



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE ANTROPOLOGÍA

LA MÚSICA Y LA PERFORMANCE RITUAL DE UNA CEREMONIA DE
MATRIMONIO OTOMÍ: UN ANÁLISIS ANTROPOLÓGICO DE LA
ESTRUCTURA MUSICAL DEL BAILE DEL CHIQUIHUIE EN SAN DIEGO
LINARES, TOLUCA.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

P R E S E N T A

LUIS ALEJANDRO GARCÍA URIBE

DIRECTOR DE TESIS:
DR. RODRIGO MARCIAL JIMENEZ

TOLUCA, MÉXICO. ABRIL 2023



Índice

Presentación	4
Planteamiento del problema	6
Justificación	8
Objetivo General:.....	10
Objetivos Específicos:	10
Hipótesis	11
Metodología, Técnicas y Herramientas de Investigación.....	11
Capítulo I. Consideraciones teóricas.....	14
1.1 Antropología	14
1.2 Antropología de la Música	18
1.3 Antropología del ritual	25
1.3.1 El matrimonio como rito de ciclo de vida	29
1.4 Antropología de la performance	32
Capítulo II. Etnografía San Diego Linares, Toluca.....	39
2.1 Ubicación del área de estudio.....	39
2.2 Características de la población y las viviendas.....	41
A) Casas Ara Real de San Pablo.....	41
B) Galaxias Toluca	42
C) Barrio de San José Buenavista El Chico	44
D) La Loma Cuexcontitlán	45
E) San Diego Linares (pueblo)	46
F) San Diego Linares (fraccionamiento)	47
2.2.1 Los jóvenes y el matrimonio	52
Capítulo III. Fiesta, música y performance en San Diego Linares.....	56
3.1 La música en las fiestas.	56
3.2 Músicos regionales.....	60
3.3 Música en lo sagrado y música en lo profano.....	62
3.4 El matrimonio musicalizado.	65
3.5 Música dirigida a figuras importantes en la boda.	67
3.5.1 Los novios.....	67

1. Canción al salir del templo.....	68
2. Primer baile de casados.....	70
3. El “mandilón”.....	71
4. “El muertito”.....	72
3.5.2 Padres y padrinos.....	73
a. El Brindis.....	74
b. Los chiquihuites.....	75
I. El chimare cu.....	81
3.5.3 Invitados y público en general.....	84
II. “La víbora de la mar”.....	85
III. Lanzamiento de ramo y corbata.....	86
Capítulo IV.- Un análisis antropológico de la estructura musical de la boda otomí y el baile del chiquihuite en San Diego Linares.....	88
4.1. La estructura musical en la boda.....	88
4,2. El modelo performativo de Regula Quereshi.....	89
I) Identificación del contexto de performance.....	96
II) Descripción del proceso de performance como una estructura.....	99
III) Análisis concreto del proceso de performance.....	102
4.3 Sobre la metáfora.....	105
La metáfora del camino.....	106
4,4 El baile del chiquihuite y la consumación del compadrazgo.....	108
Conclusiones.....	115
Bibliografía.....	120
Fuentes orales.....	122
Discografía.....	122
Anexo 1. Preguntas realizadas a los alumnos de la EPO 139.....	123

Presentación

En el trabajo de tesis que se presenta a continuación, se busca hacer un acercamiento desde una perspectiva antropológica, a una ocasión cultural en donde notaremos que el acompañamiento musical contribuye con la forma, estructura y sentido de diversos acontecimientos del ciclo de vida. Centramos la atención en la musicalización del ritual otomí del matrimonio. Para la realización de esta investigación, se ofrece primeramente un recorrido por la literatura seleccionada, que dará luz sobre los acercamientos que la ciencia antropológica ha tenido con el estudio de la música en la sociedad, la performance y los ritos de crisis vitales. Posteriormente se ofrece una descripción de carácter etnográfico haciendo énfasis en la manera en que el acompañamiento musical ayuda a la creación de espacios propicios para la realización de diversas actividades, poniendo como ejemplo baile del chiquihuite y otras canciones que son parte de la estructura musical que acompaña la ceremonia religiosa del casamiento en la tradición otomí, esto con enfoque particular en la comunidad de San Diego Linares, en el norte de la ciudad de Toluca, en el Estado de México.

La idea de realizar este trabajo nace desde intereses personales en la antropología, la música, y como una forma de agradecimiento a este lugar, donde he sido acogido por más de 15 años, y he conocido a personas que me han ayudado a comprender el mundo de maneras distintas. Me permito contar que, desde temprana edad, surgió un interés personal en la creación de sonidos con diferentes instrumentos y una fascinación por lo que las letras y la música pueden generar tanto en quien la escucha, como quien la interpreta; y la forma en que relacionarnos con la música nos ayuda a “jugar” un poco con el tiempo. Cada persona disfruta a su manera de la música que le gusta y acompaña cada momento de su vida con la melodía que más adecuada le parece para el momento de su vida en que se encuentra, desde momentos alegres de festejo hasta acontecimientos de luto por la muerte de una persona, en donde se privilegia el silencio, pero también se musicaliza. Muchas veces el escuchar una canción nos puede transportar a una época en específico, un día, una fecha, una persona, un

lugar. Es un excelente ejercicio para la memoria, en donde se quedan grabados un sin fin de acontecimientos, experiencias y recuerdos que conforman lo que cada quien es y por medio de la música tenemos acceso a una parte de la identidad cada persona, de las comunidades, y sus manifestaciones culturales. Estas son las ideas que forman la base de este trabajo.

Planteamiento del problema

El trabajo de investigación pretende generar una reflexión sobre la forma ritual específica del matrimonio otomí. Y en concreto, se elabora una etnografía del baile del Chiquihuite, y sus implicaciones simbólicas para la comunidad. Para esto se realizó un análisis antropológico de la estructura musical, que acompaña dicho rito de paso en la comunidad de San Diego Linares. Por lo tanto, la investigación se centra en elaborar una etnografía de todo el proceso performativo, que se realiza por parte de los involucrados en torno a la boda.

Como se ha mencionado con anterioridad, dicho trabajo ha sido realizado en el marco de la zona norte de la ciudad de Toluca, en el Estado de México, particularmente, el área correspondiente a la comunidad de San Diego Linares, su parroquia, y las comunidades que este templo atiende, en donde se cuenta con presencia otomí y donde, hasta la actualidad, persisten rasgos característicos de dicha cultura, los cuales forman parte de la identidad y los modos de vida de los habitantes.

En cuanto a temporalidad, se considera el periodo comprendido entre la segunda mitad del 2021, 2022, y 2023. Para posibilitar la realización de este proyecto, proponemos retomar la siguiente definición de John Blacking, que considera la música como “un conjunto de sonidos humanamente organizados” (Blacking 2016). Esta organización es concebida como un reflejo de la misma humanidad y sus estructuras. Bajo el mismo tenor es que Levi-Strauss diferenciaba la producción musical de la producción de sonidos, afirmando que: “la naturaleza produce ruidos, no sonidos musicales, de los cuales la cultura posee el monopolio entretanto que creadora de los instrumentos y del canto” (Levi-Strauss, 2002:31). La música forma parte de complejos performances, entendidos estos como: “una secuencia compleja de actos simbólicos” (Turner 2002). Y los cuales encapsulan las formas de entender el mundo y valores compartidos por una sociedad.

Cada sociedad y cada cultura está configurada por las conductas individuales de sus miembros y los patrones culturales que se comparten (y estos no están exentos de discrepancia incluso dentro de un mismo grupo), los cuales están en constante transformación por el inevitable paso del tiempo. A manera de negación

de este transcurrir de tiempo, los seres humanos hemos creado innumerables formas de encapsular el tiempo; el arte, los rituales, el lenguaje, y la música. Son estos los objetos de la presente investigación, que intentará hacer un acercamiento desde la perspectiva antropológica de un caso en particular en donde, por medio de la música se materializa un espacio y un acontecimiento como *sagrado*, este es, el matrimonio, el cual constituye un importante acto del ciclo de vida para la comunidad otomí del norte del Estado de México.

Como preguntas de investigación que guía el camino de la presente investigación, planteamos lo siguiente:

¿Cuál es la relación entre la música, la performance y el ritual?

¿Cuál es la distribución del acompañamiento musical durante la celebración de las bodas en San Diego Linares?

¿Quién o quiénes se encargan de la musicalización de las bodas?

¿Cuáles son las canciones que se destinan solamente a figuras importantes de las bodas (los novios, padres y padrinos) y cuál es la función de la presencia de estas canciones en la consolidación de nuevas relaciones sociales entre los participantes?

Justificación

Las observaciones y deducciones que se presentan en este trabajo buscan dar cuenta, por medio de la etnografía, de la manera en que distintos escenarios culturales son creados y dotados de sentido por medio de la articulación de sonidos musicales. En el transcurrir de la vida de las personas, es necesario transitar en diversos “escenarios” y situaciones en las cuales se espera un acompañamiento musical determinado, el cual cumple una función y contribuye a las escenas proporcionando sentido, orden y coherencia.

La música, los instrumentos para su realización, y los cantos han cambiado a lo largo de la historia de la humanidad, hasta ser como los conocemos hoy en día, pero también hay elementos cuidadosamente seleccionados que han perdurado por su utilidad práctica, o su belleza. La música que preferimos o evitamos forma parte de nuestra identidad como personas y como parte de un grupo. Cada canción es el producto de una necesidad de expresar algo y la música que utilizamos en rituales colectivos, se ha conservado porque cada pieza es una parte de la estructura del rito en cuestión. La música acompaña a las escenificaciones performáticas que acontecen y contribuye al sentido de desarrollo de una *trama*. Es una proyección de nuestra necesidad de nombrar, clasificar, separar y ordenar nuestro mundo con base en la música.

La investigación pretende una labor de recuperación etnográfica, que es de importancia para la ciencia antropológica porque presenta evidencia de una forma particular de realizar un performance de uno de los rituales de transición más importantes de las sociedades, que es el intercambio simbólico de personas, y la unión de clanes familiares distintos por medio de un enlace matrimonial. La boda es una unión ritual que se realiza en diferentes culturas, y que ha sido sujeto de cambios durante la historia, incluso en épocas recientes, y para este trabajo, se retomará el ejemplo de la manera en que el casamiento se realiza en la comunidad de San Diego Linares. Y se hará énfasis en el baile del chiquihuite, y los elementos que lo conforman, como los chiquihuites, las personas que

participan, los significados de los elementos y la música que acompaña este performance.

La documentación, descripción y el análisis de los elementos mencionados, busca guardar registro de un drama ritual que forma parte de la identidad de la población otomí del norte de Toluca, y los fragmentos de entrevistas presentadas en el documento presente, buscar dar voz a las personas que son parte de la comunidad de San Diego Linares, señalando la importancia de sus celebraciones, y el valor que sus melodías aportan a la ciencia antropológica.

La antropología realizada en el Estado de México ha tenido enfoques diversos, pero pocas veces se ha centrado en los elementos de los que nos ocupamos en esta investigación: La relación entre la música, el tiempo, los espacios y las etapas de la vida de las personas, que es vista como un performance que forma parte de un entramado complejo de escenarios y situaciones en donde actuamos e improvisamos para poder realizar transiciones entre situaciones hasta llegar a un final. El final suele hacerse esperar, y para poder llegar a él, hay que hacer un recorrido que pone en el camino una serie de obstáculos y reglas con las que se debe avanzar. El baile del chiquihuite y la canción del chimare cu son elementos de suma importancia para que la celebración del casamiento sea realizada y son parte de la identidad de las personas del lugar. Son prácticas rituales que se han transmitido por generaciones.

El rescate etnográfico de esta situación de tránsito mirada como performance espera centrar la atención en la manera en la que la música y los contextos sociales interactúan y se complementan. Consideramos que un análisis similar de esta complementación puede realizarse en diferentes contextos, ubicando diferentes canciones, diferentes estilos, y diferentes temáticas a la hora de cantar, que surgen de las necesidades de los autores, y de las audiencias por reflejar una parte de la realidad y encapsularla en el tiempo para poder repetirse a placer.

Objetivo General:

Describir y analizar la interrelación existente entre la consolidación de un escenario cultural concreto y su acompañamiento musical, tomando como ejemplo la performance ritual y la estructura musical que acompaña la boda otomí del norte de Toluca, con énfasis en la comunidad de San Diego Linares.

Objetivos Específicos:

Identificar, señalar y describir cuáles son las similitudes y diferencias existentes entre el acompañamiento musical que ocurre dentro del templo, durante el ritual del casamiento, fuera del templo, y durante la fiesta.

Documentar la influencia que el acompañamiento musical tiene en la realización de la ceremonia religiosa del casamiento y la celebración de la fiesta popular, por medio de la etnografía y la obtención de material audiovisual.

Describir el baile del chiquihuite y elaborar un análisis antropológico de la estructura musical de éste performance situado en San Diego Linares.

Hipótesis

El acompañamiento musical de la boda otomí en San Diego Linares, es una forma de performance ritual, y es clave para la representación de complejos escenarios sociales y culturales, como el baile del chiquihuite. El tipo de música y/o la ausencia de ésta en determinados momentos de la vida cultural nos posiciona en escenarios en donde salen a relucir esquemas culturales que facilitan la creación de una atmósfera conveniente para la emisión, recepción e interpretación de mensajes con contenido social y cultural.

Metodología, Técnicas y Herramientas de Investigación

Consideramos pertinente la realización de una investigación de carácter cualitativo, debido a la naturaleza del fenómeno musical, y los efectos que se producen a nivel individual y a nivel social en cuanto a la aceptación e interiorización de la diversidad de géneros y composiciones musicales.

La documentación etnográfica de los contextos en los que la música tiene participación, busca dar cuenta de la manera en que los individuos experimentan el contacto con la música. Además de estos registros, ha sido necesaria la realización de entrevistas semi estructuradas en donde se pudieron localizar experiencias de sujetos en relación a la música, y rescatar fragmentos de historias de vida que son útiles ilustrar con claridad lo que se plantea demostrar en el estudio: que la música tiene un papel de suma importancia en la creación de atmósferas propicias para la realización de performances rituales, que son reflejo de las estructuras sociales y culturales.

De entre las herramientas metodológicas de la antropología se utilizó también el diario de campo, el cual nos sirvió para documentar todas las impresiones y experiencias que se tuvieron antes, durante, y después del acercamiento con el fenómeno de estudio (la boda en San Diego Linares). La observación directa y participante, pudo ser realizada gracias al *rapport* generado con los informantes, quienes amablemente compartieron una parte de su vida, y nos recibieron como

parte de la familia; las entrevistas informales, que muchas veces surgieron de pláticas que parecían inocentes, pero que ayudaron a que este trabajo tuviera forma.

El uso de las redes sociales y el internet resultó ser una herramienta valiosa para conseguir información tanto documental como de las personas que fueron contactadas para la realización de este proyecto. *Facebook, YouTube, Instagram, TikTok*, guardan entre sus contenidos documentos sonoros, audiovisuales, fotografías, que están al alcance de cualquier persona con acceso a internet, que es una poderosa red de transferencia de información, que se utilizó para la investigación. De igual manera, se realizó una revisión de contenido con referencia a teoría musical, para de esta manera, tener un poco más de claridad acerca del fenómeno musical, y sus reglas de combinación.

Así mismo, se incorporan al final del documento una serie de preguntas que fueron realizadas a manera de grupo focal a alumnos de la Escuela Preparatoria Oficial Num. 139 de Jicaltepec, con la intención de conocer su perspectiva ante la idea de ser o no, las personas próximas a casarse, y las experiencias que han tenido siendo parte de la celebración de una boda otomí.

Capítulo I

En este primer capítulo se realizó una conceptualización, en donde se retoman definiciones y conceptos de palabras como: antropología, cultura, performance, y el ritual, ofreciendo un panorama general sobre los autores y enfoques epistemológicos, que fueron retomados para el análisis del performance ritual del matrimonio otomí.

Capítulo II

Se presenta una breve etnografía de San Diego Linares, ubicando la comunidad en el mapa. Así mismo se ofrecen características de corte sociodemográfico, y se utilizó información obtenida de INEGI. Esto con la intención de conocer la forma de vida de la mencionada población, sus viviendas, y las razones por las cuales se ha elegido esta delimitación espacial.

Capítulo III

En el capítulo se mencionan las festividades más importantes de la comunidad de San Diego Linares, haciendo hincapié en la forma en que la musicalización delimita espacios sagrados y profanos, y se presenta la estructura de la música de la boda, los espacios utilizados y las figuras a quienes se destinan las canciones, y la importancia de la música en el performance.

Capítulo IV

En éste capítulo se elabora un análisis antropológico de la musicalización de la boda como parte esencial del performance, haciendo alusión a la interrelación de la música con el contexto y su influencia mutua en la construcción del espacio propicio para la celebración del ritual matrimonial y la consolidación de un nuevo orden social fruto de este rito de tránsito dramatizado y musicalizado.

Capítulo I. Consideraciones teóricas

1.1 Antropología

El análisis que se pretende realizar con este trabajo tiene cimientos en la ciencia antropológica. La palabra antropología procede del griego *anthropos* que significa hombre o humano y *logos*, estudio (Ember, Ember & Peregrine; 2001:2). Esta ciencia se encarga del estudio del Hombre en el tiempo y espacio que ocupa, con la tarea de analizar las características culturales de cada grupo humano a fin comprender a la humanidad y sus significados, tal como lo sugiere Bohannan: "La antropología trata de las personas, sus herramientas y sus significados. Su mayor valor consiste en permitir, mediante el aprendizaje de cómo otras personas hacen las cosas, ampliar las opciones propias." (Bohannan, 2001:1).

La riqueza de la ciencia antropológica radica en la diversidad de la que se ocupa, ya que, si bien como seres humanos todos pertenecemos a una misma especie, existen diferencias sustanciales entre un grupo y otro, y la manera en que concebimos, por ejemplo, la vida o la muerte, la salud y la enfermedad, la manera en que nos alimentamos, vestimos, hablamos, entre otras tantas cosas que forman parte del complejo cultural del cual somos parte, y que se nutre de nuestras individualidades. De esta manera lo afirma Kottak al referirse a la antropología general, la cual: "estudia toda la condición humana, su pasado, presente y futuro; su biología, sociedad, el lenguaje y la cultura" (Kottak, 2011:4)

En cuanto a la cultura, es importante precisar lo que se entiende por este concepto que mucho de qué hablar le ha dado a la antropología. Campo define la cultura como "un complejo de peculiaridades tangibles e intangibles (cognitivas y emocionales), que se presentan en una sociedad o grupo humano" (Campo, 2008:49). Estas peculiaridades abarcan todo lo que se aprende socialmente desde el proceso de endoculturación¹ hasta la conformación de la identidad de los sujetos al adentrarse a la vida social. Muchas veces las cuestiones tangibles e intangibles se ven mezcladas, al materializarse las estructuras de pensamiento de

¹ Que es nuestro primer acercamiento con la cultura y ocurre en el seno familiar.

las personas en formas muy diversas, como las leyes, la moral, el arte, las celebraciones, los sistemas de creencias, las formas de vivir, de comer, de hablar, de pensar o de sentir, entre otras cosas.

El concepto, como la cultura misma, se ha ido transformando a lo largo del tiempo, adaptándose a las necesidades de cada época en diferentes partes del mundo que cada vez está más conectado por relaciones diversas de dominio político, económico, ideológico, y demás. En un principio, la antropología británica ofreció la primera definición de cultura. Tylor, quien la concibe como: “esa totalidad compleja que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, ley, costumbre y todas las demás capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad” (Tylor en Levy-Strauss, 1995:66). En este mismo tenor, Harris desarrolla su concepto de cultura considerando que: “Cultura es el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad. incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar (es decir, su conducta) (Harris, 2001:19-20). La idea del hombre aprendiendo del mismo hombre, que es diferente y al mismo tiempo, igual, es la que impulsa la investigación antropológica.

En un principio, los primeros estudiosos proponían la evolución unilineal, en donde la premisa central era que la humanidad pasaba por estadios, desde el salvajismo, avanzando por la barbarie hasta la civilización; posteriormente se habló del evolucionismo multilineal, aboliendo la idea de que absolutamente toda sociedad se desarrolla hasta llegar a un mismo punto. Ahora se pensaría a cada cultura como el resultado de las interacciones del ser humano con sus hechos y procesos históricos, y condiciones sociales.

En cuanto respecta al proyecto, se entiende la cultura como el conjunto de elementos aprendidos por medio de la socialización del conocimiento, que comprende modos de pensar, de actuar, y de relacionarnos con el espacio y tiempo que compartimos con otros por medio de formas fijadas de estructurar y relacionarnos con nuestro pensamiento y nuestro entorno. Estas estructuras se materializan de diferentes formas, y su finalidad es transmitir un significado, y la

humanidad, a lo largo de su existencia, ha inventado un sinnúmero de maneras de hacerlo, como el lenguaje, las artes, costumbres, la cosmovisión, las normas, y todos los elementos que posibilitan la vida en sociedad. Lo que el Hombre aprende de otro igual, y constituye su humanidad.

La cultura está conformada por cada una de las personalidades individuales de los sujetos, y lo que nosotros decidimos aprehender del mundo que nos rodea y con el que tenemos contacto, ya sea de manera física, virtual. Para Spindler, los constituyentes de la cultura son:

“Las personalidades individuales y sus patrones cognitivos-evaluativos-afectivos de la experiencia (...) pueden discrepar entre sí y dentro de sí, vivir situaciones conflictivas respecto a las tendencias centrales o configuraciones en la población general de personalidades que comprenden una cultura o subcultura”. (Spindler en Turner, 2002: 115)

Cada experiencia de vida de las personas es una pequeña parte de la estructura de la sociedad. Todos nos relacionamos desde una cierta posición con el sistema cultural del cual somos parte, siendo descendientes de alguna familia, pertenecientes a cierta ubicación en la geografía de un país, ciudad y región, con cierta posición en la estructura económica y social. Lo que somos, lo que nos conforma, lo que fuimos y lo que podemos llegar a ser como humanidad, y estudiar todo ese conjunto y diversidad es el objeto de la antropología.

Víctor Turner desarrolla el concepto de experiencia vivida, y se refiere a esta como

“un sistema multifacético, no obstante, coherente, dependiente de la interacción entre cognición, afecto y volición. Se construye no solo a partir de nuestras percepciones y reacciones sino también con base en la sabiduría humana acumulada (no el conocimiento que es esencialmente cognitivo) y no solamente se expresa en la costumbre y la tradición de *communitas* que encarna la respuesta de toda nuestra mente colectiva en toda nuestra experiencia colectiva. Adquirimos esta sabiduría no por medio del pensamiento solitario abstracto sino con la

participación directa o indirecta en los dramas socioculturales mediante los géneros performativos”. (Turner, 2002:121)

Cada persona, desde su posición, experimenta el mundo de una diferente manera, y se crea una imagen de éste. Imagen que se comparte con los demás. Es común que las experiencias vividas se transformen en relatos, y esto se hace con la intención de preservar en la memoria ciertos acontecimientos, o fragmentos de nuestras experiencias en donde adquirimos nuevos conocimientos sobre todo lo que nos rodea. La vida se transforma en relato cuando le contamos a alguien que hicimos el día de ayer, o hablamos sobre cómo nos ha ido en la escuela, el trabajo, practicando algún deporte, y en general, siempre que se habla sobre el acontecer de nuestra existencia.

La visión del mundo de las personas tiene diversos colapsos a lo largo de la vida de cada individuo, y esto se ha interpretado de diferentes maneras en cada cultura. La concepción del mundo tiene una fuerte relación con la posición en donde se encuentra el sujeto, ya que desde esta posición es que mirará todo lo que está a su alrededor. El mundo es un lugar de caos, en donde la humanidad busca poner un orden constante e interminablemente. Así lo sugiere Dilthey en una cita que realiza Víctor Turner (2002).

“Para Dilthey, la visión del mundo no es una estructura permanente y fija de ideas eternas sino que, en sí misma, en cualquier momento dado, representa un escenario manejable en la lucha eterna de la humanidad por encontrar una solución conveniente, a lo que Dilthey llama “el enigma de la vida””. (Turner, 2002:122)

La diversidad de formas en las que las personas intentamos preservar nuestro conocimiento sobre todo lo que existe y lo que nos rodea, lo que creemos correcto o incorrecto, la manera en la que lo compartimos, y la manera en que es aceptado o rechazado por cada individuo forma parte de la relación de cada ser humano con su entorno social y cultural. El contexto en que nos desarrollamos influye en la manera en que cada persona concibe su posición en el mundo. Cada cultura

espera cierta conducta, ciertas actitudes, habilidades o destrezas a cada persona según su edad y sexo, y lo que nos interesa ahora es, desde una perspectiva antropológica, poner en evidencia un ejemplo en el cual un colapso de la estructura social (que en este caso es una boda) requiere de un performance ritual que se musicaliza con diferentes propósitos para restaurar la brecha creada entre la estabilidad, y el momento de crisis, en que se puede ver el sistema social y cultural, y cada individuo en relación a éste.

