

El papel de la música en el ceremonial ñuhu (otomí) de la Huasteca



En la visión de mundo ñuhu, los arquetipos conocidos como mitos están poco prefigurados. El curandero está en vigilia constante para captar las señales de los animales terrestres, aves, el fuego, el viento, y es intérprete sobre todo de sus propios sueños, que es la manera como recibe —entre muchos otros mensajes— la orden de realizar ceremonias en determinado punto, cueva, montaña, río, centro arqueológico y fecha, entre otros elementos. En la ceremonia, el oficiante en estado acrecentado de su conciencia recibe el mensaje de cuál es el son que debe interpretarse en determinada fase del rito, y los músicos siguen el orden establecido de acuerdo con la actividad realizada por el oficiante, como cuando los músicos se adecuan al mensaje recibido por las madrinan proveniente de la divinidad —según ellas.

Las curanderas y madrinan tienen su propio espacio y función en la ceremonia: su deber principal es cantar, pero su canto no está memorizado o predeterminado, cantan lo que les manifiesta la entidad o el son al que se esté dedicando; por ejemplo al agua; también danzan, y la intensidad dependerá del requerimiento de la entidad que las está poseyendo; reciben el mensaje de la divinidad y su respuesta se pide a los 16 días

Los músicos sólo tocan sus instrumentos; los de la parte baja de la Huasteca no cantan, únicamente los de la parte alta, pero su canto no debe ser más fuerte que el de las mujeres que transmiten los mensajes de la entidad sacra que las está poseyendo, son meras transmisoras del mensaje a través de sus cantos.

Los danzantes son niños y niñas que acompañan determinadas fases del ritual, y para ello portan adornos en la cabeza y unas sonajas en la mano. Las percusiones del tambor y la flauta son escuchadas principalmente en Texcatepec durante la Semana Santa, las piezas son como el llanto de la virgen, y en carnaval se escuchan las percusiones del tambor en Tutotepec.

* Maestro en Estudios Latinoamericanos por la UAEM. Doctor en Ciencias Agrarias e Ingeniero Agrónomo especialista en sociología rural por la Universidad Autónoma de Chihuahua.



La música entre los ñuhu se presenta como un elemento civilizador, su misión es la transmisión de valores y arquetipos, por ello también se manifiesta como un factor para la influencia religiosa.

La música ante los preparativos ceremoniales

Cuando se propone realizar una ceremonia, uno de los elementos que contempla el curandero es la invitación a músicos que sepan tocar sones de costumbre, y que además lo hagan de forma gratuita, y uno de los primeros sones que debe interpretarse es el “Son del Camino”. Antes de iniciar la peregrinación, los otomíes —más que los nahuas y el resto de grupos en la Huasteca— realizan una muy compleja y detallada ceremonia; por ejemplo: ofrendan a cada río, venero, laguna o a toda el agua que está sobre el camino rumbo al punto al que se dirigen para llevar a cabo el ritual. Y antes de pasar un río o algún ojo de agua hacen una barrida.

Al emprender la marcha los peregrinos van danzando y los músicos tocando. A su vez, las madrinan hablan de lo que pasará o de cómo se presentará el clima, o de los requerimientos de los asistentes para permanecer en el ritual. Las madrinan son la voz preventiva de la gente, porque no falta que algo malo pueda pasar; es por ello que también deben guiar a los peregrinos, para que nadie se caiga en el camino y a nadie le pase nada —tal es el propósito de la barrida—. Además deben solicitar la protección del antiguo guardián del sitio al que se dirigen, para que los proteja, y ofrendar a la tierra, al agua y al fuego para que su promesa resulte bien.

Una vez llegados al sitio en que se realizará la ceremonia, el oficiante empieza a barrer, para luego hacer un altar de madera para colocar las flores y ofrendas que llevan los peregrinos; en tanto, otros preparan fogones y acondicionan lugares para que duerman los niños. La ceremonia continúa al amanecer, con el saludo ceremonial del siguiente punto. Los sones son interpretados de acuerdo con la actividad que se realiza en ese momento, ya sea al poner la ofrenda de comida, de flores, o al estar frente a la cueva, el venero, el río o la montaña. Hay sones para entregar la ofrenda, para corte de pollo, para saludar al agua o al trueno para entregar la ofrenda y ya después se tocan piezas diferentes.

