

Alfonso Garibay García\*  
Ricardo Manuel Pilon Alonso\*\*

A N T R O P O L O G Í A

## Una aproximación a la música prehispánica azteca



**P**ara lograr el propósito de este ensayo y tratarlo con propiedad, debemos hacer a un lado todo prejuicio o crítica que ha cimentado la visión “occidental” de la música a lo largo de cinco siglos, y cuyo origen remonta a la Conquista. No por ello hemos de desvalorizar el esfuerzo y la constante transformación de este “mundo” que ha influido a lo ancho del globo, y que para bien o para mal la historia demandará responsabilidad sobre sus acciones. He aquí el punto del cual hemos de partir con toda certeza: hablar de los antiguos y originarios pueblos del continente americano es hablar, en sentido estricto, de otro mundo. Y hablar de ese mundo exige al investigador la precaución de no entrar en deliberaciones o imposiciones que bien podrían darnos una falsa idea y sumirnos aún más en la ignorancia que, como se ha hecho costumbre por comodidad, la gran mayoría acepta conforme y elude el error, precisamente, de estas erradas “ilusiones”.

Tan sólo en materia musical, las distintas opiniones sobre el tema han traído a colación algunas certezas, y en muchos casos grandes errores admitidos como algo asegurado y justificable. Esto, en principio, provocado por una dogmática formación musical “occidental” y que, como es natural, usamos de “molde” para medir la masa en el afán de definir sus partes simétricamente, mientras el residuo, el sobrante del corte, es material de desecho. Ello no implica despreciar los valiosos aportes de la música occidental aplicando alguno de sus elementos en esta gran incógnita, y

\* Músico e intérprete autodidacta, con estudios en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Estudió el piano con la maestra Alla Sheptak. Es miembro y fundador del Calmecac Anahuac Tepaneca y el Grupo Yollocuicanimeh. [alf\_garibay@yahoo.com.mx].

\*\* Músico, compositor y escritor autodidacta. Realizó estudios de licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Con la “Danza de las Hormigas” (octubre de 2008) para dos clarinetes, coro infantil, teponaztli y *huéhuatl*, basada en un texto en lengua náhuatl, participó en el IX Concurso Nacional de Composición Coral Infantil del Sistema Nacional de Fomento Musical del Conaculta. Es administrador y director del Calmecac Anahuac Tepaneca y del Grupo Yollocuicanimeh.





así “rescatar” en la medida de lo posible el “arte de los sonidos” de los pueblos de América. Esto nos lleva a considerar que si bien el medio para lograr semejante propósito es el “occidental”, por otro lado está el modo de su aplicación; lo que nos obliga a ser cuidadosos y no pasar por alto los detalles nebulosos, y que el ingenio humano, con el tiempo, esclarecerá.

Nuestra apreciación musical a este respecto nos obliga en principio a la exigencia necesaria de la “experiencia”, del contacto, si no con la música, sí con los elementos que la producen: los instrumentos musicales. Así, mediante este contacto uno puede reflexionar en su individualidad y generarse una idea sobre la sonoridad musical de las civilizaciones originarias de América, y en nuestro caso la mexicana. Con ello trataremos de ser críticos a los adeptos “teóricos” de la música, de los equívocos “simulacros” al cual suelen llamar música “prehispanica”, y de la falsa idea que ha generado la historia universal en lo referente a la “in-civilidad musical” de los pueblos americanos antes de la conquista.

*Tañe bellamente  
Tu tambor florido,  
Tú, cantor,  
Esa tu sonaja floreciente.  
¡Espárzanse las flores perfumadas y blancas,  
Y derrámense las flores preciosas,  
Aquí junto a los tambores!  
Gocémonos allí.<sup>1</sup>*

#### Reflexión sobre los instrumentos musicales del mundo mexicana

La arqueología y antropología de nuestro país se han encargado de revelarnos un sinnúmero de objetos musicales de las distintas regiones. Por citar un ejemplo, la gran clasificación de instrumentos en las regiones mayas que hiciera Roberto Rivera, que constituye un trabajo destacado. Sin embargo, nuestro objetivo no es hacer repetición de lo mismo, ni mucho menos hacer “teorías” estrictamente científicas sobre dichos obje-

tos, sino un acercamiento reflexivo sobre ellos y meditar en torno a la música que pudieron y pueden producir.

Hablaremos específicamente de los instrumentos musicales mexicas, y en particular de aquellos que tuvieron un mayor uso; en primer lugar están el *huéhuatl* y el *teponaztle*, ambos instrumentos de percusión y cuyo “uso” en la civilización mexicana fue recurrente en todas las festividades públicas y privadas. El *huéhuatl* y el *teponaztle* son para los mexicas lo que la lira y la cítara para los griegos: instrumentos nacionales de su tiempo.