1.2 Antropología de la Música

Entendemos a la música como lo plantea Roland de Candé, quien afirma que es:

Un sistema sonoro de comunicación no referencial» y presenta las siguientes características:

- es una estructura sonora cuyo sentido es inmanente, o al menos cuya esencia no está en un hipotético significado (no es un lenguaje)
- es fruto de una actividad proyectiva más o menos consciente, es un “artificio”
- es una organización comunicable basada en un conjunto de convenciones que permiten una interpretación común del “sentido” de la organización. (De Candé, 2002, en Peñalver s/f:3)

La analogía presentada por Levi-Strauss (2002) en la obertura del libro *Lo crudo y lo cocido*, en donde se compara la estructura de un mito con la estructura de una pieza musical, revela la posibilidad que una canción tiene de representar y dar forma a las estructuras mentales compartidas e idealizadas por una sociedad particular, que reconoce estética y sentido en determinados sonidos o en la manera en que es entonada una pieza musical, y esta a su vez, provee de significado situaciones concretas en las que se espera que una combinación específica de sonidos o incluso la ausencia de estos, promuevan la creación de

una atmósfera propicia para lograr una mejor comunicación de un mensaje, la ejecución de un ritual o en general, el correcto transcurso del tiempo

(los mitos y la música) “son máquinas de suprimir el tiempo. Por debajo de los sonidos y los ritmos la música opera en un terreno bruto, que es el tiempo fisiológico del oyente; tiempo irremediabilmente diacrónico, por irreversible, del cual, sin embargo, transmuta el segmento que se consagró a escucharla en una totalidad sincrónica y cerrada sobre sí misma.” (Levi-Strauss, 2002: 25)

Los mensajes transmitidos a través de la música, a lo largo del tiempo, han sido múltiples y muy variados. Desde la música propiamente escrita y codificada en sistemas de representación simbólicos, hasta las canciones que son transmitidas por medio de la tradición oral de los pueblos, guardan en sí la intencionalidad de comprimir un espacio en el tiempo. Son una continuidad de *sonidos humanamente organizados*,² y voces que buscan perpetuarse en el tiempo.

La música se ha utilizado en una innumerable cantidad de celebraciones, como método de enseñanza, en rituales, de manera lúdica, como método de protesta y resistencia, para llenar vacíos sonoros y en general, a manera de acompañamiento en múltiples situaciones de la vida de las personas. Y es justo esta multifuncionalidad lo que ha llevado a la creación de piezas musicales que se ajustan a los gustos y las necesidades de los escuchas y los intérpretes.

“La función social de la música, su eficacia, no dependen solamente de los gustos y demás aspectos subjetivos de la colectividad, también de un contexto social que permita reproducirla, es decir, de diferentes instituciones encargadas de controlar y regular esa misma”. (García, 2016: 13)

Bien se ha dicho que en cuestión de gustos se rompen géneros, y el caso de la música, es un claro ejemplo de esta aseveración. En ocasiones, una misma pieza

² Así es como Blacking (2003) define la música en su artículo ¿Qué tan musical es el hombre?

que es interpretada de manera diferente a la que se conoce o se aprecia, no tiene el mismo impacto en quien la escucha. Blacking (2003) en su artículo “¿Qué tan musical es el Hombre?” narra su experiencia en trabajo de campo, en donde es invitado a interpretar una pieza, que es parte de un ritual y es desplazado por un miembro de la comunidad que estudia con el argumento de que su interpretación no complace las necesidades de los escuchas, quienes buscaban entrar en un estado alterado de conciencia acompañados de la música. Este impacto buscado por las personas no se debe del todo a la calidad de las interpretaciones, sino a su contenido. Al respecto, Blacking escribe lo siguiente:

“Lo que desmotiva a un hombre puede “emocionar” a otro, y esto no se debe a ninguna calidad absoluta en la música en sí sino que tiene que ver con el significado que ha alcanzado como miembro de una cultura o grupo social en particular”. (Blacking, 2003:149)

Es el contenido humano de la música lo que provoca esta gama de emociones y sentimientos, y lo que hace que estas manifestaciones se arraiguen fuertemente a una persona o a un grupo, influyendo en la manera en que se construyen las diferentes visiones del mundo, la identidad de las personas y de los pueblos. En este sentido, concordamos con lo expuesto por García (2016) cuando afirma que: “La música, como expresión de múltiples influencias y raíces, manifiesta formas particulares de ser de cada pueblo”. (García, 2016:13)

Es cierto también que en la música se reconocen diversas divisiones, ya que no toda la música es igual y no todos los sonidos tienen las mismas características. El sonido tiene propiedades físicas y se fundamenta en éstas para realizar sus jerarquías, por ejemplo, si una melodía es interpretada en la tonalidad de C (Do mayor), las notas que habrán de aparecer a lo largo de la pieza deberán corresponder a dicha escala, en el orden que quien la escribe e interpreta dispone para la canción. Es así, como de la inmensa gama de sonidos que se pueden realizar (ya sea con la ayuda de instrumentos, maquinaria, *software* o partes del cuerpo), cada canción concede un número reducido de acontecimientos pertinentes. Así lo explica Levi Strauss mientras justifica la música como un objeto

meramente cultural de organización de los ruidos: "...la música explota los ritmos orgánicos y vuelve así pertinentes discontinuidades que de otra manera quedarían en estado latente y como ahogadas en la duración. (Levi-Strauss, 2002: 25)

El buscar un orden en los sonidos nos lleva a una serie de momentos que se distinguen unos de otros: el momento presente, el pasado y el futuro. Todo esto conlleva a la idea del inicio y los finales. Si algo no llega a su final, no puede tener un inicio o un nuevo inicio. Una canción debe terminar para dar paso a otra, y de esta manera, la vida de cada ser humano debe terminar para dar paso a una nueva. Esto es algo que se representa de diversas maneras en la vida de cada cultura, muchas veces, representado por los *ritos de paso* o *ritos de transición*, que abordaremos más adelante. Mientras, cabe aclarar que el estudio de la música, implica ya el aborde de un objeto cultural, porque la música en sí misma se opone a la naturaleza y sus ruidos y nos ofrece la posibilidad del reinicio, de poder suspender en el tiempo una continuidad que nos hace volver a un inicio, a un final, y al recomienzo a voluntad. Por esta razón, es que coincidimos con la idea de Cruces (2002):

“Al estudiar el conjunto de relaciones que la música mantiene con la vida sociocultural, la antropología de la música nos posibilita entender, en la expresión ya clásica de Merriam, «la música como cultura»: es decir, como una forma particular de la cultura.” (Cruces, 2002: 3)

Las relaciones que mantiene la música con la vida cultural son muy variadas y dependen de factores varios, como los lugares y momentos que se destinan a la musicalización y las personas involucradas en el acto, y es que la música termina siendo un reflejo de múltiples realidades. Tales argumentos son los motores que nos llevan a centrar nuestra atención en una forma particular de la cultura musical, que situaremos en el norte de la ciudad de Toluca. El *chimare cu*, que es una canción que ha sido transmitida de generación en generación por medio de la tradición oral de los pueblos de dicha región, siendo un signo de resistencia lingüística, ya que se canta en otomí, y esta es una de las lenguas originarias de la zona. La música que se transmite por medio de la tradición oral tiene la

característica de ser apropiada colectivamente por un grupo, y se utiliza una y otra vez según sea necesario. Reynoso (2006) argumenta, mientras cita a Brăiloiu que:

“Nunca recogemos una canción sino una variante solamente” (Brăiloiu 1979:84). Eso equivale a decir que, eliminada la posibilidad de dar con una versión “original”, todas las realizaciones individuales de un patrón melódico son igualmente verdaderas y tienen el mismo valor, como las distintas variantes del mito en Lévi-Strauss.” (Reynoso 2006 :88)

Lo que sí recogemos y recuperamos es una fracción del tiempo en donde se articulan sonidos y se transmiten significados varios que dependen de quien escucha, crea y se relaciona con la música. Yacaman (2016), en el artículo “Las identidades sonoras de ecosistemas como base para la creación artística. Territorio, identidad y sonido en el arte”, manifiesta un punto de vista personal sobre la visión de la canción vista como una práctica artística, concibiéndola como:

“...un método de conocimiento con múltiples posibilidades de significación (en las que se revelan acontecimientos o fragmentos de realidades distintas a través del tiempo y del espacio). Es un lenguaje particular y una expresión milenaria que no sólo comunica, sino también revela la identidad del sujeto que la crea en relación a su entorno”. (Yacaman, 2016: 70)

Más allá de la parte artística, existen canciones que nos gusta repetir no tanto porque sean piezas complejas, armónicamente hablando, sino porque las letras y los sonidos significan algo para quienes las escuchan. Algunas canciones pueden hacernos regresar a un momento en específico de nuestras vidas, recordar con sentimiento a alguna persona ausente, o hacernos mirar y esperar con ansias el futuro. Los días pasan y los acompañamos con canciones: mientras lavamos platos y ordenamos la casa, mientras se estudia, mientras se trabaja, mientras nos desplazamos a algún lugar, etc. Llenamos vacíos sonoros y podemos estructurar el tiempo del que disponemos. Cada quien, elige las canciones que más complacen sus gustos y necesidades, y *vuelve tuyas* sus canciones favoritas, y tanto es así que algunas de ellas pasan a formar parte de la identidad de las

personas, quienes con orgullo pueden reconocerse como parte de un grupo, como los fans de alguna banda o artista o de un género en específico. Con las canciones que escogemos, podemos construir e interactuar con el tiempo y nuestro espacio, y esta acción también nos construye como personas.

“Si aceptamos que en las sociedades tradicionales (y modernas) la música tiene un papel más que estético (por cierto está claramente presente) y posee funciones sociales, religiosas, económicas, políticas, etcétera, entonces la música —de acuerdo con el contexto donde se ubique— adquiere también funciones ideológicas que puede desencadenar (o legitimar) procesos sociales contestatarios que pugnen por la recuperación, construcción (invención diría Eric Hobsbawm), o fortalecimiento de procesos étnicos, identitarios, con claros fines políticos o económicos, que buscan liberarse de los controles hegemónicos”. (García, 2016:15)

En este sentido, entendemos que: “La identidad no es algo sólido, sino un conjunto de factores que hacen y rehacen al individuo, y en ello interviene el entorno, el espacio y el tiempo, entre otras cosas.” (Yacaman, 2016: 71). El entorno puede ofrecernos una cantidad prácticamente ilimitada de estímulos y entidades, sonoros en este caso, con los que tendremos que interactuar durante nuestra vida, y nosotros somos quienes elegimos cuales son los elementos de los que nos hemos de apropiar y nuestras razones para hacerlo. De toda la gama de canciones que podemos escuchar durante toda nuestra vida, nuestra atención se ha de centrar más en las melodías que disfrutamos por gusto propio y en la emoción que estas nos generan. De esta manera, podemos comprender la construcción de la identidad como:

“...un fenómeno complejo de entidades activas, pasivas e híbridas que interactúan constantemente con el entorno; en sus relaciones están las formas en las cuales se expresan todos los fenómenos de la naturaleza percibidos por el sujeto de manera individual o colectiva”. (Yacaman, 2016: 72)

La música que se transmite por medio de la tradición oral tiene particularidades que nos resultan interesantes, por la manera en que son incorporadas y apropiadas individual y colectivamente. Al respecto de las diferencias entre la música que se transmite por medio de la tradición oral y la música propiamente escrita:

En la tradición oral el canto se caracteriza por su apropiación colectiva (y, por lo tanto, anónima) y por la pluralidad de sus es a lo largo del tiempo y en diferentes espacios. En la tradición escrita la autoría singular adquiere papel dominante, y la versión tiende a ser única y sin variantes, conforme a un original (Héau 2001: 30, en Reynoso, 2006: 88)

Es por esta razón que nos centraremos en la tradición musical vinculada al matrimonio, enfocándonos en la comunidad de San Diego Linares y los alrededores que comparten dicha estructura. Entendemos que hay múltiples funciones que la música cumple en la performance cultural de la boda.

La función de la música no debe limitarse a su aspecto simbólico o estético, sino que debe verse en un plano sociológico, es decir, la música considerada en su eficacia social, en su participación en la construcción de sentidos de pertenencia social e histórica. (García, 2016: 12)

La música adquiere eficacia en razón de que expresa y saca a relucir los modelos que socialmente son aceptados y compartidos, que al igual que la identidad de cada persona, son transformados por el paso del tiempo, y las particularidades del contexto que fomentan o inhiben la conservación de una tradición musical. Este análisis nos permitirá “entender las modificaciones que las sociedades han tenido en su historia, en la medida que se vuelvan explícitas esas estructuras mentales y sociales que se expresan a través de la obra musical” (García, 2016: 12)

1.3 Antropología del ritual

La música ordena y organiza el tiempo y la duración de los sonidos, y los sonidos organizados humanamente contribuyen a la organización y distribución del tiempo de las personas que escuchan, interpretan y conviven con la música. “El tiempo mismo se percibe en términos espaciales, como mensurable, como una sucesión lineal de momentos presentes” (Spindler en Turner, 2002: 105)

Mircea Eliade (2022) distingue dos clases de tiempo que experimenta el hombre religioso: el tiempo sagrado y el tiempo profano³, los cuales se oponen el uno al otro y se complementan. El tiempo profano no existiría sin distinguirse del tiempo sagrado y viceversa. Pero el tiempo sagrado, por sus cualidades de reversibilidad, tiene un valor más importante que el tiempo profano, que es en el que se desarrolla toda la existencia humana. Al respecto, el autor del libro “Lo sagrado y lo profano” señala la importancia de la división del tiempo y el valor del tiempo sagrado:

“El hombre religioso vive así en dos clases de tiempo, de las cuales la más importante, el tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un tiempo circular, reversible³ y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra paradójicamente mediante el artificio de los ritos” (Eliade, 2022: 54)

Esto quiere decir que para regresar y recuperar el presente mítico, el nuevo retorno, el reinicio de un nuevo tiempo se tiene que hacer algo, no se llega a este reinicio sin hacer nada, se necesita un sacrificio, como en cada rito, se requiere que algo termine para que algo nuevo pueda comenzar. La vida no puede existir sin la muerte, el olvido no puede concebirse sin el recuerdo, el final no se concibe si no existe un comienzo. Existe la necesidad de volver reversible el tiempo y de encontrar continuidad en las cosas que acontecen día a día, y momento tras momento. Continuando con esta idea planteada por Mircea, quien afirma que: “El hombre religioso siente la necesidad de sumergirse en ese tiempo sagrado e

³ Que también podría entenderse como el tiempo *ontológico* y *cronológico*, el primero representando al tiempo sagrado y el segundo al profano.

indestructible. Para él, es el tiempo sagrado lo que hace posible el *otro* tiempo ordinario, la duración profana en la cual se desarrolla toda existencia humana” (Eliade 2022:67)

Esta separación del tiempo ordinario y el tiempo sagrado nos presenta una de las múltiples formas en que el ser humano concibe una estructura en el tiempo; se reconoce una jerarquía, una duración, y una posición dentro de la estructura.

Estos intentos de separar el tiempo, se han elaborado y representado de innumerables maneras en el seno de cada sociedad. El caso de la música es particularmente interesante porque con ella podemos crear espacios sagrados y profanos, podemos dividir y delimitar el contacto con algo divino o la separación de un acontecimiento de relevancia, en donde nos convertimos en espectadores y receptores de un mensaje que se transmite por medio de la articulación de sonidos. Musicalizar un evento de relevancia resulta ser entonces una tradición cultural, en donde se busca llamar la atención de un público para comunicar un mensaje: algo importante está pasando y se tiene que hacer ruido. Y siguiendo las ideas de García (2016), entendemos que:

“Toda tradición cultural es una forma de elaboración y de legitimación de realidades, donde se conjugan prácticas y creencias, símbolos y conductas normadas por la repetición, las cuales buscan la incorporación de valores y pautas en los individuos que forman parte de una colectividad”. (García, 2016: 16)

Todo ritual⁴ es una manera de recordar y legitimar una realidad a fuerza de repetición. Con ellos se busca encontrar o restaurar la estabilidad y continuidad de la vida cultural.

“Los rituales y procedimientos rígidos, las formalidades normales y repeticiones simbólicas de todo tipo, así como las leyes explícitas, los principios, las reglas, los símbolos y las categorías son representaciones culturales de la realidad o continuidad social fijada.

⁴ Que se entiende también como un procedimiento rígido.

Representan estabilidad y continuidad actuada y vuelta a actuar; continuidad visible. A fuerza de repetición, niegan el paso del tiempo, la naturaleza del cambio y el alcance implícito de indeterminación potencial en las relaciones sociales.” (Moore en Turner, 2002. 112)

Un ejemplo de una canción que se canta en la celebración de un acontecimiento importante, la conmemoración de un ciclo, el inicio de algo nuevo, la representación de un renacer, morir y volver a vivir, un cambio de *status* es la canción que se suele cantar a un cumpleaños. Según sea, se canta *feliz cumpleaños, las mañanitas, happy birthday*, o alguna otra versión de canción de cumpleaños a quien conmemora este acontecimiento. Puede entonces concebirse este acontecimiento como un rito de paso de transición, los cuales se entienden como “ritos que acompañan a cualquier tipo de cambio de lugar, de posición social, de estado o de edad” (Turner 2007:104)

Los rites de passage... indican y establecen transiciones entre estados distintos y con “estado” quiero decir “situación relativamente estable y fija”, incluyendo en ello constantes sociales como pueden de *status* legal, la profesión, el oficio, el rango y el grado. (Turner, 2007: 103)

Estos ritos representan un movimiento, una transición de un punto de la estructura a otro diferente. Suele haber una crisis, ya que hay un momento de la transición en que no se es ni una cosa ni otra. Bajo este entendimiento, se trae a colación el concepto de *liminalidad*, desarrollado por Víctor Turner (1969), quien nos invita a entender este concepto como

...un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social, puede contemplarse potencialmente como un periodo de revisión exhaustiva de los axiomas y valores centrales de la cultura en que se produce. (Turner, 1969: 171)

Si continuamos con la idea de la canción de cumpleaños, podríamos entender que este acontecimiento representa una etapa liminal, en la que la persona transita de un punto a otro dentro de la estructura social (llegar a una determinada edad suele

simbolizar un cambio de posición, se adquieren nuevas responsabilidades, el grupo en el que se desenvuelve el individuo espera una determinada conducta para cada persona en las diferentes etapas de la vida). Llevándolo a un ejemplo más concreto, podríamos mencionar la celebración realizada cuando una chica cumple quince años; se realiza un *performance*, que consta de diferentes bailes (el vals, las canciones modernas, la coronación, la entrega del último juguete), y todos estos actos encierran un significado particular, el cual implica comunicar a la comunidad, que una niña ha terminado con la etapa de la infancia para dar paso a las nuevas responsabilidades y funciones que tiene que cumplir dentro del grupo como mujer madura.

Cantar una canción a un cumpleaños, sea cual sea la versión, es un ritual; un procedimiento rígido, que se realiza o no, dependiendo de cada cultura, para conmemorar o recordar la duración de un ciclo que termina y da paso a otro: un año, una unidad de tiempo que se puede proyectar al pasado y al presente, que se construye mirando al futuro. Hay continuidad porque se canta cada año, y a veces alguna versión puede ser más importante que otra para cada persona en medida del sentimiento que alberga en el individuo que la escucha o que la recuerda de alguna ocasión en particular.

Cada canción que se escucha periódicamente, en una fecha en específico y para provocar la memoria, es parte de un ritual de conmemoración de un ciclo de vida, en el que cada persona transita de un lugar a otro en una *estructura*. Siguiendo las ideas de V. Turner, entendemos el concepto de *ritos de crisis vitales* como:

aquellos en que el sujeto, o sujetos, del ritual pasa -como dice Lloyd Warner (1959)- desde una ubicación placentaria fija en el útero de la madre, a su muerte e instalación definitiva en el ataúd, con el encierro final en una sepultura como organismo muerto. (Turner, 1969: 172)

Bajo este entendimiento, se procede a hacer un análisis del matrimonio entendido como un rito de ciclo de vida.

1.3.1 El matrimonio como rito de ciclo de vida

El matrimonio es uno de los ritos del ciclo de vida o de crisis vitales más importantes que están presentes en la sociedad. En el matrimonio, se oficializa de manera religiosa, política y civilmente, la unión de dos individuos quienes, al formar una nueva pareja, adquieren una posición diferente a la de una persona soltera y con ello, nuevas responsabilidades para con la pareja, y para con el grupo. De alguna manera, se renuncia a la vida en singular para comenzar una nueva con otra persona.

Esta transición representa una situación de conflicto, en la que, de manera ritual, la pareja renuncia y muere a su posición de soltería, y este transitar es representado a manera de performance en los distintos momentos y lugares en que la celebración tiene lugar. Esta situación de desajuste estructural, bien podría concebirse como un *drama social*.

Richard Schechner⁵ reflexiona las ideas de Víctor Turner y Erving Goffman refiriendo que:

“Víctor Turner analiza los “dramas sociales” usando la terminología teatral para describir situaciones no armónicas o críticas. Estas situaciones –altercados, combates o ritos de pasaje– son intrínsecamente dramáticas por que los participantes no sólo hacen cosas sino tratan de **mostrar a otros lo que están haciendo o han hecho**; las acciones adoptan el aspecto de ejecutado-para-un-público. Erving Goffman propone una aproximación más directamente escenográfica al usar el paradigma teatral. Cree que toda interacción social se escenifica —la gente se prepara tras el escenario, confronta a otros al usar máscaras y jugar roles, usa el área del escenario principal para el performance de las rutinas, etcétera—. Para Turner y Goffman, el esquema humano básico es el mismo: alguien empieza a moverse hacia un nuevo lugar en el orden social; este movimiento se propicia o se bloquea a través del ritual; en cualquier caso surge una crisis porque

⁵ *Essays on Performance Theory*, 1997.

cualquier cambio de *status* involucra un reajuste de todo el esquema; este reajuste se realiza ceremonialmente.” (Schechner en Turner, 2002:106)

Continuando con las ideas de V. Turner (2002), traemos a colación su concepción de las fases típicas principales de la acción pública, que consisten en lo siguiente:

1. La brecha de las relaciones sociales gobernadas por normas
2. La crisis que tiende a ensanchar la brecha. Cada crisis pública tiene rasgos liminares, porque es un umbral (limen) entre fases más o menos estables del proceso social, pero por lo común no es un limen sagrado, rodeado de tabúes y reclutado del centro de la vida pública. Por el contrario, la crisis expone su postura amenazante en el foro mismo y, como tal, reta a los representantes del orden a enfrentarse con ella.
3. La acción correctiva abarca desde el consejo personal y la mediación o el árbitro informal hasta la maquinaria jurídica y legal y, para resolver ciertos tipos de crisis o legitimar otras formas de resolución, incluye la ejecución de un ritual público. La fase de reajuste también tiene sus rasgos liminares, su ser “entre lo uno y lo otro” y, como tal, desde cierta distancia proporciona una réplica y crítica de los sucesos que conforman y han llevado a la crisis. Esta réplica puede ocurrir en el lenguaje racional del proceso judicial o en el lenguaje metafórico y simbólico de un proceso ritual
4. La fase final consiste ya sea en la reintegración del grupo social alterado o en el reconocimiento social y la legitimación de un cisma irreparable entre las partes correspondientes. (Turner, 2002: 107)

Cuando se habla sobre los ritos de tránsito, Arnold Van Guennep es un referente obligado, y Turner (2007) retoma algunas de sus ideas para argumentar que:

Todos los ritos de paso incluyen tres fases: separación, margen (o limen) y agregación. La primera fase, o fase de separación, supone una conducta simbólica que signifique la separación del grupo o el individuo de su anterior situación dentro de la estructura social o de un conjunto de condiciones culturales (o estado); durante el periodo siguiente, o periodo liminar, el estado del sujeto del rito (o pasajero) es ambiguo, atravesando por un espacio en el que encuentra muy pocos o ningún atributo, tanto del estado pasado como del venidero; en la tercera fase, el paso se ha consumado ya. El sujeto del rito, tanto si es individual como si es corporativo, alcanza un nuevo estado a través del rito y, en virtud de esto, adquiere derechos y obligaciones de tipo «estructural» y claramente definido, esperándose de él que se comporte de acuerdo con ciertas normas de uso y patrones éticos. (Turner, 2007: 104)

El matrimonio entonces se puede analizar como la acción reparadora ante el reajuste estructural de la sociedad, y de los grupos familiares relacionados por medio de la unión de la pareja.

La brecha puede entenderse entonces como el momento en que la pareja decide casarse o bien, en el que se le impone socialmente hacerlo, ya que la condición en que están llevando sus vidas no es aceptable. En muchos lugares es mal visto, por ejemplo, que una pareja con hijos no esté casada. Como si esta manera de vivir transgrediera el estado “normal” de las cosas.

Se elige a los padrinos y se prepara la ceremonia. Estas figuras sirven como personas que han de guiar a los iniciados en su nueva manera de vivir. Estas personas tienen que cumplir con características específicas que solicita la Iglesia para que la ceremonia pueda ser efectuada, ya que son estas las personas que han de servir de ejemplo para guiar a los neófitos en sus primeros pasos de esta nueva vida que han de empezar.

