocadores de flauta y tambor ejecutaron unas piezas.

El fenómeno musical en Acambay, debe ser abordado desde esta segunda tendencia, pues la música, desde lo observado en el dato etnográfico, más que una mera acompañante de los rituales religiosos de la región, “puede ser definida como un ruido al que se ha dado forma según un código [...] supuestamente capaz de ser reconocido por el oyente” (Attali, 2017, p. 41), siendo en este caso un código ritual.

Esta perspectiva, nos permite ir a un nuevo tipo de análisis, la búsqueda por el sentido de los sonidos dentro de un contexto social y de participación colectiva. Jacques Attali explica que la música es una forma para hablar de las realidades sociales: “No es solamente teorizar sobre la música, sino teorizar por la música” (Attali, 2017, p. 12), no es buscar mecanismos para profundizar en la producción de sonidos, pues la música al igual que las prácticas, las creencias y los símbolos, dentro del campo religioso en Dongú, puede ser vista como un proceso o un mecanismo normado a partir de la repetición, es decir, es estructurante. Por tal motivo, como expone John Blacking:

La música es un producto del comportamiento de los grupos humanos, ya sea formal o informal: es sonido humanamente organizado. Y aunque diferentes sociedades tienden a tener ideas diferentes sobre lo que puede considerarse música, todas las definiciones se basan en algún consenso de opinión en torno a los principios sobre los cuales deben organizarse los sonidos (Blacking, 2017, p. 38).

Por lo tanto, entendida como un ruido humanamente organizado, al que se ha dado forma según un código, parto de la idea de que la música tradicional[23] en Dongú, particularmente la producida por los tocadores de flauta de carrizo y tambor; o violín y tambor, forma parte importante del proceso del ritual público, ya que son dones de una relación humanidad-santos. Como si la música fuese utilizada para ser intercambiada, o por lo menos abriera la brecha para la comunicación entre los hombres y las divinidades, como en el caso de la investigación de Gonzalo Camacho sobre los sonos en los rituales de “el costumbre” de la región Huasteca:

Todo protocolo de interacción entre seres humanos y, entre seres humanos y seres sagrados, implica la cortesía del saludar [...] Abre el canal de comunicación que de ahora en adelante será empleado una y otra vez. Saludar es aceptar y mostrar la disposición al diálogo desde el respeto mutuo. Así, se saluda con música a los seres que conforman el universo sagrado, es el llamar delicado, respetuoso, amoroso. Se les convoca a estar presentes en el altar con la finalidad de que escuchen los [sones] ofrecidos, de oír las plegarias, las oraciones, las peticiones. La música, en este caso, es el medio que pone en contacto el mundo de los hombres con el universo de los dioses. Es el medio que ayuda a los individuos de una colectividad a coordinar sus acciones. A conducir sus emociones, sus recuerdos y sus expectativas a un solo cuerpo comunal. Es el cuerpo social el que vibra como unidad a partir de la diversidad de cada una de sus partes (Camacho, 2019, p. 117).

[23] Aquella música que, de acuerdo con Héctor Vega, está ligada “a los usos de las expresiones musicales en un contexto social, en un ambiente grupal, étnico, religioso, si se quiere ideológico, y que por lo tanto no tiene que ver con términos comerciales, sino con un uso comunitario” (Vega, 2010, p. 156).

Desde esta perspectiva me adhiero a la reflexión que hace José Andrés García Méndez al proponer que la música “se convierte en una clara metáfora cultural” (García, 2016, p. 11) como actividad inevitablemente social, y ¿cuál es esta metáfora? Responderé que, en Dongú Centro, la música es un sacrificio ritual, que abre la brecha de comunicación. Esto está ligado a un problema que he planteado desde el inicio de mis estudios etnográficos en Dongú Centro: ¿Cómo dar cuenta de los recorridos y las procesiones?

