



Anales de Antropología

Volumen 39-II

2005



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO



Anales de Antropología

FUNDADOR JUAN COMAS

CONSEJO EDITORIAL

Lyle Campbell, Universidad de Canterbury
Milka Castro, Universidad de Chile
Mercedes Fernández-Martorell, Universidad de Barcelona
Santiago Genovés, Universidad Nacional Autónoma de México
David Grove, Universidad de Illinois, Universidad de Florida
Jane Hill, Universidad de Arizona
Kenneth Hirth, Universidad Estatal de Pennsylvania
Alfredo López Austin, Universidad Nacional Autónoma de México
Joyce Marcus, Universidad de Michigan
Katarzyna Miłkulska, Universidad de Varsovia
Kazuyazu Ochiai, Universidad de Hitotsubashi
Claudine Sauvain-Dugerdil, Universidad de Ginebra
Gian Franco De Stefano, Universidad de Roma
Luis Vásquez, CIESAS Occidente
Cosimo Zene, Universidad de Londres

EDITORES ASOCIADOS

Yolanda Lastra, Universidad Nacional Autónoma de México
Rodrigo Liendo, Universidad Nacional Autónoma de México
Rafael Pérez-Taylor, Universidad Nacional Autónoma de México
Carlos Serrano Sánchez, Universidad Nacional Autónoma de México

EDITOR

Lorenzo Ochoa, Universidad Nacional Autónoma de México

Anales de Antropología, Vol. 39-II, 2005, es editada por el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F. ISSN: 0185-1225. Certificado de licitud de título (en trámite), Certificado de licitud de contenido (en trámite), reserva al título de Derechos de Autor 04-2002-111910213800-102.

Se terminó de imprimir en octubre de 2006, en *Navegantes de la Comunicación Gráfica, S.A. de C.V.*, México, D.F. La edición consta de 500 ejemplares en papel cultural de 90g; responsable de la obra: Lorenzo Ochoa; la composición la hicieron Martha Elba González y Héliida De Sales en el IIA; en ella se emplearon tipos Tiasco y Futura de 8, 9, 11 y 12 puntos. La corrección de estilo en español estuvo a cargo de Adriana Incháustegui, la corrección de textos en inglés estuvo a cargo de Nicolás Mutchinick; la edición estuvo al cuidado de Ada Ligia Torres y Héliida De Sales.

Diseño de portada: Andrea Méndez. Realización: Martha González. Adquisición de ejemplares: librería del Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, Circuito Exterior s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México, D.F., tel. 5622-9654, e-mail: libroiaa@servidor.unam.mx

LA MÚSICA DE ARPA ENTRE LOS NAHUAS: SIMBOLISMO Y ASPECTOS *PERFORMATIVOS*

Kristina Tiedje

Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Collège de France, Paris

Gonzalo Camacho

Escuela Nacional de Música, UNAM

Resumen: El presente artículo ofrece un estudio comparativo de los aspectos performativos y simbólicos de la *música de arpa* (o la *música chiquita*) entre los nahuas de la Huasteca potosina en México. Expondremos la manera en que la música, los instrumentos, los mitos, la danza y las ocasiones musicales establecen una constelación signífica entreverada con la cosmovisión y la religiosidad en estas comunidades nahuas. Analizamos la producción dinámica de la música con el fin de entender la trama de significados que se ponen en acción en momentos concretos. Exploramos específicamente los eventos rituales como prácticas artísticas y como eventos *performativos*, en los cuales se instaura un lenguaje simbólico a través del cual los actores producen, expresan y viven su forma de ver y sentir el mundo. En este contexto, las manifestaciones musicales y dancísticas dejan de ser simples formas de entretenimiento o de transmisión cultural para constituirse en un discurso que tendrá como fin comunicarse con el mundo de las entidades espirituales que residen en el entorno social y natural.

Palabras clave: música, *performance*, simbolismo, cosmología, nahuas.

Abstract: This article offers a comparative analysis of the performative and symbolic aspects of *harp music* (also called *small music*) among the Nahua people of the Huasteca Potosina in Mexico. We examine the ways in which music, instruments, related myths, dances and performative events establish a web of significance between the lifeways and the religiosity in these Nahua communities. We analyze the dynamic production of meaning generated through the performance of specific ritual events. We specifically explore the production of ritual events as artistic practices and as performative events that convey meaning through symbolism and ritual experience as the performers construct, express, and enact their lifeways. In this context, the music and dance performances represent not simply forms of entertainment or of cultural transmission, but

rather, they constitute a discourse to which end they communicate with the spiritual entities that reside in the natural and social environment.

Keywords: music, performance, symbolism, cosmology, nahuas.

INTRODUCCIÓN

El paisaje sonoro de la Huasteca se vincula principalmente con el huapango, género musical que se ha constituido en un símbolo de la región tanto por su extendida práctica como por su amplia difusión en la zona. Pero la exuberancia natural del territorio se corresponde con la prodigalidad de expresiones musicales que forman parte del mosaico artístico de los grupos étnicos que lo habitan. Sin duda, una de las perlas sonoras es la música practicada con el arpa, el rabel y el cartonal que acompaña a la danza de *Ayacaxtini* ya que, además de su valor estético, nos permite observar la articulación del arte con otras dimensiones culturales.

En este artículo presentamos un estudio etnomusicológico comparativo de la música de arpa en la Huasteca, entre poblaciones nahuas de los municipios de Xilitla y Coxcatlán (estudio de caso 1) y de Matlapa (estudio de caso 2), pertenecientes al estado de San Luis Potosí, México. Nuestro punto de partida es la hipótesis de que el conocimiento de la realidad indígena y la cosmovisión de las culturas también puede ser abordado mediante el estudio de la música, la danza y los conjuntos simbólicos adyacentes al análisis propiamente musical. Concretamente, en el área nahua de la Huasteca potosina observamos que los sones y las danzas representan aspectos del espacio conformado por el entorno natural y sobrenatural. Este trabajo comparativo destaca que no sólo los aspectos físicos sino también los simbólicos están presentes en la música y la danza de *Ayacaxtini*. En este caso se trata de un género dancístico-musical sacro, practicado por los grupos nahuas¹ que habitan un territorio con el que se identifican a través de su cosmología y ecología sagrada (Tiedje, 2004 y 2005).

El propósito de este estudio comparativo es exponer cómo el complejo conformado por la música de arpa (sones e instrumentos), la danza de *Ayacaxtini* y los actos rituales en los que se ejecutan establece un código simbólico entreve-

¹ Si bien entre los teenek también se ejecuta la música de arpa para acompañar la danza denominada *Tzacam son* (Danza pequeña), la cual presenta similitudes con la de *Ayacaxtini*, en este artículo abordamos dicha práctica dancístico-musical exclusivamente entre los nahuas. Un estudio posterior deberá tomar en cuenta ambos grupos, con el fin de enriquecer el estudio de estas prácticas musicales.

rado con la cosmovisión de los nahuas de la Huasteca potosina. Para ello, nos apoyamos en la teoría del *performance*, la cual propone el estudio de todos los elementos vinculados con las prácticas musicales con el fin de entender las significaciones de los eventos *performativos*. Partimos del hecho de que toda ejecución musical constituye un evento cultural. El antropólogo Milton Singer define ejecución cultural como “un marco de tiempo especificado, con un comienzo y un fin, un lugar, una ocasión o motivo determinado para la ejecución, un programa organizado de actividades, un grupo de ejecutantes y un público”. En el ámbito de la música, Norma McLeod propuso el término “ocasión musical” para referirse a una ejecución cultural de la música. Marcia Herdon, por su parte, explica: “la ocasión musical puede ser considerada como una expresión encasillada de las formas cognitivas y los valores compartidos de una sociedad...” En este sentido, el concepto de “ocasión musical”, como elemento de análisis, nos lleva a estudiar la relación entre la música y su contexto. Asimismo, Deborah Kapchan nos dice concretamente que los eventos *performativos* no son estáticos y ahistóricos. Al contrario, ella ofrece una definición de *performance* como conjunto simbólico-*performativo* que fabrica nuevos significados como práctica interpretativa (Kapchan, 1995: 480). Interpretado de esta manera, el ritual llega a ser un evento *performativo*, un conjunto de actividades (musicales y dancísticas entre otras) inmersas en un contexto específico, las cuales no sólo se ciñen a transmitir las significaciones anteriores sino que construyen nuevas formas de representación colectiva, afectando la eficiencia del ritual y la construcción social de la realidad a través de sus características dinámicas y diacrónicas (Bell, 1997; Schieffelin, 1985, 1998; Schechner, 1977, 1982, 1988). Por lo anterior, consideramos que entre los nahuas de la Huasteca la puesta en escena de la Danza de Ayacaxtini instaura un lenguaje simbólico y dramático a través del cual la comunidad no sólo expresa y transmite su forma de ver y sentir el mundo, sino que también define y dirige su acción sobre la realidad social.