El *huéhuatl* es un instrumento hecho de tronco hueco de árbol, que en su parte inferior tiene dos o tres aberturas —permitiéndole así la generación de la resonancia entre el suelo y el ambiente espacial y en su parte superior se halla tensada y templada una piel de animal, con toda seguridad de venado. Su sonido lo produce el golpeteo de las manos o unos percutores en dicha superficie; debido a su naturaleza es posible realizar intensidades y dinamismos semejantes a un timbal moderno, lo cual implica necesariamente una formación técnica en la ejecución del instrumento, haciendo a un lado la pretenciosa idea de que se tocaba por mera improvisación.

No olvidemos que el *huéhuatl*, además de ser un instrumento de danza, es fundamentalmente un instrumento para acompañar el canto, lo cual implica que no exista dentro de la música mexicana la pretendida monotonía. Ello es justificable si atendemos a las fuentes de la mitología, la tradición y la historia; por tanto, es un instrumento de uso ritual y militar. Baste decir que el poder sonoro que emite, debido a su diseño y material, es simplemente impactante.

Por otro lado tenemos al *teponaztle*, también elaborado de un tronco hueco de madera y que se distingue por su posición horizontal, pero fundamentalmente por sus dos lengüetas talladas en la parte superior de su superficie, lo que le confiere la peculiaridad de producir dos tonos característicos, templadamente diferenciados en un intervalo mínimo de tercera o quinta de lo grave y lo agudo. Tales sonidos pueden variar según el tamaño del instrumento; sin embargo, su ejecución técnica posee el mismo concepto, es decir, a partir de

<sup>1</sup> Ángel María Garibay, *Poesía náhuatl: romances de los señores de la Nueva España*, México, IIH-UNAM, 2000, t. I, p. 7.



uno o dos percutores cuya punta se reviste con *ulli* (goma); propiedad que le permite emitir sonidos claros y penetrantes. Al igual que el huéhuetl, es un instrumento que acompaña al canto y la danza, pero cuya única diferencia radica exclusivamente en su uso ritual.

En segundo lugar tenemos al *atecocolli*, la *tlapitzalli* y la *huilacapitzli*, tres instrumentos de viento. El primero, hecho de un caracol marino, asemeja al de una trompeta actual pero de un solo tono, su uso tenía propósitos rituales militares, y su sonido varía según el tamaño que va de lo grave a lo medio agudo. El segundo es una flauta hecha de barro, caña o hueso, cuya flexibilidad sonora —puede producir tres, cuatro y hasta cinco sonidos— permite suponer una formalidad melódica, al grado de considerar otra perspectiva teórica dentro de la música. Su uso tenía igualmente fines rituales, pero destinados propiamente a los escuchas de la nobleza, según testimonios históricos. La flauta en su sonido es un atributo o manifestación de Tezcatlipoca —su manifestación visual, de tantas que tiene, es la de un joven mancebo ataviado en ropajes de la nobleza—, y en los rituales tenía la finalidad de purgar y purificar los actos humanos y evitar así la desgracia de su autoridad divina en el mundo.

El tercer y último elemento de este grupo es una ocarina, pequeña flauta redondeada hecha de barro con formas antropomorfas o zoomorfas, cuyo sonido característico semeja al canto de una “tortolita”. Sin embargo también puede darse este mismo nombre a los pequeños silbatos de barro, comúnmente llamados “silbatos de águila”, lo que no debe generar ninguna confusión, pues el concepto en su ejecución técnica es sonoramente el mismo.

En tercer lugar están las sonajas, los cascabeles y los raspadores, todos instrumentos de percusión con fines de uso en la danza, ya sea ritual o militar. En el grupo de las sonajas, generalmente llamadas *ayacaxtli*, existen por lo menos tres tipos, que varían según su nombre o uso en las distintas fiestas del calendario ritual. En primer lugar están las sonajas hechas de barro o recipiente de calabaza o tocomates, cuyo sonido es producido en su interior al choque de semillas o piedrecillas; pero también existen las que producen el sonido en su parte exterior, mediante una serie de laminillas o semillas intercaladas en la punta de un mango. Debe quedar claro, a pesar de esta pequeña diferencia, que son el mismo instrumento; debemos aclarar la confusión de quienes han hecho una generalización de los tres tipos bajo ese mismo nombre, pero hemos llegado a la conclusión de que es correcto decir que las sonajas descritas son las denominadas propiamente *ayacaxtli*: ello se justifica por la descripción misma de los testimonios históricos y arqueológicos (códices, crónicas, poesía, etcétera) y que en la actualidad resultan más familiares. Cabe destacar, entonces, que el segundo tipo de sonajas se distinguen por su mango alargado, de ahí el nombre de *chicohuaztli* o “bastón de sonajas”; sin embargo el sonido obedece al mismo concepto del *ayacaxtli*.

Este tipo de sonaja manifiesta su importancia sagrada porque es uno de los elementos que vamos a encontrar como un símbolo de autoridad y rango. En este mismo caso está el tercer tipo de sonaja, que se distingue por tratarse de un palo rollizo y hueco en forma de báculo, cuyo sonido se genera mediante piedrecillas en su interior. Llámese a este instrumento *ayochicahuaztli* o *na-hualcuahuitl*, comúnmente conocido como “palo de lluvia” o “palo o báculo de Tláloc” según las fuentes; llámese con el mismo nombre a unos pedazuelos de madera rollizos y atados a una tabla de dos brazas de largo y un palmo de ancho, pero debemos advertir que el sonido obedece al mismo concepto del “palo de lluvia”; también llámese con ese mismo nombre al incensario, conocido comúnmente como *tlaimatl*, cuya forma semeja a una cuchara grande y agujerada, de astil largo, rollizo y hueco que termina en una cabeza de serpiente, y en cuyo interior produce un sonido semejante al “palo de lluvia”.

