

El camino de los muertos: Relaciones intratextuales en los ritos nahuas de Velación de Cruz y Xantolo

Lizette Alegre González

Escuela Nacional de Música Universidad Nacional Autónoma de México E-mail:
lizalegre@hotmail.com

Resumen

Este trabajo es resultado de un estudio etnomusicológico realizado en la comunidad indígena nahua de Chilocuil, Tamán, municipio de Tamazunchale, perteneciente a la Huasteca potosina (México). Entre la música que practican sus habitantes se encuentran los vinuetes, género musical relacionado con el culto a la muerte a través de su ejecución en las ceremonias de Velación de Cruz y Xantolo. Desde una perspectiva semiótica que considera las realizaciones rituales como textos, este trabajo pretende aportar elementos para la comprensión de los procesos de significación musical, mediante el análisis de las relaciones intratextuales entre los lenguajes musical, visual y verbal.

Palabras clave: Música, semiótica, ritual, muertos.

The Path of the Dead: Intratextual Relations in the Nahua Rituals of Velación de Cruz and Xantolo

Abstract

This paper is based on ethno-musicological research done in the Nahua community of Chilocuil, Tamán, in the Tamazunchale Municipality, San Luis Potosí located in the Huasteca region (Mexico). As part of the music performed by its habitants we find the vinuetes, a musical gender played in Velación de cruz and Xantolo, which are rituals related to the veneration of death. By considering these rituals as texts, this research hopes to understand the processes of musical signification by analyzing intratextual relations between the musical, the visual and the verbal languages.

Key words: Music, semiotics, ritual, death.

Recibido: 12 de abril de 2004 • Aceptado: 09 de julio de 2004

INTRODUCCIÓN

La Huasteca es una región ubicada al nororiente de la República Mexicana. Abarca porciones de los estados de San Luis Potosí, Veracruz, Hidalgo, Tamaulipas y Querétaro. Comparten el territorio los grupos indígenas *teenek o huasteco*, *otomí o ñañú*, *totonaco*, *tepehua*, *pame o xi'úi* y *nahua* (1), además de mestizos. La coexistencia de distintas etnias desde tiempos prehispánicos, ha generado una configuración cultural particular en la zona, que permite encontrar características comunes a todos ellos, al tiempo que cada uno conserva elementos propios. Por otra parte, la conquista del territorio llevada a cabo por los españoles, dio lugar a procesos de sincretismo que hoy se pueden observar en un sinnúmero de prácticas culturales, entre las que se encuentran los rituales.

Las ceremonias de *Velación de Cruz y Xantolo* que este trabajo aborda, forman parte del sistema ritual denominado *Costumbre*, que practican varios grupos indígenas de la Huasteca (2). Uno de los objetivos de dichas ceremonias es el de establecer la

comunicación entre los hombres y lo sagrado. La religión de los *nahuas* de la Huasteca y, en general, de los grupos indígenas que habitan la región, concibe a los objetos y seres animados como reflejos de un universo deificado, en el que muchas de las acciones de los humanos traen como consecuencia una alteración en el equilibrio de la naturaleza. Esta relación «hombre-naturaleza» cumple una función codificadora, pues con base en ella se interpretan sucesos como la enfermedad y las catástrofes naturales, entre otros. Por tal razón, la reciprocidad es un mecanismo con el que se intenta salir de estados perjudiciales (sequía, enfermedad, caos), reestableciendo el orden de los acontecimientos, o bien, prevenir dichos estados. La naturaleza proporciona al hombre los recursos que necesita para vivir y éste, a su vez, debe retribuirle a través de ofrendas que se hacen mediante actos ritualizados.

Los habitantes de Chilocuicil, como la mayoría de los *nahuas* de la Huasteca, tienen la creencia de que la gente al morir se transforma en “vientos”. Éstos son concebidos como entidades sagradas que pueden causar bienestar o daño a una comunidad o persona. Por ejemplo, un viento puede destruir las *milpas* (3) o traer enfermedades (4), pero también acarrear las nubes que transportan el agua tan necesaria para los cultivos. De aquí que la práctica de ciertos rituales, busca controlarlos mediante el ofrecimiento de dones. Así, la relación «hombres-difuntos» se constituye como un código con base en el cual se interpretan la fatalidad o bonanza. Los humanos ofrecen dones a los muertos y éstos les retribuyen absteniéndose de causarles algún daño, o actuando como intermediarios para el buen curso de la producción agrícola. Uno de los mecanismos para renovar y fortalecer el compromiso entre hombres y difuntos, es la realización de los rituales que aquí nos ocupan.