El momento de crisis comienza el día del evento, cuando se separa ritualmente a los novios en espacios diferentes, ya que pueden ser vistos como seres

transicionales debido a su posición liminal de no ser reconocidos en el status de solteros, ni en el de casados, y esta acción tiene un significado dentro de la estructura social, Turner (2007) señala lo siguiente:

Los seres transicionales resultan ser particularmente contaminantes, puesto que no son ni una cosa ni otra; o tal vez son ambas al mismo tiempo; o quizás no están ni aquí ni allí; o incluso no están en ningún sitio (en el sentido de las topografías culturales reconocidas), y están, en último término, «entre y en mitad de» todos los puntos reconocibles del espacio-tiempo de la clasificación estructural. (Turner, 2007: 108)

Esta separación inclusive se ve rodeada de una serie de tabúes de lo que puede pasar si se rompe con la norma, y es que el matrimonio podría no funcionar o no ser duradero si la pareja se encuentra. Se dice que es de mala suerte que el novio vea a la novia antes de la ceremonia, de esta manera:

...los neófitos no solo son estructuralmente «invisibles» (aunque sean físicamente visibles) y ritualmente contaminantes, sino que generalmente se los recluye, de manera total o parcial, lejos del ámbito de los estados y de los *status* culturalmente definidos y ordenados. (Turner, 2007: 108)

A lo largo de la ceremonia (que es la acción correctiva) se intenta recuperar el orden normal de las cosas por medio de acciones ritualizadas y musicalizadas especialmente para la ocasión, y se celebra en conjunto a la vida y a la muerte de los individuos que participan de esta celebración.

1.4 Antropología de la performance

El tema de la performance ha sido de importancia en la antropología social. Entenderemos la performance como “Una secuencia compleja de actos simbólicos.” (Turner, 2002: 107)

Es por medio de las acciones performativas que el ser humano aprende y reflexiona sobre sí mismo y su posición en el mundo. Víctor Turner reflexiona sobre la idea de que el ser humano podría pensarse como un *homo performans*, planteando que:

Si el hombre es un animal sapiente, hacedor de herramientas y de sí mismo, que usa símbolos, es ni más ni menos que un animal actuante, un *homo performans*, quizá no en el sentido de la actuación de un animal circense sino que es un animal autoperformativo –sus performances son, en cierta manera, reflexivos–; en el performance el hombre se revela a sí mismo. Esto puede suceder de dos maneras: el actor puede llegar a conocerse mejor por medio de su actuación o escenificación, o bien, un grupo humano puede conocerse mejor mediante la observación y/o participación en el performance generado y presentado por otro grupo humano. (Turner 2002: 116)

Entendemos entonces, que el *homo performans* aprende de sus actos y de los actos de los demás; cada quien precisa, en cierto modo, reflexionar sobre las cosas que hace y/o deja de hacer. Cada acción que se realiza tiene una reacción sobre nuestro entorno porque lo estructura. Es esta la manera en que interactuamos con el tiempo presente para construir lo que podría ser en el futuro, y lo que hacemos pasa a ser parte de un tiempo pasado al cual, no es posible volver, salvo de manera ritual o por medio de la memoria.

Los seres humanos nos hemos esforzado por encapsular todo lo que aprendemos. La totalidad del conocimiento humano acumulado por siglos se sigue transmitiendo de innumerables maneras: la escritura, la tradición oral, y las diversas formas de hacer arte. Entendamos estas acciones como *performances culturales*, los cuales son están constituidos por:

...lo que en Occidente usualmente llamamos por ese nombre (por ejemplo juegos, conciertos de música y conferencias). Pero también incluyen plegarias, lecturas y recitados rituales, ritos y ceremonias, festivales y todas esas cosas que usualmente clasificamos como

religión y ritual antes que como “cultural” o artístico. (Singer, 1955: 23 en Reynoso, 2007: 227)

Estos performances, o también llamados, *ocasiones culturales*, están desinados a realizarse en ocasiones específicas y se destinan lugares para que se puedan llevar a cabo. En algunas ocasiones, el salir del lugar y el tiempo destinado a su realización puede tener efectos sobre la eficacia de dichos procedimientos. La razón de que esto suceda es que estos performances encapsulan diversos valores y concepciones del mundo, del tiempo y del espacio que se comparten en una determinada sociedad. Al respecto de lo que representan estos acontecimientos, Reynoso hace referencia a que:

La ocasión cultural, puede considerarse como una expresión encapsulada de las formas y valores culturales compartidos de una sociedad, que incluye no solo la música en sí misma sino la totalidad de la conducta asociada y los conceptos subyacentes. Usualmente es una actividad con un nombre, con un comienzo y un fin, diversos grados de organización de la actividad, audiencia/performances, y ubicación. (Herdon en Reynoso, 2007: 228)

Cada ocasión cultural que se musicaliza se convierte en una ocasión musical que se acompaña de acciones performativas y que refleja y exhibe algunos de los valores que se comparten en sociedad. No se trata solamente de la música, o de quien la produce o de la audiencia, sino de la manera en que ésta es afectada por el contexto y el contexto mismo también se ve alterado por la presencia o ausencia de música. Para Reynoso la ocasión musical puede entenderse como “una entidad cultural y social que incluye la música pero también la totalidad de las conductas asociadas y conceptos subyacentes.” (Herdon en Reynoso, 2007: 230)

Bajo este entendimiento, nos es posible concordar con las ideas de Herdon (2007) al proponer que:

Una ocasión musical, en tanto entidad nominada, y por lo tanto cognitiva, se puede examinar como una unidad social y cultural; más

aún, hemos supuesto que esta unidad es una parte integral de la conducta social, y que exhibe algunos de los valores básicos de la sociedad. Hemos hecho, por lo tanto, diversos supuestos a priori: 1) que la música posee significación; 2) que la significación de la música puede ser exhibida por su comienzo y su estructura; 3) que un evento nominado, la ocasión, puede ser una clave en la significación de la música. (Herdon en Reynoso, 2007: 228)

La música es una de las múltiples y muy variadas formas en que los seres humanos nos comunicamos y expresamos diferentes ideas, sentimientos, emociones.

Los seres humanos pertenecen a una especie que está bien equipada de medios de comunicación, tanto verbales como no verbales y, además, debido a las formas dramáticas de la comunicación, cuenta con diferentes clases de performance. (Turner, 2002: 117)

MackKay argumenta que la comunicación en estricto sentido solo ocurre cuando la fuente de una señal no verbal de la acción de A se orienta al receptor B como meta (Turner, 2002: 118) Cada acción performativa encierra en sí la intencionalidad de transmitir un mensaje explícita o implícitamente. Cuando suceden las ocasiones musicales existe una división entre quien interpreta una melodía y la forma en que esto se hace, y la audiencia. La interpretación se realiza con toda la intención de llegar a un público receptor, quien de manera activa y pasiva (dependiendo del contexto en que la música se reproduzca) participa de la interpretación.

Los miembros de la audiencia también son músicos, en el sentido de que han necesitado aprender ciertas habilidades necesarias para poder participar. Como efectivamente observé en mi trabajo de campo en Inglaterra, incluso en los conciertos de música clásica las audiencias deben aprender el comportamiento y la conducta corporal esperados, así como convenciones sobre, por ejemplo, cuándo sentarse, cuándo moverse, cuándo estar quietos y cuándo aplaudir. Todas éstas son contribuciones activas y esenciales al concierto. (Finnegan, 2003: 7)

Existen diversos medios para preservar la memoria de los pueblos, y la música es uno de ellos. Existen miles de canciones y en la actualidad, todas ellas con la ayuda de la tecnología tienen un alcance enorme para ser reproducidas en una infinidad de lugares y ocasiones. Cada canción que escuchamos a lo largo de nuestra vida, pasa por un proceso de incorporación o rechazo, esto es, seleccionamos las canciones que nos gustan y omitimos las canciones que no forman parte de nuestros gustos, intereses, o necesidades. Por ejemplo, las canciones que escuchamos en casa cuando somos pequeños⁶ se convierten en un referente de un tiempo y un espacio en específico, una época a la que es posible acceder por medio de la memoria y nuestros recuerdos, que se potencializan con una melodía que reconocemos como integrada a nuestra experiencia. Simon Firth analiza el caso de la música popular en su artículo “Towards an Aesthetic of Popular Music” (“Hacia una estética de la música popular”), y es retomado por Ruth Finnegan (2003), y la reflexión nos parece fascinante por el alcance y el poder que la música tiene para incorporarse en la vida de cada individuo:

No hay manera de escapar a este tipo de asociaciones... Necesitamos entender el cúmulo de referencias musicales que llevamos con nosotros, aunque sólo sea para dar cuenta de ese momento que subyace en el núcleo de la experiencia musical, cuando, de entre todo ese maremágnum de sonidos en el que nos hallamos inmersos –nos gusten o no-, reconocemos de golpe una combinación concreta, que sin motivo aparente, se mete en nuestra vida. (Firth, 1987: 148, en Finnegan, 2003: 8).

Podríamos hablar entonces de una *imagen del mundo*, entendida como: “un cuerpo de conocimientos y creencias de lo que cognitivamente se entiende como el “mundo real”, sobre cuya base, en segundo lugar, se edifica un conjunto de juicios de valor que expresan la relación de los partidarios con su mundo y el

⁶ Podría hablarse de una endoculturación musical.

significado” (Turner, 2002: 121). Las imágenes del mundo suelen coexistir con la música y en ocasiones complementarse.

Según Copland (Copland, 1994: 234), la música sirve a la imagen del siguiente modo:

- Crea una atmósfera más conveniente de tiempo y de lugar.
- Subraya refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación.
- Sirve como una especie de fondo neutro.
- Da un sentido de continuidad.
- Sostiene la estructura teatral de una escena y la dota de un sentido de finalidad. (Copland en De Candé, s/f: 6)

Construimos nuestro mundo como si fuese un escenario, y nuestras acciones y decisiones forman parte de toda la construcción performativa y autoperformativa de nuestras propias vidas y de la vida social y cultural. Pensamos la vida como una sucesión de momentos presentes, en los cuales, según la ocasión, se esperará que actuemos de cierta manera para conservar la continuidad de la trama, y muchas veces, el entramado requiere de un cierto tipo de musicalización para conservar ese sentido de continuidad. La sensación de que se está haciendo lo correcto, y se está avanzando en la dirección más conveniente, o incluso anunciar la tragedia, crear tensión y rupturas, son igualmente situaciones necesarias para que la construcción de performances que nos muestran diferentes imágenes del mundo.

Después de este recorrido de autores y pensamientos que servirá de sustento para lo que se quiere explicar en el documento presente, se presenta a continuación el Modelo Performativo De Regula Quereshi, que es incluido en el volumen I de la obra de Carlos Reynoso (2007) *Antropología de la Música*, el cual, nos propone lo siguiente:

1. Analizar el lenguaje musical como un sistema autocontenido para generar la música en la performance
2. Identificar el contexto del performance, la situación total en que esta música se produce, y comprender su dinámica social y cultural
3. Relacionar el contexto de performance con la música de manera que se pueda identificar el *input* contextual en el sonido musical. (Reynoso, 2007: 235)

Los pasos básicos de este modelo operan idealmente mediante los siguientes aspectos:

1. El análisis del lenguaje musical como estructura consiste en unidades musicales y reglas para su combinación, en el sentido de una gramática formal
2. El examen del proceso de performance como una estructura consiste en unidades y reglas de comportamiento. También debe de tomarse en consideración el contexto social y cultural más amplio que se encuentra detrás de la ocasión de performance específica
3. Análisis concreto del proceso de performance, desde el punto de vista del ejecutante que convierte la estructura musical en un proceso de performance sonora sobre la base de su comprensión de los factores relevantes al contexto de performances. Este punto de vista debe ser incorporado en una gramática de la música sensible al contexto que debe dar cuenta del proceso total de producción y hacer posible la puesta a prueba de una hipótesis orientadora de todo ese modelo, a saber: el sonido musical debe variar conforme a la variación del contexto de performance. (Reynoso, 2007: 235)

Con este recorrido teórico y metodológico se pretenden sentar las bases que nos guíen al entendimiento de la terminología conceptual que nos permitirá entender el fenómeno de la música y la performance ritual del matrimonio en las localidades seleccionadas para la realización de este acercamiento antropológico.

Capítulo II. Etnografía San Diego Linares, Toluca.

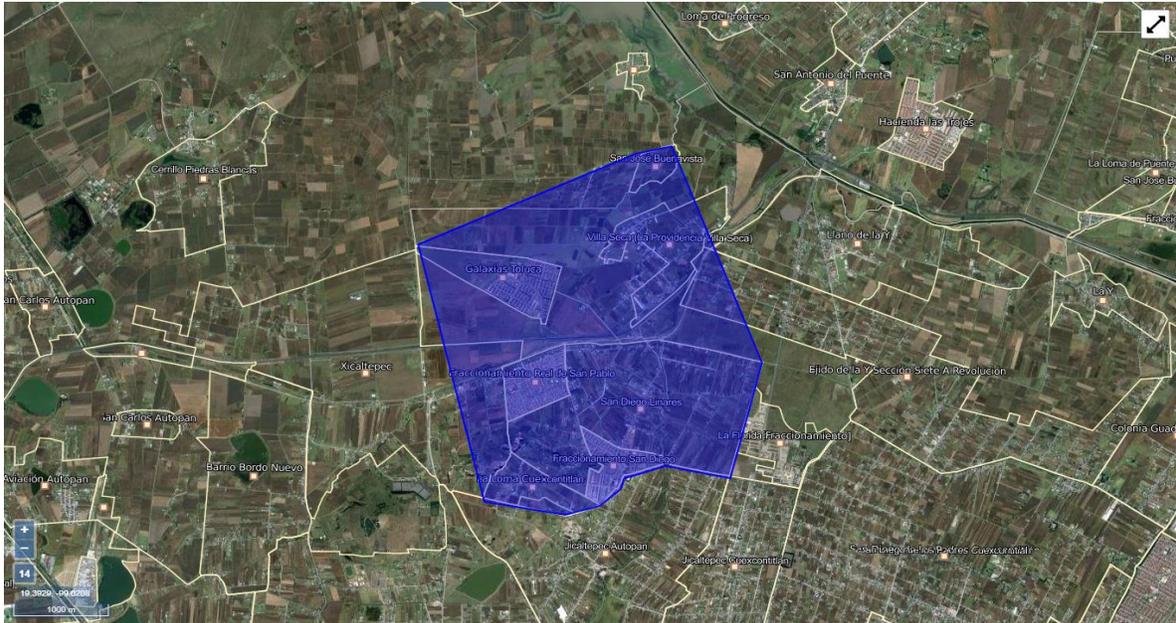
2.1 Ubicación del área de estudio

El lugar elegido para la realización de este estudio corresponde al norte de la ciudad de Toluca, en el Estado de México, específicamente en las localidades de Casas Ara Real de San Pablo, Fraccionamiento Galaxia, San José, La Loma Cuexcontitlán, el Barrio del cajón, y San Diego Linares, que son las comunidades a las que brinda servicio el Templo de San Diego, además de San Andrés Cuexcontitlán, que es el lugar en donde se encuentra mayor presencia de músicos tradicionales de esta zona otomí. Estas comunidades ⁷ podrían considerarse como un área cultural por las características que comparte la población, como la lengua, vestimenta, costumbres, tradiciones, cosmovisión, y otras prácticas culturales, como la comida, la organización familiar, entre otras cosas. En este caso, pondremos énfasis en la celebración del matrimonio católico y la manera particular de celebrar la culminación de una boda con el performance del baile del chiquihuite y la música que se utiliza.

Se ofrece a continuación información recabada de la página del INEGI Espacio y datos de México⁸, la cual nos ayudará a entender un poco del contexto y las características de la población de las localidades seleccionadas para el presente proyecto.

⁷ Y otras como Jicaltepec, Pueblo Nuevo, San Pablo Autopan, y San Cristóbal Cuexcontitlán.

⁸ <https://www.inegi.org.mx/app/mapa/espacioydatos/default.aspx>



Espacio que abarcan las localidades en el mapa. Imagen tomada de <https://www.inegi.org.mx/app/mapa/espacioydatos/default.aspx>, mayo de 2023

El área seleccionada en el polígono corresponde a las siguientes dimensiones

Perímetro: 13273 m

Área: 11414652.279 m²

En cuanto a las características de las viviendas, el INEGI reporta lo siguiente:

Viviendas	
Total de viviendas	7792
Total de viviendas particulares	7780
Viviendas particulares habitadas	3589
Viviendas particulares no habitadas	4179
Fecha de actualización:	2020

Con respecto a la población, se sabe según esta página, lo siguiente

Población	
Población total	12439
Población femenina	6394

Población masculina	6045
Población de 0 a 14 años	3911
Población de 15 a 29 años	2838
Población de 30 a 59 años	5075
Población de 60 años y más	534
Población con discapacidad	308
Fecha de actualización:	2020

Fuente: <https://www.inegi.org.mx/app/mapa/espacioydatos/default.aspx>., mayo de 2023

Si consideramos que la edad para contraer matrimonio puede oscilar entre los 15 y los 60 años, teniendo en cuenta los números que nos da el INEGI, y no dejando de lado las pautas culturales que rigen las normas del matrimonio, que dictan cuándo, cómo y por qué debe efectuarse el matrimonio, podríamos decir entonces, que en el área seleccionada en el polígono existen 7,913 personas en edad de casarse. Esto es, en edad de encontrarse en una posición estructural que requiera de este tránsito simbólico de posicionamiento social, ya sea por el mero gusto de contraer matrimonio, o por las situaciones específicas de cada pareja. Dentro de la religión católica, la institución del matrimonio ha servido como un regulador de las conductas sexuales, y como un moderador en la creación de nuevas familias.

2.2 Características de la población y las viviendas

En cuanto a las características más específicas de cada asentamiento, gracias a esta valiosa herramienta del INEGI, se pudo obtener lo siguiente:

A) Casas Ara Real de San Pablo

Características de las viviendas						
Viviendas	Total					
Total de viviendas	2,670					
Total de viviendas particulares	2,670					
Total de viviendas particulares habitadas	1,212					
Viviendas particulares no habitadas	1,458					
Promedio de ocupantes en viviendas particulares habitadas	3.37					
Promedio de ocupantes por cuarto en viviendas particulares habitadas	1.23					

Viviendas particulares habitadas con 3 o más ocupantes por cuarto	78								
Viviendas particulares habitadas con piso de material diferente de tierra	1,201								
Viviendas particulares habitadas que disponen de energía eléctrica	1,210								
Viviendas particulares habitadas que disponen de excusado o sanitario	1,207								
Viviendas particulares habitadas que disponen de drenaje	1,212								
Fecha de actualización: 2020 Fuente(s): Censo de Población y Vivienda 2020									
Características de la población									
Población									
	Total								
Población total	4,090								
Población femenina	2,112								
Población masculina	1,978								
Población de 0 a 14 años	1,285								
Población de 15 a 29 años	905								
Población de 30 a 59 años	1,687								
Población de 60 años y más	211								
Población con discapacidad	126								
Grado promedio de escolaridad	10.28								
Grado promedio de escolaridad de la población femenina	10.02								
Grado promedio de escolaridad de la población masculina	10.56								

Fecha de actualización: 2020

Fuente(s): Censo de Población y Vivienda 2020 Fecha de consulta: 03/07/2023 11:40:38

El fraccionamiento Ara Real de San Pablo consta de 2,670 viviendas particulares, de las cuales solamente se habitan 1,212. Esto quiere decir que existen 1,458 viviendas que no se ocupan. Dando lugar a que el promedio de ocupantes por cuarto sea de 1.23.

El total de población de este fraccionamiento es de 4,090, y 2,592 se encuentran en edad de casarse, lo cual equivale a un 63% de la población de la localidad.

B) Galaxias Toluca

Viviendas	Total
Total de viviendas	2,513
Total de viviendas particulares	2,513
Total de viviendas particulares habitadas	928
Viviendas particulares no habitadas	1,585
Promedio de ocupantes en viviendas particulares habitadas	3.33
Promedio de ocupantes por cuarto en viviendas particulares habitadas	1.24
Viviendas particulares habitadas con 3 o más ocupantes por cuarto	41
Viviendas particulares habitadas con piso de material diferente de tierra	928
Viviendas particulares habitadas que disponen de energía eléctrica	928
Viviendas particulares habitadas que disponen de excusado o sanitario	927
Viviendas particulares habitadas que disponen de drenaje	928
Población	Total
Población total	3,090
Población femenina	1,589
Población masculina	1,501
Población de 0 a 14 años	956
Población de 15 a 29 años	684
Población de 30 a 59 años	1,313
Población de 60 años y más	137
Población con discapacidad	132
Grado promedio de escolaridad	10.29
Grado promedio de escolaridad de la población femenina	10.2
Grado promedio de escolaridad de la población masculina	10.39

Fecha de actualización: 2020. Fuente(s): Censo de Población y Vivienda 2020

Fecha de consulta: 03/07/2023 12:18:53

El fraccionamiento Galaxias Toluca cuenta con 2,513 viviendas particulares, de las cuales 928 están ocupadas, y 1,585 no se habitan. A pesar de esto, el índice de ocupantes por cuarto es de 1.24.

Este lugar cuenta con un total de habitantes de 3,090, de los cuales 1,997 se encuentran en edad de casarse. Estamos hablando de un 64% de la población.

C) Barrio de San José Buenavista El Chico

Viviendas y población total				
Población total:	1,074			
Total de viviendas:	245			
Viviendas particulares habitadas:	232			
Tamaño de localidad:	1 000 - 2 499 habitantes			
Localidad con 40% y más de población hablante de lengua indígena:	Localidad con menos de 40% de población hablante de lengua indígena			
> Lengua indígena				
Condición de habla de alguna lengua indígena en la localidad:	Sí			
Nombre de la lengua indígena:	331 ⁹			
> Uso de la lengua indígena				
Uso de la lengua indígena en la escuela:	No			
Uso de la lengua indígena en la iglesia:	No			
Uso de la lengua indígena en festividades:	No			
Uso de la lengua indígena para comerciar:	No			
Uso de la lengua indígena con familiares y vecinos:	Sí			
Uso de la lengua indígena en el hogar:	Sí			

Fecha de actualización: 2020. Fuente(s): Censo de Población y Vivienda 2020

Fecha de consulta: 03/07/2023 12:15:56

El barrio de San José cuenta solamente con 245 viviendas, de las cuales 232 están habitadas, y 13 no se habitan. Gran parte de la población ha vivido toda su

⁹ Este número corresponde a la lengua otomí, ubicada con el número 0311 en la clasificación que el INEGI otorga a las lenguas indígenas. El otomí pertenece al grupo Otomiano, de la familia Otopame.

vida en este lugar, y se reporta que menos del 40% de la población habla el otomí. A pesar de que no todos son hablantes, ha diversos rasgos de la cultura otomí que pueden observarse en el ser y hacer de las personas, aunque se reporta que la lengua no se usa ni en la escuela, ni en la iglesia, ni en las fiestas, ni para comerciar.

D) La Loma Cuexcontitlán

Viviendas y población total				
Población total:	579			
Total de viviendas:	137			
Viviendas particulares habitadas:	122			
Tamaño de localidad:	500 - 999 habitantes			
Localidad con 40% y más de población hablante de lengua indígena:	Localidad con menos de 40% de población hablante de lengua indígena			
> Lengua indígena				
Condición de habla de alguna lengua indígena en la localidad:	Sí			
Nombre de la lengua indígena:	331			
> Uso de la lengua indígena				
Uso de la lengua indígena en la escuela:	Sí			
Uso de la lengua indígena en la iglesia:	Sí			
Uso de la lengua indígena en festividades:	Sí			
Uso de la lengua indígena para comerciar:	Sí			
Uso de la lengua indígena con familiares y vecinos:	Sí			
Uso de la lengua indígena en el hogar:	Sí			

Fecha de actualización: 2020 Fuente(s): Censo de Población y Vivienda 2020

Fecha de consulta: 03/07/2023 12:23:26

La Loma Cuexcontitlán es una comunidad de 579 personas. Existen 137 viviendas, pero solo se habitan 122, lo que quiere decir que solamente 15 no son habitadas. La población reporta que menos del 40% es hablante del otomí, y que

la lengua es usada en lugares como la escuela, la iglesia, en las festividades, con familiares y vecinos y en el hogar.

E) San Diego Linares (pueblo)

Viviendas y población total				
Población total:	3,726			
Total de viviendas:	932			
Viviendas particulares habitadas:	837			
Tamaño de localidad:	2 500 y más habitantes			
Localidad con 40% y más de población hablante de lengua indígena:	Localidad con menos de 40% de población hablante de lengua indígena			

> Lengua indígena				
Condición de habla de alguna lengua indígena en la localidad:	Sí			
Nombre de la lengua indígena:	331			
> Uso de la lengua indígena				
Uso de la lengua indígena en la escuela:	No			
Uso de la lengua indígena en la iglesia:	Sí			
Uso de la lengua indígena en festividades:	Sí			
Uso de la lengua indígena para comerciar:	No			
Uso de la lengua indígena con familiares y vecinos:	Sí			
Uso de la lengua indígena en el hogar:	Sí			

Fecha de actualización: 2020. Fuente(s): Censo de Población y Vivienda 2020

Fecha de consulta: 03/07/2023 12:15:56

El pueblo de San Diego Linares está constituido por un total de 3,726 habitantes. Se cuenta con un total de 932 viviendas, de las cuales 837 están habitadas, dando lugar a un total de 95 viviendas no habitadas.