No tanto de lo observable sino de lo que no se puede ver, de lo que se oye. Una solución la planteó José Luis Escalona[24] en el curso *La vida social de los sonidos*, al proponer que en los recorridos y en las procesiones convergen “muchas músicas sonando al mismo tiempo”, como si fuera una sucesión de órdenes que es agredida por ruidos, o un ruido al que se le ha dotado de un código, el de la festividad, que es conocido por el oyente, no por ser agradable a los escuchas y observadores, o simplemente por ser parte de la costumbre, sino porque, podemos entender que la música es parte de la ofrenda ritual a la santa patrona, como dote y sacrificio a los santos.

[24] Seminario *La vida social de los sonidos* (o el poder social de la música), llevado a cabo del 6 al 20 de febrero de 2018 en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El primer presente y el llamar respetuoso, el medio de contacto entre hombres y santos. Es así que la capacidad de actuar de los tocadores, como encargados de controlar y regular la producción musical, genera una oferta sonora para ofrendar, y por lo tanto produce relaciones de poder entre los productores de sonidos y las demás comitivas (Reyes 2018).

No sólo eso, con respecto a los recorridos o el intercambio de santos, donde el rezo y la música de flauta y tambor confluyen con el violín y tambor, las campanas y los metales de alientos (de la banda, o productores de sonidos externos), sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias. O la música de los concheros que, a pesar de no ser propio de la comunidad, siguen la lógica de ofrendar a los santos, donde la demanda de la música, dentro de las festividades, implica la acción ritual. Lo mismo sucede con las nuevas tecnologías, por ejemplo, el uso de bocinas en la iglesia para reproducir discos con cánticos religiosos y que sean escuchados durante diferentes momentos en los preparativos, todos estos medios externos adoptan el mismo mecanismo de transmisión cultural: ofrenda de sonidos.

Además, en el intercambio de santos hay una reciprocidad en las fiestas patronales en el acto de la asistencia como don, dice Godelier “El don aproxima a los protagonistas porque constituye en reparto y los aleja porque hace de uno el deudor de otro” (Godelier, 1998, p. 25), de esta forma la colectividad contrae obligaciones e intercambia de manera voluntaria ritos, danzas y fiestas.

Hay que destacar que, entre los habitantes de los núcleos agrarios, el que en su propia comunidad asistan más comunidades o de lugares más distantes u ofrendas de lugares más remotos, da una distinción ante las demás comunidades.

En una lógica externa, me atrevo a decir que el intercambio de santos afirma los lazos de cortesía y fraternidad para tratar de hacer olvidar los conflictos de separación, y esta es una de sus funciones sociológicas; en la lógica local, la música, en la esfera de lo sagrado, entra en juego la cuarta obligación del don[25], pues tanto danzas como sonidos realizados en honor a la Virgen de la Candelaria, agredidos por la simultaneidad de códigos, por el ruido, es un acto de ofrendar que preserva y enriquece la tradición.

[25] En torno a este tema se puede revisar el estudio de Marcel Mauss, *Sociología y antropología* de 1979.

Por lo tanto, regionalmente sí se suele dar un proceso de cismogénesis patronal[26] entre las diversas comunidades que pertenecen al núcleo agrario, con el riesgo latente de una alteración en las normas tradicionales existentes; lo que ha frenado de cierta manera, la diferenciación hacia una estructura cultural diferente en las festividades por parte de todas las comunidades, es el fortalecimiento de los lazos de fraternidad por medio del ritual público intercomunal.

Es así que el estudio de la producción social de los sonidos para esta región resulta relevante porque es un enfoque que a pesar de que nos permite cubrir o abordar ciertas problemáticas para entender procesos sociales dentro de Acambay, no se ha problematizado o explorado su función social, la eficacia social (García, 2016) por ejemplo, en la danza de santiagueros o de las pastoras. Ni que decir sobre el papel que juega la práctica musical dentro de la experiencia de la fiesta patronal.