Cuando llegan al siguiente punto ceremonial de nuevo se hace la barrida y los músicos tocan el “Son del Saludo”, mientras los peregrinos danzan y los sones se van requiriendo conforme a las indicaciones de las madrinan. Cada uno de los peregrinos se presenta a la cueva y le habla como crea conveniente.

Luego se procede a entregar la ofrenda, y sólo entonces los músicos pueden empezar a tocar sones diferentes. Los peregrinos también pueden empezar a bailar hasta el amanecer. Luego se recorren los sitios donde está el trueno, donde está el aire, donde está el fuego, y tras de realizar ese recorrido la procesión emprende el camino de regreso.

El canto

Las madrinan empiezan a cantar con el “Son de Costumbre”, y saben o aprenden lo que significa o qué corresponde a cada parte en el espacio ceremonial; por ejemplo, pueden decir qué orden debe mantenerse al llegar, dónde va a estar el altar y la representación del remolino, dónde estará la del viento, la del fuego, o todo lo que se requiere para las diferentes ofrendas que deben colocarse: la del altar, la del viento, la del fuego, la del trueno.

Los músicos de la parte más baja de la Huasteca no cantan, sólo las mujeres, sobre todo las madrinan. Los músicos sólo están atentos a lo que indican las madrinan o a veces ellos tocan según lo requiera la circunstancia; por ejemplo, si están ofrendando al rayo, entonces entonan el “Son del Rayo”. Es decir se concentran en seguir el ritmo del son en curso.

Watts y Campbell afirman que los sueños no se ciñen a la condición del dormir, sino que pertenecen a la dimensión simbólica de la experiencia humana.¹ Por tanto, pueden suceder durante el estado de sueño, que es donde solemos buscarlos; pero también suelen ocurrir en los estados de vigilia —donde tiene lugar el aspecto simbólico de la vida— y en los estados crepusculares situados entre el sueño y la vigilia.

Las mujeres que cantan manifiestan los mensajes de la divinidad que las está poseyendo, lo hacen regularmente con los efectos de alguna hierba alucinógena, y ya muy

¹ Alan Watts y Joseph Campbell (eds), *Mitos, sueños y religión*, Barcelona, Kairós, 2006.

entrada la madrugada algunas caen en trance, extasiadas, y despiertan para transmitir el mensaje; otras no están ni dormidas ni despiertas, sino en estado crepuscular.

La danza

La danza es una extensión de la expresión musical en determinada fase de la ceremonia. Hay sones como el de “Costumbre”, del “Canario”, del “Carnaval”, del “Día de Muertos”, entre otros. A la danza se le relaciona más con la *maka mbe*, la tierra o la guadalupana, mediante la danza de la virgen de Guadalupe.

Durante la ceremonia algunos peregrinos bailan junto con las madrinas y demás asistentes: se trata de niños o niñas ataviados con una especie de corona en la cabeza, y se afirma que son la representación de las semillas. Ocupan un lugar menor en la danza de las madrinas, en tanto son éstas quienes marcan la intensidad de la danza en función de cómo se los indique el son mismo o la divinidad a quien representan.

Si la manifestación de la divinidad es intensa, entonces la danza se intensifica por largo tiempo, y mientras danzan y cantan intercalan los mensajes de la divinidad, como el agua o el río; en ocasiones el mensaje es alentador, a veces reprocha y los asistentes llegan a soltar el llanto por lo desolador del mensaje, o porque marca algún señalamiento de su cotidianidad que no es agradable a la divinidad y los reprende por ello. La madrina que recibe el mensaje en ocasiones permanece bajo los efectos de la Santa Rosa.