LA MÚSICA DE ARPA O MÚSICA CHIQUITA

Los conceptos énicos *música de arpa* o *música chiquita*, empleados en comunidades nahuas de la Huasteca, hacen referencia a la agrupación instrumental objeto de este estudio: el arpa, el cartonal y el rabel. Estas denominaciones genéricas se basan en cualidades percibidas por los nahuas potosinos como características de la agrupación. Por una parte, el concepto “música de arpa” evidencia una relación metonímica (la parte por el todo) entre arpa y con-

junto. En este sentido el arpa, como representativa de la dotación instrumental, constituye un rasgo indexical. Por ello, muchos de los mitos y de las prácticas rituales se relacionan particularmente con la construcción de este instrumento, como apuntamos más adelante. Por otra parte, el concepto de “música chiquita” muestra una asociación metafórica, ya que subraya el tamaño de los instrumentos musicales empleados. Sus dimensiones pequeñas constituyen marcas semióticas que fundan una distinción con respecto a otras agrupaciones. El tamaño reducido está íntimamente ligado a una concepción sagrada, ya que lo sacro se indica a menudo con el referencial en náhuatl *-tzin*, un diminutivo cargado de reverencia y sacralidad. Según los nahuas, los diositos o pequeños truenos (los *teyomej* o *teyotzitzin*) son los que tocan esta música en los mitos para agradar a los dios del agua, el Gran Abuelo. Los humanos siguen su ejemplo “tocando esta música chiquita” para los dioses y deidades terrestres.² Así, los rasgos privilegiados a través de las denominaciones *música de arpa* o *música chiquita* funcionan como elementos diferenciados y diferenciadores en relación con otros conjuntos instrumentales.

LOS INSTRUMENTOS

Los instrumentos musicales empleados en la música chiquita son de origen europeo y árabe (figura 1). Fueron introducidos por los españoles desde los primeros años del México novohispano. El arpa pequeña de la Huasteca potosina, que por lo general tiene 24 cuerdas, es similar al modelo gótico que empleaban los trovadores en la España de los siglos XIII, XIV y XV.³ El rabel es un cordófono de cuerda frotada con tres órdenes de cuerdas sencillas y fue adoptado en la Nueva España para la liturgia católica (Contreras, 1988; Ricard,

² El uso de este sufijo se ha incorporado incluso a los nombres de los santos católicos para remarcar su carácter sagrado, como es el caso de san Josentzin, que se traduce a menudo como *santo san José* o simplemente *san Josecito*.

³ La descripción que hace Macario Santiago (1991) del arpa gótica nos permite observar las similitudes con su homónimo de la Huasteca: “Poco a poco el arpa fue adquiriendo su forma gótica, pasando a ser tocada con los dedos de ambas manos. El arpa gótica era un instrumento de tamaño más reducido que el de las arpas del siglo XVI-XVIII –las cuales, al igual que el arpa moderna de pedales empotrados en la base, se apoyaban bien sobre la rodilla del arpista o bien sobre una banqueta u otro mueble que pudiese servir de apoyo [...] el Cancionero de Ajuda [...] muestra [...] una especie de pequeña arpa gótica portátil (arpa de trovador o *Minnesängerharfe*...)” (Santiago, 1991: 18-19).



Figura 1. *Los instrumentos.*

2000; Rouvina, 1999).⁴ El cartonal, también denominado cardonal, es un pequeño cordófono de cuerda rasgueada generalmente con tres órdenes de cuerdas sencillas.⁵

Las técnicas de ejecución del arpa y del rabel son similares a las empleadas en Europa durante los siglos antes mencionados. El arpero o *arpista*, como se denomina en las comunidades nahuas al ejecutante de arpa, se sienta recargando el instrumento sobre las rodillas. Como parte de la técnica empleada, se utilizan dos o tres dedos de la mano derecha (pulgares, índice y medio) y uno o dos de la mano izquierda (medio y pulgar). El último caso ocurre cuando se ejecutan octavas. El *rabelista*⁶ toma el pequeño cordófono con la mano izquierda,

⁴ Por su parte, Eugenia Rouvina señala que los rabeles o rabelitos de la Huasteca no son propiamente rabeles sino que más bien están emparentados con la familia de las vihuelas de arco (Rouvina, 1999: 76).

⁵ El cartonal está relacionado con el grupo de jaranas que incluye a la ejecutada en el trío huasteco, la media jarana de la danza de *Montezumas* y la jaranita empleada en el acompañamiento de la danza del *Rey Colorado*.

⁶ Denominación émica referida a la persona que toca el rabel.

recargando un extremo del rabel sobre el pecho, a la altura del corazón. La mano derecha porta el arco. Esta técnica es similar a las empleadas en el medioevo y renacimiento español (Ballester, 2000). La vara empleada por el rabelista es pequeña y puede ser de dos tipos: uno de ellos presenta una curvatura a la manera de los arcos barrocos, mientras que el otro es más bien recto. Generalmente la vara es de cedro y las cerdas se fabrican con pelos de crin o cola de caballo, aunque recientemente se emplea un material inorgánico. El ejecutante del cartonal sostiene con su mano izquierda el instrumento, colocando los dedos sobre las cuerdas para realizar un acompañamiento rítmico-armónico con la mano derecha. Emplea una púa o plumilla, la cual puede ser de madera o de plástico.

Respecto a las características sonoras de esta agrupación, cabe señalar la particularidad de su sonido agudo y penetrante. Los tres instrumentos tienden a llevar la línea melódica propia de cada son. En el arpa, la mano derecha realiza acordes cuya nota superior va dibujando la melodía, mientras que la mano izquierda lleva el bajo. El arpa es diatónica y se afina alrededor del La 440. Al no tener una afinación situada con exactitud en el La 440, las tonalidades pueden variar aproximadamente desde sol mayor, si se afina por debajo de la secuencia señalada, hasta si bemol mayor, si se afina por arriba. El rabel dobla la melodía realizando *glissandos* que le dan un carácter particular a la ejecución. Comúnmente se emplea la técnica de ejecución a dobles cuerdas, con lo que algunos músicos logran hacer pequeños acompañamientos. El cartonal imita la melodía, pero además, dado que se rasguean sus tres cuerdas simultáneamente, va realizando un acompañamiento armónico. Los acordes empleados corresponden generalmente a los grados I, IV y V. Las cuerdas de los instrumentos son de nylon, aunque anteriormente se hacían de tripa de animales del campo.

Entre los elementos de la danza cabe mencionar el uso, por parte de los danzantes, de unas maraquitas de posible origen prehispánico (Castellanos, 1970; Campos, 1928). De hecho, el término danza de Ayacaxtini es traducido por los músicos nahuas como danza de *Sonajitas*, resaltando así el empleo de la maraca (*ayacaxtli* en náhuatl),⁷ idiófono de sacudimiento fabricado y usado por los danzantes. Pero también recibe la denominación de danza de *Coyolitos*⁸ por

⁷ Aunque el concepto de maraca es más adecuado desde el punto de vista organológico que el de sonaja, nosotros empleamos los términos sonaja o sonajita, en tanto que son denominaciones émicas, como sinónimos de maraca. Siguiendo a Guillermo Contreras, la distinción entre maraca y sonaja estriba en que en la primera las semillas o pidrecitas chocan contra las paredes del instrumento produciendo el sonido, mientras que la segunda refiere al instrumento conformado por láminas dispuestas conjuntamente de manera que el sacudi-

el uso de un cascabel junto a la sonajita.⁹ Aunque los idiófonos descritos son portados por los danzantes, se puede afirmar que completan la dotación instrumental constituida por el arpa, el rabel y el cartonal, pues en el evento *performativo* su timbre se suma al de aquéllos, participando de la sonoridad que caracteriza a todo el conjunto.

OCASIONES MUSICALES

Las ocasiones musicales de la denominada música de arpa o música chiquita son las fiestas patronales, el Xantolo y las ceremonias del ciclo agrícola, como la petición de lluvias, la siembra y el ritual para la cosecha. En ocasiones la música de arpa que acompaña a la danza de Ayacaxtini se realiza en rituales para ofrendar a una deidad, agradecer favores divinos y como acto propiciatorio para obtener buenas cosechas o protección para el bienestar y la salud (Sevilla, 2000: 13).

En la Huasteca se emplea el concepto de *el costumbre* para referirse a un conjunto ceremonial vinculado con el tipo de prácticas rituales arriba señaladas. Para el caso de los nahuas, la inserción de la música de arpa en los ritos indica el carácter sagrado de esta práctica musical y coreográfica, ya que dichas ceremonias se relacionan con el ámbito sobrenatural. Como señalan Gonzalo Camacho y Lizette Alegre, “el objetivo principal del *costumbre* es el establecimiento de la comunicación entre los hombres y los dioses con la finalidad de prevenir o reestablecer el orden y la armonía del universo, permitiendo el transcurso cíclico de la vida sin contratiempos”. A través de los rituales se retorna al tiempo primi-

miento las hace chocar entre sí, acción que produce el sonido. Ejemplos de sonajas son: el sistro del pascola empleado por la etnia yaqui o la sonaja ejecutada por los nahuas de Jalisco en la danza de sonajeros.

⁸ Las diferentes denominaciones hacen referencia a las pequeñas maracas (maraquitas) y al cascabel (o cascabelito) que emplean los danzantes y que completan la dotación instrumental. Desde el punto de vista organológico, una traducción literal de *Danza de Sonajitas* sería *Danza de Maraquitas*. El maestro Maximino, de la comunidad de Chilzapoyo, la identifica como *Danza de Coyolitos*, debido a que los cascabeles empleados reciben el nombre de *coyoles* en náhuatl. También se conoce como *Danza de Cascabelitos* o simplemente *Danza del Cascabelito*.