1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

El presupuesto teórico que guió esta investigación parte de los aportes de la semiótica de la cultura y, más específicamente, del semiólogo Iuri Lotman, acerca del texto (Lotman, 1996). El autor señala que además de ser agentes comunicativos, los textos cumplen las funciones de generación de sentido y de memoria colectiva. La primera se relaciona con la consideración de que los textos son espacios semióticos heterogéneos, es decir, que están cifrados al menos dos veces, que presentan en su interior dos o más lenguajes diferentes. La esencia del proceso de generación de sentidos no radica únicamente en el despliegue de las estructuras de los diversos lenguajes, sino en su interacción, a través de un mecanismo de *traducción intersemiótica*. Por otra parte, la función de memoria colectiva se vincula al hecho de que los textos constituyen programas mnemotécnicos reducidos que tienden a la simbolización. Esto se hace posible debido a que la cultura tiene mecanismos de identificación, de eliminación de las diferencias y de elevación del texto a estándar. En ese sentido, Lotman habla de un eslabón intermedio entre el lenguaje y los textos: *el texto-código*. Éste no es un repertorio de reglas necesarias para la construcción del texto, sino una totalidad construida sintagmáticamente. Tanto en su proceso de formación como en la metadescripción del investigador, cada signo del texto código se nos puede presentar en forma de paradigma. Pero para sí mismo y desde su propio nivel, es decir, como totalidad sintagmática, es algo dotado no sólo de unidad de expresión sino de contenido.

Consideramos que los rituales pertenecen a esta clase de texto, pues cada realización es un todo construido sintagmáticamente, pero al mismo tiempo, presenta propiedades paradigmáticas que comparte con todas las ceremonias del mismo tipo. Desde esta perspectiva, la *Velación de cruz* y el *Xantolo* se constituyen como textos-código. Partiendo del supuesto de que los textos son espacios semióticos heterogéneos que presentan en su interior dos o más lenguajes, proponemos la categoría de intratextualidad, y la definimos como el conjunto de relaciones al interior de un texto, que hacen posible la equivalencia convencional entre las estructuras de los lenguajes que lo constituyen, a través de un

mecanismo de traducción intersemiótica, con el fin de aproximarnos a los procesos de significación musical.

2. METODOLOGÍA

Dado que la función generadora de sentidos está determinada por la relación entre las estructuras de los diversos lenguajes que constituyen al texto, nos dimos a la tarea de analizar el papel que la música de los *vinuetes* juega al interior de los rituales, y su interacción con unidades provenientes de otros lenguajes. Para ello, juzgamos metodológicamente importante realizar varios registros tanto de la ceremonia de *Velación de cruz* como del ritual de *Xantolo*. Desafortunadamente, el carácter íntimo y solemne de la primera, hizo difícil poder presenciar varias ejecuciones, por lo que tuvimos que conformarnos con una realizada en el mes de marzo de 2003. No obstante, hemos tratado de compensar la ausencia de más registros, a través de entrevistas en las que la gente describe la ceremonia en cuestión. Por su parte, el ritual de *Xantolo* fue registrado durante tres años consecutivos (2001-2003). El registro de ambos se realizó en audio, video y fotografía. Además, en todas las ocasiones se elaboraron bitácoras que consignan la secuencia ritual, subrayando los siguientes aspectos:

1. Acciones rituales. Qué se realiza y cómo se hace.
2. "Actores". Personas que participan y el rol que desempeñan en el ritual.
3. Objetos. Además de los objetos, se describe la relación que establecen las personas con éstos.
4. Conducta. Expresión corporal y gestual de los participantes.
5. Hora. Momento preciso en el que cada acción se realiza.
6. Música. Incluye los nombres de los intérpretes, las denominaciones de los *vinuetes* y el espacio en el que éstos se ejecutan.

