

Los sonidos del *huentli*

La música de viento: su simbolismo, su función ritual y terapéutica entre los nahuas de Morelos

La música está presente en el individuo antes que el habla.

Lourdes Tourrent

Muéstrame la danza y la música de un pueblo, y te diré el estado de la salud, de la moral y del gobierno de este pueblo.

Confucio



Músico zapoteco en Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México. Foto: César Ramírez, 1988, Fonoteca INAH.

Este artículo es una primera aproximación al estudio de la música ritual en la comunidad nahua de San Bartolomé Atlacholoaya, y forma parte de una investigación más amplia sobre la cosmovisión, la vida ritual, las creencias y los mitos del lugar. El interés sobre el tema surge a raíz de que la música forma parte importante de los rituales y ofrendas a los santos, cerros y aires que la población realiza cada año y en algunos casos eventualmente también de manera terapéutica.

La comunidad

Un poco antes de la llegada de las lluvias, los campesinos empiezan a desyerbar y a limpiar sus terrenos, pero sobre todo a preparar sus ofrendas para que “los aires” les traigan el preciado líquido que hará crecer sus milpas. Al término del ciclo y ya cuando se ha cosechado, los mismos campesinos vuelven a poner una ofrenda para agradecer las lluvias y el maíz recolectado, alimento sagrado que está nuevamente en sus mesas.

Es el mes de abril en la comunidad de San Bartolomé Atlacholoaya, ubicada en el actual municipio de Xochitepec, Morelos. Su clima y geografía la determinan como selva baja caducifolia (pastizal), a 1 000 msnm. El río Apatlaco baña de norte a sur la orilla poniente del pueblo, mientras sus casas al oriente se extienden hasta las faldas de los cerros Metzontzín y

* Etnohistoriador, investigador del proyecto Etnografía de los Pueblos Indígenas de México, Coordinación Nacional de Antropología, INAH.

Jumiltepec. Del primero se desprende una elevación llamada el Calvario, donde se encuentra una pequeña ermita del mismo nombre. Además de esta iglesia, existen dos más: la del santo patrón, San Bartolomé, y la de San Antonio.

El porcentaje de hablantes de lengua nahua es bajo: son casi 3 200 habitantes y sólo lo hablan menos de 80.¹ Sin embargo, la región mantiene características que la identifican como población indígena, dado su origen, sus sistemas de gobierno y normativos, pero sobre todo por su vida ritual.

La palabra *huentli*, prestada del náhuatl, designa dentro del vocabulario castellano a la ofrenda puesta en cada ritual, y que directamente traducida del náhuatl es usada en las ofrendas agrícolas o peticiones especiales dentro de sus creencias.

El *huentli* se compone de comida, bebidas dulces o etílicas, copal, flores y cohetes, sin poder faltar la música de viento.

La principal actividad económica de San Bartolomé Atlacholoaya es la agricultura, y en el ámbito familiar cuentan con cría de ganado vacuno, caprino, porcino y aves de corral. También tienen árboles de anona, tamarindo y mango.

Las bandas de viento

Sobre las bandas de viento indígenas en México, Ochoa nos dice que son un producto histórico y que han traspasado sus límites étnicos hasta dejar huella en “el rostro nacional”, siempre en la búsqueda de nuevas formas y contenidos (Ochoa, 1993: 231).

En el estado de Morelos existen un sinnúmero de bandas, muchas veces ligadas a la danza y a las fiestas patronales.²

¹ Tomado de Sergio de la Vega Estrada, *Índice de desarrollo social de los pueblos indígenas*, México, INI/PNUD, 2001.

² Tal vez la más famosa de ellas es la banda de Tlayacapan, fundada en 1870 (Villasana, 2001: 336). En un estudio más detallado, Felipe Flores y Rafael Ruiz nos proporcionan datos sobre el desarrollo de las bandas de viento en Oaxaca, al tiempo que nos dan una idea general sobre su presencia en otras regiones del México colonial e independiente, al tiempo que ofrecen una metodo-



Carmelo y su Banda, San Nicolás de los Agustinos, Guanajuato. Foto: Arturo Enríquez Basurto, 1991, Fonoteca INAH.

En San Bartolomé Atlacholoaya, la música de viento está presente durante los rituales de corte agrícola, que a su vez van ligados al santoral católico³ y a prácticas terapéuticas, aunque estas últimas se realizan cada vez menos.