⁹ En tiempos prehispánicos era común el uso de cascabeles. Fray Bartolomé de Las Casas señala: “Poníanse a las gargantas de los pies y en las muñecas de las manos sartaes de muchos cascabeles, hechos de oro y otros de hueso” (1967: 539). Además de la presencia precolombina, los españoles trajeron cascabeles entre su instrumental.

genio, al de la creación del mundo. En ellos, la música de arpa y las danzas tradicionales conforman una unidad que constituye un soporte para el lenguaje simbólico de los pueblos indígenas que habitan esta región.¹⁰

ESTUDIO DE CASO I: MUNICIPIOS DE XILITLA Y COXCATLÁN

En las comunidades nahuas de los municipios de Xilitla y Coxcatlán, el conjunto conformado por la música de arpa y la danza de Ayacaxtini tiene un alto valor simbólico y constituye un importante elemento de los ritos agrícolas, religiosos y curativos. Este estudio de caso muestra que el contexto ritual de ejecución le agrega el carácter *performativo*, dado que cada ceremonia se desarrolla en un momento histórico particular con los elementos que lo integran: músicos, danzantes, instrumentos, parafernalia ritual, ofrendas y comunidad.

EL SIMBOLISMO DE LA MÚSICA DE ARPA

Cosmovisión y ecología sagrada

Los protagonistas (danzantes, músicos, curanderos) consideran la música y la danza como vehículo clave para demostrar respeto y entrar en comunicación con las deidades terrestres y las entidades espirituales que moran en el entorno natural: plantas, elementos (sol, lluvia, viento, fuego, agua) y animales. A través de ellas se llama a las entidades espirituales al mundo de los humanos. La música de arpa, a menudo sinónimo de la danza de Ayacaxtini, forma parte integral de los costumbres nahuas y es indispensable para llevar a cabo los ritos que aseguran la armonía del universo y la comunicación entre el mundo divino y el mundo humano, entre el espacio terrestre y celeste.

En los eventos del ciclo agrícola entre los nahuas de Xilitla y Coxcatlán, el *performance* transporta las entidades sobrenaturales hacia los humanos. Richard Schechner (1981: 81) define dos tipos de *performance*: los de “transpor-

¹⁰ La sacralidad en la que se inscribe esta manifestación artística ha permitido que adquiera funciones terapéuticas, dado que la gente señala que tanto la música como los instrumentos empleados tienen el don de curar (Camacho, 1998). El carácter sagrado se evidencia también en otras ocasiones, por ejemplo, para bendecir una casa recién construida o cuando un músico o danzante fallece. En tales momentos se requiere de un mecanismo de sacralización, en donde la presencia de esta música es indefectible.

tación” y los de “transformación”. En los primeros, los protagonistas van a otro lugar durante el evento *performativo*, para regresar al final al sitio de origen. El *performance* de “transformación” refiere a ritos de iniciación, entre otros, a través de los cuales los protagonistas cambian de identidad social (Schechner, 1981). En los ritos nahuas de petición de lluvia las entidades terrestres y celestes entran al mundo humano y viceversa. Esta característica nos permite considerarlos como *performances* de “transportación”.

Los mitos

La asociación entre música y cosmovisión está presente también en los mitos. En ellos, los animales figuran como mensajeros de los dioses; de este modo se les asigna una relación especial con lo divino (González, 2001). Más adelante veremos que el simbolismo de los animales está presente en los instrumentos de la agrupación que nos ocupa. Por otra parte, María Dolores, de Tlamimítl, Xilitla, cuenta que el niño maíz danzaba en la milpa con sus instrumentos musicales para darse alegría. Crisanto, anciano nahua de Xilitla, también señala que este cereal era un infante que andaba cantando y bailando en las sembreras y agrega que fue él quien enseñó a los hombres a tocar. Según este relato, el pequeño pidió a su padre que le hicieran fiesta para recordar la alegría de su llegada:

Dice la leyenda que el niño maíz y su hermana frijol andaban perdidos en el monte cuando un señor y su esposa los adoptaron y les ofrecieron su casa humilde y pobre. Cada niño se fue a dormir en su casita. En la noche, el niño maíz pidió al señor preparar una fiesta con música y le dijo que no se espantara en la mañana cuando abriera las puertas. Al día siguiente ya no eran niños, pero las casitas estaban llenas de maíz y de frijol. Y como lo quiso el niño maíz se le hizo fiesta. Desde entonces se festeja cuando llega el maíz con música y arpa.

A partir de estos relatos podemos ver que se señala al niño maíz como músico y danzante, así como el personaje que indica a los hombres la manera de celebrar la fiesta. Lo anterior nos permite entender parte importante del papel que desempeñan la música de arpa y la danza en las ceremonias de siembra y cosecha del maíz: a través de su ejecución se reactualiza el mito.

ASPECTOS PERFORMATIVOS

Al analizar los ritos agrícolas como eventos simbólico-*performativos*, frecuentemente se encuentra que, en apariencia, éstos pueden fallar; sin embargo, hay elementos que aseguran la “eficacia” del evento *performativo* (Schieffelin, 1995). En esta sección expondremos varios componentes necesarios para el éxito de la ejecución ritual: el don de los protagonistas, el simbolismo de los instrumentos, el trato a los instrumentos, los sones y la práctica dancística.

El don

Los protagonistas de la música y la danza necesitan tener un don especial para asegurar la armonía entre el mundo humano y no humano. Al igual que en el caso de los curanderos nahuas (véase por ejemplo Gallardo, 2000; Sandstrom, 1991), los músicos reciben “un don de los dioses” que les da el conocimiento para tocar. Según los testimonios de iniciación recolectados entre músicos y danzantes de Xilitla, éstos reciben un don, el cual es reconocido como *cargo*, que asegura la intercomunicación entre las deidades y los hombres. Así, se establece un compromiso para toda la vida y, según los mismos testimonios, negarlo representa un peligro que puede conducir a la muerte. Por ejemplo, José Manuel, arpero de la danza de Ayacaxtini en Xilitla, señala que siempre le llamó la atención la música: desde joven empezó a soñar con ella hasta que a los ocho años intentó tocar instrumentos imaginarios. Reconociendo su don, los músicos de su comunidad le enseñaron a tocar. De igual manera, Nicolás Ortiz, representante de la danza de Ayacaxtini del Jobo, Xilitla, afirma que “el don de la música es un cargo para la comunidad. No se trata de ganar dinero o llegar a ser famoso, es algo sagrado con lo que se tiene que cumplir”. Félix Martín, jefe de danza de San Pedro Huitzcuilico, Xilitla, cuenta la historia de un músico que tocaba el arpa y el rabel: “Un día me dijo que ya no quiso tocar con la danza. Bueno, pues, ni modo, yo le dije: la mano que te ha dado Dios la debes respetar, pero si ésta es tu decisión no te voy a obligar. Y fíjese, a poco tiempo el señor se enfermó y falleció porque ya no se respetó este compromiso que tenía”.

El simbolismo de los instrumentos

En la región bajo estudio la fauna y flora del monte están presentes en las formas constructivas y en el material de los instrumentos. El arpa, el rabel y

el cartonal son elaborados con madera de cedro, no sólo por la abundancia de este material en la zona sino porque se le considera como el árbol sagrado de la vida. Además, los instrumentos portan elementos iconográficos que tienen un valor simbólico, por ejemplo, la representación de una ardilla en uno de los lados del clavijero y la de un tallo de maíz en el otro. El arpero Agustín, de San Pedro Huitzcuilco, Xilitla comentó que la ardilla corre en la milpa “para atrapar el maíz”. Este animal se acerca a los campos de cultivo para robar el cereal tierno. Así, vemos que la música de arpa se relaciona con el mundo de los animales, el entorno natural y la ecología sagrada de los nahuas. Por una parte, notamos que sirve para comunicarse con el dueño de la tierra para pedirle que espante a los animales y lograr así un mejor cuidado de la milpa, asegurando con ello una buena cosecha. Por otra parte, el simbolismo de la ardilla y el maíz señala la comunicación con el espíritu del animal, mediante la cual se le pide que ya no robe el fruto de la tierra, sustento de la vida de los campesinos nahuas.

Los nahuas consideran que los animales del monte deben ser representados por intermediación de sus vísceras, con la finalidad de llamarlos al ritual. En este sentido, el material de la encordadura tiene un alto valor simbólico y se vincula con el entorno natural. Como se acostumbra en la Huasteca potosina, el arpa usada en Xilitla y Coxcatlán tiene veinticuatro cuerdas, las cuales se templan con un afinador hecho de hueso. El rabelito (*cuachele*) y el cartonal presentan tres órdenes de cuerdas sencillas. Anteriormente éstas se fabricaban con intestinos de animales salvajes, como el tlacuache, el mapache, el coyote, el zorrillo y el tejón. Hoy en día las cuerdas de nylon son las más frecuentes, aunque no las más deseadas. Varios músicos nahuas entrevistados durante esta investigación expresaron su decepción por ya no poder encontrar estos animales para fabricar sus encordaduras. Domingo, del Jobo, de Xilitla, afirma que “la música no suena igual con las cuerdas de plástico”.