Otro de los procedimientos metodológicos, consistió en realizar entrevistas etnográficas. El eje de éstas gira en torno a la cosmovisión del grupo (sobre todo aquellos aspectos que están relacionados con la manera en que la gente interpreta la muerte), la descripción de los rituales y la música. Las personas entrevistadas desempeñan distintos roles en la comunidad: músicos, curanderos, amas de casa, campesinos e incluso niños. Esto se debió a la consideración de que la competencia musical y ritual está determinada, en parte, por la división social del trabajo y la edad. No obstante, nos parecía importante ver qué aspectos se interpretan colectivamente, más allá de las motivaciones individuales.

En una fase posterior, se llevó a cabo la transcripción de los *vinuetes* grabados en audio. Además de la fecha y lugar de ejecución, las hojas de registro consignan los nombres de los intérpretes, las denominaciones de cada pieza y la acción ritual que se desarrollaba en el momento de su ejecución. De este modo, a cada transcripción se le señalaron los datos mencionados. Por otra parte, se realizó el análisis musical de las transcripciones, con el objetivo de clasificar las piezas en *tipos de vinuetes*, es decir, en sonos (5) que, haciendo abstracción de aspectos relacionados con el estilo de cada intérprete, o con "errores" de ejecución, presentan la misma secuencia sintagmática. Una vez obtenidos los *tipos de vinuetes*, se analizaron los nombres que cada pieza recibía, así como los momentos en que fueron ejecutadas, con el propósito de ver si los tipos estaban relacionados sistemáticamente con denominaciones o acciones rituales específicas. En este sentido, debemos agregar que el análisis de la relación «secuencia sonora- nombre», constituye

uno de los ejes de la metodología debido a que la denominación es una clave importante para descifrar el sentido de una pieza musical. Finalmente, se analizó la relación entre las secuencias sonoras y las estructuras de los lenguajes visual (objetos, gestos, conductas) y verbal (nombres de los vinuetes, rezos, oraciones), en los momentos específicos de ejecución.

A continuación presentamos una muy breve descripción de las ceremonias de *Velación de Cruz y Xantolo* (6).

3. DESCRIPCIÓN DE LOS RITOS DE *VELACIÓN DE CRUZ Y XANTOLO*

3.1. *Velación de Cruz*

Los habitantes de Chilocuicil tienen la creencia de que cuando alguien muere, su "sombra" (7) permanece entre los vivos, sin percatarse de su nueva condición. Esta presencia puede acarrear catástrofes a la familia e incluso a la comunidad. El ritual de *Velación de Cruz* -que se realiza, idealmente, a los nueve días del deceso de una persona- tiene como propósito hacerle saber al difunto que ya ha fallecido, e incorporar su "sombra" al mundo de los muertos. Para ello, los familiares del finado nombran a un padrino y una madrina, quienes tienen la responsabilidad de mandar a hacer una cruz de madera y llevarla a la iglesia con el fin de ser bendecida. Dicho objeto adquiere un status especial, ya que se le concibe como a la "sombra" misma del fallecido. Representa al cuerpo del difunto y constituye el símbolo dominante de la ceremonia, símbolo hacia el cual van a estar dirigidas todas las acciones rituales.

La noche del día fijado para la entrega de la cruz, los familiares del difunto e invitados se reúnen en el patio de la que fuera morada del muerto. Cuando los padrinos llegan, se arrodillan debajo de un arco confeccionado con ramas y flores, lo mismo hacen dos familiares del fallecido: un hombre y una mujer. Éstos ofrecen aguardiente a sus compadres (es decir, los padrinos de cruz) y realizan el *taltzicuines*, acto mediante el cual se derrama aguardiente sobre la tierra (aunque también puede ser cualquier otra bebida e incluso comida), antes de ser bebido por las personas. El líquido (o la comida) se vierte sobre siete puntos, que representan los siete rumbos del universo nahua: los cuatro cardinales, más el arriba, el abajo y el centro. En ocasiones, basta con señalar los primeros cuatro, o uno solo. El acto tiene como propósito ofrecer comida o bebida a los *Señores de la tierra*, deidades de los *nahuas*. La música de *vinuetes* y los rezos acompañan este encuentro. El padrino entrega la cruz, tras lo cual, las cuatro personas que estaban arrodilladas se levantan encabezando la introducción de la cruz a la casa. Una vez adentro, la acuestan como si yaciera sobre un altar que presenta la forma de una tumba; de hecho, la gente se refiere a él como "la tumba del calvario". Comienza la *velación*. Ésta consiste básicamente de rezos periódicos, además de estar acompañada por *vinuetes*.