Conclusión

En oposición a enfoques etnográficos donde se resalta el sistema de cargos y la solemnidad en las festividades de Acambay y que describen cómo (aunque las comitivas no son las mismas siempre), los tocadores pueden cambiar o los fiscales dan paso a un nuevo grupo; el proceso por el cual llegan todos ellos;

[26] O un cisma de fiestas patronales, de acuerdo con Reyes Espinoza (2018).

las ofrendas; el ritual; el performance que trazan los grupos en su recorrido a la iglesia y al visitar y cumplir promesas, se repite en las fiestas del pueblo y se oponen la modernidad. La presente exposición partió de observar cómo se manifiestan dos formas de dones: por un lado, el intercambio de santos en función de la relación social, con el que la fiesta patronal puede entenderse como un sistema de prestaciones totales intercomunales. Por otro lado, el uso de la música tradicional como intercambio de dones y sacrificio ritual, es decir, como simulacro de un ritual público.

Desde esta observación, a diferencia del estudio del sistema de cargos que ha dominado en las investigaciones antropológicas de la región, concluyo que no es solamente la realización de las festividades, en razón de su carácter tradicional, la que se opone al proceso homogeneizador y modernizador nacional, sino que es la música la que cumple un papel contrahegemónico, pero no por oponerse al proceso globalizador o modernizador, sino porque incluye ciertos elementos y readapta los patrones de organización local, generando con ella un valor de cambio entre los pobladores de Dongú Centro y las demás comunidades, ya sea

en el intercambio de santos, o en la danza de los concheros, o un valor de uso en todos los procesos donde se cruzan los diferentes códigos, mezclando la ideología con las tecnologías de la época. De esta manera, se refuerzan en la experiencia las prácticas, las creencias y los símbolos normados por la repetición y el sentido de pertenencia a la comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

Attali, Jacques (2017). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.

Blacking, John (2016). *¿Hay música en el hombre?*. España: Alianza.

Camacho Díaz, Gonzalo (2019) “La dimensión sonora de ‘el costumbre’”. Un recorrido sinuoso en la Huasteca, en *Historia TRACE*, núm. 76. pp.103-119.

Flores, Georgina (2013). “Danza de Los Doce Pares de Francia de Totolapan: significado, identidad y tradición”, en *Los Doce Pares de Francia*, México. México: INAH. pp. 63-181.

García Estrada, José Antonio (2012). *La imagen del indio en los tiempos de la globalización: la comunidad como elemento primordial en los procesos de resistencia ante la globalización*. Tesis de licenciatura, antropología social, ENAH, México.

García Méndez, José Andrés (2016). “Introducción. Música y Antropología. Notas acerca de una relación olvidada,” en *Cuiculco*, núm. 66. pp. 11-23.

Godelier, Maurice (1998). *El enigma del don*. España: Paidós.

Lagarriga, Isabel y Juan Sandoval (1978). *Otomíes del norte del Estado de México. Una contribución al estudio de la marginalidad del Estado de México*. México: Biblioteca Enciclopédica.

Mauss, Marcel (1979). *Sociología y antropología*. España: Tecnos.

Ochiai, Kazuyusu (1985). *Cuando los santos vienen marchando. Rituales públicos Intercomunitarios*. México: Universidad Autónoma de Chiapas.

Reyes Espinoza, Edgar Alfredo (2018) *Dongú. Un estudio de caso en Acambay, Estado de México*. Tesis de maestría en antropología social, ENAH, México.

Sosa Vega, Isidro (2008). *Ovejas de San Lucas. Rito de paso en una comunidad de tradición Otomí* (Tesis de maestría, antropología social, ENAH, México).

_____ (2011). *Pathé: Ritualidad patronal de una comunidad del noreste del Estado de México*. Tesis de doctorado en antropología social, ENAH, México.

Vega, Héctor (2010). “La música tradicional mexicana: entre folclore, la tradición y la World music”, en *Historia Actual Online*, núm. 23, 155-169.