Los nahuas de Xilitla estiman que la música de arpa no puede ser eficaz en un ritual sin las sonajas. Una de las características de la danza de Ayacaxtini es el sonido particular de las sonajitas que llevan los danzantes, las cuales, a decir de la gente de las comunidades, simbolizan el viento.¹¹ De hecho, no es raro que los nahuas de Xilitla y Coxcatlán se refieran a la música de la danza de Ayacaxtini como “la música de viento” (*ahacacuicatl*). En la cosmovisión del

¹¹ La danza en Ixtacamel, Xilitla, cuenta con veinticuatro danzantes (hombres, mujeres y niños) y un capitán (*qualihitic*). Cada danzante (*mihtotiani*) lleva una sonaja para acompañar el ritmo del baile con la percusión. Algunos traen cascabeles pequeños de bronce. Éstos se ocupan durante el primer son, “La llegada” o “El saludo”, antes de empezar la coreografía.

grupo en cuestión se considera a los elementos y los astros, como el viento (*ahacatl*), la tierra (*tlalli*), el fuego (*tlixitl*), el agua (*atl*), el sol (*tonatih*) y la luna (*metzli*), como espíritus de la tierra y deidades. De modo que la concepción “música de viento” pone de manifiesto el carácter sagrado de esta práctica artística.

La sonaja se elabora con una calabacita redonda conocida en Xilitla como *ecuacaxtli*. Para construirla se seca el fruto y se le introducen semillas de *papatla* a través de una apertura que se cierra con un mango de madera. En el municipio citado, se pintan de rojo o de azul con verde, y se adornan con listones de varios colores o con plumas teñidas que representan a los animales del monte y el orden cosmogónico.

Los instrumentos musicales se usan para comunicarse con las fuerzas espirituales que residen en el entorno natural. Las sonajas llaman al viento y a la lluvia, y el rabel, cartonal y arpa invitan a los *teyomej*, los pequeños truenos y deidades terrestres de las cuevas, manantiales y montañas para darles ofrenda (*tlamaniliztli*) con el fin de propiciarlos.

El trato a los instrumentos

Otro de los aspectos que contribuye a lograr la eficacia del ritual se manifiesta en el trato especial conferido a los instrumentos, tanto en el transcurso de la ceremonia como a lo largo del año entero. Éstos son considerados seres humanos. Fernando, danzante y portador de fila de una danza de Ayacaxtini en Xilitla, enfatiza que el arpa, la sonaja, el rabel y el cartonal, propios de la música del elote, son *macehualme* o personas. Señala además que “tanto como los humanos y las plantas, los instrumentos tienen un espíritu” (*totonal*), el cual les otorga un carácter similar al de los hombres. Sus *tonalmej* representan a los espíritus de la música (*tonaltlatzotzonaliztli*); son los que ayudan a los músicos y danzantes a establecer el vínculo entre el mundo de los humanos y el de los dioses a través de los sones y de las evoluciones coreográficas. Por lo anterior, los instrumentos se guardan cuidadosamente en el altar de la casa y deben ser tratados con respeto, como si fueran ancianos de la comunidad.

Para asegurar el éxito del evento ritual, los ejecutantes ofrendan a los espíritus de la música con incienso, oración y aguardiente para afirmar la comunicación con los *tonalmej* antes de empezar a tocar y a danzar. De la misma manera, durante un ritual los músicos frecuentemente ofrecen un brindis (*tlazicuiniya*) a sus instrumentos, vertiendo un poco de aguardiente en el arpa, el rabel o el cartonal. Según Domingo Martínez, rabelista de la danza de Ayacaxtini de Ixtacamel, lo anterior sirve “para que no se cansen y para que suenen mejor”. Esta creencia

se encuentra distribuida en toda el área de la Huasteca, sobre todo en el ámbito de la música ritual. El danzante Fernando, de Xilitla, señala que “no puede faltar un elemento porque si no se enojan los *teyotzitzin* y no va a llover o bien se cae todo el maíz”.

Los sones de arpa en una petición de lluvia

Los sones fortalecen el vínculo que establece la música con el entorno natural y con los espíritus que residen en él. El ejemplo de una petición de lluvia en Xilitla ilustra el carácter *performativo* de la música de arpa.

En Ixtacamel, Xilitla, los músicos tocan secuencias de sones agrupados en siete o sus múltiplos (catorce, veintiuno, etcétera). Hay varias piezas que se ejecutan con un orden particular, el cual varía muy poco:

1. La llegada
2. El saludo
3. El incienso (*popochiuiya*)
4. El brindis (*tlazicuiniya*)
5. Son de los teyomejs (*teyomejhuicatl*)
6. Lo que se va hacer (*tlaquemochihuas*)
7. Son de la mesa (*mexa*)

La ceremonia de petición de lluvia abre con una pieza que anuncia “La llegada” de los danzantes y de los participantes, y sirve para llamar a los *teyomej*. Durante el segundo son, “El saludo”, se lleva a cabo la salutación a los *teyomej* (figura 2). De forma paralela, se saludan los danzantes. Después, se sahúman los instrumentos, el altar y el manantial para mostrar respeto a los espíritus que habitan y guardan estos lugares, al tiempo que suena “El incienso” (*popochiuiya*) y se les ofrece aguardiente con “El brindis” (*tlazicuiniya*) (Figura 3). Estas acciones se completan con una oración hecha por un *tamatini*, es decir, “La persona que sabe” (figura 4).

El siguiente son, *teyohuicatl*, invita a los pequeños dioses (*teyomej*) y sus ayudantes (*teyotzitzin*), que son las entidades espirituales que residen en la naturaleza. Según los danzantes de Ixtacamel, estos dioses y espíritus “se alegran cuando escuchan la música, pues les gusta danzar”. La música de arpa es la que invita a los *teyomej* a reunirse con los humanos que integran la danza de Ayacaxtini. En seguida se anuncia con el próximo son “Lo que se va hacer” (*tlaquemochihuas*). Después se prepara la ofrenda con el son de “La mesa” (*mexa*), colocando una mesa cerca del altar; en ella se ponen los alimentos



Figura 2. *Músicos del Ayacaxtini de Ixtacamel.*



Figura 3. *Fernando ofreciendo un brindis a los músicos de Ixtacamel.*



Figura 4. *Dando aguardiente al ravelito.*

cubiertos por una servilleta. Mientras se ejecuta “La comida de los dioses” (*teyomejtlacuas*), se da de comer a dos, siete o catorce niños que representan a los “diositos”, entidades espirituales también denominadas *teyotzitzin*. Después se invita a todos los participantes a probar la comida ritual, incluyendo a los músicos y danzantes, quienes, al terminar el primer grupo de siete sones, toman un descanso. Después de comer, se inciencan los instrumentos y se inicia otro ciclo de siete sones, tocando primero uno de “Agradecimiento para la comida” (*tlacuastlaxcamatili*). Hay sones vinculados más directamente con el entorno natural-sobrenatural-cultural que se llaman “El huarache”, “La nube”, “La chuparrosa,” “La araña del agua”, o el “Son para cortar aguacates”. El orden de este tipo de piezas puede variar según el evento ritual.¹² Los últimos dos, según se ha podido observar, corresponden a “El último son” y “La despedida”. “El último son” suele ser en realidad el penúltimo de la ceremonia; marca la desacralización del espacio ritual y prepara para la despedida, acompañado por la pieza denominada precisamente “La despedida”. Es importante que la música se ejecute de acuerdo

¹² Una ceremonia para la cosecha (*xanconetl, tlamanaliztli*) o una petición de lluvia pueden durar toda la noche, por lo que la música sirve para marcar momentos claves en rituales tan largos, durante los cuales se tocan hasta 70 piezas; varias de ellas se repiten. Domingo Alfonso, de la danza de Ayacaxtini de Coxcatlán, señala que “hay sones especiales que se tocan para la medianoche, la luna, la neblina, la madrugada, el amanecer, el sol, el pájaro pinto y el día”. Así, notamos que los sones se adaptan según el acto y el contexto ritual.

con un cierto orden secuencial, el cual debe su lógica al discurso ritual. Varios ancianos de Calmecayo, Coxcatlán, afirman que en un ritual de cosecha (*xanconetl*) “empezó a tronar fuerte porque faltaron unos sones y se enojaron los truenos grandes”.

Aspectos coreográficos

Otra característica *performativa* se establece a través de la coreografía. En la danza, el capitán (*coatlihtic*) se coloca en medio de dos filas de siete danzantes, las cuales representan la dualidad del cosmos: el mundo terrestre y el mundo celeste, la parte femenina y la masculina (Tiedje, 2003, 2004). El *coatlihtic* lleva dos bastones como el antiguo dios del fuego, Huehuetéotl, el Gran-Abuelo, centro y principio creador del cosmos. Con sus cuerpos, los *mihtotiahne* (danzantes) nahuas emulan el movimiento de los animales o de las fuerzas climáticas referidas a través de las denominaciones asignadas a los sones (en “la chuparrosa”, por ejemplo, los danzantes hacen pasos pequeños avanzando de lado a lado y dan vueltas rápidas imitando los movimientos del ave; en la “araña del agua” ejecutan pequeños brincos). Las mujeres danzan en círculo al lado de las filas de los hombres.