A punto de amanecer, comienza lo que los habitantes de la comunidad denominan "el levantamiento de cruz". El padrino y la madrina toman, cada quien, uno de los extremos laterales de la cruz y, al tiempo que la gente reza, anunciándole que está muerta y que debe ir a su nueva morada, la van levantando lentamente hasta que queda completamente parada. Así permanece mientras todos los objetos que conforman el altar son depositados en *ayates* (8). A continuación la gente se dirige hacia el cementerio, llevando la cruz y los *ayates*, así como velas y copal en sahumerios. En el camposanto, la cruz y el contenido de los sacos son depositados en la tumba del difunto. Tras unos rezos finales, acompañados de *vinuetes*, concluye la ceremonia.

3.2. *Xantolo*

En la Huasteca potosina los indígenas nahuas utilizan el término *Xantolo* para referirse a la fiesta en la que se celebra a los difuntos. Dicho término es una transformación de la palabra latina *Sanctorum* que significa “Todos los santos” (9). La fiesta de *Xantolo* comienza el 31 de octubre y termina el 2 de noviembre (10). Los habitantes de Chilocuil afirman que durante estos días los difuntos regresan al mundo de los vivos, por lo que hay que recibirlos con respeto. Ello implica la realización de preparativos cuyo objetivo es tener listo todo cuanto se requiere para acoger adecuadamente a los parientes fallecidos. De no ser así, éstos se pondrán tristes o hasta enojados al ver que nadie los espera. No ofrendar a los muertos puede ser motivo de desgracias para la comunidad (11). El altar es uno de los requisitos fundamentales para recibir a los parientes muertos. Es el lugar de contacto entre vivos y difuntos. En él se colocan alimentos y bebidas, con el fin de agasajar a los difuntos durante su estancia. Del altar sale un camino de pétalos de *sempasúchil* que se prolonga más allá de la casa y que tiene la función de guiar a los muertos.

Se considera que hacia el mediodía del 31 de octubre comienzan a llegar los difuntos a las casas de sus familiares. Su arribo es anunciado por el tronido de cohetes. En los hogares se prenden incensarios, se sahúma el altar con la ofrenda y se hacen oraciones. La familia se reúne ante el altar. El jefe de la casa “habla” a los parientes muertos, expresándoles el gusto de tenerlos nuevamente como cada año, así como los sacrificios que se han hecho para recibirlos debidamente. Así mismo, les pide su intervención para que todo marche bien, para que haya trabajo y alimento. Después de esto, el anfitrión los invita a servirse de lo que hay en el altar y se realiza el *tlaltzicuines*. Cuando se juzga que las almas ya han comido y bebido, los humanos pueden tomar los alimentos y bebidas de la ofrenda. Lo anterior se realiza varias veces tanto el 31 de octubre como el 1 de noviembre ya que, según afirma la gente, los muertos van llegando en distintos momentos. Otra de las actividades que se llevan a cabo durante el *Xantolo*, consiste en visitar a familiares, amigos y compadres, llevando *tamales* (12) y en ocasiones bebida. Los anfitriones reciben a las visitas con gusto y, al tiempo que reciben los regalos, ofrecen también tamales. El *tlaltzicuines* se lleva a cabo varias veces durante el convivio.

El dos de noviembre se despide a las almas de los difuntos. A las doce del día se truenan cohetes, pero esta vez como anuncio de la partida. Nuevamente se enciende copal y se hacen oraciones. El jefe de la casa se dirige a los muertos diciéndoles que ya se deben ir a donde pertenecen, pues “está marcado” que ese día deben abandonar el mundo de los humanos. Una vez más, se les solicita que cuiden de los vivos para volver a reunirse el próximo año. Al igual que en el ritual de *Velación de cruz*, durante el *Xantolo* se tocan *vinuetes*, pero en este caso, con el fin de recibir a las almas de los parientes muertos (13).