En este sentido, las ofrendas o *huentli* siempre van acompañadas de la música de banda, las cuales varían en el número de músicos y pueden llegar a ser integradas hasta por doce o más miembros: dos o tres percusionistas para la tambora, platillos y tarola, y de siete a nueve elementos para los trombones, saxofones, trompetas y clarinetes.

Las edades y el sexo de los ejecutantes también varían, ya que en los últimos años se ha observado que también las mujeres se han incorporado a las agrupaciones.

Hemos notado que los integrantes a veces participan en una o más bandas y cuando se desintegra una, rápidamente se forma otra.

Cuentan los ancianos que uno de los principales problemas por el que atraviesan los grupos es que los jóvenes, después de aprender a tocar algún instrumento, se integran a bandas de baile con fines de lucro, dejando atrás a las bandas que tocan a manera de ofrenda dentro de los *huentli*.

logía para su investigación documental (Flores y Ruiz: 2001).

³ Una descripción más detallada del ciclo ritual y agrícola se puede encontrar en Fierro (2002).



Músicos istmeños, Tehuantepec, Oaxaca. Foto: Violeta Torres ca. 1985, Fonoteca INAH.

También se han perdido bailes tradicionales como el *xochipitzabua*, que era bailado hace unos cuarenta años por los novios, después de la boda, en cada cruz de piedra de la comunidad (Fierro, 2001: 14).

Los rituales

Ya antes se mencionó que existen dos maneras en que la música interviene directamente en las ofrendas: dentro de los rituales agrícolas y con fines terapéuticos. Durante estos momentos las ofrendas se acompañan de la música y ninguno de los ejecutantes recibe remuneración económica, pero son a los primeros que se les sirve de comer y/o de beber durante dichos eventos.

De las primeras ofrendas agrícolas donde podemos ver la participación encontramos:

- Semana Santa
- La Santa Cruz
- Las vísperas de la Ascensión de Nuestro Señor

Y con fines terapéuticos interviene:

- Cuando “el Santo quiere *huentli*”

Semana Santa

En Semana Santa la banda de viento acompaña las procesiones nocturnas del jueves y viernes santos, curiosamente sólo se interpreta música sin acompañamiento de las percusiones, como señal de duelo.

Durante el Viernes Santo, mientras Cristo se mantiene simbólicamente encarcelado en una iglesia, la banda permanece dentro de ella tocando todo el día, haciendo intervalos para descansar.

La banda también acompaña las procesiones del jueves y viernes santos. La última de ellas se dirige desde la iglesia de San Antonio al cerro del Calvario. Ambos recorridos son nocturnos y durante el trayecto, mientras la banda descansa, atrás de toda la procesión van jóvenes que llevan matracas de grandes dimensiones, las cuales hacen sonar durante el silencio musical.⁴

La noche del 2 de mayo, una pareja de adultos casados adorna una de las cruces del pueblo, organiza un rosario en torno a ella y deposita una ofrenda de flores, copal, chocolate y pan de dulce. A esta pareja se le nombra “los padrinos de la cruz”. Todo el que quiera está invitado y al final del rosario se le ofrece chocolate con pan.

La Santa Cruz

El padrino adorna la cruz junto con otros hombres de su familia y la madrina con otras mujeres, también emparentadas, preparan la ofrenda. Al terminar de adornar la cruz con flores de cempasúchil, el padrino se va a su casa y sale junto con la madrina y la ofrenda en procesión rumbo a la cruz; delante de ellos va un niño que riega su camino con flores, mientras la madrina lleva un sahumero encendido. Atrás de ellos van los hombres y las mujeres de la familia e invitados, y la banda al final toca diferentes sonos.

Al llegar a la cruz se le reza un rosario, y al dar las doce de la noche, durante los primeros segundos del 3 de mayo, el rosario se detiene para que la banda toque las tradicionales “Mañanitas” y algunas otras piezas.

Al llegar a la cruz se le reza un rosario, y al dar las doce de la noche, durante los primeros segundos del 3 de mayo, el rosario se detiene para que la banda toque las tradicionales “Mañanitas” y algunas otras piezas.

⁴ Muchas de estas actividades actuales —como usar matracas en la procesión— son señaladas como costumbres de la España medieval, llegadas en la época del contacto y la imposición de la religiosidad católica, como el uso de un Cristo articulado, las matracas o el nombrar a un cerro como Calvario (Foster, 1969: 307-321).



Músicos mayas, Caua, Yucatán. Foto: Víctor Acevedo Martínez, 2000, Fonoteca INAH.