El cuerpo del danzante reviste un carácter *performativo*, cuasi-mágico.¹³ A través de la gestualidad corporal se intenta propiciar o controlar a los espíritus de la naturaleza. Así, los movimientos de los danzantes y su contacto con los elementos del ritual contribuyen a alcanzar la eficacia del mismo. Por otra parte, existen movimientos que pueden llegar a contravenir el éxito de la ceremonia. Según los danzantes nahuas, el maíz tierno puede desprenderse con el viento, por ello cuando se danza para agradecer al niño elote por las primicias no se debe dar vuelta, de lo contrario se atrae al viento del remolino. La anciana María Dolores, de Tlamimitl, Xilitla, también señala que “en la primera cosecha (*xanconetzin*) no se da vuelta porque si no se cae el elote tierno de la mata de maíz”. De esta manera, se considera que el cuerpo del danzante simboliza al del niño maíz (Heyden, 2001). Asimismo, al dar vuelta el bailaror atrae al viento remolino, un viento peligroso del norte que acarrea enfermedad y peligro para las cosechas.

Este primer estudio de caso muestra la manera en la que la música de arpa y la danza de Ayacaxtini constituyen elementos indispensables en los ritos

¹³ El cuerpo del danzante tiene un carácter *performativo* porque sus movimientos y su contacto con los elementos del ritual llegan a determinar la eficiencia del mismo.

agrícolas, debido a sus capacidades para establecer la comunicación con el mundo divino. Como hemos mostrado en esta descripción etnográfica de la música y la danza, el evento ritual simboliza la creación y los elementos del cosmos en la ecología sagrada de los nahuas.¹⁴

ESTUDIO DE CASO 2: MATLAPA

Son varios los asentamientos nahuas de la zona de Matlapa en donde se ejecuta la danza de Ayacaxtini acompañada por música de arpa, rabel y cartonal. Esta práctica musical y dancística, como ya se ha comentado, está inserta en un complejo entramado simbólico que se relaciona íntimamente con las formas de ver y sentir el mundo de los nahuas de la región. Las nociones que se tienen de dichas manifestaciones artísticas se encuentran subsumidas dentro de las creencias y prácticas religiosas. En este apartado nos referiremos a ciertos aspectos que subrayan la relación que la música y la danza establecen con la cosmovisión y religiosidad de los nahuas de esta región de la Huasteca y que coincide con lo señalado para la zona de Xilitla.

EL SIMBOLISMO DE LA MÚSICA DE ARPA

Cosmovisión y carácter sagrado

La indagación sobre la concepción émica del origen de la música que acompaña a la danza de Ayacaxtini nos ha llevado a explorar la concepción que tienen varios músicos acerca de la naturaleza sagrada de esta expresión artística. Un elemento que marca constantemente esta relación es el número siete (*chicome*), elemento significativo en la cosmovisión de las comunidades bajo estudio. Varios músicos y curanderos han señalado que son siete los puntos del universo: los

¹⁴ Cabe mencionar que la música de arpa acompaña no solamente el calendario ritual agrícola sino que se ejecuta durante las fiestas católicas debido a la superposición y *bricolage* de ambas religiones desde el tiempo colonial. Antiguas deidades de elementos naturales tienen “sinónimos” entre los santos católicos: el niño maíz está asociado con el señor Jesucristo, tanto como la madre Tierra se asocia con la virgen de Guadalupe (Camacho *et al.*, sf). Entre los nahuas de Xilitla y Coxcatlán, la danza de Ayacaxtini se ejecuta también en fiestas religiosas propias de la cosmovisión y religiosidad nahua, en presencia de un sacerdote católico (Tiedje, 2004).

cuatro rumbos (este, oeste, norte y sur) más el arriba, el abajo y el centro. Éstos definen el espacio fundacional y ordenador donde habitan númenes y hombres conviviendo en un entorno ecológico divinizado. Por ello, el ofrecimiento de la bebida ritual (*tlazicuines*) se realiza vertiendo un poco de aguardiente en siete lugares, con lo cual se instaura un tiempo y un espacio sagrados previos al *performance* musical.

Por otra parte, el nombre ceremonial del maíz es *Chicomexóchitl*, cuya traducción émica es siete flores y se refiere a la advocación divina de este cereal. *Chicomexóchitl* aparece en los mitos como un héroe civilizatorio que enseña la música y la danza. *Chicomecuicatl* son los “siete cantos sagrados” que ponen en comunicación a los hombres con los dioses. En algunas danzas del maíz las coreografías se conforman a partir de siete pasos y siete vueltas. Hay muchos otros casos en donde este número denota sacralidad, aquí sólo queremos ejemplificar la manera en que funciona como un elemento estructurador de la cultura nahua, explicando de esta forma su fuerte presencia en las prácticas musicales y dancísticas. Esto se observa particularmente en el caso de la música que estudiamos.

Los mitos

La ascendencia divina se traza a través de un par de númenes católicos: el rey David y santa Cecilia. Esta última por ser la patrona de los músicos y el rey David porque tocaba el arpa. Incluso se hace referencia a pasajes de la *Biblia*, como fuente documental que constata el carácter arpístico de David. En Matlapa, varios músicos señalan que este monarca introdujo dicho instrumento en la Huasteca. El arpista Juan Victoriano lo sitúa en el momento mismo de la creación del mundo, señalando que él “inventó la música” al tocar siete sones como una alabanza al sol, las estrellas y la tierra. En algunos comentarios se dice que el rey David, a través del sueño, brinda el don de tocar el arpa a los elegidos por él. A continuación describimos uno de los mitos que expresa el origen divino y hace comprensible el papel del numen como otorgador del don, según nos relató Floriberto Ortiz, de Texquitote:

Cierto día, un hombre escuchó un sonido muy bello que parecía provenir de la milpa, pero no sabía qué era porque anteriormente no se conocía la música. Entonces se encaminó al lugar de donde venía aquel sonido y cuando arribó éste había cambiado de sitio. Se dirigió hacia el reciente punto sonoro y, al llegar ahí, se percató que había cambiado nuevamente de lugar. Continuó siguiendo aquel sonido y después se dio cuenta de que

ya estaba en el monte, muy alejado de su casa, y por ello prefirió retornar a su hogar pues temía perderse.

Al día siguiente volvió a escuchar esos sonidos y quiso averiguar de dónde provenían, pero se repitió la misma historia. Cada vez que llegaba al lugar en donde aparentemente se originaba el sonido éste se movía a otro paraje y siempre con rumbo al monte. El hombre estaba muy triste pues no había podido descubrir qué provocaba aquella hermosa música, hasta que un curandero le dijo que si quería saber quién la producía tenía que ayunar y no tener contacto sexual por siete días. Sólo podía comer unas cuantas tortillas duras y tomar unos traguitos de agua. El hombre realizó el ayuno con la abstinencia sexual prescrita y a los siete días escuchó un bello sonido. Fue entonces cuando se dirigió a él y finalmente encontró al rey David tocando su arpa en el monte. De esta manera conoció la fuente del sonido que tanto le gustaba. Entonces le pidió al soberano que le enseñara a tañer el instrumento divino. Rápidamente aprendió, por lo que el rey le encomendó seguir tocando en su lugar, para que este último pudiera ir a matar al Goliat que estaba destrozando las milpas y comiéndose a los animalitos, pues la música no debería cesar ni un momento. Gracias a aquella persona, David pudo enfrentarse al Goliat y vencerlo, liberando a las comunidades de este mal. Fue así como los hombres conocieron la música.

Otro mito nahua relacionado con el arpa de la vecina Huasteca hidalguense, narrado por el maestro de danza Juan Hernández, es muy similar al anterior, con la diferencia de que relata un pasaje en donde el hombre encuentra al rey David tocando el arpa para que bailaran sus “borreguitos” (Camacho, 2001).¹⁵ Por esta razón no podía dejar de tocar el instrumento; era necesario que la música continuara para que los animalitos no suspendieran el baile, ya que dicha actividad agradaba a Dios. De esta manera no sólo se explica la presencia del cordófono referido sino también el origen de la danza como una alabanza a los dioses, ya que, según Juan Hernández, los danzantes representan al rebaño del rey David. Aquí también coincide el carácter sagrado tanto del instrumento como de las manifestaciones coreográficas; asimismo se expresa un particular *ethos* sacerdotal propio de músicos y danzantes. En otras referencias míticas encontramos un vínculo entre la virgen de Guadalupe y el Dios del Maíz, pues éste se hace cargo de aquélla después haber quedado abandonada por san José.¹⁶ El Dios del Maíz enseña el *costumbre* y con ello la música de arpa. Todo ello subraya el carácter divino de la música y la danza y apunta su

¹⁵ El mito en cuestión fue recogido en la comunidad de Tepexitla, municipio de Huejutla, en la Huasteca hidalguense. La cercanía cultural y geográfica que mantiene esta zona con la de San Luis Potosí permite explicar la similitud de los relatos míticos.

¹⁶ Según el arpero Eutorquio Marcial, de Palictla, Matlapa, la virgen es abandonada por san José, tras lo cual el Dios del Maíz se hace cargo de ella.

relación con las distintas ocasiones *performativas*. No se agotan aquí los mitos, pero estos ejemplos bastan para evidenciar el entramado simbólico en el cual se encuentra inserta el arpa, además de su origen divino.