4. VINUETES

La palabra *vinuete* es una adaptación en lengua náhuatl del término *minuete*, que refiere al género dancístico-musical europeo, introducido en México durante la Colonia. Dicho género se adaptó a las prácticas tradicionales de cada región, evolucionando de manera diferente en cada una. Por tal razón, encontramos bajo este término manifestaciones musicales muy diferentes en lo que respecta a la forma, dotación instrumental, métrica, usos, etc. En el caso de Chilocuil, el *vinuete* se ejecuta con la dotación instrumental conocida como *trío huasteco*, que se compone de violín, jarana y huapanguera (14). La mayoría de las piezas se construye sobre la métrica de 2/4, aunque también existen sones en 6/8. La gente señala que esta música tiene un carácter triste, pues es con la que se da el último adiós a los muertos.

En el apartado dedicado a la descripción del ritual de *Velación de Cruz*, vimos que los *vinuetes* acompañan todas las acciones destinadas a despedir a la “sombra” del difunto,

representada por la cruz. Los nombres que los sones reciben hacen referencia a acciones, objetos, emociones, etc., propios de dicho ritual. Por otra parte, en la ceremonia de *Xantolo*, los *vinuetes* se tocan principalmente hacia el mediodía del 31 de octubre, así como del 1 y 2 de noviembre. También suele ocurrir que los músicos se organicen para “ir a echar *vinuetes*” (ir a tocar *vinuetes*) a las casas de sus familiares, amigos y compadres. La ejecución de la música debe realizarse, en ambos casos, al lado del altar familiar, cuidando de dejar libre la parte en la que está colocada la ofrenda, con el propósito de que los muertos puedan acceder a ella. Lo anterior resulta significativo, pues la gente señala que, dado que esta música es sagrada, debe interpretarse junto al altar. Las denominaciones de los *vinuetes* que se tocan durante el *Xantolo*, aluden a elementos propios de la celebración, así como a aspectos vinculados con la Velación de cruz (*La santa cruz*, *El triste adiós*, *El encuentro*, etc.). Sin embargo, tanto para recibir a los difuntos, como para tocar en casa de familiares y amigos, se empieza y termina con sones que reciben los nombres de *La llegada* y *La despedida*, respectivamente, enfatizando así, la acción que se realiza.

5. ANÁLISIS DE LAS RELACIONES INTRATEXTUALES

En el apartado dedicado a la metodología, se señaló que los *vinuetes* tocados durante el ritual de *Velación de cruz*, realizado en marzo del 2003, y las ceremonias de *Xantolo* correspondientes a los años 2001-2003, fueron grabados en audio y, posteriormente, transcritos. Así mismo, se mencionó que el análisis musical de las transcripciones, tuvo por objetivo clasificar las piezas en *tipos de vinuetes*, es decir, en sones que presentan la misma secuencia sintagmática. A partir de lo anterior, se procedió a examinar los nombres que cada pieza recibió en el momento de su ejecución. De dicho examen surgieron los siguientes datos:

1. Hay *vinuetes* que pertenecen a un mismo *tipo*, pero recibieron distintas denominaciones.

2. Hay *vinuetes* que pertenecen a distintos *tipos*, pero recibieron la misma denominación.

Algo similar ocurrió al analizar la relación entre *tipos de vinuetes* y momentos de ejecución:

1. Hay *vinuetes* que pertenecen a un mismo *tipo*, pero fueron ejecutados en momentos diferentes, tanto al interior de un mismo ritual, como en ceremonias correspondientes a diferentes años.

2. Hay *vinuetes* que pertenecen a distintos *tipos*, pero fueron tocados en momentos similares.

De lo anterior se deduce que no existe una relación unívoca y absoluta entre *tipos de vinuetes* y nombres o momentos de ejecución. Por lo tanto, la significación del género no radica en las estructuras musicales como tales. De haber encontrado relaciones constantes entre las secuencias sonoras y las denominaciones o los momentos de ejecución, podríamos inferir que cada tipo de *vinuete* tiene un contenido particular. Sin embargo, no ocurre así. Por el contrario, los resultados nos conducen a considerar que los significados se construyen de manera dinámica, en el momento mismo de la ejecución.