Se sabe que menos del 40% de la población es hablante del otomí. Se reporta que no se usa en la escuela ni para comerciar, pero si se utiliza en lugares como la iglesia, las festividades, con amigos y familiares, así como con vecinos y en el hogar

F) San Diego Linares (fraccionamiento)

Características de las viviendas									
Viviendas	Total								
Total de viviendas	2,225								
Total de viviendas particulares	2,225								
Total de viviendas particulares habitadas	1,119								
Viviendas particulares no habitadas	1,106								
Promedio de ocupantes en viviendas particulares habitadas	3.35								
Promedio de ocupantes por cuarto en viviendas particulares habitadas	1.09								
Viviendas particulares habitadas con 3 o más ocupantes por cuarto	70								
Viviendas particulares habitadas con piso de material diferente de tierra	1,110								
Viviendas particulares habitadas que disponen de energía eléctrica	1,119								
Viviendas particulares habitadas que disponen de excusado o sanitario	1,117								
Viviendas particulares habitadas que disponen de drenaje	1,119								
Fecha de actualización: 2020 Fuente(s): Censo de Población y Vivienda 2020									
Características de la población									
Población	Total								
Población total	3,746								
Población femenina	1,930								
Población masculina	1,816								
Población de 0 a 14 años	1,177								
Población de 15 a 29 años	867								
Población de 30 a 59 años	1,534								
Población de 60 años y más	168								
Población con discapacidad	73								
Grado promedio de escolaridad	10.87								
Grado promedio de escolaridad de la población femenina	10.71								

Grado promedio de escolaridad de la población masculina	11.05								
Fecha de actualización: 2020 Fuente(s): Censo de Población y Vivienda 2020									

El fraccionamiento de San Diego lineares cuenta con 2,225 viviendas particulares de las cuales 1,119 están habitadas y 1,106 no se habitan, hay un índice de 1.092 habitantes por cuarto. El total de la población es de 3,090 habitantes, y el 64% de su población se encuentra en edad de casarse, esto es un total de 2,401 personas.

Las localidades del fraccionamiento de San Diego Linares, Casas Ara y Galaxia, albergan a la población que podríamos considerar más heterogénea de la zona, ya que estos conjuntos habitacionales albergan a personas de diferentes partes del Estado, e incluso de la República. Más de la mitad de las casas construidas están deshabitadas. En cambio, en el pueblo de San Diego Linares, solo hay 95 casas no habitadas, en La Loma solo 15 no son habitadas, y en San José 13 viviendas no se habitan. La gente que pertenece a estas comunidades, la ha hecho desde hace varias generaciones, y han visto los cambios que este espacio ha tenido con el paso de los años. De estas tres localidades, se sabe que menos del 40% de habitantes hablan el Otomí, y dependiendo de las poblaciones, el uso de esta lengua puede o no utilizarse en lugares como la escuela, la iglesia, en festividades, para el comercio, con familiares y vecinos o en el hogar.

Con respecto a las actividades económicas de esta región de la población, hemos podido realizar un recuento de los establecimientos socioeconómicos presentes en la región seleccionada, obteniendo los siguientes resultados:

Id	Nombre Establecimiento	Descripción del Sector Económico
618 735 4	LA LOMA	Minería de arena y grava para la construcción
618 735 2	MINA LA LOMA	Minería de arena y grava para la construcción
618 735	MINA PEDRERA LA LOMA	Minería de otras piedras dimensionadas

6		
883		
566		
4	PANADERIA JIMÉNEZ	Panificación tradicional
739		
058		
6	TALLER DE COSTURA BELÉN	Confección en serie de uniformes
868		
344		
5	TORTILLERÍA TERESA	Elaboración de tortillas de maíz y molienda de nixtamal
868		
344		
4	ALIMENTOS VALANCEADOS	Comercio al por menor de mascotas
242		
339		
5	ARTÍCULOS DE TEMPORADA	Comercio al por menor de regalos
739		
053		
8	CARNICERÍA LA FIESTA	Comercio al por menor de carnes rojas
242		
339		
6	CARNICERÍA NAIM	Comercio al por menor de carnes rojas
739		
081		
5	CREMERÍA 3 HERMANOS	Comercio al por menor de leche, otros productos lácteos y embutidos
242		
341		
7	FERRETERÍA EL TORNILLITO	Comercio al por menor en ferreterías y tlapalerías
739		
081		
4	MISCELÁNEA MARIANA	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
893		
811		
4	MISCELÁNEA ALAN	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
242		
342		
0	MISCELÁNEA CARLITOS	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
242		
338		
7	MISCELÁNEA CASTILLO	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
242		
341		
9	MISCELÁNEA COSMOPOLITA	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
238		
296		
7	MISCELÁNEA CRISTAL	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
739	MISCELÁNEA GONZALES	Comercio al por menor en tiendas de

053 2		abarrotes, ultramarinos y misceláneas
739 053 3	MISCELÁNEA LA MISERICORDIA	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
739 053 1	MISCELÁNEA MARIANA	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
893 810 8	MISCELÁNEA MIRANDA	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
739 059 1	MISCELÁNEA REGINA	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
739 058 8	MISCELÁNEA SAN JUDAS TADEO	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
242 338 9	MISCELÁNEA YULI	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
739 058 5	MISCELÁNEA YULI	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
635 534 7	OXXO SUC 50TGX REAL DE SAN PABLO TLC	Comercio al por menor en minisupers
242 341 2	PALETERÍA YESSY	Comercio al por menor de paletas de hielo y helados
242 340 0	PANADERÍA LUPITA	Comercio al por menor de otros alimentos
739 058 7	PAPELERÍA	Comercio al por menor de artículos de papelería
739 058 9	PAPELERÍA ERIBERTO	Comercio al por menor de artículos de papelería
883 566 3	PAPELERIA LUPITA	Comercio al por menor de artículos de papelería
739 053 4	PAPELERÍA SAN PABLO	Comercio al por menor de artículos de papelería
739 053 0	PAPELERÍA SILVINA	Comercio al por menor de artículos de papelería

868 339 8	POLLERÍA JESÚS	Comercio al por menor de carne de aves
242 341 1	POLLERÍA MAU	Comercio al por menor de carne de aves
920 085 5	PRODUCTOS DE LIMPIESA	Comercio al por menor de artículos para la limpieza
889 059 7	RACUDERÍA Y POLLERIA PEDRO	Comercio al por menor de carne de aves
242 338 6	RECAUDERÍA CHUCHIN	Comercio al por menor de frutas y verduras frescas
242 340 1	RECAUDERÍA FIDENCIO	Comercio al por menor de frutas y verduras frescas
242 341 6	RECAUDERÍA HERNÁNDEZ	Comercio al por menor de frutas y verduras frescas
739 053 9	RECAUDERÍA LUPITS	Comercio al por menor de frutas y verduras frescas
739 059 0	RECAUDERÍA MARCO	Comercio al por menor de frutas y verduras frescas
242 341 5	SÚPER MINI	Comercio al por menor en tiendas de abarrotes, ultramarinos y misceláneas
739 053 7	TIENDA DE DULCES LEO	Comercio al por menor de dulces y materias primas para repostería
900 719 7	CIBER ONE	Servicios de acceso a computadoras
242 338 2	ESCUELA PRIMARIA DEL ESTADO DE MÉXICO CONSTITUCIÓN DE 1917 PERTENECIENTE AL SEIEM	Escuelas de educación primaria del sector público
242 338 3	JARDIN DE NIÑOS FRIDA KALHO DEL ESTADO DE MEXICOPERTENECIENTE ALSEIEM	Escuelas de educación preescolar del sector público
874 748 2	COCINA ECONÓMICA DULCE	Restaurantes que preparan otro tipo de alimentos para llevar
739 053	LONCHERÍA VERO	Restaurantes con servicio de preparación de antojitos

5		
739 081	6 AUTO LAVADO SARA	Lavado y lubricado de automóviles y camiones
242 340	9 ESTÉTICA IMAGEN	Salones y clínicas de belleza y peluquerías
739 059	2 ESTÉTICA WHIMS	Salones y clínicas de belleza y peluquerías

Fuente: <https://www.inegi.org.mx/app/mapa/espacioydatos/default.aspx>, mayo de 2023

En las localidades encontramos minas de piedra, misceláneas, tiendas de abarrotes, resinas, estéticas, papelerías, carnicerías, y demás. La actividad socioeconómica de las personas de esta comunidad es diversa, ya que no todas las personas se dedican a una misma actividad. Aunque existen localidades como San Andrés Cuexcontitlan, en donde encontramos a la mayoría de los músicos tradicionales, que destacan por actividades como la elaboración de figuras de resina. Algunas de estas figuras decorativas suelen aparecer en los obsequios que se entregan como parte de los chiquihuites, como se podrá ver más adelante.

2.2.1 Los jóvenes y el matrimonio

Tomamos en cuenta que aproximadamente el 64% de la población tiene entre 15 y 59 años, que consideramos que es la edad en la que posiblemente una pareja pueda contraer matrimonio, o se encuentre en las condiciones de hacerlo. Estaríamos entonces tomando como población total a 7,966 personas que están en una posición que puede llevarlos a la decisión o la necesidad de casarse. Este rito de transito resulta socialmente *necesario* al ser una norma social que se ha establecido sobre la vida en pareja, y también una acción reparadora ante un desajuste estructural, por ejemplo, cuando se tiene un hijo o varios estando fuera del matrimonio. Socialmente, la pareja se encuentra en una posición que va en contra el *orden normal* de lo que se entiende como lo que *debería* ser de la familia según está concebida por instituciones como la Iglesia Católica, y se puede llegar al matrimonio sea por la necesidad de restablecer un orden perdido, o por la voluntad de querer seguir una norma sobre la vida en pareja.

Se sabe que estas ceremonias están presentes en prácticamente todas las sociedades, y simbolizan una transición en la estructura social de los individuos, y la unión simbólica de dos clanes familiares, y en esta zona se comparten características sobre la forma y estructura que una boda debe tener. Desde los preparativos, hasta lo que debe acontecer posteriormente a la ceremonia (el ideal que el matrimonio bendecido por Dios debe durar “hasta que la muerte los separe” o que lo que Dios ha unido no le debería separar el Hombre) se conciben desde la visión de lo que debe o debería ser.

En la fiesta se reencuentra plenamente la dimensión sagrada de la vida, se experimenta la santidad de la existencia humana en tanto que creación divina (...) las fiestas restituyen la dimensión sagrada de la existencia, reenseñando cómo los dioses o los antepasados míticos han creado al hombre y le han enseñado los diversos comportamientos sociales y los trabajos prácticos (Eliade, 2022: 68).

Cada fiesta contiene en sí una forma y estructura, esto es, una serie de pasos, o de momentos que tienen que ser vividos o representados de manera forzosa. Estos acontecimientos son escenificados y, porque no se puede concebir una celebración sin música, son musicalizados dependiendo del tiempo y el espacio que se esté ocupando. La música de las fiestas tiene que ser un acompañamiento que refleje lo que dentro del contexto está sucediendo, y el contexto es el que permite o detiene la presencia de un determinado estilo musical.

El área de estudio seleccionada alberga a población con rasgos de la cultura otomí, que incluyen vestimenta, lengua, costumbres, tradiciones, cosmovisión, y diversas prácticas culturales.

Se procedió a realizar una serie de encuestas para conocer la perspectiva de los alumnos ante el matrimonio¹⁰, y acercarnos al conocimiento sobre las canciones

¹⁰ A manera de grupo focal, se realizaron preguntas a los alumnos y se les pidió escribir sus respuestas, compartir sus experiencias y vivencias, así como su perspectiva sobre una serie de preguntas que consistieron en saber a la comunidad a la cual pertenecían y el tiempo que han radicado en ella, así como sus experiencias en las bodas, su postura ante la idea de contraer matrimonio algún día, las canciones y los momentos de más importancia en estas celebraciones, y

más populares de esta celebración, y la importancia de su presencia durante la representación de este rito de tránsito.

De este ejercicio se pudieron obtener un total de 132 respuestas de 70 mujeres y 62 hombres, pertenecientes a los grupos de tercero A, B, y C, en los cuales se pudo identificar un rango de entre los 17 y 20 años de edad. La mayor parte de los alumnos provienen de las comunidades de San Diego Linares (38), seguido por Jicaltepec (28), San Pablo Autopan (18), Ara Real de San Pablo (15), Galaxia (14), y otras comunidades como el Barrio del Cajón, La Loma Cuexcontitlan, Villa Seca, San Cristóbal, San Andrés, entre otras comunidades aledañas, y Estados como Michoacán y Guerrero.

Las canciones escogidas por los alumnos como las que nunca deben faltar en la celebración de una boda fueron: La víbora de la mar, con 71 respuestas; El mandilón, con 54; Payaso de rodeo, con 39; Par de anillos, con 42; y el Baile del Guajolote, o de las comadres, con 20 respuestas a favor.

Los 5 momentos de mayor importancia reconocidos por los estudiantes fueron: cuando se dan el “Sí”, con 25 respuestas; la comida, con 25 también; la misa, con 22; el baile, con 21; y la confirmación del vínculo entre las personas, con 10 respuestas a favor.

Los jóvenes que han asistido a una celebración como esta tienen perspectivas diversas sobre el matrimonio. El casarse, puede representar una ilusión para muchas personas, una pérdida de tiempo, una acción arriesgada y desconocida que puede terminar mal, pero toda la ceremonia está llena de símbolos de fertilidad y abundancia. Algunas personas no han participado ni como espectadores de un ritual como este, y quizá ni siquiera les sea relevante hacerlo, pero otras muestran completa disposición para formar parte de esta celebración, sea confirmando el vínculo de amor que esperan formar con su persona amada, o como parte de los invitados que celebran y festejan con baile y comida la unión de

específicamente lo que sabían o pensaban sobre la ocasión musical en donde se representa el baile del chiquihuite.

otros. Esto es importante porque en la decisión de casarse o no, o de elegir u omitir ciertas canciones en una boda puede darle una clase de “giro a la trama”.

Cada parte de la boda tiene una razón de estar dentro de la estructura de este ritual, ya que son los pasos que se deben seguir para considerar como completada la transición que se representa. El baile del chiquihuite es importante dentro de la musicalización del matrimonio en esta zona otomí, porque es el momento de culminación de la ceremonia. Es cuando por fin, se termina la fiesta, y se agradece a los padrinos, que también como los novios, han adquirido un estatus diferente y serán llamados compadres/comadres.

De los alumnos y alumnas con quienes pudimos trabajar, 72 respondieron que sí les gustaría bailar con chiquihuites, y 22 consideraron que no les gustaría hacerlo. Las razones son diversas también. Hubo quienes no conocían y no habían presenciado ese baile, por lo cual no les resultaba de importancia, o quienes, a pesar de conocerlo, no era algo que les gustaría representar. Hubo también quienes ya habían participado en este baile con anterioridad, y tenían comprensión de que el realizarlo tiene un significado que tiene que ver con la gratitud hacia quienes te ofrecen ayuda y forma parte de una celebración heredada por generaciones y, además, quienes han participado reconocen que es divertido.

Se hablará a continuación sobre la forma en que, en este lugar, se musicalizan las fiestas desde un entorno sagrado, que es el templo de la iglesia, y un entorno profano, que se entiende como todo el espacio que no corresponde a este lugar sacralizado. Así mismo, se dará cuenta de la forma en la que una ocasión musical puede moldear la manera en la que se divide el espacio, se mide el tiempo, y se reflejan las estructuras sociales.

Capítulo III. Fiesta, música y performance en San Diego Linares

3.1 La música en las fiestas.

Durante el año, son muchas las ocasiones que ameritan una celebración dentro de la comunidad. Hay logros que se festejan en soledad, hay otros que se comparten con pocas personas y hay ocasiones en las que es necesario convocar a grandes cantidades de personas para comunicar, recordar o conmemorar que algo importante pasó o está pasando. La fiesta más importante de San Diego Linares, es la de San Diego de Alcalá, la cual se celebra el día 13 de noviembre de cada año.

Al respecto, en una entrevista se nos comentó que:

“...La festividad del pueblo que digamos que es la de más, la de mayor relevancia aquí en la comunidad, la fiesta patronal. Y luego de ahí ya derivan las otras festividades, por decirlo así, dentro de la iglesia, por ejemplo, con las otras mayordomías, con las otras imágenes que tú ves ahí adentro. Por ejemplo, ahorita estamos en el proceso de lo que le dicen *novenario*, para celebrar lo que es la santa cruz, el 3 de mayo. Entonces, dentro de la iglesia, de acuerdo a la festividad y el tipo de festividad que se realice, y el tiempo más bien, aquí le llamamos el *tiempo litúrgico*, va variando y van variando los cantos. Acá adentro, por ejemplo, estamos en los tiempos de pascua; no se pueden cantar así *tristes* o de dolor o viceversa. Entonces ahorita se cantan ya cantos de alegría, de resurrección, haya o no aiga coro...”

“...ya sea una festividad de una imagen pequeña, así le decimos, o la festividad mayor que es de aquí, que es San Diego de Alcalá, o la que acaba de pasar, Semana Santa. pero también fíjate que eso lleva de la mano a lo que vamos a decirle así, “*la música de fuera*” y eso se refleja más, hablando de festividades, en la festividad de San Diego. Aquí se canta, adentro hay un ambiente, hay cantos, respectivamente a lo que se está celebrando, y en la parte de acá afuera, tú te has dado cuenta,

ya es otra cosa. Digamos, una parte es la parte religiosa, y otra es la parte social, vamos a decirle así. Tú te has dado cuenta que, en la parte social, hay grupos de todo tipo. Hay eventos de todo tipo” (entrevista Trabajo de Campo. El Compadre Pedrito, 2023)

Religiosamente, existe una distinción entre el tiempo ordinario y el *tiempo litúrgico*. Éste último es el tiempo en que la Iglesia celebra y conmemora diversos acontecimientos de importancia religiosa en el ámbito práctico-ritual.

“El año litúrgico está formado por distintos tiempos litúrgicos. Estos son tiempos en los que la Iglesia nos invita a reflexionar y a vivir de acuerdo con alguno de los misterios de la vida de Cristo. Comienza por el Adviento, luego viene la Navidad, Epifanía, Primer tiempo ordinario, Cuaresma, Semana Santa, Pascua, Tiempo Pascual, Pentecostés, Segundo tiempo ordinario y termina con la fiesta de Cristo Rey. **En cada tiempo litúrgico, el sacerdote se reviste con casulla de diferentes colores:**
Blanco significa alegría y pureza. Se utiliza en el tiempo de Navidad y de Pascua
Verde significa esperanza. Se utiliza en el tiempo ordinario
Morado significa luto y penitencia. Se usa en Adviento, Cuaresma y Semana Santa
Rojo significa el fuego del Espíritu Santo y el martirio. Se utiliza en las fiestas de los santos mártires y en Pentecostés”.¹¹

Podemos observar en la siguiente imagen que, al igual que el sacerdote, los mayordomos de la iglesia utilizan pañuelos blancos, al igual que la novia como un símbolo de alegría y pureza. La metáfora del color, la ocasión y el sentimiento que acompaña engloba un sistema simbólico de significaciones religiosas, de tiempo y espacio. Toda la gama de colores, las acciones que se realizan dentro y fuera del templo, obedecen a una lógica del tiempo transcurrido.

¹¹ <http://es.catholic.net/op/articulos/18025/cat/719/el-ano-liturgico-origen-y-significado.html#modal>



Fuente: Ingreso al altar. Fotografía tomada en trabajo de campo, mayo de 2023

En el caso particular de la iglesia de San Diego, la música que se escucha en las misas es interpretada por diferentes músicos de las comunidades a las que atiende esta iglesia. Llama la atención un proyecto que pretende la conservación y la utilización de la lengua otomí en los cultos. Cada último domingo de cada mes se celebran las *misas inculturadas*. La explicación de Don Pedrito a lo que ocurre durante estas ceremonias fue la siguiente:

“Este domingo, dios mediante, es el último domingo del mes, y toca lo que le decimos, la misa inculturada. ¿En qué consiste? Lleva muchas cosas, en el sentido, el adorno; se ponen muchos signos, bueno, muchos signos otomí o muchos objetos que la gente elabora aquí, sobre todo las mujeres, sobre todo las muchachas que están...

¡como los tejidos!

Que están haciendo, aja, las mujeres se visten con el chincuete, lo que se le llama el chincuete; nosotros los hombres nos vestimos con los trajes de manta y la primera lectura se lee primero en otomí, porque hay dos o tres personas aquí que se encargan de la traducción. Incluso aquí dentro de la diócesis hay un grupo que conforman varias personas de

todas las parroquias de todos los pueblos cercanos en donde están traduciendo ahora las sagradas escrituras.

¿La Biblia a otomí?

bueno, no totalmente, pero han estado traduciendo pasajes. Porque incluso el rosario ya está traducido al otomí, pero no se da ese realce porque nadie sabe leer el otomí. Es como el inglés. A la forma en que se escribe se pronuncia muy diferente. Y es imposible a veces. tu boca, tus cuerdas vocales no están adaptadas

Ah, es como, no estás acostumbrado a la pronunciación y todo eso

entonces no se da mucho, te digo la primera lectura si se lee en otomí, luego ya se lee normal. Algunos cantos, por ejemplo, el canto de entrada o cuando preparan bien a estructura del coro todos los cantos los cantan en otomí.” (entrevista Trabajo de Campo. El Compadre Pedrito, 2023)



12

Fuente: El adorno en una Misa inculturada. Fotografías tomadas en trabajo de campo, mayo de 2023.

¹² Se ofrece también el siguiente vinculo para que se pueda escuchar la canción “demos gracias al señor” cantada en otomí en el final de una misa inculturada <https://photos.app.goo.gl/ss6iLh3zbSsr2Vu67>

3.2 Músicos regionales

En cuanto a los músicos regionales, citamos el ejemplo del Sr. Guadalupe Chávez, músico regional con más de 30 años de trayectoria, quien nos comentó haberse acercado a la música de la siguiente manera:

“Tuve problema en mi chamba, y esto fue porque... es que, uno es muy noble, muy buena gente, y eso es malo. Ser buena gente es malo porque la gente abusa. Entonces, así fue que yo, como yo empecé. Me compré un instrumento con mucho trabajo para poder empezar. Para empezar, me compré un instrumento sencillo y empecé a estudiar, empecé a aprender temas, empecé a cantar. Y así fue como empezó la trayectoria de mi vida”.

¿Cuál es su instrumento?

“Las cuerdas, cantar y cronear, animar. Eso es lo que hago. Pasé un buen tiempo para poder ejercerla. Es una lucha, una entrega, un amor, una abstinencia. Aprender temas. Todo eso es lo que incluye el trabajo, y son años que pasan. Y más que nada todo esto fue por la necesidad de poderte ganar un quinto. Fue mucho trabajo, mucha dedicación, y todavía sigue siendo dedicación. Porque ahí no para. (...) Los géneros cambian, los temas cambian, los estilos de música cambian. La música actual, nos piden música viejita, como te digo, todas las chambas son distintas. Mucha gente nos pide la música actual, o la viejita, depende de lo que vayas a trabajar” (entrevista Trabajo de Campo. Sr. Guadalupe Chávez, 2023)

En la comunidad no existen escuelas en donde se pueda aprender música de manera académica, salvo la telesecundaria Poeta Josué Mirlo, que en el turno vespertino ofertaba el taller de Rondalla, en donde se enseñaba a los alumnos a tocar algunas canciones populares.

Otro ejemplo es el del Sr. Roberto Valle, quien toca la tarola en un grupo norteño, y es un músico lírico con más de 20 años de experiencia:

En aquel tiempo no existía la tecnología y teníamos que ir a escuelas de música. Ahorita ya están los medios y te metes a un tutorial y ahí aprendes. Es más fácil ya para ahorita para los chavos, pero antes si le batallaba. El que era músico tenía que ir hasta Toluca a inscribirte a una escuela, y había que pagar. Aparte el maestro, si iba por ejemplo una hora, no se aprendía mucho. Tenía uno que ser bien inteligente. Ya ahorita con las nuevas tecnologías se mete uno y rápido ya... sería uno muy burro que no le agarre uno. Pero somos músicos así de, pues improvisadas se puede decir. Nada más viendo y oyendo. (entrevista Trabajo de Campo. Sr. Roberto Valle, 2024)

Todas las formas musicales y las ocasiones en que se presentan, forman parte de la manera en que esta comunidad representa su cultura, su identidad y su manera de construir el espacio y el tiempo por medio de la articulación de sonidos.

La música es un modo de expresión que está relacionado a una comunidad social y a todos los aspectos de su entorno. Su contenido o significado se interpreta en relación a estos aspectos concretos y propios de dicha comunidad, con lo cual, podemos deducir que su carácter no es universal y viene coaccionado por la misma idiosincrasia de una población. (Peñalver, s/f: 8)

Y en este sentido, también podemos entender cómo es que los espacios son diferenciados y como es que adquieren una significación con la música que es posible interpretar y escuchar, dependiendo de factores contextuales. Pretendemos con esto poner en manifiesto la forma en que el contexto influye en la música, y como la música influye en el contexto.

“Si vas por ejemplo a cantar por ejemplo acompañar una imagen, metes cantos religiosos. Vas y tocas canciones que vayan dentro de lo que estás haciendo. Vas por ejemplo a acompañar un velorio, entons tocas cantos que vayan de acuerdos a lo que estás viviendo

Y, por ejemplo, si vas a acompañar una boda entonces empiezas a tocar música alegre, empiezas a tocar y vas resolviendo. Por ejemplo, digamos, mucha gente en muchas fiestas les gusta la música Norteña, mucha gente le gusta por ejemplo la cumbia, la quebradita.