ASPECTOS PERFORMATIVOS

Como vimos en el estudio de caso 1, es importante examinar los elementos considerados indispensables para asegurar la “eficacia” de un evento ritual acompañado por la música de arpa y la danza de Ayacaxtini. Por ello, también en esta sección trataremos varios puntos considerados necesarios para el éxito del ritual: la competencia de los danzantes y de los músicos (*don*), el simbolismo de los instrumentos, el trato a los instrumentos, los sones y la práctica dancística.

El don

La eficacia ritual depende, en gran medida, de la competencia de los músicos y de los danzantes que participan en la ceremonia. A partir de las diversas entrevistas realizadas a músicos y danzantes en comunidades pertenecientes al municipio de Matlapa, podemos estipular que la mayoría de ellos señalan haber aprendido dichas artes a partir de un sueño, de manera similar a lo que refieren los músicos de Xilitla. A través de éste se les revela el *don* de tocar o danzar, adquiriendo el compromiso de dedicarse a esta actividad so pena de recibir una sanción en caso de incumplimiento. Para ellos, haber llegado a ser músico o danzante no ha sido una decisión personal, más bien el hecho es interpretado como consecuencia de un designio divino que supera la voluntad humana.

Soñar es un medio para comunicarse con el mundo de las deidades y se concibe como una manera de tener acceso a un conocimiento nigromántico y adivinatorio. Por ejemplo, un arpista soñó en varias ocasiones con un músico tocando el arpa. Inmediatamente identificó a la persona soñada y sabía que ésta le tenía mucha envidia. De tal modo que interpretó el sueño como una revelación del daño que ese hombre le estaba haciendo con la música de arpa. También es común que se diga que el iniciado pasó por un periodo de siete días de enfermedad que lo puso al borde de la muerte. Durante este lapso se presenta el sueño revelador a través del cual se le concede el *don*.

Los relatos anteriores ponen en evidencia el vínculo entre la adquisición del *don* y el paso por un periodo de liminalidad, el cual se relaciona de alguna manera con la muerte. En este caso, tal vez estemos frente a un proceso de muerte

simbólica, que es propia de la iniciación chamánica, como ya lo ha señalado Mircea Eliade, y que se corresponde con la estructura de los ritos de paso señalados por Arnold Van Gennep (1986). No es raro que los músicos y danzantes sean al mismo tiempo curanderos.

El simbolismo de los instrumentos

Entre los elementos simbólicos que presentan los instrumentos en Matlapa debemos señalar la presencia de ciertos animales tallados en madera que adornan el clavijero, como ya fue apuntado en el caso de Xilitla. Por lo regular, los constructores emplean madera de cedro en la fabricación del arpa. La caja de resonancia consiste en una sola pieza que se escarba para darle la oquedad necesaria; sólo cuando se hace de mayores dimensiones se emplea el sistema de duelas para formar el cuerpo del instrumento. La tapa armónica, la consola y la columna o mástil son también de cedro. En esta zona, el arpa recibe además la denominación de *cuatzocuro*, cuya traducción émica es madera que suena quedito o madera que canta. Se acostumbra tallar en el clavijero cabezas de animales colocados frente a frente. Las efigies de madera adquieren algunos significados relacionados con categorías nativas y con aspectos mágicos. Por ejemplo, un tejón y una ardilla se pueden esculpir juntos porque son animales que suben a los árboles; dos ardillas, por estar relacionadas con el monte; el perro y el conejo, por ser animales domesticables que se pueden agarrar.¹⁷

Otra pareja la constituyen el tecolote y la serpiente, porque se relacionan con fuerzas malignas. Al respecto, el músico Eutorquio Marcial Bueno, quien tiene tallado en el clavijero de su arpa una cabeza de tecolote y una serpiente (figura 5), nos comentó que estos animales se colocan encontrados para nulificar su virulencia. Con ello se busca prevenir algún accidente en el momento de trabajar la milpa, pero sobre todo evitar las mordeduras de serpiente que pueden ser mortales. Recordemos que la danza se emplea para ciertos ritos agrícolas y uno de sus objetivos es pedir permiso o agradecer a la tierra por la siembra u obtención del maíz. Con dicho agradecimiento se espera sortear

¹⁷ Otro par recurrente de animales es el conformado por el coyote y el conejo, debido a que representan la relación entre el mestizo (con frecuencia, los indígenas se refieren al mestizo como *coyotl*, es decir, coyote) y el indígena (conejo). Al respecto, hay varios cuentos en los que se manifiesta la mayor inteligencia del conejo respecto al coyote. Este último siempre es engañado, pese a ser más grande y fiero. Es interesante la presencia de esta pareja, ya que demuestra que la música de arpa también constituye un discurso social del indígena frente al mestizo.



Figura 5. *Serpiente y tecolote en el clavijero del arpa.*

algún daño. Por otra parte, el mismo músico comentó que el mencionado reptil se relaciona con la danza porque posee un cascabel en la cola, del mismo modo que los danzantes llevan uno en la mano. Cuando la serpiente hace sonar su cascabel atrae las lluvias, así como los danzantes hacen posible que llueva al emular el sonido mediante el sacudimiento de estos idiófonos.

Respecto a la fabricación de los instrumentos, los músicos y lauderos hacen referencia a ciertas restricciones que deben observarse durante el proceso de construcción del arpa, las cuales apuntan el carácter sagrado de los instrumentos y de la música. Floriberto Ortiz, laudero de Texquitote, señala que para construirla se debe realizar un ayuno de siete días y mantener abstinencia sexual. La elaboración del arpa debe iniciarse “en el monte” y sólo se puede trabajar en ella los martes y viernes.

Frumencio Merced, laudero de la misma comunidad, nos cuenta que los músicos de Tlacuahtike le solicitaron fabricar una “a la manera antigua”, es decir, debía ayunar y observar abstinencia sexual por catorce días (dos veces siete), además de bañarse con agua que tuviera “palo santo”. La fecha adecuada para iniciar la elaboración del cordófono en cuestión es el primer martes de

cuaresma, debiéndose concluir el proceso el viernes santo. El inicio de la fabricación debe estar acompañado de una ofrenda consistente en *patlaches* (tamal grande con pollo entero y mole), aguardiente, velas, incienso y flores. Los días de trabajo dedicados a su elaboración se restringen a los martes, jueves y viernes. Por su parte, Juan Victoriano, músico y constructor de Chalchocoyo, dice que él mismo hizo su arpa en el monte “a puro machete”. Esa es la manera de fabricarse; por ello tienen un aspecto agreste.

Todos los comentarios al respecto coinciden con el conjunto de mitos acerca del instrumento. El monte es el lugar sagrado en donde se escuchó por primera vez el mencionado cordófono y en donde éste debe ser construido o al menos comenzado. Los siete días de ayuno y abstinencia sexual que observó el primer hombre que aprendió la música se corresponden con el hecho de realizar este mismo sacrificio para fabricar el arpa, sean siete o catorce días. Hay momentos específicos para construirla, mismos que se vinculan con una demarcación sagrada, como son los días martes y viernes (en algunos casos también jueves), los cuales contienen una carga simbólica que los distingue de los otros días de la semana,¹⁸ o el periodo sagrado de Semana Santa.

El rabelito posee varias denominaciones que lo relacionan con el entorno natural. Recibe el nombre de periquito debido a que la voluta del instrumento en muchas ocasiones tiene la forma de una cabeza y pico de perico, ave representativa de la región Huasteca. Esta misma designación refiere al sonido agudo del instrumento homologándolo con el producido por las mismas aves.¹⁹ También recibe el nombre en náhuatl de *cuachele*, cuya traducción émica es querreque, denominación local del pájaro carpintero. El término *cuachele* hace alusión al color rojo de la cabeza de dicha ave. En ocasiones el rabelito tiene en la voluta la forma de la cabeza de un gallito y en varios modelos la cresta se pinta de color rojo, de ahí que en ocasiones reciba el nombre en náhuatl de *cuapele*. Los rabelitos y el cartonal también se colocan en los altares y son objeto de ofrendas y libaciones. Al considerarse como entidades sagradas también tienen la capacidad de curar.

¹⁸ Cabe señalar que, en muchos lugares de la Huasteca y aun de otras regiones del país, los martes y viernes son considerados días propicios para realizar actividades adivinatorias, curativas y esotéricas.

¹⁹ El antropólogo Román Güemes comenta que el nombre de “periquito” está dado por el sonido agudo del instrumento, similar al que emiten estos pájaros (Güemes citado por Álvarez, 1985: 48).