Hace varios años un oficiante otomí me platicó que cuando se encontró con tepehuas en un mismo punto ceremonial, a éstos no les agradó la presencia otomí, y como su poder en la ceremonia es menor, no resistieron ante la danza y se retiraron. Hace poco me encontré con el jefe de ceremonia de los tepehuas que estuvo en ese lugar, y me relató que los otomíes que ahí estaban no los toleraron; de repente una madrina empezó a intensificar su danza hasta que los tepehuas sintieron como toques eléctricos de la tierra y optaron por retirarse; sin embargo, algunos asistentes quedaron muy lastimados.

Algunas danzas, como la del “Gavilán”, tienen lugar en circunstancias difíciles, es el caso de un curandero de la Huasteca veracruzana que realizaba una ceremo-

nia entre otomíes de Tutotepec, cuando de repente el jefe es alertado sobre la presencia de Chico Cuerno, curandero que hacía maleficios y sería de esperarse que actuara ante la presencia del curandero huasteco otomí. Las madrinas le dijeron al jefe de ceremonia que debía actuar si no quería ser vencido por Chico Cuerno, pues de ser así podría quedarse dormido y hacer sus necesidades en el pantalón de forma inconsciente; por ello bailaron la danza del Gavilán. Rubalcaba Mercado (1998) menciona esta danza entre huastecos o tenek, quienes la bailan desde hace cientos de años.² Cuando Chico Cuerno se apareció poco tiempo después, se quedó como inconsciente en la puerta y los asistentes a la ceremonia debían brincar por que se quedó dormido y así pasó toda la noche; al día siguiente se levantó y se retiró a su casa, vencido. Su apariencia era temible, con bigotes de candado y cejas extremadamente pobladas, llevaba calzón de manta con su morral al hombro.

Hay tres tipos de sones, el de “Danza”, el de “Costumbre” y el del “Canario”. César Hernández los relaciona con la música barroca que aparece en las fuentes españolas de los siglos XVII y XVIII;³ por último, pueden incluirse los huapangos, el corrido y la música que se toca al momento de realizar una curación, como se hace en Texcatepec. En la danza se colocan cerca de quince personas en dos hileras, y depende del gusto de bailar o de cantar como se da la participación de los asistentes.

Entre los huapangos que se danzan en las ceremonias destaca “La Petenera”, relacionada con el agua y con la sirena, deidad que ocupa amplia significación entre los otomíes, conocida como *Shumphe Dehe*. A diferencia de otros grupos, como los nahuas, los otomíes brindan enorme atención a veneros, lagunas, ríos superficiales o subterráneos. En la ceremonia hay fases en que los asistentes bailan dentro del río al son de “La Petenera” o del “Caimán”.

Eduardo Bustos⁴ ofrece diversas versiones de “La

² Jesús Rubalcaba Mercado (ed.), *Nuevos aportes al conocimiento de la Huasteca*, México, CIESAS (Cuadernos de la Casa Chata), 1998.

³ César Hernández Azuara, *Huapango, el son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, CIESAS/El Colegio de San Luis, 2003.

⁴ Eduardo Bustos, *Cantares de mi Huasteca*, Ciudad Victoria, Casa de la Cultura Tamaulipeca, 2004.

Petenera” y en la variante de los pueblos costeros se le relaciona con el mar. Evidentemente, la sirena tiene su casa o centro en el gran *Mayonikha* que está en la sierra, y de ahí se desplaza por lagunas, ríos y veneros hasta el propio mar. Se manifiesta reprendiendo a los humanos en forma de sequía, ciclón o rayo; castiga matando a la gente con rayos, o arrastrándola por la corriente del río.

El agua limpia es utilizada como medio de purificación, de limpias e incluso de curación, como en el caso del venero cercano a la San Juanita, en Ixhuatlán de Madero. El lado catastrófico está en el agua sucia, utilizada para hacer limpias, para pedir que no haga daño el agua en ríos crecidos. El agua de lluvia, que es *Mu'ye*, el que manda el agua, tiene otra función con los ciclones y los siniestros cuando se expresa en exceso. Cuando la lluvia amenaza de forma estruendosa, inmediatamente sale el chamán con su sahumerio para dirigirse a *Mu'ye* y pedirle que calme la tempestad.