Por ejemplo, si la gente está tranquila y quieren estar tranquilos, luego la gente te dice “quiere que me toques este estilo “pongan música tranquila” o “pura música de fondo”.

Más que nada, depende de qué están celebrando. La gente, todos los roces sociales son distintos. Ese es el punto y también por ejemplo el tipo de sociedad. A veces hasta el tipo de religión.” (entrevista Trabajo de Campo. Sr. Guadalupe Chávez, 2023)

Con estas ideas como preludeo, proseguiremos a explicar la diferencia entre la musicalización de los espacios en que se desarrolla la ceremonia del matrimonio y su función dentro del ritual.

3.3 Música en lo sagrado y música en lo profano.

Dentro de la celebración del matrimonio son utilizados diferentes espacios que sirven a manera de escenario para la realización de la ceremonia: la iglesia, el camino a la casa donde vivirá la pareja, el lugar de la fiesta. Estos lugares tienen relevancia, ya que son la base escénica para la realización de diferentes actos ritualizados, que se presentan durante el proceso del matrimonio. La iglesia es el lugar propicio para que suceda la boda y se canten las canciones que son parte de la estructura de dicho ritual. En el templo de San Diego, la estructura de la misa es la siguiente

“Entonces, dentro de la misa se canta, 2, 4, 6 cantos. Uno al que le llamamos canto de entrada, para empezar, que nos dispone a vivir la celebración. Y esos cantos hablan sobre todo de *caminar*, de camino, peregrinación, caminamos, es decir, un camino que vamos iniciando o que estamos viviendo

Luego de ese canto sigue un canto penitenciaro, que sería el segundo canto (...) donde nos reconocemos principalmente ante Dios, pecadores e imploramos su misericordia. Luego, en los domingos, bueno eso va entre paréntesis, ese canto, es el canto de gloria. Es raro, a menos que toque una festividad muy importante que se cante en una boda. Luego esta uno que se llama *aleluya*. Ese nos dispone a escuchar uno de los evangelios. Luego sigue el canto de ofertorio, de ofrenda. El famoso canto de ofrendas. (...) Principalmente, cuando se presentan el pan y el vino. Luego ya las limosnas, y ese habla sobre todo de dar una ofrenda a dios. Luego de ese canto sigue el santo. Ese se canta previamente antes de la consagración

Luego de ese canto sigue... mmm... cordero de dios. Que es cuando nos damos la paz, donde el padre nos invita *dense la paz, somos hermanos en dios, dense la paz y ya*. Ahorita no nos podemos dar todavía la mano bien, sino simplemente hacemos ese tipo de reverencia. Demos la paz a la persona que está a tu lado. Luego de ese canto sigue el canto de comunión que es cuando el padre ya baja a distribuir la sagrada eucaristía. Y el último canto ya es el canto de salida, ya cuando termina la celebración. El padre da la bendición y ya se canta ese canto como una acción de gracias o de despedida". (entrevista Trabajo de Campo. El Compadre Pedrito, 2023)

El templo de la iglesia es el lugar en donde comienza el rito de tránsito del matrimonio, por lo tanto, es uno de los lugares más importantes dentro de la celebración. Es ahí en donde el sacerdote (que puede verse como el especialista ritual) intercede ante la divinidad (Dios) y la humanidad para formalizar la unión de una pareja. Con esta acción reparadora, la sociedad, y la divinidad aceptan la unión de dos personas.

Fuera del templo, se reconocen otros espacios y otras canciones como primordiales. El camino a la casa de la pareja se musicaliza, la comida también, y

la celebración por igual. La música otorga un sentido de continuidad a los acontecimientos.

El orden es primero la víbora, la víbora y de ahí inicia todo. Se forma la gente, primero las mujeres, luego los hombres, la víbora, posteriormente viene el famoso baile del “muerto”, donde le digo que es donde le echan la cerveza al novio, lo cargan y ahí lo andan paseando y es eso, y luego ya lo empiezan a echar para arriba. Ya después de eso viene el famoso ramo que avienta la novia, ese es el orden que va. Ya después viene el brindis, lo de las copas. Luego ya después de las copas viene el mandilón y luego después del mandilón se termina y viene la partida del pastel. Después de eso se le da un tiempo, un lapso de una media hora, y todo; y ya viene lo de los chiquihuites, porque de una vez no es, sino que le dan un tiempcito porque la gente que termina, entonces en una media hora ya viene el baile de los chiquihuites, y ya con ese acto hasta que se termina el que está en la música, hasta ahí.

Ya al último los que se quedan son los que se amanecen cuidando ahí las cosas los que se amanecen echando alcohol. Ese es el orden en que va. Y es las fiestas que se hacen. Y te digo, nosotros como músicos debemos saber ese orden porque luego a veces la fiesta está aquí y los novios están hasta quien sabe dónde, y no se alcanza a ver lo que estás haciendo. Entonces tenemos que llevar, no que ya siguió la víbora, ahora sigue esto, ahora esto, ahora esto, entonces la gente ya sabe. Tenemos que tener en mente todo eso. (entrevista Trabajo de Campo. Sr. Roberto Valle, 2024)

Por medio de la musicalización de eventos y espacios es que se reconocen jerarquías, los cambios de posición en la estructura social, inversiones de status, y todo el proceso de transición. Con la música y el baile también se pone en evidencia una división entre el centro del escenario, en donde ocurren los acontecimientos más relevantes, y la periferia, desde donde los invitados observan

e interactúan con la celebración. Recordemos que el ser parte de este performance, de este ritual, puede ser útil para que quienes participan puedan llegar a conocerse y reconocerse como personas, o como parte de una comunidad, y de la misma manera, quien observa el performance puede llegar al autoconocimiento por la observación y/o participación dentro del ritual.

3.4 El matrimonio musicalizado.

Según lo observado en trabajo de campo, la ceremonia religiosa ocurre de la siguiente manera:

Antes de iniciarse la ceremonia, el novio y la novia son separados y preparados cada quien en su casa por los familiares más cercanos y por los padrinos de velación, esto puede entenderse como una separación ritual de ambos seres transicionales (los novios), previo a la ceremonia restauradora (la boda).



Fuente: La llegada de la novia. fotografía trabajo de campo, mayo de 2023.

El novio espera a la novia afuera del templo para poder entrar ambos como pareja, y cuando se presenta el sacerdote y los mayordomos, comienza la ceremonia con la *canción de entrada*, la cual es interpretada por el sacerdote mientras caminan al altar y las personas invitadas los siguen y se posicionan en uno de los lugares disponibles. Se pide que todos permanezcan de pie y se recita el Credo. Posteriormente se canta: “Señor ten piedad”.

Se realiza una lectura del Génesis, en particular, de la parte en que Dios crea al hombre y a la mujer, diciendo que no es bueno que el hombre esté solo y por esta razón, le crea una ayuda idónea. Cada tanto, cuando se culmina con una oración, la iglesia corea “que todos alaben al Señor”. Acto seguido, se realiza una lectura del libro del Apocalipsis, en el que se refiere al arrebato de la Nueva Jerusalén como una esposa ataviada para su marido, y se continúa con una canción: “cantad aleluya”. Se lee una parte del evangelio de Marcos, y se prosigue con el sermón que el sacerdote ha preparado para la ceremonia explicando cuestiones como que el matrimonio es un sacramento para vivir ante Dios, que se debe vivir en la fe día a día, y que Dios nos pide cultivar el amor.

El sacerdote pregunta a la pareja si vienen libres y por su propia voluntad, si los novios están dispuestos a estar juntos, a aceptar a los hijos que les sean mandados por Dios, para proseguir a bendecir los anillos y las arras que han de ser utilizados para la ceremonia. Posteriormente la pareja se promete fidelidad.



Fuente: Ceremonia de casamiento. Fotografía trabajo de campo, mayo de 2023.

Se piden las limosnas mientras se presenta el vino y el pan y se entona una canción para controlar el tiempo en que esto acontece, y una vez que se termina, se toca una campana tres veces, esto con la intención de santificar el vino y el pan antes de repartirlo a las personas. Esta acción contribuye a que, de manera simbólica, la ostia y el vino se conviertan en el cuerpo y la sangre de Cristo. Se

entona una canción en el tiempo en que el padre y los mayordomos distribuyen la ostia.

Una vez terminada la ceremonia, el Sacerdote da la bendición a la iglesia, y se entona la canción final, que en este caso fue, “amar es entregarse”. Y dice así:

“Qué lindo es vivir para amar

Dar alegría y felicidad

Si amas como a ti mismo y te entregas a los demás,

Verás que no hay egoísmo que no puedas superar”. (Trabajo de campo, mayo de 2023)

De esta manera es que concluye la celebración dentro del templo, que puede considerarse como el lugar religioso sagrado en donde ocurre el matrimonio. Es la primera fase de la celebración. El templo es un lugar que nunca deja de ser sagrado, sin importar que algún acontecimiento importante esté ocurriendo o no. Los demás lugares adquieren poder en función de la importancia de la situación que se esté viviendo.

3.5 Música dirigida a figuras importantes en la boda.

3.5.1 Los novios.

Los novios son las figuras más importantes del festejo. Es alrededor de ellos que suceden los acontecimientos que más relevancia tienen. Su situación de transitoriedad los convierte en el centro de la atención total de todos los espectadores e invitados, y todas las acciones que realizan tienen el objetivo de mostrar a la comunidad cuales son las formas aceptadas y perpetuadas que el matrimonio debe tener. La boda se convierte en un acontecimiento con carácter transitorio el cual tiene fundamento en el canon religioso, político, social y cultural.

Al igual que muchos acontecimientos importantes en la vida de cada persona, el matrimonio es un evento que se musicaliza. El transcurso de esta ceremonia puede medirse si ponemos atención a las canciones que son interpretadas y los sucesos que le acompañan en el performance cultural.

1. Canción al salir del templo.

Al terminar la ceremonia, se espera a la pareja afuera del templo, con la agrupación que ha sido elegida por los padrinos para acompañar el paseo tradicional de los novios por las calles de la localidad hasta el lugar en donde se realizará el festejo.



Fuente: Bienvenida a la nueva pareja. Fotografía trabajo de campo, mayo 2023

Este recorrido puede mirarse y entenderse como un performance, en el sentido de que se busca mostrar a las demás personas que algo importante ha ocurrido: se ha restaurado el orden social y estructural con la celebración del matrimonio, y es un acto digno de celebrarse, y de comunicarse a todos los que pertenecen a la comunidad.



Fuente: Camino a casa. Fotografía trabajo de campo, mayo de 2023

En la imagen puede observarse la parroquia de San Diego, y el inicio del recorrido de la pareja, los músicos y los invitados hacia el lugar de la fiesta.

La música y el baile se extienden según sea necesario para acompañar el recorrido de la pareja, y una vez que se ha llegado a la casa, en este caso, de la novia, la jefa de la familia, recibe a la pareja con un sahumerio, los bendice, y les entregan regalos. De esta manera se da la bienvenida a la pareja y a los invitados a la celebración, a quienes se ofrece comida y bebidas.



Fuente: Bienvenida a la casa. Fotografía trabajo de campo. Mayo de 2023.

2. Primer baile de casados.



Fuente: “bailando *Ese par de anillos*”. Fotografía trabajo de campo. Mayo de 2023.

El primer baile de la pareja es un nuevo inicio en el sentido de que, puede que la pareja ya haya bailado en múltiples ocasiones, pero esta vez, es la primera en que se hace a manera de marido y mujer. La música que se escucha al fondo habla sobre la vida en pareja, se escucha: “Par de Anillos” (Viento y sol, 2009). En la imagen, podemos ver en el centro a la pareja que se balancea de un lado a otro al ritmo de la música, mientras los familiares hacen una rueda alrededor de ellos. Los invitados observan desde sus asientos, pero nadie se acerca de más. Este es uno de los momentos en que más notoriamente se percibe que la pareja de recién casados es el centro de atención. Nadie puede acceder al centro de la pista de baile, donde están los novios porque esta acción podría verse como una profanación del espacio sagrado que se ha construido alrededor de la pareja y de la situación específica que se está presentando, y claro, musicalizando. Inclusive, en esta ocasión en particular, se pidió después a los familiares deshacer el círculo que rodeaba a los novios para que pudieran bailar en plena libertad, sin que nadie más ocupara su espacio en el centro de la pista, en el centro de atención, en el centro del universo que se había construido específicamente para la ocasión.

3. El “mandilón”.

Este es un baile típico de las bodas en México, en donde la pareja se caracteriza para bailar. Puede entenderse como un ritual de inversión, ya que la pareja, de manera cómica y en este caso, acompañada de la canción “Mandilón” (Banda Machos, 2004) se caracteriza para cumplir con las características designadas al sexo opuesto: la mujer utiliza un sombrero, un cinturón con el cual se le puede ver golpear a ratos al marido, una botella de tequila, y se le ve con un cigarro en la boca; el novio utiliza un mandil, una escoba, y se le puede ver con un chal amarrado al torso de la manera en que las mujeres de la región cargan a sus bebés mientras realizan sus actividades cotidianas.

Marc Augé, en su libro *Las Formas del Olvido* (1998), nos presenta tres formas en que se organiza el tiempo en los rituales, las cuales están interconectadas y nos hacen referencia a la transición de la posición de un individuo en un espacio y tiempo determinados. En el baile del “Mandilón”, se puede aplicar la figura del suspenso, que se explica como una forma del olvido “...cuya pretensión principal es recuperar el presente seccionándolo provisionalmente del pasado y del futuro y, más exactamente, olvidando el futuro por cuanto este se identifica con el retorno del pasado.” (Augé, 1998: 66). El suspenso es representado y escenificado por medio de la inversión de status de la pareja. Continuando con las ideas de Augé que comenta que:

Quien representa el rol de la inversión, juega a abolir en él la presencia del mismo y no puede descartarse que caiga en el propio juego: deja de ser lo que era y olvida lo que será nuevamente (él mismo) o llegará a ser. El suspenso equivale a una estetización del instante presente que únicamente puede expresarse en futuro perfecto (<<Habré vivido por lo menos esto>>) (Augé, 1998: 67)



Fuente: El baile del mandilón. Fotografía trabajo de campo, mayo de 2023

El instante presente se mira estetizado por la manera en que la pareja se caracteriza para la ocasión y representación de este baile, es evidentemente un performance. En el instante, la pareja “juega” a ser pareja de una manera estereotipada, que quizá no representa la realidad que han de vivir en su vida de casados, pero sirve para representar de una manera risible lo que la sociedad concibe de lo que significa la vida en pareja. Es un performance popular que rebasa los límites de San Diego Linares y el norte de Toluca, por lo tanto, es también concebido como uno de los acontecimientos indispensables dentro de la estructura de la boda.

4. “El muertito”.

Durante la boda te mueres simbólicamente. Abandonas una condición para adoptar otra diferente, y adquieres un nuevo lugar en la estructura de la sociedad. Es una situación que implica un conflicto y una ruptura, un cambio. Mircea Eliade aborda esta situación de cambio de la siguiente manera:

“El joven esposo abandona el grupo de los solteros para formar parte en adelante de los jefes de familia. Todo casamiento implica una tensión y peligro, desencadena una crisis; y por ello se efectúa con un rito de tránsito” (Eliade, 2022: 135)

En las bodas se realiza un performance en el que los amigos y familiares más cercanos a la pareja de esposos, cargan a manera de muerto a cada uno, los lanzan al aire y los atrapan, los pasean por el espacio que tienen disponible y les dan de beber alcohol. Mientras esto sucede, de fondo puede escucharse una versión del tercer movimiento de la Sonata n.2 en si bemol menor, Op. 35 de Chopin, mejor conocida como la Marcha Fúnebre o “el muertito”.

Esta ocasión puede ser el momento, en que se representa este tránsito de manera más explícita. La melodía evoca un sentimiento de pesadez. Se representa la muerte, pero no la muerte física, porque el cuerpo sigue siendo el mismo, pero la condición de la persona no; hay una parte que “muere” y da paso a otra. Es un performance que representa un morir y resucitar, e implica peligro, porque siempre existe la posibilidad de que alguien de la pareja se ahogue con las bebidas, o caigan al suelo por accidente, pero es uno de los momentos que son indispensables dentro de esta celebración. En este performance puede verse representada la tercera figura del olvido de las que habla Augé: “del comienzo, o podríamos decir, del re comienzo. Su pretensión es recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las eficaces de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno” (Augé 1998: 67).

Al renunciar a nuestra condición de “solteros”, abandonamos esa categoría y la dejamos como parte del pasado y nacemos con el nuevo título de estar en matrimonio. Implica esta nueva apertura hacia el futuro que pone sus esperanzas en un porvenir próspero para la nueva pareja.

3.5.2 Padres y padrinos.

Los padres y padrinos son figuras importantes ya que son las personas que guían el camino de la pareja. El compadrazgo representa una unión ceremonial en el que las personas adquieren un rol dentro de la estructura parental de una familia. El compadrazgo puede ser endogamo y exógamo, se suelen elegir miembros de la misma familia o de familias diferentes. Elegir a un miembro de un mismo linaje

puede ser útil para que la reciprocidad del compromiso de ser padrino en cierto evento, quede dentro de un número limitado de personas y así, un grupo familiar x como *los Martínez*, puede ayudarse y solicitar ayuda cuando suceda algún evento de importancia. Ahora, el elegir a un miembro de diferente familia es una forma de expandir la parentela, ya que deposita en miembros ajenos al propio linaje, una responsabilidad y un compromiso que debe ser correspondido. Es una forma de brindar y recibir apoyo que es agradecida al final de la celebración y está llena de símbolos de abundancia.

a. El Brindis.

En este momento, los novios llaman a sus padres y a sus padrinos para decir unas palabras a los invitados, agradecer por su presencia y felicitar a la nueva pareja, deseándoles prosperidad. En este evento el silencio es privilegiado, porque lo importante es escuchar el discurso que dirán las personas que, en su momento, tengan que tomar la palabra. Se sirven copas de una botella que solamente comparten las personas llamadas al centro del escenario, y se invita a los demás a que brinden en conjunto, cada quien con lo que tenga a su alcance, sea refresco, agua, una cerveza o cualquier bebida.

La boda puede mirarse como un ritual colectivo, entendido este como:

Un evento organizado, tanto de personas como de elementos culturales; tiene un principio y un fin, por lo tanto, debe tener un orden. Puede contener momentos o elementos de caos y espontaneidad, pero estos son prescritos en tiempo y espacio. Los rituales colectivos pretenden producir al menos un estado mental atento y frecuentemente buscan provocar un mayor compromiso de algún tipo (Sally Moore y Barbara Myerhoff en *Secular Ritual* (1977:3; en (Turner, 2002:133).

El brindis es ese momento que implica la participación de todas las personas que estén presentes en el acto. Representa aceptación total de los acontecimientos ocurridos. Es común que las personas preparen algún tipo de discurso para este

momento, pero también es un tiempo en que puede permitirse la espontaneidad que es guiada por el sentimiento de unión entre los individuos. Para este punto de la boda, se celebra la aprobación de este nuevo vínculo por la comunidad. Desde el centro de la pista, se agradece la presencia de los acompañantes y toda persona implicada y presente en la celebración y se invita a beber algo en conjunto como símbolo de unión.

b. Los chiquihuites.

A continuación, se presentan fragmentos de un diario de campo personal que sirvió para documentar mi primer acercamiento a la performance del baile del chiquihuite.

Eduardo, el padrino de uno de los grupos, comenzó a hablar sobre la dinámica que tendría la fiesta. Se iban a instalar dos escenarios para los grupos, que estarían tocando desde las 6 de la tarde hasta las 2 de la mañana del domingo 17 de octubre. Gastó 15 mil pesos en la contratación del grupo que tocaría la noche próxima. Según nos contó, la fiesta sería muy grande y serían muchos los invitados. En estas fiestas suele haber demasiado alcohol, y ese era uno de los incentivos para ir. Eduardo nos decía que teníamos que ayudarlo a terminar con *todo* lo que iban a servir de beber para así desquitar el gasto que había hecho como padrino.

Al día siguiente de este encuentro, acudimos a la fiesta, llegando aproximadamente a las 8 de la noche. El Lugar de la celebración era la comunidad de San Antonio del Puente, Temoaya. El lugar estaba cubierto por una lona amarilla que cubría aproximadamente el espacio correspondiente a 2 canchas de fútbol. En las esquinas estaban instalados dos escenarios, como se nos había dicho la noche anterior. Habían mesas largas, todas ocupadas por gente (unas 50 personas por fila), algunos con cubre bocas para guardar las medidas. Calculamos que podrían haber cerca de 500 personas. La fiesta ya tenía un par de

horas de haber iniciado. Nos ofrecieron de comer, y entre las 10 y 11 de la noche, después del lanzamiento de ramo y corbata, se anunció el baile del chiquihute.

Una señora se acercó a nosotros y puso en mis manos un guajolote vivo que tenía las patas amarradas para que no se escapase y a los miembros de la familia se les fue entregado el chiquihuite (...) En este momento, los músicos comienzan con las piezas que sirven de fondo al baile del chiquihuite. Un integrante de la familia carga sobre su espalda el chiquihuite y comienza a bailar alrededor de la pista hasta que ya no puede más, o alguien pide que sea su turno para cargar la canasta.

Yo estuve cargando al guajolote durante un rato, lo llevaba pegado a mí, pero la idea en este baile es tener todos los regalos en alto, lo más alto posible. Levantamos al guajolote lo más que pudimos y sus alas se abrían a ratos. Después pedimos bailar con el chiquihuite. Realmente no dimensionaba el peso que tendría. Avancé unos cuantos metros y después lo pasamos a otra persona. Había gente que daba vueltas y pequeños saltos y yo apenas había podido caminar.” (Diario de Campo, octubre, 2021).



Fuente: el guajolote del chiquihuite. Fotografía de trabajo de campo, octubre de 2021.

El chiquihuite es un regalo que la pareja y su familia ofrecen a los padrinos que contribuyeron de manera económica a la realización de la celebración. Dependiendo de las decisiones de la pareja, se piden padrinos para la ropa de los novios, el pastel, la música, los anillos, el pago de la iglesia, etc. Los más importantes son los padrinos de velación, porque ellos son quienes guiarán a la pareja fungiendo como ejemplo de la manera en que se debe vivir en matrimonio.

A los padrinos se les ofrecen canastas de palma o tule. El tamaño de estas depende de lo dispuesto por los anfitriones. Estas canastas se llenan de diversas frutas y pan. En la imagen, además de los chiquihuites se pueden ver recipientes, los cuales contienen arroz y frijoles, además de una cazuela con mole. Se puede apreciar también una escultura de la Virgen de Guadalupe hecha de resina. La elaboración de figuras de resina es una de las artesanías típicas de la región de San Andrés Cuexcontitlán. Se aprecia también una botella de tequila, refresco, y un guajolote.

Previo a la entrega de estos elementos, se pide a los padrinos y a sus familias que se reúnan para recibir estos regalos. Cuando todos los padrinos y sus familiares han recibido su chiquihuite, se dirigen al centro de la pista cargando todo lo que les haya sido regalado, forman un círculo, y bailan con los elementos que tengan en mano. En algunas ocasiones, los chiquihuites son tan pesados que se requiere de más de tres personas para levantarlo y andar por la pista. Cuando en la entrega de regalos se incluye un guajolote, se musicaliza con una canción que dice:

“pobrecito guajolote, pobrecito guajolote

Ya se lo van a llevar

Por andar de enamorado, por andar de enamorado

Ya se lo van a llevar” (Trabajo de campo, octubre de 2021)

Se ofrecen como ejemplo las versiones de la Banda la Carcaña, quienes interpretan en el Disco Música de Carnaval (2021), la canción de El Guajolote en ritmo molero y carnavalero.¹³



Fuente: bailando con el chiquihuite. Fotografía trabajo de campo, mayo de 2023.

Este baile es un drama social, un performance en que las personas intentan mostrar a otras personas que algo importante ha ocurrido, y anuncia el fin de la celebración. En este punto, la atención se centra en los padrinos que ayudaron a los novios con algún elemento para la fiesta, y se les agradece por hacerlo, y a partir de ese momento, se ha materializado una nueva forma de relación entre los novios y los padrinos, que ahora serán compadres.

En América Latina, el compadrazgo es una institución reconocida por muchos pueblos, y por la iglesia católica. En una ocasión hubo oportunidad escuchar a una persona hablar sobre lo importante que era esta relación y lo que significaba para él haber entablado este vínculo. Comentó que la palabra que se utilizaba en el otomí era “chimbare”. La escuché en una plática de borrachos, mientras caminábamos entre los límites de San Diego y La Florida. La ebriedad y las particularidades de la situación llevaron a dos amigos a una plática sobre apoyo mutuo, sobre solidaridad, y sobre el vivo sentimiento de “ser una parte de la

¹³ <https://open.spotify.com/intl-es/track/5L1gRIW2Di3pRxBUmibzRE?si=efdc2bfef4cb492d>

familia”. La institución del compadrazgo es analizada desde un punto de vista antropológico por Mendoza (2010), quien retomando las ideas de Eric Wolf y Sidney Mintz, afirma que tiene la función de: “estructurar las relaciones individuales o familiares verticalmente entre miembros de diferente clase y solidificar las relaciones sociales horizontalmente entre los miembros del mismo vecindario.” (Mendoza, 2010: 142). Posteriormente y retomando las ideas de Foster (1953) comenta que: “en todas las sociedades es necesario un grupo de cooperación mínimo para el funcionamiento de la vida diaria. Su tamaño varía según el medio natural, el tipo de economía practicada y el conocimiento tecnológico.” (Mendoza, 2010: 143)

El matrimonio como rito de paso, implica expandir la familia de forma biológica y de forma política por medio del compadrazgo, relación que se materializa de forma simbólica y se formaliza con el baile del chiquihuite y del guajolote. Los involucrados adquieren responsabilidades para con el otro como fruto de este nuevo vínculo.