Vísperas de la Ascensión de Nuestro Señor

Cuentan las creencias que al morir Cristo subió al cielo, pero permaneció en la tierra durante cuarenta días antes de partir. A este momento se le conoce como la Ascensión de Nuestro Señor, y cae en día jueves, cuarenta días después del Sábado de Gloria; sin embargo se celebra el miércoles.⁵

En esta fecha se deposita en las cuevas y en los cerros una ofrenda para los “airecitos”, y en la iglesia de San Bartolomé a los santos. Esto con el fin de que tanto los aires como los santos traigan la lluvia de temporal.

La tarde del martes, en casa del ayudante municipal (máxima autoridad comunitaria), las viudas de la comunidad se reúnen para preparar la ofrenda de comida que se depositará al día siguiente, por lo que pasan toda la noche en vela. Durante las primeras horas de la mañana siguiente, el que desee está invitado a desayunar en casa del ayudante.

⁵ Esta fecha, al igual que la Semana Santa, es variable.

Los primeros en llegar son los músicos, quienes desayunan primero. El ayudante o alguien designado por él ofrece un trago al director de la banda y al resto de los músicos, mientras éstos desayunan. Al mismo tiempo, se alistan los hombres que irán a los cerros a dejar el *huentli*, por lo que la banda toca para despedirlos.

Al irse el último ofrendador, el ayudante y su esposa encabezan una procesión desde su casa a la iglesia patronal, y atrás de ellos van las viudas, cargando la comida que ofrecerán a los santos. La banda va al final.

Mientras las viudas permanecen dentro de la iglesia —ofreciendo comida a los santos (pan, chocolate, tamales y mole)—, la banda permanece afuera del recinto, tocando a intervalos en compañía de los hombres y el ayudante. Todo el ritual dura aproximadamente una hora. La comida, ofrecida simbólicamente a los santos, posteriormente es repartida entre los niños de la comunidad.

La procesión regresa en la misma formación. Al llegar se le da de comer a los músicos y éstos a su vez reciben con música a los hombres que partieron rumbo a los cerros. Todo termina con una gran fiesta en casa del ayudante.

El Santo quiere huentli

Otra creencia dice que, cuando un niño llora sin motivo, significa que hay que prepararle un *huentli* de comida al santo del altar familiar. Los padres —además de preparar comida— mandan llamar a los padrinos del niño, de bautizo o de confirmación, y a la banda.⁶ El padrino (en caso de que sea niña) o la madrina (en caso de ser niño) deben bailar los sones tradicionales con el infante en brazos, hasta que se duerma o de lo contrario éste no se calmará. La banda es la que toca.

La música como objeto de estudio

Estos ejemplos de la participación de las bandas de música en Atlacholoaya, muestran la función de la música como parte ritual en los tres primeros, y a su vez ritual y terapéutica en el último.

En su análisis sobre la música andina, Anna Gruszczynska nos dice que la música debe entenderse como un comportamiento simbólico, que a veces no se le puede dar un significado bien determinado y que en ese sentido se tiene que contextualizar no sólo el modelo musical, sino la persona, la interpretación, el uso del instrumento, el instrumento mismo, la letra de la canción en caso de que exista y los atributos de la danza (Gruszczynska, 1995: 24-25).

Por su parte, Turrent, en su estudio histórico de México en el siglo XVI, señala que la música es “un lenguaje social [...] un medio de identificación de los miembros del conglomerado social; en un conjunto de símbolos sonoros que se asocian a una forma de ver la vida, a una manera de entender el mundo” (Turrent, 1996: 186).

Ochoa por su parte plantea que la música ritual es “una manifestación social, sonora y vehicular entre lo sonoro y lo divino y refuerza el ámbito de lo sagrado” (Ochoa, 1993: 212), siendo impruden-

te desarticularla de su contexto espacio-temporal y social dentro de todo el engranaje ritual (*ibidem*, 213).

Reuter ha señalado como principal característica de la música indígena su función primordialmente ceremonial y colectiva, en donde prevalece lo instrumental sobre el canto, dentro de un contexto más amplio, además de que la danza —en algunas ocasiones— también es inseparable del ritual (Reuter, 1980: 79-80).

Así encontramos que en San Bartolomé Atlacholoaya, durante las festividades de Semana Santa, la música no deja de estar presente a manera de luto por la pasión y muerte de Jesús.

A la cruz de piedra como ente social festejado, durante el 3 de mayo, es ofrendada no sólo con rezos y comida, sino con las tradicionales *Mañanitas* por ser su día. Mientras se realizaban los festejos de 2002, un anciano regañaba a los chicos que querían irse a dormir, porque comenzaba a llover; le decía el viejo que “esto es parte del *huentli*, no es un baile, es una ofrenda para la cruz...”, tratando de hacerles entender que la música era parte de la ofrenda y el rezo a la Santa Cruz, sin importar la lluvia, pues todos tenían que estar ahí.