En las ceremonias de abril y mayo se dedica una considerable atención a *Shumphe Dehe*, la sirena, para que se presente en forma de lluvia y no abandone a los ñuhu y demás habitantes de la Huasteca en Cerro del Progreso. En esas fechas la gente hace fila toda la noche, a fin de esperar turno para captar agua del venero que suministra líquido al pueblo, ya que en tales fechas su caudal disminuye hasta casi extinguirse. Por ello sus habitantes destinan mucha atención para venerar a la sirena.

La música

El son de “Costumbre” es el modo de denominar la música religiosa de los nativos de la Sierra Madre Oriental; según César Hernández, así marcan las fechas especiales de sus ciclos agrícolas, representadas por los santos patronos católicos.⁵ Sin embargo, a diferencia de lo que dice este autor, lo que más abunda en representaciones no son las concretadas mediante los santos católicos, sino las figuras representadas en papel de múltiples representaciones de la naturaleza, como la tierra, el agua y el fuego.

Hernández afirma asimismo que la cultura tradicio-

nal de los pueblos indios y mestizos de la Huasteca cumple una función de recurso cultural, tanto en su música como en otras manifestaciones integradoras, ya se trate de alimentos, leyendas o medicina tradicional, ámbitos en los que se manifiesta la confrontación entre las visión del mundo de los mestizos y la de los nativos.⁶

El son del “Canario” se toca cuando se lleva en procesión a la virgen, como el 12 de diciembre. Regularmente se tocan en conjunto y no se dispone de un nombre específico para cada son; los que sí tienen nombre son los de “Costumbre” y los de “Danza”, por ejemplo. Entre estos últimos destacan los conocidos como son de la “Culebra”, son para “Sembrar frijol”, son para “Saludar”, son de la “Media vuelta”, del “Brinquito”, de la “Cotorra” y el de la “Rueda”. En diciembre, cuando empiezan las posadas de San José y que terminan el 24 de diciembre, se toca los sones de “Danza” y el del “Canario”.

El son de “Danza” se empieza en la iglesia el 16 de diciembre y continúa diariamente hasta el día 24; cada día los mayordomos esperan el santito en su casa, y es ahí donde se canta, toca y danza este son, que resulta más común en tales fechas. Los informantes no señalaron expresamente que hubiera un orden especial para tocarlos, como sí lo existe para tocar los sones de “Costumbre”, que por lo general inician con el son para “Caminar”, que no se canta. Para un solo tema a veces son varios sones en tandas de tres o de seis. En cada punto ceremonial se toca el son de “Saludo”, el de “Pedir permiso” y el del “Motivo ceremonial” que esté presente; por ejemplo, el día de la Santa Cruz se toca el son de la “Cruz”, y tras de tocar varias piezas finalmente se toca el son de “Despedida”, para continuar la marcha hacia el siguiente punto ceremonial que contempla la peregrinación.

Los sones entonados en dos *Mayonikha*, el mayor y el menor

La música que se tocó en los centros ceremoniales fue interpretada por Los Tres Amigos de Veracruz, agrupación del municipio de Ixhuatlán de Madero. Los sones

⁵ César Hernández Azuara, *op. cit.*

⁶ *Idem.*



se presentan en orden, como en las ceremonias que se ejecutaron ahí. Como señala Galinier,⁷ *Mayonikha* es la capital ceremonial ñuhu, por ello los sones que a continuación se muestran obedecen al orden interior del gran santuario y su conjunto de oratorios.

Iniciamos en la puerta del *Mayonikha* grande, donde hay una puerta que inicia a partir de un enorme árbol, a cuyo pie se dejan ofrendas para que se conceda permiso para entrar. El primer son es para saludar, para entrar en este cerro milagroso de los otomíes. Aquí debe tenerse en cuenta que habrá de seguirse un orden ceremonial en los distintos santuarios, y que una vez iniciada la entrada debe continuarse hasta retornar por otro rumbo al mismo punto, sin posibilidad de volver a pasar por ahí.