Fuente: Presentación de los chiquihuites. Fotografía Trabajo de campo. Mayo de 2023

Este performance ha tenido cambios a lo largo del tiempo. Ejemplo de ello es la paulatina desaparición del elemento del guajolote vivo. El guajolote no ha

desaparecido de este ritual, pues se ha buscado la manera de que permanezca presente, aunque en formas diversas.

Ahorita ya, ya se está quitando eso del guajolote vivo, porque... Haz de cuenta cómo están las leyes para los animales, y hasta eso ya está penado andar trayendo al animalito ahí (...) dicen por ahí, “pues para eso nacieron”, y si, no para que los estés... entonces ahora ya se está más o menos quitando eso. Pero lo del chiquihuitote sí, no, ese sigue. Y son unas, no sé si han tenido la oportunidad de venir, unos chiquihuitotes, pero, a veces no los aguanta uno (...) hay que saberlo, el chiste, y hay que saber dar la vuelta. (entrevista Trabajo de Campo Srita. Yasmin Romero, 2024)

Se ha optado de maneras diversas e ingeniosas conservar el elemento del guajolote y el baile que se realiza con este.

“Por ejemplo, aquí en su pobre casa, cuando se hacen las fiestas, ya no, ya mejor eso ya no. Ya si se lo vas a dar, dáselo en mole, así ya lo estas bailando, pero ya no estás maltratando al animalito. Y todo eso se sigue conservando, pero ya muy poco, ya es muy poca la gente que ya, pero son costumbres que nos enseñaron nuestros abuelos, pero igual no todo es bueno. No todo lo que nos enseñaron nuestros papás es bueno. En este caso pues, dicen, lo de la boda y todo el baile eso, pero lo del animalito eso si ya...

Yo en una ocasión le decía a mi esposa: vamos a regalar guajolotes, nomás para que no se pierda la costumbre, pero le decía, aquí en lo que es San Andrés, si usted va a todos los negocios, venden figuras, entonces venden unos guajolotes, pero ya de cerámica, de resina, nomas para que no se pierda la costumbre, el símbolo se le dice de esa. Ya te compras tu guajolote de resina y te lo cargas y le das vueltas como quieras, pero ya no estas... por ahí dijeran *pues no es lo mismo*, pero es igual, y ya no maltratas al animalito. Ya después llegas y ahí lo

tienes como hasta como alcanzía.” (entrevista Trabajo de Campo. Sr. Roberto Valle, 2024)

El cambio de regalar guajolotes vivos, a entregarlos preparados, o representados con figuras de resina tiene implicaciones legales, por la cuestión del maltrato al animal, porque, por ejemplo, trasladar a un guajolote vivo para procesarlo puede ser complicado para muchas personas, y simbólicas porque es un elemento que siempre busca estar presente, a pesar de que ha sufrido alteraciones en la forma en que aparece.

I. El chimare cu

Dentro de los objetivos de este trabajo, figuraba la documentación de una canción popular típica de la región. El nombre de la melodía es el “chimare cu”. Es una pieza musical típica de la zona, no solo en San Diego Linares, sino de toda el área otomí del norte de Toluca, la región de Temoaya y alrededores. En plataformas como *Facebook*, *Instagram*, *Tik Tok* y *Youtube* se pueden encontrar grupos como por ejemplo “*Los Auténticos Otomíes*”¹⁴, quienes interpretan esta canción, y que la han llevado a diferentes partes de la República Mexicana en donde han tenido presentaciones. Lo curioso es que conocimos la canción en un ambiente diferente a una boda. Sucedió de la siguiente manera:

Después de trabajar permanecimos en la casa de mi jefe de trabajo. Se conmemoraba un aniversario luctuoso. Había una pequeña lona que cubría las mesas donde estaba sentada la familia. Todos comían y bebían mientras un par de parejas bailaban al ritmo de un grupo que tocaba instrumentos de cuerdas entre los que se encontraban un contrabajo, una jarana, un banjo, un violín, y una tarola para percusiones.

Me encontraba a unos metros de la celebración cuando escuché a uno de los músicos hacer sugerencias de canciones. Lo que llamó nuestra atención fue escuchar mencionar el *chimare cu* entre las canciones del repertorio del grupo. No conocía el tipo de agrupación que se

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=BmNyyKiyIFg>

encargaba de tocar esa canción, entonces comencé a hacer preguntas. Alexis, que es un compañero trabajador y parte de la familia, fue quien me pudo explicar un poco sobre los músicos.

Me refirió un nombre popular para ese tipo de agrupación: *los rascatripas*. Hice preguntas sobre por qué se nombraba así a ese tipo de agrupación, pero me dijo que así era como les conoce la comunidad. Me pareció un dato valioso. Pensamos que ese nombre debe tener fundamento en que todos los músicos tocan instrumentos de cuerdas. Durante esa conversación aprovechamos para preguntar sobre el significado de la canción, pero no tuvimos mucho éxito. Sin embargo, pudimos confirmar el uso de la palabra *chimbare* o *chimare* (que significa “compadre o comadre”). Alexis Molina nos dijo que dentro de la iglesia se utiliza la palabra para referirse a las personas que ocupan un cargo de mayordomía. Todos se convierten en compadres y se refieren a ellos con esta palabra. (Diario de campo, octubre, 2021).

En otra ocasión, hablando con el Sr. Guadalupe y haciendo referencia a esta canción, se pudo obtener la siguiente información:

Primero que nada, lo que piden mucho es la música tradicional, la música del pueblo. Aquí hay un tema muy conocido que se llama “el chimare cu”. Cuando llegas o cuando te despides, es un tema que habla de entrada, de saludo, de agradecimiento, de despedida. Eso es lo llama, lo que dice la canción. Saludo, agradecimiento, eso es lo que dice y de lo que habla el tema. Se toca cuando ya sale uno de la casa, eso es. (entrevista Trabajo de Campo. Sr. Guadalupe Chávez, 2023)

Durante la investigación, no se tuvo la oportunidad de escuchar este tema en vivo, pero es importante su mención, ya que es también una de las canciones populares más representativas de la región y guarda en su letra, que es interpretada en otomí, un fuerte sentido de identidad, ya que es producto de la tradición oral del pueblo otomí de la región. Roberto nos comentó:

Aquí se les nombra compadres a todos los que participan en la fiesta. Que el padrino de velación, que el padrino del pastel, todos son compadres. Entonces el chimare cu lo echan cuando va el compadre, le digo, cuando se termina lo del chiquihuite, es cuando echan el chimare cu para despedir al compadre. Es una despedida. Pero primero lo bailan, y después ya terminando agarran su chiquihuite y ya. Ahí nos vemos. Eso es lo que nosotros como músicos no traemos eso, nos recuerdan hasta nuestra madre (...) Se puede decir que es como comadre, como comadrita. Chimare cu es compadre o comadre. Por eso le digo que es el baile de los compadres. Así se llama, el Chimare cu, y ya cuando, los compadres agarran y se empiezan a despedir y ya se van. Eso es lo que significa el Chimare cu.” (entrevista Trabajo de Campo. Sr. Roberto Valle, 2024)

Esta canción acompaña al performance que marca el final de la celebración, y simboliza la consolidación del compadrazgo, con un agradecimiento material que se otorga por aceptar un compromiso dentro de la elaboración de la boda. Es una canción importante, ya que forma parte del referente cultural e identitario de las personas de la región. La tradición oral ha permitido que esta elaboración de sonidos y este canto específico se reconozca y se incluya como parte de la vida de las personas.

A lo mejor nosotros aquí en San Pablo, nosotros los de nuestra generación ya no lo acostumbramos mucho, pero tengo por ejemplo aquí a mi gente mayor que todavía habla ese dialecto. Todavía lo habla y nosotros ya no. Ya nomás lo aprendemos porque tenemos que bailarlo, aunque no lo sabemos ni pronunciar bien, pero lo hacemos. La gente le vale si lo estás hablando bien o no, la gente, tu échale. Donde sí son un poquito más serios en ese aspecto son los de San Cristóbal. Ahí todavía los niñitos más chiquitos, ellos hablan. Nacen y lo primero que hacen es hablar el otomí. Nosotros aquí ya casi ya... entonces eso es lo que significa, ya me voy compadrito, gracias, y que estés bien, y

todo eso es lo que significa. Es como un agradecimiento, pero en otomí. Es como si yo le dijera: sabe qué, con perdón, sabe qué compadre, pues muchas gracias por el favor que me hizo, pues acepto el compromiso de apadrinar a los muchachos. Ahí se los encargo. No se olvide de ellos. Gracias compadre. Eso es masomenos lo que en español quiere decir, pero nomas que ya en otomí es diferente.”
(entrevista Trabajo de Campo. Sr. Abel Molina, 2024)

La cultura otomí, la lengua, y sus símbolos están presentes en la sociedad de diversas maneras, y esta canción es un ejemplo de muchos rasgos que se pudieran identificar y analizar. En este caso, se identifica la canción con el cierre de la ceremonia, y la bienvenida formal al nuevo vínculo y status adquirido tras la representación del performance. En la representación, los elementos son vistos como símbolos de abundancia y agradecimiento que son recibidos por los padrinos en gratitud a su apoyo.

3.5.3 Invitados y público en general.

La música proporciona un sentido de continuidad dentro de la celebración, y por esta razón, es que se procura que prácticamente todo el tiempo que dura la celebración esté musicalizado. Una pausa en la música, o su ausencia por un tiempo prolongado puede ser sinónimo de una falla en la estructura de la fiesta, por la interrupción de la continuidad establecida en la celebración.

II. “La víbora de la mar”.



Fuente: La víbora de la mar. Fotografía trabajo de campo, mayo de 2023

La “víbora de la mar”, es un juego que se acompaña de una canción que es fruto de la tradición oral y es parte de la celebración en las bodas. En esta representación, la pareja se posiciona a una distancia que permita el paso de los invitados, quienes forman una larga fila, una de mujeres y una de hombres, que corren por turnos en el espacio que se tenga disponible. Se pide a los que no participan, que permitan y liberen el paso a quienes forman parte de “la víbora”. La pareja es rodeada por personas cercanas a ellos, y su función es resistir las embestidas de los invitados, quienes van golpeando a ratos al novio o a la novia con intención de derribarlos del lugar donde estén posicionados.

Al ser una canción transmitida por medio de la tradición oral, la versión que se escucha no es relevante, lo importante, es que dicha pieza musical, y este juego es la representación de una situación que forma parte del performance de las fiestas. Tiene que suceder porque, de lo contrario, sería una condición anormal, que no va con lo socialmente estipulado para la celebración de una boda.

Este acontecimiento puede ser observado identificando diversos símbolos de fertilidad: La fila de personas que se une para derribar a la pareja tiene connotaciones fálicas, así como la posición de los novios unidos por el velo de la novia hace referencia a la mujer y la virginidad. Toda la representación hace

alusión al acto sexual, aunque también pueden analizarse elementos como el grupo de personas que se reúnen alrededor de la novia y del novio para resistir las constantes embestidas de la gente que es parte de “la víbora”. Son elegidos, designados, o impulsados por un sentimiento de confraternidad a la pareja y sobre ellos cae la responsabilidad de que nadie caiga al suelo. En este elemento del performance podemos ver otra forma en que se expresa la solidaridad y la ayuda que ofrecen de las personas cercanas a la novia y el novio a la pareja ante las situaciones adversas que representa la vida en matrimonio.

III. Lanzamiento de ramo y corbata.



Fuente: Lanzamiento de ramo y corbata.

Fotografía trabajo de campo, mayo de 2023.

En este momento de la fiesta, la novia y el novio lanzan a mujeres y hombres que desean participar, el ramo y la corbata que utilizaron durante la celebración. Se dice popularmente que aquella persona que logre quedarse con uno de estos, será la próxima en casarse. La musicalización de este evento solamente requiere de rellenar un espacio para que no quede vacío. Se puede escuchar el sonido de tarolas que anuncian las fintas de los novios antes de lanzar sus elementos. Es un procedimiento rígido porque siempre debe aparecer y ser parte de la estructura de la celebración, y es un símbolo de fertilidad, ya que los elementos del ramo y la corbata tienen connotaciones al aparato reproductor masculino y femenino, respectivamente, y el lanzarlos representa haber terminado un ciclo de búsqueda

de pareja, y presenta la oportunidad de que los no iniciados, tomen el turno de participar de este ritual.

Capítulo IV.- Un análisis antropológico de la estructura musical de la boda otomí y el baile del chiquihuite en San Diego Linares.

4.1. La estructura musical en la boda.

Como se ha visto, la música que aparece en los distintos escenarios y momentos de la boda es afectada por el contexto y a su vez, afecta al contexto mismo. La música está condicionada por los tiempos y lugares en que se desarrolla la boda, y la música contribuye a brindar un sentido de orden y continuidad en los acontecimientos que forman parte de la celebración.

Hemos analizado la boda como una ocasión musical y de performance que representa un rito de tránsito o de crisis vital, que implica la muerte simbólica de los seres transicionales que experimentan este proceso. Si pensamos que una boda es como una obra de teatro, podríamos decir que la boda se divide en varios actos, que ocurren en diferentes escenarios y que cada escenario tiene una razón de ser, porque es la atmosfera en donde se desarrolla la trama. El tiempo y el lugar deben ser los convenientes para que ocurran todas las cosas que deben ocurrir durante el tiempo dispuesto para la celebración, en el momento en que tengan que suceder y cada elemento que forma parte de este proceso es el camino para llegar a una nueva vida. Y como dice Turner: “reconocemos el significado de cada parte del proceso por su contribución al resultado total.” (Turner, 2002:140). Y de esta manera todos los acontecimientos de la boda son los *pasos* que se deben seguir para conseguir completar la transición.

Tanto los jóvenes como las personas adultas reconocen que en las bodas que se realizan en las comunidades que hemos seleccionado poniendo como centro a San Diego Linares, existe una estructura de tiempo, espacio y ocasiones que son imprescindibles en la celebración. Esta estructura corresponde a la serie de acontecimientos que deben ser representados durante el casamiento. Socialmente se ha dispuesto de tiempos y lugares específicos para que cada elemento de la boda tenga su *turno* de ser representado. Hemos visto también que la ceremonia de la boda está llena de elementos de abundancia, reciprocidad, de fertilidad, que

se expresan en ocasiones diversas y con formas diversas, y nos hemos centrado en la explicación de la situación que pone fin a la ceremonia. A continuación, se realiza el análisis antropológico.

4.2 El modelo performativo de Regula Quereshi.

Como primer paso de este modelo performativo, procederemos a hacer un análisis del lenguaje musical como estructura consistente en unidades musicales y reglas para su combinación, retomando las ideas del estructuralismo lingüístico, que una de las bases del estructuralismo antropológico.

El estructuralismo lingüístico concibe el lenguaje como un sistema formal, autónomo, constituido por elementos interrelacionados, cuya misión primordial es significar. Este sistema rige, a la vez, su propio orden, integrado por las leyes o reglas combinatorias de los elementos. La meta del lingüista es el descubrimiento de estas leyes. Su metodología consiste en analizar los elementos que intervienen en la formación de las unidades lingüísticas y las relaciones que mantienen entre sí. (Reynoso, 2006: 39)

Existe una enorme variedad de herramientas y formas que tiene el ser humano para comunicarse y hacer consciencia del paso del tiempo. La articulación de sonidos que se realiza de manera consciente para musicalizar un evento de performance cultural, como es una boda situada en el contexto de la comunidad de San Diego Lunares, es solamente un ejemplo de la variedad de formas que un lenguaje musical puede tomar, dependiendo de las dimensiones de tiempo, espacio y cultura. La combinación de sonidos, símbolos y rituales particulares permiten y propician la creación de atmosferas de tiempo y espacio específicas para que se desarrolle el entramado social y cultural.

La humanidad se distingue de otras “clases” por el grado de su consciencia, de su reflexión evolutiva, hecha posible por el lenguaje y la dialéctica. (Turner, 2002 p.117). Por medio de la musicalización de los espacios, de las escenas que observamos cotidianamente, es que se refuerza la significación de una ocasión

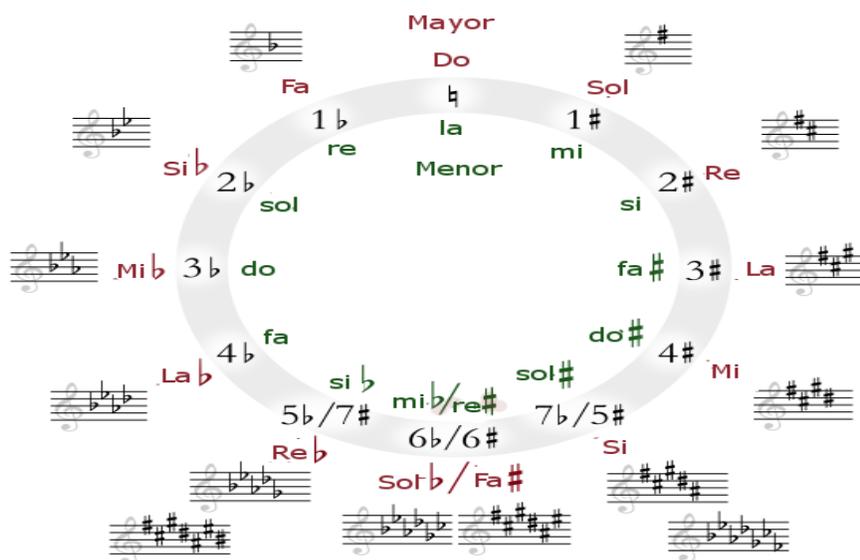
cultural y musical, y participar en esta performance refuerza momentos de nuestra experiencia que imprimen significados diversos en la vida de las personas. De esta manera, es que se crean escenarios provistos de sentido y continuidad, y que pueden ser de valía importante para la conformación de la identidad de las personas de un grupo específico en el que, entre otras cosas, se comparten ideales y preferencias de ritmos y estructuras musicales.

La música emplea formas similares a las de la lengua hablada, está articulada en torno a pausas, cadencias, ritmos y se organiza en base a unos criterios de tensión-relajación o movimiento-reposo. De estos aspectos podemos llegar a la conclusión de que la música posee una gramática y una sintaxis propias. (Peñalver s/f: 5)

Desde que existe la música hasta el presente, se han inventado y se siguen inventando una infinidad de composiciones. Su forma depende de factores de tiempo, espacio, status y cuestiones identitarias del grupo o comunidad en donde se manifieste. Las canciones que referimos en este análisis, son canciones significativas en el sentido que, socialmente no se concibe una celebración matrimonial como “completa” si no están presentes. A lo largo de la celebración, estas canciones acompañan acontecimientos importantes que, a manera de performance, reflejan valores y creencias, que se comparten en una comunidad que nos somete a experiencias de vida que moldean nuestra visión del mundo y nuestra relación con el tiempo.

La música expresa, en diversos momentos, serenidad o exuberancia, pesar o triunfo, furor o delicia. Expresa cada uno de estos estados de ánimo y muchos otros, con una variedad innumerable de sutiles matices y diferencias. Puede incluso expresar alguno para el que no exista palabra adecuada en ningún idioma. (Copland, 1939: 30)

La música igual temperamento, es decir, que consta de 12 notas, es todo un lenguaje complejo con reglas de combinación para su creación y utilización. A manera de ejemplo, hablaremos brevemente sobre el círculo de quintas.



Fuente: Círculo de quintas.¹⁵

El círculo de quintas es un diagrama que nos muestra la disposición de las 12 notas de la escala cromática separadas por intervalos de quintas justas. El diagrama comienza por la nota de Do (C) la cual, dentro de su escala, no tiene ninguna nota con sostenidos ni bemoles. Ahora, si se mira avanzando en dirección a las manecillas del reloj, aparece un Sol (G), que es la quinta justa del Do (C), y tiene una nota sostenida. En el diagrama se puede observar la armadura que aparece en las piezas que están compuestas en esta escala. Una casilla más adelante, encontramos el Re (D) que es la quinta justa del Sol (G), y que en su armadura tiene dos notas sostenidas. Si partimos del C en sentido contrario a las manecillas del reloj, encontramos un Fa (F), que tiene con el Do (C) la misma relación de ser una quinta justa, y en la armadura podemos observar que existe un bemoles. Si continuamos con esta dirección nos encontramos con un Si bemoles (B^b),

¹⁵ Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%ADrculo_de_quintas#/media/Archivo:Circle_of_fifths_deluxe_4-ES.png

que en su armadura tiene dos notas con bemoles, y así, de quinta en quinta, podemos recorrer toda la escala cromática hasta volver al Do (C), que es la nota con la que iniciamos.

En el ejercicio de este diagrama, las notas que aparecen pueden tener un significado polisémico, porque pueden referir a las notas, a los acordes, o a las escalas inclusive, y este diagrama nos brinda información sobre la composición de cada escala, acorde, y nota. Bajo el Do (C) encontramos un La menor (Am) que el relativo menor de la escala de Do (C), y que de igual manera, no tiene sostenidos ni bemoles, y la relación con las tonalidades consiguientes, sea a la izquierda o a la derecha, es la misma. Se aumentan de uno a uno los bemoles o los sostenidos hasta recorrer todas las tonalidades. Con este diagrama es posible también acceder a información como la estructura de las notas y acordes que componen a cada escala. El diagrama de alguna manera sirve como un mapa, con el cual, partiendo de un lugar en específico, podemos realizar construcciones armónicas diversas, que nos servirán para expresar lo que se requiera expresar con música.

Así mismo, a se ofrece a continuación el catálogo de *la energía de los modos* de Marc-Antonie Charpentier (1634-1704), el cual pertenece al manuscrito titulado “*règles de composition*”, el cual es un ejemplo de la manera en que se ha intentado relacionar cada tonalidad con un sentimiento específico.

Tonalidad	Temperamento
<i>Do mayor</i>	Alegre y guerrero
<i>Do menor</i>	Oscuro y triste
<i>Re menor</i>	Grave y devoto
<i>Re mayor</i>	Feliz y muy guerrero
<i>Mi b mayor</i>	Cruel y duro
<i>Mi b menor</i>	Horrible, espantoso

<i>Mi menor</i>	Afeminado, amoroso y melancólico
<i>Mi mayor</i>	Querellante y chillón
<i>Fa mayor</i>	Furioso y arrebatado
<i>Fa menor</i>	Oscuro y doliente
<i>Sol mayor</i>	Dulcemente jovial
<i>Sol menor</i>	Serio y magnifico
<i>La menor</i>	Tierno y lloroso
<i>La mayor</i>	Alegre y campestre
<i>Si b mayor</i>	Magnifico y alegre
<i>Si b menor</i>	Oscuro y terrible
<i>Si menor</i>	Solitario y melancólico
<i>Si mayor</i>	Duro y doliente

Fuente: Charpentier, “*règles de composition*”, en *Teoría de la música*.¹⁶

Estos diagramas son solamente un par de ejemplos de las reglas de combinación que la música supone para su creación, interpretación, y entendimiento teórico. Existen aún más reglas que rigen la combinación de sonidos musicales para la creación de canciones. Ahora bien, dentro de los estudios de etnomusicología, hablando específicamente de los que tienen que ver con la relación del lenguaje con la música, podemos encontrar propuestas como la siguiente:

Música Lenguaje

Nota = Fonema

Motivo = Morfema

¹⁶ Abromont, Claude y De Montalbert, Eugene (2005) *Teoría de la Música. Una guía*. Fondo de Cultura Económica, México, pág. 349.

Frase = Palabra

Sección = Cláusula

Movimiento = Frase

Pieza (pieza) = Pieza (parágrafo)

Leonard Bernstein (2002 [1973]) – Equivalencias música/lenguaje en Reynoso 2006: 114)

Esta relación resulta interesante ya que vincula estructuras semánticas de la música y el lenguaje articulado, aunque no es del todo precisa ni cumple eficazmente con los propósitos de este análisis. Se reconoce que la equivalencia entre la nota y el fonema es brillante, al ser ambas las unidades mínimas dentro de cada sistema, pero existen complicaciones mientras se avanza en la tabla de equivalencias.