Por otro lado tenemos a los cascabeles o *coyolli* y las campanillas o *tzitzilli*; los primeros son pequeñas esferas hechas de semillas, barro o metal, en cuyo interior hay un pequeño objeto y que al moverse genera el sonido mediante el choque del mismo. Los segundos son un conjunto de cascabeles que por lo regular van atados a las muñecas y a los tobillos, cuyo sonido característico se produce por el choque múltiple de los mismos al moverse; curiosamente el término *tzitzi* supone la onomatopeya de su sonido: *tzi-tzi-tzi*.

En tercer y último lugar tenemos al *omichicahuaztli*, un instrumento de percusión de hueso hueco y aserrado, que al ser frotado, produce su sonido característico. Era utilizado en los ritos funerarios, lo cual explica inmediatamente su asociación con el objeto del cual está hecho, además de que en su sonido hay un cierto carácter triste.

Este panorama instrumental no implica la mayor o menor importancia entre ellos, sino más bien refleja cuán variable era el uso de cada uno de ellos en determinados eventos. La esencia de la música mexica tiene un fin estrictamente religioso y militar, nunca antes alcanzado por civilización alguna. La música entre los mexicas es una parte que se entrelaza con un todo y cuyo principio se basa en la “comunidad” o *cobuayotli*, que consiste en la participación de cada uno de los miembros de la sociedad en las cosas que atañen a la nación; es decir, la “hermandad” o *icniuhyotli*.

Esto nos permite comprender que el uso de los instrumentos mencionados obedece y debe obedecer a una estricta disciplina y coordinación en el conocimiento y técnica de los mismos. No debemos olvidar que el genio mexica se basa en una comprensión del mundo en el cual se cimientan sus creencias; no es meramente una invención o fantasía, como aquel viejo mito en el que Tezcatlipoca encomendó al recién creado viento traer consigo, de la Casa del Sol, la música para dicha de su honra y placer de los hombres. Esto nos permite reflexionar que la música entre los antiguos mexicanos siempre tuvo un fin sagrado y, por tanto, toda su producción sonora era el enlace o vínculo que unía a dios con los hombres, la evocación armónica de la naturaleza. Comprenderemos entonces cuán significativo era asumir dichas creencias y, más aún, hacerlas

expresas en un “arte total” que deja de ser una mera “idolatría”. En este sentido, poco o nada sabemos sobre el punto extremo y definitivo de dicha “obra de arte”: el sacrificio humano, y cuya ignorancia abofetea con severidad ante el hecho de hacer caso omiso de su significado.

Sólo una cosa inteligente podemos decir de esto: que el antiguo arte ritual del mexicano tiene un carácter “sublime” y su música obedece al principio en el que el todo y la parte se relaciona mutuamente. Esto nos enseña cuán sofisticada era la comprensión mexica de la armonía natural ante la elección misma de los materiales y de su diseño; así como de la búsqueda exquisita del efecto pretendido, que si bien resulta a nuestro oído algo trivial, en su conjunto no era simplemente un arbitrio instintivo. La vida activa y moderna de nuestro tiempo nos ha hecho olvidar que antes de la llegada de los españoles la vida mexica era una sociedad “civilizada”, una sociedad de “orden”. Tan sólo en materia musical, las crónicas dan noticia de la existencia de instituciones donde se enseñaba el canto y el uso de esos instrumentos, es decir la *cuicacalli* o “casa del canto”, así como también de la existencia de “libros de canto” o *cuicamatl*, de lo que da testimonio un antiguo poema náhuatl: “en libros quedan escritos vuestros cantos/ Esos que desplegasteis junto a los atabales”.<sup>2</sup>

¿Puede uno pasar por alto estos atisbos de la memoria e insistir neciamente en el prejuicio generado en Occidente? En estos tiempos es por completo inconcebible. Y para dejar huella de lo que hasta ahora se ha dicho, constataremos si no una música originaria, sí una aproximación de la misma a través de un ejemplo sonoro que aquellos instrumentos supervivientes nos honran con su presencia, con su voz.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>3</sup> Durante la participación en el V Foro de Música Tradicional (24 de septiembre de 2009) se realizó una pequeña presentación musical, a modo de una construcción sonora prehispánica, con la obra “Macochi Pitentzin”, cuya transcripción y arreglo corrió a cargo de Ricardo M. Pílon A., a partir de la grabación del LP *In Xochitl in Cuicatl: Cantos de tradición náhuatl de Morelos y Guerrero, México*, INAH-SEP, 1980, vol. 23. La interpretación fue hecha por el Grupo Yollocuicanimeh.