Al ingresar encontramos de inmediato el oratorio del fuego, donde deberá colocarse otra ofrenda en la que predomine el color rojo; después de colocar la ofrenda se continúa al siguiente punto; en este caso el punto se ubica al noreste con respecto al centro. Posteriormente los músicos dan cuatro vueltas alrededor de la capilla del santuario, empezando por la puerta de entrada. Después, junto al fuego se toca el son de la “Lumbre”, y avanzan rumbo a la *nikha* o “Capilla”, donde entonan el son de la capilla. En este punto —donde hay una tela de color verde, varias canastas y sillas, mesas—, algunos músicos dijeron que lo correcto es dar dos vueltas hacia la izquierda y dos hacia la derecha.

La procesión continúa su marcha haciendo un semi-círculo en dirección a donde está la representación del aire, una cavidad en la tierra en cuyo centro puede verse un círculo con piedras y luego otros con varas, además de algunas figuras; ahí se interpreta el son del “Aire”; las figuras recortadas tienen forma de los espíritus del aire. Así pues hay tres círculos: el de piedras, el de varas, y el de las figuras de colores; sobre las varas están insertadas las figuras recortadas de papel que son las figuras del aire.

Continuamos con el punto central que es el *ximhoi*, los músicos dicen que “esta parte lo adornan así como el mundo”, por ello las formas son redondas, aunque se refieren más bien a la tierra. Hay un palo al centro con

cuatro cintas, una azul, otra verde, una morada y otra roja, donde también puede verse una especie como de cueva. Ahí entonan el son del “*Ximhoi*”, el planeta tierra. Hay una tela verde para vestir a *ximhoi*, una gran cantidad de refrescos, un morral y varias canastas, entre otras cosas; al centro puede verse una piedra triangular. Hasta aquí la procesión avanza hacia el norte, ahora debe seguir rumbo al suroeste.

El siguiente punto ceremonial es *t'oní*, el águila o gavilán, donde los músicos tocan de inmediato el son del “Águila”. Ahí dejan un vestido de colores, además de zapatitos y jícaras de la región bien decoradas. En el lugar hay una piedra donde apenas puede apreciarse la efigie de un águila. Más rumbo al sur se encuentra el patrón de los músicos: dos piedras vestidas con un pañuelo donde pueden verse algunas velas y refrescos, además de una especie de cueva pequeña. Aquí los músicos tocan el son de su santo patrón.

Hay un montículo grande, de doce o quince metros de altura, que puede describirse como un semi-círculo, y la procesión avanzando hacia la cúspide de un centro arqueológico, pues los pretiles de piedras son evidentes. Ahora los peregrinos se desplazan del noreste hacia el oeste y luego al sur, para encontrar de nuevo el punto de entrada. Este centro, cuyo contorno está cubierto de abundante vegetación, se venera desde tiempos muy antiguos, ya que para los músicos su origen data desde que se creó el mundo y “así quedó”; otros sostienen que ahí nació el mundo. Yo señalaba que las piedras estaban muy bien dispuestas, a lo que ellos respondieron: “Sí, sí, pero solamente los antiguos poderosos lo construyeron”, enfatizando que no se trataba de una obra humana.

Después la marcha se dirige al punto siguiente, donde se sitúa la cruz, donde se interpreta desde luego el son de la “Cruz”; los peregrinos dicen que en el centro de la cruz hay una virgen, que se le nota el rostro y tiene un letrero borroso. A manera de ofrenda pueden verse un huarache pequeño, un cigarro y una veladora. A medida que se avanza pueden verse otras figuras, contornos o varios pretiles, algunas formas como calzadas. Hay otro pretil y en medio otra cuevita; aunque los músicos no saben qué significa, podemos ver en el fondo una mesa, una silla muy pequeña, veladoras, pla-

⁷ Jacques Galinier, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, INI/UNAM/CMCA, 1990.



tos y vasos, y en el fondo seguimos teniendo un edificio arqueológico.

En total son treinta y dos los puntos a ceremoniar, entre ellos los sones correspondientes a “*Ximhoi* hembra” (la abuela), “*Ximhoi* macho” (el abuelo), los “Músicos”, el “Viento”, el “Corazón de la Santa Cruz”, el “Corazón del bastón”, el “Corazón de la tierra”, el “Corazón del sahumador”, el “Corazón del agua”, el “Corazón de la lumbre”, el “Corazón del trueno”, al “Frijol”, el “Corazón de la luna”, el “Sol”, el “Santo maíz”, el “Café”, la “Estrella de la mañana”, las “Nubes” y el “Corazón del rayo”.