Como se mencionó anteriormente, el semiólogo Lotman señala que una de las funciones de los textos es la de ser agentes generadores de sentidos. Dicha función se relaciona con la consideración de que los textos son espacios semióticos heterogéneos. La interpretación

del conjunto requiere de un mecanismo de traducción. En apariencia, la ausencia de relación unívoca entre signos de diferentes lenguajes nos conduce a una situación de intraducibilidad. Sin embargo, afirma el autor que "...en el orden de la convención cultural -formada históricamente de manera espontánea o establecida como resultado de esfuerzos especiales- entre las estructuras de esos dos lenguajes se establecen relaciones de *equivalencia convencional*" (Lotman, 1996:68). Así, la esencia del proceso de generación de sentidos de los textos, radica en la interacción de las estructuras de los diferentes lenguajes, a través de un mecanismo de *traducción intersemiótica*.

Desde esta perspectiva, los procesos de significación musical van a estar determinados por las *relaciones intratextuales* entre las estructuras del lenguaje musical (secuencias sonoras) y las de los lenguajes visual (objetos, gestos, conductas) y verbal (nombres de los *vinuetes*, rezos, oraciones), en los momentos específicos de ejecución. Esto explica que diferentes secuencias sonoras *o tipos de vinuetes* reciban un mismo nombre, del mismo modo que idénticas secuencias sonoras *o tipos de vinuetes* reciben nombres distintos, ya que el significado que se expresa a través de las denominaciones, se construye a partir del mecanismo de *traducción intersemiótica*, mediante el cual, se generan *equivalencias convencionales* entre las estructuras musicales, visuales y verbales.

Si bien no existe una relación unívoca entre las secuencias sonoras y los nombres, la asignación de estos últimos en el momento de la ejecución, nos proporciona una clave de interpretación del sentido conferido a la pieza musical. El empalme de las estructuras de los lenguajes musical (secuencia sonora) y verbal (nombre), produce una articulación retórica que conduce a *campos semánticos* y genera una *equivalencia convencional*.

La Tabla 1 muestra los campos semánticos en los que hemos agrupado algunos de los nombres asignados indistintamente a diversas secuencias sonoras.

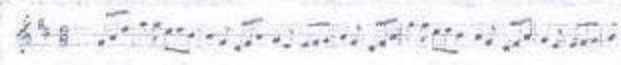

Debemos insistir en el hecho de que no hay correspondencia unívoca entre cada uno de los nombres que aparecen en la Tabla 1 *y tipos de vinuetes*. Esto significa que las secuencias sonoras carecen, por sí mismas, de contenido y que sólo lo adquieren en el momento en el que se les asigna una denominación, es decir, en el empalme de una estructura del lenguaje musical (secuencia sonora) y una del lenguaje verbal (nombre). Es esta articulación la que genera sentido. Pero éste cambia cuando a la misma secuencia sonora se le relaciona otro nombre. Así, en el plano de la expresión, el sintagma musical es el mismo, sin embargo, el contenido es distinto. Lo inverso ocurre cuando tenemos diferentes secuencias sonoras a las que se les confiere la misma denominación: en el plano de la expresión, los sintagmas musicales son diferentes, pero comparten el mismo contenido.

El ejemplo 1 de la Tabla 2 muestra la asignación de diferentes denominaciones a una misma secuencia sonora *o tipo de vinuete*. Por el contrario, el ejemplo 2 muestra la asignación del mismo nombre a diferentes *tipos de vinuetes*.

Tabla 1				
Acciones	Demarcadores temporales	Objetos rituales	Emociones o reflexiones en torno a la muerte	Demarcadores espaciales
El encuentro El recibimiento El brindis Adiós del muertito* Mi velación La ofrenda* Adiós amigo Cargando la Cruz Mi velorio La despedida El triste adiós* El último adiós*	Mañanero Triste amanecer* El último adiós*	La Santa Cruz Flores de mi panteón La ofrenda* Una flor El incensador La vela Mi mesita El altar La Cruz Flores del panteón	La tristeza No soy nadie Un día me moriré Ya ni modo Para la muerte no hay envidia Mi tristeza Triste amanecer* El triste adiós*	El caminito

Los nombres con asterisco pueden pertenecer a más de un campo semántico.