El trato a los instrumentos

Aun cuando esta música se ejecute fuera de contexto ritual (por ejemplo con fines de registro u otros), se requiere de un mínimo de elementos ceremoniales para el trato respetuoso de los instrumentos, como las velas, las flores, el aguardiente, la mesa, el mantel, el sahumerio y el copal. En Palictla y en Chalchocoyo encontramos el arpa y el rabel en el altar de las casas, colocado junto a imágenes de santos y vírgenes. En Chalchocoyo los cascabeles se encontraban en un cofre de madera de cedro colocado en el altar mismo. En Palictla, el músico Marcial Bueno nos dijo que “el arpa está en el altar porque es sagrada”. La relación espacial entre los instrumentos y los númenes católicos nos habla del sentido de veneración conferido a los primeros y, por supuesto, del concepto que se tiene de este tipo de música.²⁰

Antes de iniciar la ejecución musical se instala una mesa a manera de altar, se encienden las velas, se colocan flores en un vaso con agua, se inciensa el sagrario y se ofrece aguardiente a la tierra mediante un brindis denominado *tlaltzicuines* (cfr. *tlazicuiniya* en el caso de Xilitla). Para mostrar respeto a los espíritus de los instrumentos “se les da su traguito” de la bebida referida. Al arpa se le vierte el líquido sobre el orificio inferior de la tapa, que corresponde a la boca armónica, y al rabel en el cabezal o voluta, al cual la gente se refiere como “su piquito”. En ocasiones se introduce dicho “pico” dentro de la copa que contiene el aguardiente, imitando la manera en que las aves beben agua (figura 4). Al cartonal se le derrama la bebida en la boca armónica. Los músicos señalan que es como una persona a la que se le tiene que invitar a tomar “para que realice con nosotros el *tlazicuines*”. De esta manera los instrumentos estarán contentos. Lo anterior muestra que existe una tendencia a humanizar estos artefactos sonoros, no sólo a partir de los nombres dados a sus partes, vinculadas con el cuerpo humano,²¹ sino también al tratarlos como personas que deben ser partícipes de la ofrenda ritual.

²⁰ También la indumentaria y la parafernalia dancística participan de dicha disposición espacial y del sentido sagrado.

²¹ Es común que la gente se refiera a las partes de los instrumentos haciendo una analogía con las partes del cuerpo humano. La caja de resonancia es considerada como el cuerpo, la boca armónica corresponde a la boca de los seres humanos, el cabezal a la cabeza, el mástil al brazo, el clavijero al cuello y las dos prolongaciones inferiores que sirven de soporte a los pies.

Los sones de arpa en un ritual de curación

En Matlapa los sones se conforman de pequeñas líneas melódicas (frases) que se repiten constantemente con algunas variaciones. Los nombres que reciben se vinculan con diferentes aspectos del entorno natural y social. Por ejemplo, los siete sones empleados para curación son, a decir del maestro Eutorquio Marcial:²²

1. El canario
2. La mesa
3. La flor
4. El *popochtli* (incensario)
5. El *tzotzocolate*
6. *Tlailiztli* (alegrar la tierra)
7. *Xochipitzahuac* (delgada como flor)

Las secuencias de sones se organizan de acuerdo con los diferentes eventos y subrayan los actos rituales o ciertos momentos de las ceremonias. En la mañana se tocan piezas con nombres de animales matinales, por la tarde sones con nombres de animales diurnos y por la noche los nocturnos, como “el murciélago”.

Durante un acto de curación en la comunidad de Palictla, efectuado en el año 1983, observamos que primero se instaló un pequeño altar en el que se puso una mesa cubierta con un mantel, sobre la cual se colocaron velas, copal, flores, aguardiente, patlaches y un gran vaso de agua con una flor. Al enfermo, diagnosticado con mal de ojo se le hizo sentar en el centro del patio ubicado frente al altar. Se realizó el *tlalzicuines* alrededor de la mesa, ofrendando a los siete puntos del universo. Se sahumó tanto al altar como al enfermo. El curandero pronunció algunos rezos e invocó a las deidades para que le ayudaran a sanar al paciente. A los instrumentos se les dio de “beber” aguardiente, tras lo cual se llevó a cabo la danza acompañada de una serie de siete sones denominados *Chicomecuatl* (Siete Cantos). Las piezas ejecutadas fueron las siguientes: *Paquilone* (Canario), son que tiene la función de dar inicio y saludar; después el *Xochipitzahuac* (Delgada como flor), para acompañar la ofrenda de flores; posteriormente el *Opochtli* (Izquierdo), concepto vinculado “con la otra

²² No debemos pasar por alto que la agrupación numérica de los sones constituye, de entrada, una característica importante, ya que en la cosmovisión nahua el siete es un número vinculado con el ámbito sagrado, como se señaló anteriormente.

mitad del mundo”,²³ y después el *Tlamachicoqui* (Mesa). Este último hace referencia a la mesa que conforma el altar donde se pide a los “señores de arriba y abajo” por la curación del enfermo.

En ese momento se colocaron unas raspaduras de los instrumentos musicales sobre el vaso con agua, así como un poco de brea empleada para las cerdas de los arcos de los rabeles. Los danzantes y el capitán hicieron lo mismo, dejando caer sobre el recipiente unas pequeñas raspaduras de las maracas y del cuacuchillo (*cuatlihtic*).²⁴ Después se tocó el son *Tlazcuani* (Escoba), que sirve para barrer todos los males; posteriormente el *Tlazcaltiloni* (Alegría o bien del corazón). El enfermo debía beber el agua contenida en el vaso, pues para ese momento estaba bendita y había adquirido el poder de curar. Finalmente se interpretó el son *Tlazcamatlone* (Agradecimiento), para dar gracias y terminar el acto con un rezo, al tiempo que se sahumaban el altar, el enfermo, los músicos, los danzantes y las personas que estábamos presentes.

Retomando la información dada en el estudio de caso 1, correspondiente al municipio de Xilitla y Coxcatlán, y confrontándolo con el caso de Matlapa, podemos afirmar que los sones de la música de arpa no son un simple ornamento de la acción ritual que se realiza, sino que forman parte integral del acto *performativo* y, como tal, contribuyen a la eficacia del ritual. Los nombres que reciben las piezas musicales ponen de manifiesto la cualidad retórica a través de la cual, además de invocar a las entidades espirituales o aludir al entorno natural, también refuerzan la *dispositio* del discurso ritual,²⁵ al enfatizar el orden secuencial de los actos *performativos*.

Aspectos coreográficos

La duración de los sones y del evento *performativo* musical están determinados por la coreografía, pues se deben realizar todos los pasos de la misma antes de concluir la ejecución musical. De esta manera, el capitán de la danza dirige tanto a los danzantes como a los músicos. Para ello, después de terminar las

²³ El curandero Pasiano Hernández, de Palictla, municipio de Matlapa, denominaba el mundo de la nigromancia como el lado izquierdo.

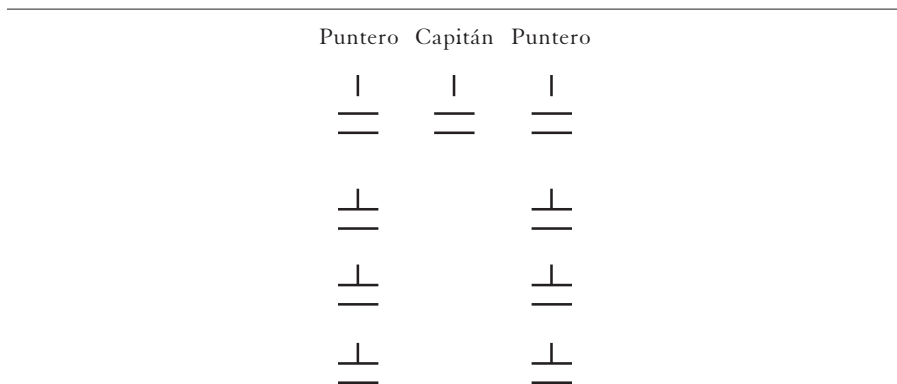
²⁴ El cuacuchillo es una representación de un machete, confeccionado en madera y adornado con plumas pintadas de color rosa mexicano y papel lustre rojo. Es usado por el capitán de la danza para dirigir las evoluciones y secuencias de los danzantes.

²⁵ La *dispositio* es una de las partes de la retórica que “corresponde al desarrollo de la estructura sintagmática del discurso. El orden elegido debe resultar favorable a los fines del mismo”.

evoluciones requeridas se coloca frente a los músicos y con el cuacuchillo realiza un giro amplio colocando el instrumento en la tierra, al mismo tiempo que hace una inclinación a manera de reverencia.

Según el maestro Marcial Bueno, el número mínimo de danzantes es siete. Éstos se disponen en dos filas, en medio de las cuales se coloca el capitán de la danza. A su lado van dos punteros; detrás de ellos, dos danzantes más. Esta estructura mínima puede crecer de acuerdo con la voluntad de los jóvenes para participar. Por lo regular las filas se conforman con las personas de mayor edad a la cabeza y los más pequeños al final. De esta manera se logra que los niños aprendan la danza y se incorporen de una manera activa a partir del mismo evento *performativo*. Así, no solamente desarrollan la habilidad de bailar, sino que adquieren el sentido y significado de esta práctica artística.

Esquema de la colocación de los danzantes



Al igual que en el caso de Xilitla y Coxcatlán, existe la tendencia en Matlapa a que las piezas que llevan nombres de animales vayan acompañadas por cierta gestualidad que representa icónicamente al animal en cuestión (por ejemplo, en el son del “Chapulín” los danzantes realizan los brincos característicos del saltamontes). Lo mismo sucede con algunos objetos, como es el caso del “Son de las tijeras”, donde los danzantes abren y cierran las piernas emulando al objeto referido. Por otra parte, muchos de los nombres de las piezas indican “lo que se va haciendo” en la ceremonia (por ejemplo, el son del “Agradecimiento”), o también pueden hacer referencia a la coreografía (“Dos vueltas”).