Al final, dado el espejismo que provoca y lo impresionante del lugar, quise subir al punto donde estaba “*Ximhoi*”, pero los músicos se negaron rotundamente por considerarlo muy delicado y tal vez pudiera castigarnos. Entonces se despidieron: “le queremos dar gracias a este lugar a este poderoso, o sea que le damos gracias al poderoso de que llegamos aquí porque no sabemos la mera verdad que es lo que necesita, que es todo lo que le conviene a este poderoso, porque no sabemos que nos perdone porque venimos a tocar la música”.

El *Mayonikha* chiquito se ubica en el Cerro del Progreso, donde está la troje del México Grande. Para ellos ahí está la sirena y su esposo, que tiene también canasta, olla y vestido, todo de color verde. Iniciaron con la limpia del curandero don Sotero Tolentino, para que luego los músicos empezaran a tocar el son del “Saludo”, continuaron con la “Mesa”, después la “Tierra”, el “Aire”, la “Santa lumbre” y todos nos retiramos con el son de la “Despedida”.

Conclusiones

El estudio etnográfico en torno a la música ceremonial ñuhu representa una cara importante en el conocimiento de esta cultura. El gran acervo de sones muestra la gran cantidad de su saber, aun cuando en esta ocasión no hubo espacio para analizar el contenido y la letra de cada son.

Este conocimiento de los sones nos permite tener la idea de un orden ritual, y conocer —y de esto se habló poco— la descripción de un orden geosimbólico de

montañas, ríos, lagunas, cuevas, veneros, centros arqueológicos; con la letra de esa música podemos conocer además su orden jerárquico

Lo anterior es una revelación para arqueólogos, antropólogos, etnólogos y científicos afines; en tanto se muestra por primera vez una descripción del gran centro ceremonial ñuhu que es el *Mayonikha*. En su obra dedicada a los rituales otomíes, Galinier dedica un espacio para este centro, pero sólo llegó a un *Mayonikha* chiquito y le faltó este santuario grande. Hace poco, una investigadora de la UNAM informó que había asistido al *Mayonikha*, y otro investigador la felicitó por ser la segunda en llegar ahí, pues sostenía que *Mayonikha* era una cueva. Yo tardé varios años en dar con este centro, y en un principio me llevaron al mismo sitio ya indicado por estos investigadores. Los ñuhu me confesaron que no quieren mostrarlo porque al entrar los antropólogos el centro pierde poder, por eso se mantiene fuera del conocimiento del foráneo, aunado al peligro a que uno se expone por lo delicado que son los ñuhu en relación con ese lugar, ya que para ellos se trata de un centro religioso en funciones y cumple con los arquetipos de centro generador del mundo.

Mayonikha es el centro más poderoso para la mayor parte de los ñuhu, aun cuando hay otros dos más. El hecho de que sean tres no es casual, ya que se trata del orden mínimo del mundo ñuhu y otomí en general, como puede verse en Pérez Lugo.⁸ De la gran cantidad de centros arqueológicos en la zona, pendientes de registro y estudio por parte del INAH, éste muestra particular importancia. La música y sus elementos cercanos —la danza, el canto, la ceremonia, los distintos lugares especiales, los padrinos, las madrinan, los danzantes y, todo lo que tiene lugar en torno a la música con el son de “Costumbre” ñuhu— muestran la imaginación de este pueblo y el gran arraigo a su territorio; es por ello que entonar un son de “Costumbre” en ceremonia significa activar diversos elementos de la alta Huasteca que dan sentido a su existencia, entre ellos la agricultura, el agua, la montaña, el fuego y la tierra.

⁸ Luis Pérez Lugo, *Tridimensión cósmica otomí. Aportes al conocimiento de su cultura*, México, Plaza y Valdés/Universidad Autónoma de Chihuahua, 2007.