La música no es un conjunto articulado de señales naturales que, como los olores de las plantas o los sonidos que producen los animales, implican un vínculo de determinación entre lo representado y la representación. La música se ubica en un lugar impreciso entre las señales naturales y los símbolos convencionales del habla (Bartra, 2014: 128)

La música y el lenguaje guardan una relación, pero no es posible ponerlas a la par. Por ejemplo, “palabra se puede definir como la secuencia de sonidos formada por uno o más morfemas que puede ser aislada por conmutación.” (Alcina, 1975: 200. En Reynoso 2006: 36) Ahora, en cuanto al significado de cada palabra y de cada canción, consideramos que el significado puede entenderse de la manera siguiente: “Para Saussure, el significado es el concepto que acude a la mente del receptor cuando le llegan los sonidos del significante transportados a través del canal oral-auditivo.” (Reynoso 2006: 37). Las secuencias de acordes y notas, y las palabras que acompañan a las canciones (si es el caso), llegan hasta los oídos de las personas e imprimen significados diversos. Recordemos que la significación de la música no tiene que ver necesariamente con la complejidad de las canciones, sino con lo que socialmente se atribuye a los diversos tipos de melodías con las

que coexistimos como miembros de una sociedad globalizada. En el ejemplo que presentamos, la boda es entendida como un rito de transición, es una ruptura del tiempo normal que requiere de una acción reparadora para que se pueda restaurar la armonía que debería regir la vida social, y es representada de manera dramática por medio de un *performance* cultural. Es un acto que simboliza la fertilidad y la abundancia, en donde existen ritos de inversión y elevación de status, otros que representan una muerte simbólica, y que acontecen en los diferentes espacios y tiempos en que se representa, y que además requiere de una musicalización específica para poder ser completado.

La fuerza de un drama social consiste en que es una experiencia o una secuencia de experiencias que significativamente ejercen su influencia en la forma y función de los géneros del *performance* cultural. Estos géneros imitan (**mimesis**) la forma procesal del drama social y, en parte, le asignan “significado” con base en la reflexibilidad” (Turner, 2002: 136)

Para que una oración sea entendida, es necesario que la secuencia de palabras tenga un sentido, y la categoría de sentido puede entenderse como: “el lugar que ocupa una palabra en un sistema de relaciones que ella misma contrae con otras palabras del vocabulario. El sentido no contiene presuposiciones acerca de la existencia de objetos y propiedades fuera del vocabulario de la lengua en cuestión” (Lyons, 1977: 440, en Reynoso, 2006: 38)

La secuencia de canciones que se selecciona para la celebración de la boda busca brindar un sentido a los acontecimientos ocurridos durante la celebración. Hay música para los espacios sacralizados de la celebración, hay música para la fiesta, y esta división también fomenta la creación de espacios sagrados y profanos, que son los escenarios del proceso ritual. Las partes de este proceso, avanzan desde una estabilidad, a la ruptura de las relaciones normales, a búsqueda de una acción correctiva, y culminan con la restauración de la normalidad, o la aceptación de los nuevos acontecimientos. Las canciones pueden dividirse en secciones, por ejemplo, una introducción, diversos versos, estribillos y

un final. Estas partes de las canciones son importantes para su estudio, análisis y comprensión.

Ejemplo de este orden, podría ser todo este escrito. Está ordenado para transmitir una idea. Escribiera si desordenada manera de, podría entenderse, aunque con un poco menos de claridad, lo que quiero transmitir. Pero si simplemente eligiera palabras aisladas, al azar, el sentido podría perderse, o buscarse de manera diferente. Pasamos del título, a la presentación de nuestra idea y su argumentación, hasta la bibliografía y anexos. Parece que, como humanidad, nos hemos esforzado en plasmar en todo lo creado y lo que imaginamos este sentido y necesidad de otorgar un orden a las cosas y asignarle un valor a lo que debe ser.

La categoría de significado surge en la **memoria**, en la **cognición del pasado** (es decir, el significado es cognitivo, autoreflexivo, orientado a la experiencia pasada y tiene que ver con la negociación del “encuadre” entre el presente y el pasado (...)) La categoría de valor, según Dilthey, surge predominantemente del sentimiento o del afecto, es decir, el valor es inherente al **gozo** afectivo del **presente**. La categoría de **fin** (meta o **bien**) surge de la **volición**, el poder o facultad de usar la voluntad que se refiere al futuro. (Turner, 2002: 136-137)

A cada canción se le concede un significado en tanto forma parte de nuestra experiencia de vida, y el hecho de poder repetir una canción, o incluso una parte específica de una canción resulta altamente satisfactorio porque nos remonta a un pasado conocido por el cual podemos transitar para llegar a algún resultado. Así, cada canción conlleva un sentido, y brinda a su vez sentido a cada acontecimiento de la boda, y la suma de lo representado y su musicalización, otorga un significado a la celebración entera y a cada una de sus partes.

I) Identificación del contexto de performance.

La música se transmite mediante un proceso de comunicación entre el compositor y el oyente, representa un lenguaje no conceptual debido al medio de expresión que emplea y que por su calidad abstracta tiene

capacidad para comunicar emociones y provocar cambios de ánimo.
(Peñalver s/f: 5)

Las performances culturales son una forma de comunicación, porque como hemos visto antes, nos sirven para expresar ideas diversas y exponen una parte de los valores arraigados a una sociedad determinada. Cada performance requiere de escenarios que permitan la representación de las puestas en escena que contienen los mensajes que se han de transmitir. Y como dice Reynoso:

... comunicación es la transformación de la información por medio de mensajes. Un mensaje es una sustancia que ha recibido cierta forma; por ejemplo, las vibraciones acústicas del mensaje oral, los impulsos electroquímicos de una neurona, las formas visuales del mensaje escrito (Guiraud, 1977: 155; en Reynoso, 2006: 33)

En el ejemplo de la ceremonia de la boda otomí, el mensaje que se transmite toma la forma de una celebración de un ritual colectivo que ocurre en diversos escenarios y que involucra a una serie de personajes que son indispensables para la realización del acto, además de una combinación específica de melodías que le acompañan.

El ritual colectivo puede comprenderse como un intento especialmente dramático por impregnarle de manera firme y definitiva a una zona particular de la vida un control metódico. Pertenece al grado estructural del proceso cultural/histórico. (Sally Moore y Barbara Myerhoff en *Secular Ritual* 1977:3; en (Turner, 2002:133)

La manera en que la celebración de la boda otomí se lleva a cabo requiere de una participación colectiva de la familia, los parientes, y los amigos. Mientras dura la ceremonia y la fiesta, se van creando atmosferas propicias para la presentación de escenas con significado social y cultural, en donde los involucrados toman diversos papeles y adoptan comportamientos propios para el momento que acontece: se presenta un rito de tránsito y diversos momentos son musicalizados por personas que tocan instrumentos en plena presentación, o también se incluye

música grabada que invita a que las personas formen parte de la ocasión que se celebra.

De la misma forma que el ser audiencia en un concierto, “escuchar” música grabada también abarca un espectro amplio de posibilidades, propósitos, grados de atención y contextos. Con seguridad constituye una forma de participación en la música. A veces esta experiencia de escuchar no se limita a un evento particular, sino que llega a estar íntimamente entrelazada con las vidas de los participantes. (Finnegan, 2003: 7)

Así, por medio de la conjugación entre la audiencia, los músicos, y las figuras principales de la boda otomí (los novios, padres y padrinos), es que se vuelve posible y se materializa el rito de paso de la boda. Las particularidades que nos interesan en este estudio tienen que ver con la forma en que se realiza la ceremonia del casamiento en la comunidad de San Diego Linares, y los alrededores que comparten rasgos característicos de la región, que tienen que ver con la tradición del pueblo otomí del norte de la ciudad de Toluca. ¿Que hace que lugares como la calle, la iglesia, los hogares de las familias representadas, y el espacio dispuesto para la fiesta cobren significados diversos y se conviertan en el centro de la atención de todas las personas, ya que todas las acciones realizadas como parte del performance cultural, son reconocidas y legitimadas por la comunidad? Como se ha visto antes, la música que se utiliza funciona a veces como un fondo para los acontecimientos que se realizan, sirve como un medio para dar continuidad a la celebración, y crear atmosferas de tiempo y lugar convenientes para que cada escenario este dotado de sentido y finalidad.

El caso del baile del chiquihuite, la canción del “chimare cu” y la canción de “el guajolote” son canciones que representan la culminación de la ceremonia del matrimonio, y con este acto, se da por finalizada la fiesta, y consolidada la relación de los nuevos esposos con sus padrinos. La pareja queda oficialmente casada, y como ya se ha agradecido a los padrinos, la ceremonia puede llegar a su fin, pero

solo después de este acto. Por eso es importante, ya que no realizarlo puede significar que la fiesta no termine, o no termine como “debería”.

II) Descripción del proceso de performance como una estructura.

El proceso de performance es una estructura que requiere de preparativos previos de la puesta en escena, de todo lo planeado y dispuesto para la celebración, y de una serie de acciones que se improvisan dependiendo de las necesidades específicas de la ocasión particular.

Es necesario que a lo largo de la ceremonia existan momentos de subidas y bajadas, de tensión y relajación, (como a la hora de componer e interpretar melodías). Estas altas y bajas permiten que se encuentre un sentido a los acontecimientos suscitados. La pareja de novios pasa de una posición A (en donde son seres individuales ante la sociedad) a una posición B (en donde se reconoce y se legitima una unión). Este trance no puede ser concebido ni realizado sin las condiciones que son pre requisito para esta ceremonia. Solo cumpliendo con las condiciones establecidas por el grupo social es que se puede otorgar sentido a la consumación del ritual de la boda.

El significado se relaciona con la consumación de un proceso –tiene que ver con terminación, en cierto sentido, con la muerte–. El significado de cualquier factor dado en un proceso no puede reconocerse sino hasta que todo el proceso haya pasado. Por lo tanto, el significado de la vida de un hombre y de cada uno de sus momentos se manifiesta para los demás solo hasta cuando su vida haya terminado. (Turner, 2002 :140)

Esta búsqueda de estabilidad podría presumirse como universal ante el trance estructural de los casamientos en los diferentes grupos sociales. Las variaciones en cuanto al lenguaje musical, los ritmos y melodías utilizadas y la forma en que se presentan al público tiene que ver con aspectos de índole identitario, de status, o del estado (deseado u observado) al que se quiera o se requiera adquirir por medio de las melodías seleccionadas, como se expresa en el siguiente cuadro.

	Dimensión del texto	Dimensión de la música	Presentación musical
Elección del prelude, verso introductorio y final	Lenguaje varía: 1) de acuerdo con status	Tipo de melodía varía: 1) de acuerdo con status	Estilo de performance varía: 1) de acuerdo con status
	Estilo varía: 1) de acuerdo con status	Tipo de ritmo varía: 1) de acuerdo con status	
	Contenido varía: 1) de acuerdo con identidad 2) de acuerdo con estado		
Secuencia de la canción	Tipo de repetición varía: 1) con estado (observado o deseado) 2) con foco selectivo	Tipo de repetición varía: 3) con estado (observado o deseado) 4) con foco selectivo	Acentuación varía: 1) con estado
	Unidad de repetición varía: 1) con estado (observado o deseado) 2) con foco selectivo	Unidad de repetición varía: 3) con estado (observado o deseado) 4) con foco selectivo	Aceleración varía: 1) con estado
	Inserciones varían: 1) con estado (observado o deseado) 2) con status 3) con identidad	Inserción melódica varía: 1) con status	Acciones varían: 1) con estado 2) con status
	Señales de llamado varían: 1) con status 2) con identidad	Elaboración varía: 1) con status	

Fuente: (Reynoso, 2007: 237)

La consumación del ritual del casamiento otomí podría interpretarse como la “meta” a donde es preciso llegar para restaurar la estructura normal de la sociedad. Y cada celebración se vale de una determinada serie de melodías para hacer la ocupación del tiempo y el espacio dispuesto para llegar a la culminación de este rito de tránsito. Como se ha dicho con anterioridad, la musicalización de este ritual se vale de escenarios como el templo de la iglesia, la calle, las casas de la pareja, y el lugar en donde se lleva a cabo la celebración. La música que se utiliza en estos lugares provee de sentido y continuidad a los acontecimientos que se presentan, y además de esto, la música puede poner las pautas de lo que está permitido o no en los espacios que son sonorizados. Por ejemplo, en el templo, las canciones que se utilizan marcan el comienzo y el fin de la ceremonia religiosa, y durante este proceso, se pide a las personas que tomen diferentes actitudes, como mostrar seriedad y respeto ante los diversos símbolos utilizados en la misa,

o que se canten los coros para que la ceremonia se lleve a cabo. En el templo, que es un lugar sagrado para los creyentes, se espera que suene un cierto tipo de música que es acorde al lugar y las circunstancias, así como lo expresa el compadre Pedrito, y fuera de este lugar, al ser un entorno diferente, es posible que se expresen diferentes melodías que ya no cuentan necesariamente con este enfoque religioso y que implican nuevas reglas de comportamiento. El orden de la música en la fiesta es el siguiente:

El orden es: primero la víbora, la víbora y de ahí inicia todo. Se forma la gente, primero las mujeres, luego los hombres, la víbora, posteriormente viene el famoso baile del muerto, donde le digo que es donde le echan la cerveza al novio, lo cargan y ahí lo andan paseando y es eso, y luego ya lo empiezan a echar para arriba. Ya después de eso viene el famoso ramo que avienta la novia, ese es el orden que va. Ya después viene el brindis, lo de las copas. Luego ya después de las copas viene el mandilón y luego después del mandilón se termina y viene la partida del pastel. Después de eso se le da un tiempo, un lapso de una media hora y todo y ya viene lo de los chiquihuites, porque de una vez no es, sino que le dan un tiempcito porque la gente que termina, entonces en una media hora ya viene el baile de los chiquihuites y ya con ese acto, ya hasta que se termina el que está en la música, hasta ahí. Ya al último los que se quedan son los que se amanecen cuidando ahí las cosas los que se amanecen echando alcohol. Ese es el orden en que va. Y es las fiestas que se hacen. Y te digo, nosotros como músicos debemos saber ese orden porque luego a veces la fiesta está aquí y los novios estás hasta quien sabe dónde y no se alcanza a ver lo que estás haciendo. Entonces tenemos que llevar, no que ya siguió la víbora, ahora sigue esto, ahora esto, ahora esto, entonces la gente ya sabe. Tenemos que tener en mente todo eso. (entrevista Trabajo de Campo. Sr. Roberto Valle, 2024)

Durante toda la fiesta, las canciones que se pueden escuchar nos invitan a asumir comportamientos diversos, en donde cada persona participa de manera activa o pasiva de la celebración, dependiendo del momento específico que se observe. Hay canciones que son solamente para que ciertas personas pasen al centro de la pista para ejecutar performances, como lo expuesto anteriormente, haciendo referencia a los novios y a los padres y padrinos, mientras los invitados son espectadores, y hay otras canciones que se destinan a que cualquier persona pueda bailar y celebrar el acontecimiento.

Estos cambios de música son realizados con la intención de pasar de un estado observado o deseado a otro, y esto puede observarse en las celebraciones porque se pide que en determinados momentos suene una melodía específica para lo que esté pasando. Ante la ausencia de música, o con la música incorrecta para los diversos espacios y tiempos de la celebración, no sería posible llevar a cabo de manera satisfactoria este rito de tránsito.

III) Análisis concreto del proceso de performance.

Para culminar con los pasos del modelo performativo de Regula Quereshi, procederemos a relacionar el contexto de performance con la música.

El contexto de performance es analizado considerando, por un lado, el escenario, que tiene que ver con el conjunto de factores que permanecen constantes a través de la ocasión o que son un pre-requisito, incluyendo las dimensiones de tiempo, lugar, participaciones y logística; por el otro, se considera el procedimiento, que comprende todo lo que es relevante a la forma en que el proceso se desenvuelve, incluyendo la conducta de ejecutantes y espectadores. Una comprensión de todos esos aspectos también debe establecerse con referencia a las dimensiones culturales y socio-económicas más amplias que subyacen a la tradición de performance particular: los sistemas de creencias y sus mensajes, la realidad social de los establecimientos y participantes. (Reynoso, 2007: 237)

Hay canciones que otorgan prioridad al texto o a lo que se dice y se representa, y otras tantas la otorgan a otros aspectos, como el baile y la celebración, o simplemente son destinadas a su escucha, que provoca centrar la atención en una acción determinada, o simplemente el deleite auditivo. Sea en el templo, en la calle, en la casa de la pareja, o en el lugar de la celebración, la música utilizada influye en lo que se puede hacer o no, en los diferentes momentos de la celebración. Con la música se pueden promover o inhibir determinadas conductas, todo depende de cual sea el sentido que se quiera llevar, o cual es el estado que se quiera alcanzar. A continuación, se presenta un esquema con los componentes y requerimientos funcionales de la música y la manera en que se representan en la ejecución musical.

Componentes y requerimientos funcionales		Ejecución musical: Rasgos distintivos
1. Exaltación del espíritu	a) Proporcionar un marco rítmico vigoroso	Duración: Metro con repeticiones regulares y frecuentes
	b) Proporcionar un patrón de acentos vigoroso	Articulación acústica: Acentos enfatizados con palmas y tamboreo a mano abierta
2. Prioridad del texto	a) Clarificar el texto acústicamente (claridad de palabras)	Articulación acústica: - Alto volumen mediante calidad de voz - Enunciación bien marcada - Presentación continua del texto mediante alternancia de grupo
	b) Clarificar el texto estructuralmente (claridad de sintaxis)	Duración: - Metro poético representado en disposición duracional de la melodía - Metro poético reflejado en metro musical
		Estructura formal: - Forma estrófica representada en estructura musical - Esquema rítmico representado en el seccionamiento de la melodía
		Altura: - Unidades de estrofa y metro poético representados en fraseo melódico y contorno
c) Clarificar el texto semánticamente	Presentación visual: - Énfasis del contenido mediante gestos	
3. Requerimientos del oyente	a) Proporcionar marco estructural flexible para la manipulación del texto	Estructura formal: - Todas las unidades del texto representadas por unidades musicales - Manipulabilidad de las unidades musicales mediante movimiento direccional (terminaciones alternativas de las unidades musicales)

Constricciones funcionales y rasgos distintivos en el *qawwali*

Fuente: (Reynoso, 2007: 237)

En el esquema presentado, se analiza el canto sufí *qawwali* de Pakistán y la India, pero aplicado en el contexto de la boda otomí en San Diego, puede

brindarnos información valiosa para el análisis del performance de dicha celebración.

Lo que se debe identificar es cuáles son las variables de contexto capaces de influir sobre una variable musical y viceversa... puede decirse que los referentes traducen el contexto a música, y al expresar musicalmente el contexto, hacen que la música adquiera significado contextual. (Reynoso, 2007: 238)

Las canciones seleccionadas para este estudio (lo que se toca al salir del templo, el primer baile de casados, el “mandilón”, la marcha fúnebre, el brindis, la “víbora de la mar” y el baile de los chiquihuites) son parte fundamental de la estructura de las bodas en las comunidades que son objeto de este análisis. Algunas de ellas dan prioridad a la exaltación del espíritu y los sentidos, y permiten y propician que las personas participen bailando y celebrando la ocasión, como se observa en el recorrido que se hace al salir del templo o en la “víbora de la mar”.

Todo eso lo tenemos que tocar porque nos lo pide la gente. Es eso, la del guajolote y lo la de la víbora de la mar. Todo eso lo debemos de traer porque si no traemos eso aquí en el pueblo, la gente nos recuerda, con perdón, hasta la madre. “qué clase de músico eres si no traes esa”. Y eso, esa es de las primordiales. Hay otra que se llama “el Chimare cu”. Esa se le llama “la despedida para los compadres”. Cuando ya termina la fiesta y despiden a los compadritos, se llama el Chimare cu, el baile de los compadres. Empiezan a bailar y a darle duro ahí. Todo eso ya ve que pues aquí se acostumbra todo eso. (entrevista Trabajo de Campo. Sr. Roberto Valle, 2024)

Existen momentos en que es más importante escuchar las palabras que los anfitriones han preparado para compartir con los invitados, y estos acontecimientos pueden ser acompañados con alguna música de fondo, o incluso de silencio para que pueda sobresalir el mensaje que se quiere dar. De esta forma es que “se juega” con la música y los silencios para dar sentido y organización a la celebración. “la función de la música es reforzar ciertas experiencias que han

resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a la gente con ellas” [Blacking: 2006: 17]; en (García, 2016: 13). La música tiene el poder de crear experiencias y reforzar el entendimiento que como seres humanos tenemos sobre lo que significa vivir en sociedad, también puede vincularnos con un determinado territorio, con un grupo de personas, y formar parte de la construcción de identidad de cada individuo. Es un arte que está en constante cambio y re invención, así como nuestras identidades, pero que nos invita a seguir un camino en donde transitamos en tensiones diversas hasta encontrar una resolución y estabilidad.

4.3 Sobre la metáfora.

A continuación, se hablará sobre la figura de la metáfora para posteriormente utilizar esta figura retórica para intentar explicar la relación entre la construcción de las canciones y la vida de las personas.

La metáfora es sencillamente una forma de avanzar de lo conocido a lo desconocido [curiosamente, esto corresponde con la definición ndembu del símbolo en el ritual]. Es una forma de conocimiento en la que las características de identificación de una cosa se transfieren, en un destello intuitivo y casi inconsciente, a otra cosa que, por su lejanía o complejidad, nos es desconocida. Philip Wheelwright señaló que la prueba esencial de la metáfora no es una regla gramatical sino más bien la cualidad de transformación semántica que surge. (Nisbet, 1969: 4; en Turner, 2002: 37)

La metáfora es una figura retórica que nos ayuda a comprender algo que desconocemos, ya sea porque nos resulta ajeno o confuso, partiendo desde lo que si conocemos y quizá tenemos a la mano.

El método, en principio parece ser éste: un hombre que desea entender el mundo busca una pista para lograr la comprensión. Emprende su búsqueda en algún área de hechos del sentido común e intenta entender otras áreas en términos de ésta. El área original, entonces, se

convierte en la analogía básica o metáfora raíz. El hombre describe las características de esta área lo mejor que puede o, si se quiere, “discrimina su estructura”. (Nisbet, 1969: 91; en Turner, 2002: 37-38)

Existen elementos dentro de los ejemplos que se utilizan para realizar una metáfora en donde se resaltan algunos aspectos y se dejan un poco de lado otros para poder encuadrar con eficacia los términos en que se han de comprender las cosas. A continuación, se hablará sobre la metáfora del camino.

La metáfora del camino.

La vida de las personas es entendida metafóricamente como un *caminar*. Esta concepción puede hacer referencia también a la idea del tiempo medido desde un punto a otro. La vida puede mirarse como un continuo transitar de un estado a otro, un cambio de posición constante que implica el reajuste de estructuras.

Esto es lo que sucede cuando se celebra una boda; en el camino de la vida, existe un punto en que es necesario dejar de ser una persona singular, para unirse de manera simbólica con alguien más. Esta idea de casarse, de contraer matrimonio con una persona, lleva implícita la necesidad de pensar en tu muerte (el final de una parte del camino), y la muerte de una parte de tu persona. Es la promesa de que no experimentarás más la soledad hasta que mueras, pero también de que haz de ser fiel acompañante de otra persona, por lo menos hasta que muera. En la boda otomí, como se celebra en pleno 2024, te “mueres” y “revives” simbólicamente, y esto se representa de diferentes maneras, con diferentes performances. Cada contexto y cada cultura pone las bases, los medios y las condiciones que son necesarias para reconocer esta unión, esta renuncia a la vida en soledad a cambio de tu muerte. Legalmente, para el Estado muere tu condición de soltero, y se te adjuntan derechos y obligaciones de casado. El Estado pone las condiciones necesarias para contraer matrimonio y excluye ciertas condiciones que se consideran ilegítimas. La religión cuenta con diferentes mitos que otorgan el reconocimiento de Dios a la unión de una pareja. Además de esto, existen figuras encargadas de guiar a la pareja de casados en este transitar simbólico. La

boda representa un momento de liminaridad, de morir y no morir, y de avanzar en el camino que la vida nos presenta.

No estamos tratando con contradicciones estructurales cuando analizamos la liminaridad, sino con lo esencialmente no estructurado (que, al mismo tiempo, esta desestructurado y pre-estructurado), y con frecuencia los propios participantes en los ritos creen que lo que éstos hacen es poner a los neófitos en conexión con una deidad o poder sobrehumano, o sea, con aquello que es considerado como lo ilimitado, lo infinito. (Turner, 2007: 108)

La etapa liminal implica el haber llegado a una crisis, tras estar en un momento de orden o calma aparente, y se representa de manera dramática porque se ha perdido el orden, y es *necesario* hacer algo para recobrarlo: hay que seguir una serie de pasos o de actos para conseguir la estabilidad. “El drama social es una irrupción en la superficie de la vida social continua, con sus interacciones, transacciones, reciprocidades y costumbres que buscan promover secuencias de conducta regulada y ordenada”. (Turner, 2002: 129)

En el caminar de la vida, existen diversas vías entre las cuales podemos elegir, porque cada persona construye su destino con su andar, y a veces, en este transitar nos posicionamos en situaciones que requieren que actuemos de un modo específico, por nuestro propio bien, y el bien de la trama. Participamos de dramas sociales y rituales porque comprendemos que así conseguiremos una cierta estabilidad y regularidad en los procesos de nuestra vida cotidiana, que se llena de incertidumbre con el irremediable pasar del tiempo.

Creemos que la música que la humanidad ha creado, es una forma de legitimar, y al mismo tiempo de resistir ante el pasar del tiempo. La música nos presenta formas y estructuras a las que podemos acceder casi a voluntad para con ellas, construir también nuestra historia de vida.

4,4 El baile del chiquihuite y la consumación del compadrazgo.