El estudio de caso de la música de arpa entre los nahuas del municipio de Matlapa, San Luis Potosí, demuestra que la música y la danza tienen un carácter

sagrado y contienen una gran carga simbólica, misma que se pone en acción en la ocasión musical, es decir, en el momento de la ejecución musical dentro del ritual. Los nombres y las secuencias de los sones hacen presentes a los númenes del panteón nahua a través de los elementos del entorno natural y ceremonial. También son demarcadores del tiempo y el espacio sagrado, haciendo posible la instauración de un *axis mundi* a través del cual los hombres entran en comunicación con los dioses.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Los estudios de caso de la música de arpa en Xilitla, Coxcatlán y Matlapa presentan notables similitudes en cuanto a la cosmovisión, los mitos y, en general, al simbolismo que acompaña esta práctica musical. Al comparar la información procedente de diferentes miembros de las comunidades referidas, el estudio comparativo nos permite ver fuertes analogías, lo cual no sólo da validez al dato como enunciación neutral sino como exégesis. Las coincidencias de las interpretaciones émicas en diferentes comunidades sobre un mismo fenómeno constituyen un hecho significativo.

La música de arpa, como conjunto musical y simbólico, es un ejemplo claro de los aspectos *performativos* que sostienen las formas y significados religiosos en el pensamiento contemporáneo nahua de la Huasteca potosina. Tanto los músicos con sus instrumentos como los danzantes con sus cuerpos, maraquitas y cascabeles actualizan el tiempo y el espacio mitológicos, confiriéndoles una dimensión contemporánea. Recuerdan a los antepasados que dieron origen al mundo y a las deidades terrestres representadas en los sones, la forma de los instrumentos, los materiales y las evoluciones coreográficas. Música e incienso, ambos elementos del viento, son privilegiados para transitar del mundo terrestre al celeste.

Los estudios de caso pertenecientes a la Huasteca potosina a los que hemos hecho referencia muestran que en este caso la expresión musical y dancística, al ser puesta en acción en un *performance* determinado, despliega un discurso simbólico que tiene por función la comunicación con los dioses y las entidades sobrenaturales del entorno. Los sones de la música de arpa sirven para llamar a los *tonalmej* de los animales, de la milpa, del viento, del trueno, de la lluvia, del maíz. En este sentido, los sones y los elementos coreográficos evidencian la importancia de la ecología sagrada en la cosmovisión nahua, ya que a través de ellos se expresa una relación inextricable entre la naturaleza y su cultura. De

tal modo que en las comunidades bajo estudio parece no existir diferencia entre los ámbitos mencionados, pues la concepción del entorno se realiza a través de una visión del mundo como complejo natural-cultural.

Los músicos y danzantes poseen un don expresado en sus habilidades artísticas, en su facultades terapéuticas y en el conocimiento especializado que tienen de los rituales. Sólo a través del éxito de un evento *performativo* llegan a cumplir con el cargo de poner en contacto el mundo de los dioses con el de los hombres, constituyéndose en verdaderos intermediarios entre lo humano y lo divino, entre el pasado mítico y el presente, entre la cultura y la naturaleza, entre el entorno natural y sobrenatural, y entre los hombres mismos, asegurando así la vida y el sustento.

Todos los elementos de la danza de Ayacaxtini y de la música de arpa forman un conjunto simbólico-*performativo* que transmite y socializa los elementos de una visión del mundo particular y coadyuva a exaltar las emociones, haciendo posible advertir la presencia momentánea de un mundo divino que, gracias a la experiencia estética, se experimenta en lo más hondo del ser. En este sentido, música y danza no son un simple acompañante de las prácticas rituales sino un elemento fundamental vinculado con la manera en la que se construye la emotividad que da sustento a la experiencia religiosa. Por esta razón, consideramos que tienen gran relevancia en el estudio de la cosmovisión y no son meros epifenómenos culturales.

Consideramos, además, que los aspectos *performativos* y simbólicos del complejo música de arpa-danza de Ayacaxtini no tienen un significado único, sino que implican una gran cantidad de sentidos según el evento ritual, y es precisamente debido a esta multivocidad que, como todo conjunto simbólico, muestra y oculta al mismo tiempo realidades contradictorias que requieren una interpretación en un contexto histórico dado y preciso.

Agradecimientos

Nos gustaría expresar nuestros agradecimientos a las comunidades nahuas de la Huasteca y los músicos y danzantes que nos hicieron conocer su arte, así como a las instituciones que nos permitieron llevar a cabo el trabajo de campo y la redacción de este artículo. La investigación de Kristina Tiedje fue apoyada por varias becas: the DAAD HSP III Doctoral Fellowship del Servicio de Intercambio Académico Alemán, the Laurel Award of the Center for the Study of Women in Society (Eugene, Oregon, EUA) y El Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS, Mexico, DF, Ref. 211100-5-G28649H).

La redacción del artículo fue posible gracias a la beca postdoctoral de la Fundación Fyssen (Francia) y la hospitalidad del Laboratorio de Antropología Social del Colegio de Francia.

REFERENCIAS

ÁLVAREZ BOADA, MANUEL

- 1985 *La música popular en la Huasteca veracruzana*. Dirección General de Culturas Populares, Premia Editora, México.

BALLESTER I GIBERT, JORDI

- 2000 *Els instruments musicals a la corona d'Aragó (1350 - 1500): Els Cordòfons*. Els Llibres de la Frontera, Barcelona.

BELL, CATHERINE

- 1997 *Ritual. Perspectives and Dimensions*. Oxford University Press, Oxford.

CAMACHO, GONZALO

- 1998 El arpa en el México Colonial. Entre lo sacro y lo secular, la transculturación y la mixtura musical. Ponencia presentada en Latin American Studies Association, XXI International Congress.
- 2001 La música celeste. Una reflexión sobre el arte en el espacio festivo de una comunidad indígena de México. *América*. Cahiers du Centre de Recherche Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine 27, La fête en Amérique Latine, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París III: 177-183.

CAMACHO, GONZALO Y SUSANA GONZÁLEZ

- s/f *La música del maíz. Estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiótica entre los nahuas de la Huasteca*.

CAMPOS, RUBÉN M.

- 1928 *El folkllore y la música mexicana*. Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación, México.

CASTELLANOS, PABLO

- 1970 *Horizontes de la música precortesiana*. Colección Presencia de México s.n., Fondo de Cultura Económica, México.

CONTRERAS, GUILLERMO

- 1988 *Atlas cultural de México*. Música, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Editorial Planeta, México.

GALLARDO, PATRICIA

- 2000 *Curanderas y brujería. Elementos culturales de identidad entre los teenek*. Tesis de licenciatura en etnohistoria. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

GONZÁLEZ TORRES, YÓLOTL

- 2001 Lo animal en la cosmovisión mexicana y mesoamericana. Yólotl González Torres (coord.) *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México: 107-122.

HEYDEN, DORIS

- 2001 El cuerpo del Dios: el maíz. Yólotl González Torres (coord.) *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México: 19-37.

KAPCHAN, DEBORAH

- 1995 Performance. *Journal of American Folklore* 108 (430): 479-508.

LAS CASAS, FRAY BARTOLOMÉ DE

- 1967 *Apologética: Historia sumaria*. Edmundo O'Gorman (ed.), 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México, México.

RICARD, ROBERT

- 2000 *La conquista espiritual de México*. Fondo de Cultura Económica, México.

ROUVINA, EUGUENIA

- 1999 *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

SANDSTROM, ALAN R.

- 1991 *Corn is our blood*. University of Texas Press, Austin.

SANTIAGO, MACARIO

- 1991 El arpa en Portugal (siglos XIV - XVIII). *El arpa*, Asociación de arpistas y amigos del arpa Nicanor Zabaleta 2, Valencia, España.

SCHECHNER, RICHARD

- 1977 *Essays on performance theory, 1970-1976*. Drama Book Specialists, Nueva York.
- 1981 Performers and Spectators Transported and Transformed. *Kenyon Review* 3 (4): 83-113.

- 1982 Collective Reflexivity: Restoration of Behavior. Jay Ruby (ed.) *The Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia.
- 1988 *Performance Theory*. Routledge, Londres y Nueva York.

SCHIEFFELIN, EDWARD L.

- 1985 Performance and the Cultural Construction of Reality. *American Ethnologist* 12 (4):707-724.
- 1995 On Failure and Performance. Carol L. Laderman y Marina Roseman (eds.) *The Performance of Healing*, Routledge, Londres.
- 1998 Problematizing Performance. Felicia Hughes-Freeland (ed.) *Ritual, Performance and Media*, Routledge, Nueva York: 194-207.

SEVILLA, AMPARO

- 2000 *Cuerpos de maíz: danzas agrícolas de la Huasteca*. Amparo Sevilla (ed.) Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, San Luis Potosí, México: 13-31.

TIEDJE, KRISTINA

- 2003 Gendered Perceptions of the Cosmos in Prehispanic Mesoamerica and among the Nahuas of the Huasteca Potosina. K. Tiedje, Digital Teaching Unit, *Indigenous Women in the Huasteca*, Center for the Study of Women in Society, Eugene.
- 2004 *Mapping Nature, Constructing Culture: The Cultural Politics of Place in the Huasteca, Mexico*. Tesis de doctorado en antropología, University of Oregon, Eugene.
- 2005 People, Place, and Politics in the Huasteca. *Anthropology Today* 21(4): 13-17.

VAN GENNEP, ARNOLD

- 1986 *Los ritos de paso*. Ed. Taurus, España.