Los aires y los santos también deben comer bien y escuchar música, para que manden el temporal pluvial y los campos no fallezcan.

Si el santo es olvidado enferma a los infantes, con el propósito de que la familia le ofrende comida y los padrinos bailen al ritmo de las bandas, exigiendo música y danza para que el niño sane. La música y la danza forman parte de la ofrenda, y sin ellas el *huentli* estaría incompleto.

En todos los casos los ejecutantes reciben trato especial, como los demás ofrendadores o las viudas que participan en el *huentli* de la Ascensión.

Reflexiones finales

Dentro de un contexto ritual más amplio, la música es un elemento simbólico importante



⁶ Pueden ser los padrinos de confirmación o en su defecto los de bautizo.



Músicos zapotecos, Santa Catarina Albarradas, Oaxaca. Foto: Pablo Hiriart, 1987, Fototeca INI.

dentro de cada *huentli* en San Bartolomé Atlacholoaya.⁷

Al articularse con cada ritual, los sonidos ofrendados del *huentli* se convierten en un lenguaje sonoro y simbólico, ligado a las creencias y religiosidad atlacholoañas. Forman parte del intercambio de rezos, comida, bebidas, cohetes, copal y vigiliyas, que los participantes realizan hacia las fuerzas sobrenaturales o entes que han socializado con la población, tales como los cerros, las cruces o santos, a cambio de sus favores.

Tanto los instrumentos ejecutados como los que no lo son, brindan un lenguaje melódico e interpretativo que da cuenta también de los estados anímicos de la población (por ejemplo, el luto de la Semana Santa). Si bien la música es un elemento más del contexto ritual,

⁷ Retomo aquí la idea de Turner, de que el símbolo es la parte más pequeña del ritual (Turner, 1980: 21).

alcanza por sí misma un lenguaje sonoro, y es la parte auditiva de la ofrenda. Por lo tanto, resulta igual de necesaria que todas las demás, como los aromas, los colores o los sabores.

Los ejecutantes alcanzan un estatus social al igual que los ofrendadores, los especialistas del tiempo o las viudas que preparan el *huentli*. Su trato es destacado y agradecido por los padrinos de la Cruz del 3 de mayo, o por el ayudante municipal en las vísperas de la Ascensión de Nuestro Señor.

La música ritual es un producto histórico, reflejo de las creencias y de la identidad del lugar que poco a poco se va perdiendo; sin embargo, los ancianos se afanan en transmitir estos sonidos para que el *huentli* no se pierda, pues sin él la ofrenda no estaría completa.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, María y Sergio de la Vega, "Lenguas. Sistema de lenguas indígenas" (anexo electrónico), en Sergio de la Vega Estrada, *Índice de desarrollo social de los pueblos indígenas*, México, INI y Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2001.
- Fierro Alonso, Ulises Julio, "Historias de Atlacholoaya. Tradición oral de un pueblo nahua", en *Tamoanchan: una crónica regional*, Suplemento del diario *El Regional del Sur*, México, Centro INAH-Morelos, lunes 7 de febrero, 2001, pp. 14-15.
- , "Días de huentli: ciclo agrícola y ciclo ritual en San Bartolomé Atlacholoaya", en *Cucuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, nueva época, núm. 26, México, septiembre-diciembre, 2002, pp. 37-65.
- Flores, Felipe y Rafael A. Ruiz Torres, "Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca", en *Acervos. Boletín de los archivos y bibliotecas de Oaxaca*, vol. 5, México, verano 2001, pp. 30-43.
- Foster, George, *Cultura y conquista. La herencia española en América*, Universidad Veracruzana, 1969.
- Gruzenczyńska-Zitrowska, Anna, *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*, Ecuador, Abya Yala, 1995.
- Ochoa Cabrera, José Antonio, "Las bandas de viento en la vida de los mixtecos de Santa María Chigmecatitlán (Análisis de la función social de las bandas de músicos mixtecos)", México, tesis de licenciatura, ENAH, 1993.
- Reuter, Jas, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta el pueblo mexicano*, México, Panorama Editorial, 1980.
- Turner, Víctor, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, España, Siglo XXI Editores, 1980.
- Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996.
- Villasana Millán, Pedro, *Danzas y bailes de Morelos*, México, Conaculta/PACMYC/Instituto de Cultura de Morelos, 2001.