Anunciando el final de la boda, se presenta en la comunidad de San Diego Linares un performance particular y típico de la región que es conocido como el baile de los chiquihuites, con el cual se formaliza y se materializa una unión entre la nueva pareja y los padrinos elegidos que, a partir de este momento, serán denominados como “compadres”. Según Mendoza el: “compadrazgo, es una red de relaciones de parentesco interpersonales, basadas en el parentesco espiritual reconocido por la Iglesia católica” (Mendoza, 2010: 143). Por medio de esta unión ceremonial es que se pueden extender las familias sin necesidad de intercambio de individuos, sino de una clase de “favores” o ayudas que se ofrecen y se devuelven entre ciertas personas que son elegidas ya sea por su cercanía, el aprecio que se les tenga, o su poderío económico. Los compadres pasan de ser personas ajenas a la familia a las que se les tiene una alta estima, para convertirse en una parte de la familia, a pesar de no existir necesariamente vínculos sanguíneos o de afinidad.

todos los individuos se componen de un Yo personal, correspondiente al nombre, y de un Yo apellido, como miembro de un grupo o familia. Lo primero es moral y correspondiente a su alma y destino personal, pero la familia tiene otro destino, que permanecerá aun cuando los individuos desaparezcan. (Mendoza, 2010: 146)

El baile del chiquihuite es una ocasión cultural, musical y de performance en donde salen a relucir valores y esquemas culturales referentes a la conformación de lazos de familiares y de ayuda mutua entre compadres. Se adquiere un status y una posición dentro de un grupo familiar. El Yo personal y el Yo colectivo se insertan en un grupo más grande y, la unión rebasa los lazos de parentesco que tienen que ver con la consanguineidad y la afinidad, y este cambio se representa por medio de un performance. Este performance se puede visualizar como un drama social, entendiendo este como:

Un área de transparencia en la superficie por lo demás opaca de la vida social normal y rutinaria. En el drama social se manifiestan los conflictos latentes y, en un lugar clave, emergen los lazos de parentesco cuyo

significado no es obvio en las genealogías (...) A través del drama social podemos observar los principios cruciales de la estructura social en su funcionamiento y su dominio relativo en puntos sucesivos del tiempo. (Turner, 1957: 98; en Turner, 2002:131)

Mendoza (2010) retoma una comparación entre el compadrazgo y la cofradía, realizada por George M. Foster en 1953, y señala que:

Ambas instituciones hacen participar a sus miembros en un gran grupo que se ayuda en sus necesidades económicas, sociales y religiosas; ambas se ayudan en las enfermedades, se visitan, se llevan comida y se cuidan; ambas fomentan la moralidad reconociendo obligaciones mutuas y patrones de acción; ambas facilitan la ley y el orden; ambas dan ayuda espiritual, especialmente en la muerte; y ambas refuerzan la solidaridad social a través de ritos prescritos en ocasiones religiosas y en crisis del ciclo de vida. (Mendoza, 2010: 143)

El baile y la performance son elementos de suma importancia para la consumación del casamiento, y en la comunidad otomí, se han adoptado estas formas particulares de realizar la ceremonia. Este rito de crisis de vida y la manera en que se realiza nos muestra una parte de la identidad de este pueblo y, además, “revela una serie de operaciones de selección de elementos de distintas épocas articulados por los grupos hegemónicos en un foro que les da coherencia, dramaticidad y elocuencia.” (García, 2003: 6)

La musicalización de este performance ocurre en distintos escenarios, como el templo religioso, la calle, la casa de la pareja o de su familia, y en el lugar en donde se realizará la fiesta, sea un salón de fiestas o bajo una lona o una carpa. Todo este proceso ritual, es la respuesta ante el desajuste de la estructura social.

Tanto el ritual religioso como la ceremonia legal son géneros de acción social; confrontan los problemas y contradicciones del proceso con las dificultades que surgen en el curso de la vida social en las comunidades, en los grupos corporativos, y otros tipos de campos. Tienen que ver con

las brechas en las relaciones gobernadas por normas, las cuales involucran acciones que en nuestra cultura llamamos como crimen, pecado, desviación, ofensa, fechoría, injuria, desastre, daño, etcétera. Los rituales y ceremonias religiosos y legales proporcionan medios para el reajuste de los incidentes inmediatos, para la reconciliación de las partes involucradas y, en casos extremos, para el castigo, la eliminación o el aislamiento merecidos de agresores reincidentes. (Turner, 2002: 135)

Cuando se baila con el guajolote y se escucha la canción que dice “pobrecito guajolote, ya se lo van a llevar por andar de enamorado...” este animal es considerado como igual a los jóvenes que contraen matrimonio, en el sentido de que “se los van a llevar”. La “desviación” cometida es justamente *andar de enamorado* y llegar al punto en que se necesita hacer toda la compleja ceremonia para continuar con los procesos normales de la vida de la comunidad. En el momento en que se baila con los chiquihuites y el guajolote, ésta problemática ha sido ya resuelta, y lo único que queda, es reconocer a las personas que brindaron su apoyo a la pareja en esta transición de status.

El paso de un status estructural a otro puede ir acompañado de un vivo sentimiento de «confraternidad», del vínculo social genérico que une a todos los miembros de la sociedad -en ciertos casos hasta el punto de traspasar los límites tribales o nacionales- con independencia de sus afiliaciones a subgrupos o de las posiciones estructurales que ocupen. (Turner,1969:123).

El ritual del matrimonio puede llegar a su fin con esta performance, en donde, tras una serie de actos en donde se representa la crisis a la que nos orilla la liminaridad, la pareja de esposos es por fin reconocida y aceptada por la comunidad. Para este punto se ha nivelado su condición tras una serie de pruebas y actos ritualizados, que simbólicamente, los ha llevado a su muerte, pero también les ha otorgado la posibilidad de un nuevo comienzo. Este re-comienzo es también

una forma de lidiar con el olvido. Es toda una escenificación dramática, y ésta puesta en escena implica

(...) un proceso que convierte los valores y fines particulares distribuidos entre una gama de actores, en un sistema de significado consensual compartido (temporal o provisional). La fase de reajuste, en la cual se proporciona la retroalimentación por medio de mecanismos de escrutinio de la ley y del ritual religioso, es el tiempo en que se da una interrupción a los eventos que han llevado y que constituyen la fase de crisis. Aquí el significado de la vida social informa la aprehensión de sí misma; el objeto que será aprehendido entra y determina el sujeto de aprehensión. (Turner, 2002: 139)

El baile anuncia el final de la celebración, y con la llegada de este final, todas las acciones realizadas cobran un sentido. Es como si todo lo vivido y representado hasta ese punto fuese el camino necesario para llegar hasta ese punto específico en donde la transgresión original o el punto de quiebre de las relaciones normales, que es la raíz de toda la celebración y el ritual, queda superada para continuar con la normalidad anterior, o con el nuevo orden impuesto por el ritual.

En la etapa final –la etapa de la restauración de paz, que conduce ya sea al restablecimiento de las relaciones viables entre las partes contendientes o al reconocimiento público del cisma irreparable–, el criterio cognitivo tiende a colocarse en un sitio dominante aunque sea solo en el sentido de la aceptación racional de la realidad del cambio. (Turner, 2002:131)

Es el cambio lo que motiva la existencia misma. Si no tuviéramos que lidiar con la destrucción y restauración de paz en la vida de las personas, difícilmente se encontraría sentido al hecho de estar vivos.

El guajolote representa a los novios en el intercambio ceremonial de personas y la representación de este performance simboliza la formalización de la unión de dos clanes familiares. Durante el baile del chiquihuite, los padrinos bailan levantando

los canastos que son símbolos de abundancia. El verdadero final de la fiesta está cerca cuando ha llegado este punto porque, regularmente, para este tiempo ya se ha repartido el pastel y muchos invitados partieron con este acto, pero los padrinos, que son personas importantes de este rito de transición están teniendo su turno para participar.

Retomando el ejemplo antes citado de las canciones “El guajolote (carnavalero) y (molero)” de La Carcaña, señalamos que ambas canciones se encuentran en la tonalidad de Si bemol (Bb). Esto quiere decir que toda la melodía gira alrededor de esta escala, que incluye las notas de Bb, Cm, Dm, F, Gm, Adim. Estos acordes tienen que formar una especie de “historia”. Los diferentes acordes de una escala tienen la facultad de crear una sensación de tensión y resolución en el oído del oyente. Los acordes que se asocian a una tensión baja son llamados *tónica (T)*, los de tensión media *subdominante (SD)*, y los de tensión alta *dominante (D)*. Esta explicación ha sido simplificada para poder comprender como se puede construir una canción utilizando estos principios de tensión y resolución. Ahora, construiremos ahora la escala de Si bemol (Bb) señalando cuales acordes crean estas sensaciones.

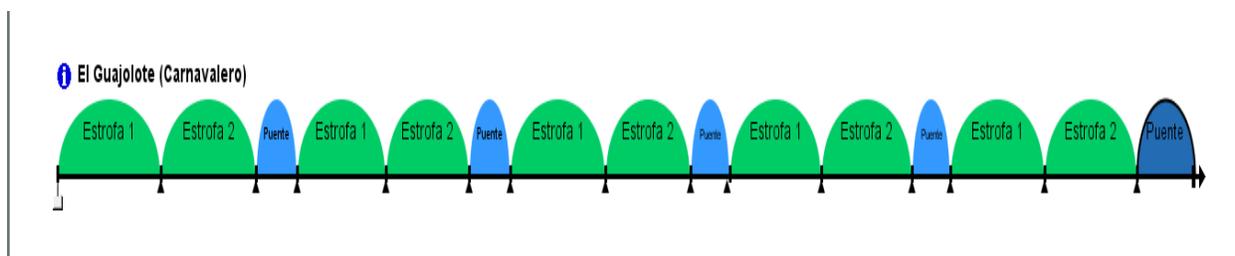
I	II	III	IV	V	VI	VII
Bb	Cm	Dm	Eb	F	Gm	Adim
T	SD	T	SD	D	T	D

La melodía de la canción, que es la sucesión de acordes es Bb, F, y Gm, y sobre estos acordes que son la base, se crea una armonía (que es el uso simultaneo de notas y acordes). La canción juega con el quinto y sexto grado de su escala, utilizando un Fa (F) que crea una tensión alta y el Si bemol (Bb), que “resuelve” la alta tensión del F, y del F se lanza durante los puentes a un Sol menor (Gm) para descansar de la tensión del acorde, regresar al F y resolver finalmente en Bb, que es la tónica de la melodía.

La canción es la misma, así como la tonalidad y la relación de los acordes, pero son estilos diferentes y tienen velocidades diferentes. La versión carnavalera está

a 140 bpm mientras que la versión molera se encuentra en 145 bpm. La diferencia de tiempos y estilos, no quiere decir que la canción sea diferente. Inclusive si la canción estuviera transportada a otro tono y estuviese interpretada por músicos diferentes a los ya mencionados, la canción seguiría siendo la misma.

Estructuralmente hablando, la canción se divide en dos estrofas y un puente. Esta es la forma básica de la canción que se repite durante el tiempo que dura la melodía, que gira en el I, V, y VI grados de la escala mayor de Bb, para fines de este ejemplo.



Fuente: División de la canción “el guajolote (carnavalero)”. Elaboración propia

Esta estructura puede repetirse cuantas veces sea necesaria para efectos de cada celebración. Es interesante observar la manera en que se dividen los tiempos de una canción, de la misma forma en que se dividen los tiempos y espacios de la boda. Utilizar notas, acordes, o tiempos diferentes a lo establecido por la melodía sería transgredir una norma, así como utilizar un espacio no apropiado o realizar acciones que no vayan de acuerdo a lo que está reconocido como permitido durante la ceremonia. La performance del matrimonio y su musicalización son ejemplos de la manera “correcta” en que se debe realizar este rito de transición.

La performance del baile del guajolote y las canciones utilizadas para su representación, como “el guajolote” o el “Chimare cu” son importantes porque marcan el fin del ritual y, con ayuda del baile, formalizan la posición estructural a la que acceden las personas que son participes del ritual. Es la forma particular en la que se pone fin a estos eventos en las comunidades del norte de la ciudad de Toluca, y son canciones que se han conservado gracias a la tradición oral de los pueblos y la forma en que se han incorporado a la experiencia de vida de las personas de esta área. La música y el canto se ha creado para satisfacer una

necesidad, en este caso, de finalizar la fiesta, y despedir y agradecer a los compadres.

Conclusiones

Tanto en la música como en la vida de las personas existen transiciones. Quedarse solamente en un punto fijo resultaría monótono, aburrido y carecería sentido. En el ejemplo de la música sucede así: partimos desde una nota inicial, que nos servirá como punto de referencia para reconocer y nombrar a todas las que han de seguir. En la vida de las personas, también es necesario partir desde un punto reconocido para continuar con la trama de nuestra existencia. Las diferentes notas utilizadas en una melodía crean tensión y relajación, incluso se dice que algunas de ellas sirven para “resolver” una pieza o un acorde. Es como si durante la interpretación, la canción “se metiera en un problema” del cual es necesario salir para volver a la tranquilidad.

Con nuestras vidas sucede algo similar. En medida en que avanzamos, se nos solicita realizar diferentes acciones para poder continuar con lo que nos solicita el entramado en que nos encontramos. No podemos quedarnos eternamente en una sola posición, y mientras realizamos nuestras transiciones, requerimos de una cierta musicalización que acompañe lo que estamos haciendo. Con esto, damos sentido a nuestras acciones, y además comunicamos a los demás que algo importante está sucediendo. En este caso, el ejemplo es una boda, pero la cantidad de emociones y sentimientos que se pueden reflejar con la música es innumerable.

Tras analizar la distribución de la música en la ceremonia del matrimonio otomí en la comunidad de San Diego Linares, y poder entablar pláticas con distintas personas involucradas en estos acontecimientos, y realizar acompañamientos en los lugares destinados a la celebración, podemos concluir que el acompañamiento musical realmente es una pieza clave para la presentación de este performance ritual. La música utilizada durante la boda es importante en medida, que nos ayuda a dar sentido y coherencia a la distribución de tiempos y espacios destinados a la escenificación de actos ritualizados con el fin de hacer una restauración del status normal de la sociedad. La música y la performance están

relacionadas de manera que ambas se necesitan mutuamente para poder tener el significado que les es atribuido socialmente.

La combinación específica de melodías seleccionadas para la ocasión cultural y de performance, su distribución temporal, y la selección de los espacios para su interpretación, conforman la estructura que da forma al proceso ritual del matrimonio en la comunidad de San Diego. Con la musicalización de los diferentes espacios en que se desarrolla la boda, se reconoce la brecha de las relaciones normales, que se transgrede, generando un momento de crisis, y las personas involucradas en este drama (tanto los seres transicionales, como las personas que acompañan y guían este rito de crisis de vida) son reconocidas por su labor en la restauración de la normalidad, como puede observarse en el baile del chiquihuite, en donde ceremonialmente se agradece a los padrinos por su contribución a la celebración, y se reconoce la consumación del parentesco ritual fruto del matrimonio.

Participar de una boda en esta comunidad otomí, supone asumir un rol en una forma encapsulada de expresión de los valores que se comparten en este sitio en específico, y en esta ocasión particular. Siendo la novia, el novio, uno de los padrinos, o un invitado, se adquiere un papel en la representación de una situación dramática que, como cada ritual de transición, genera una separación de sectores de la sociedad (como iniciados y no iniciados), y también una separación de tiempos y espacios (sagrados y profanos). Durante la celebración, la música acompaña a las imágenes, que se deben representar como parte de este rito y esta fiesta, y que nos muestran una dimensión sagrada de la vida de las personas. La misma serie de canciones repartida en tiempos y lugares diferentes a los que se reconocen como necesarios para la celebración, no tendría el mismo impacto ni el mismo efecto. Es una forma fijada de realizar una representación performativa.

Estas acciones performativas nos enseñan la manera en que deben realizarse las cosas, y la música nos permite transitar en el tiempo y utilizarlo a nuestra conveniencia para mostrar a otros las cosas que somos capaces de hacer, resaltando momentos importantes, y ayudando a que el espacio en que nos

encontramos sea escenario de representación de situaciones dramáticas con un complejo contenido social y cultural. La boda otomí, al ser una fiesta, no podría concebirse sin la presencia de la música que acompaña cada momento, y claro, sin los silencios necesarios entre cada transición de tiempo y espacio.

Cada parte de esta celebración es necesaria para que el rito pueda calificarse como completado. El no hacerlo de la manera estipulada, podría provocar una sensación de vacío, o de que la fiesta no está completa o “bien hecha”. Esta es la manera en que interactúa la música y el contexto: ayudando a crear ambientes propicios para representaciones diversas, y ayudándonos a pasar de un estado a otro por medio de la articulación de sonidos diversos que sirven de acompañamiento en diversas ocasiones culturales. Inclusive en momentos de luto, ante la muerte de una persona, se utiliza una musicalización específica que también depende de factores de tiempo, espacio y cultura. Los diferentes espacios en donde se desarrolla este ritual de casamiento, que también forma parte de los ritos de crisis vitales o del ciclo de vida, privilegian un cierto tipo de música o de silencio que nos ayuda a brindar expresividad a las situaciones.

Tras este análisis, podríamos calificar como comprobada la hipótesis de que la musicalización de espacios culturales contribuye y, es pieza clave en la representación de performances culturales que engloban formas aprehendidas en que, de manera convencional, nos relacionamos con el tiempo y espacio que compartimos en una sociedad que nos enseña gran parte del cúmulo de aprendizajes, gustos y aversiones que portamos de manera individual, y que son parte de nuestra experiencia personal como miembros de una cultura.

La analogía utilizada nos resulta funcional ya que, tanto en la ceremonia del matrimonio como en la música, es necesario trazar y tomar un camino desde un punto que nos puede resultar “estable” como lo es la tónica de una canción, o un estado placentero, como lo puede ser el que se tiene previo a la participación en un rito de transición como la boda. En la música, cuando sales de la tónica, encuentras tensión, y es necesario resolver esa situación para regresar a un estado de armonía, y para eso hay que seguir un camino, y respetar reglas

diversas. En el matrimonio, cuando las personas salen del estado de soltería para ser reconocidos socialmente como una pareja o una familia, también es necesario seguir una serie de normas, para que la unión pueda ser legitimada a ojos de las personas, y con esta serie de pasos, es posible llegar a un punto en donde se reconoce estabilidad.

La performance del matrimonio y la composición musical funcionan de manera similar, y como se ha recalcado a lo largo de este trabajo, son dos caras de una misma moneda, ya que no podría concebirse celebración matrimonial ante la ausencia de una musicalización pertinente, y no tendría sentido que toda esta música existiera sin toda la representación ceremonial, y sin la apropiación colectiva de las melodías utilizadas.

Las canciones citadas a lo largo de este trabajo son un reflejo de la manera particular del pueblo otomí para utilizar el tiempo, y jugar con los sonidos para representar significados diversos, como la alegría y el dolor de pasar de un status a otro. En el caso del baile del chiquihute, la melodía alegre acompaña el deseo de abundancia y felicidad que es proyectado por las personas cercanas a la pareja.

El planear una boda, como llevarla a cabo, es un proceso similar a componer e interpretar una canción. Es una entidad nominada que consta de un principio y de un final, y en ambas se precisa de estructurar el tiempo y proyectar una imagen conveniente con el mensaje que se pretende comunicar. La música embellece el drama, y con su correcta combinación, es que podemos crear espacios propicios para que sucedan cosas, como la consolidación del parentesco ritual del compadrazgo, de la unión ceremonial del matrimonio, el reconocimiento de un espacio de importancia, como es el centro de un escenario y su periferia, o incluso el anunciar por medio de un baile y del ruido en las calles (como la representación se realiza al salir del templo) que algo de importancia está sucediendo.

Tanto en el templo, como fuera de, se precisa de un acompañamiento musical que ayude a dividir tiempos y espacios. Esta estructura nos permite encontrar, como ya se ha dicho antes, orden, sentido de continuidad, y coherencia en las acciones

que se realizan como parte de la performance, tanto así, que estas unidades de tiempo y espacio carecerían de funcionalidad si se les observa de manera aislada.

Cada acontecimiento de la boda tiene un lugar y tiempo específico, y dependiendo de estas condiciones es que se musicaliza. Es así como damos a los acontecimientos el sentido de continuidad y de progresión. Hay eventos y elementos que no pueden omitirse porque socialmente existe una convención que les otorga su lugar dentro de la celebración y el omitirlos puede provocar un sentimiento de vacío o de que algo no está completo. En música hay figuras o frases que tienen un carácter similar. En los *obligados* se realizan progresiones de notas y acordes que todos los instrumentos deben realizar a un mismo tiempo para completar una canción. Así, la boda tiene también sus “obligados”, que son ocasiones musicales y de performance que están acompañadas de una melodía específica que es reconocida por las personas, y es incorporada al cúmulo de referencias musicales que cargamos como personas y conforma una parte de nuestra identidad como personas, y como parte de un grupo.

Bibliografía

Abermont, C. y De Monte Albert, E., (2005). *Teoría de la Música. Una guía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Augé, Marc (1998), *Las formas del olvido*. España: Gedisa Editorial

Bartra, Roger, (2014) *Antropología del cerebro*. México: Fondo de Cultura Económica,

Blacking, J. *¿Qué tan musical es el hombre? (2003) How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle y Londres, 1973

Bohannon, P., (2001). *Para Raros, Nosotros - Antropología Cultural*. Akal Ediciones

Campo A, A. L (2008). *Diccionario de Antropología*. Quito-Ecuador: Abya-Yala

Copland Aaron (1994) *Cómo escuchar la música*, México: Fondo de Cultura Económica,

Cruces Francisco, *El sonido de la cultura*, Trans Revista transcultural de música. Num. 6, junio de 2002, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España

Ember, C. R., Ember, M. y Peregrin, P. N (2001), *Antropología, 10º Edición*, Madrid, España: Pearson Educación, S.A.

Eliade, Mircea (2022) *Lo sagrado y lo profano*, México: Booket

Finnegan, Ruth, *Música y participación* Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 7, diciembre, 2003, p. 0 Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España

García Canclini, Néstor, *Noticias recientes sobre la hibridación* Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 7, diciembre, 2003, p. 0 Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España.

García Méndez, José A., (2016) *Introducción, Música y antropología: Notas sobre una relación olvidada*, Cuicuilco, Vol.23, Num. 66 2016, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Harris, M., (2001) *Antropología Cultural*. España: Alianza editorial.

Kottak, C. P., (2011) *Antropología Cultural*. 14ª ed. México: Mc Graw Hill.

Levi-Strauss, Claude (1995) *Antropología Estructural*. España: Paidós.

Levi-Strauss, Claude (2002) *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mendoza Ontiveros, Martha Maribel. *El compadrazgo desde la perspectiva antropológica*. ALTERIDADES, 2010. 20 (40): Págs. 141-147

Peñalver, José María (s/f) *La cultura y sus espejos. La música como reflejo del fenómeno sociocultural*. Universitat Jaume

Reynoso, Carlos (2006) *Antropología de la música vol. II Colección Complejidad Humana*, México

Reynoso, Carlos (2007) *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen 1 Teorías de la simplicidad* Buenos Aires: SB

Turner, Víctor (1969) *El proceso ritual. estructura y antiestructura*, España: Taurus

Turner, Víctor (2002) *Antropología del performance*, España: INAH

Turner Víctor (2007) *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI

Yacaman, Jaime A. Cornelio, *Las Identidades Sonoras De Ecosistemas Como Base Para La Creación Artística. Territorio, Identidad Y Sonido En El Arte*. El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales, no. 4, 2016, November-April, pp. 59-73 Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México

Fuentes orales

2023 Entrevista y diálogo en trabajo de campo con “El Compadre Pedrito”, Toluca, México. Inédita

2023 Entrevista y diálogo en trabajo de campo con el Sr. Guadalupe Chavez, Toluca, México. Inédita

2024 Entrevista y diálogo en trabajo de campo con el Sr. Roberto Valle, Toluca, México. Inédita

Discografía

Banda La Carcaña (2021) El guajolote (Molero/Carnavalero) *Musica de carnaval*. Discos Brilo

Banda Machos (2004) Mandilón (canción) en *Pura pasión*. Peerles MC, S.A de C.V.

Frédéric Chopin. (s/f) Sonata n.2 en si bemol menor, Op. 35

Los Autenticos Otomies de Temoaya (s/f) Chimare cu (canción). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BmNyyKiyIFg>

Tradicion Oral (s/f) La vivora de la mar

Viento y Sol (2009) Par de anillos (canción) en *Par de anillos. Clásicos Digitalizados*. Disa, Una Division de Universal Music México, S.A. de C.V.

Anexo 1. Preguntas realizadas a los alumnos de la EPO 139

- Nombre o Alias
- Localidad de procedencia y tiempo de radicar en dicho lugar
- ¿Has ido a una boda?
- ¿Cuál es tu postura ante la idea de casarte?
- ¿Cuál es el *clímax* de una boda?
- ¿Qué canciones no deben faltar en una boda?
- ¿Qué saben sobre canciones como el chimare cu y el baile del chiquihuite?

Aprovechamos este espacio para agradecer a todas las personas que fueron parte de la realización de este trabajo, prestando de su tiempo, atención, y compartiendo sus ideas y conocimientos sobre el tema. Gracias a todas y todos por su disposición y colaboración.