Tabla 2

Ej.	Expresión	Contenido
1		<i>El encuentro</i> <i>El altar</i> <i>La Ofrenda</i>
2		<i>La Cruz</i>

Por razones de espacio, los ejemplos musicales muestran sólo la línea del violín y la primera frase de cada pieza. En términos generales, los *vinuetes* se integran de dos frases que se alternan a lo largo de la ejecución.

La asignación de nombres a secuencias sonoras pone de manifiesto el contenido que se les confiere. Pero ¿qué determina que un *vinuete* reciba una denominación particular? La respuesta debe buscarse en los momentos específicos de ejecución, es decir, en la inserción de la música en el texto ritual, y en las relaciones que ésta establece con las estructuras de otros lenguajes. Como el espacio de este artículo no permite agotar cada segmento de las secuencias rituales presenciadas, nos limitaremos a examinar, a manera de ejemplo, uno de los momentos de la ceremonia de Velación de cruz registrada en marzo de 2003: el "levantamiento de la cruz", que se realiza alrededor de las ses de la mañana, cuando comienza a amanecer.

En ese segmento del ritual se tocaron tres *vinuetes*, cuyas denominaciones fueron *El*

triste amanecer, *El triste adiós* y *La despedida*, respectivamente. El primer nombre refiere al momento en el que se lleva a cabo "el levantamiento de la cruz" -el amanecer-, así como al sentimiento desatado en dicho momento. *El triste adiós* y *La despedida* aluden a la función del acto que se realiza, esto es, despedir a la "sombra" del difunto.

Entre los signos del lenguaje visual presentes en el "levantamiento", destacaremos la cruz, el altar, la gestualidad de los padrinos y la conducta de los participantes. La primera, como ya se mencionó, representa a la "sombra" del difunto. Las características antropomorfas del objeto son expresadas por las personas de la comunidad, quienes señalan que los extremos superior e inferior corresponden a la cabeza y los pies del muerto respectivamente, mientras que los laterales corresponden a los brazos. La cruz lleva inscrito el nombre del difunto, con lo que se acentúa su cualidad representativa. El altar por su parte, no es un altar común, pues representa la forma de una tumba. Sobre él se coloca la cruz como si yaciera. El gesto mediante el cual los padrinos la levantan poco a poco, está destinado a despertar al finado. El ambiente se reviste de una gran tristeza, y ésta se hace evidente a través de la conducta de la gente que estalla en llanto.

Las estructuras del lenguaje verbal corresponden tanto a los nombres de los *vinuetes*, como a los rezos. Estos últimos se realizaron simultáneamente a la ejecución de *El triste adiós* y *La despedida*. En el primer caso, el rezo subraya el despertar del yaciente: "levántate alma cristiana...", mientras que en el segundo, pareciera ser el muerto el que habla y se despide: "adiós hermanos, ya me voy al campo santo...".

Estamos ante un texto heterogéneo, es decir, un texto en el que coexisten, al menos, tres lenguajes diferentes: el musical, el visual y el verbal. Las denominaciones atribuidas a los *vinuetes* ponen de manifiesto las relaciones intratextuales entre las secuencias sonoras y las estructuras visuales y verbales. La posición yaciente de la cruz representa al difunto que duerme, inconsciente de su condición de muerto. Al despuntar el alba, la "sombra" es despertada mediante el gesto de levantamiento de los padrinos. Es entonces cuando la persona fallecida cobra conciencia de que ya no pertenece a este mundo y debe, por lo tanto, despedirse de sus familiares y amigos. La conducta de la gente que estalla en llanto enfatiza el acto de despedida, así como la carga emotiva que implica.

A lo anterior se suman las estructuras del lenguaje verbal, cuyo discurso subraya la función del momento.

En el segmento que acabamos de describir, las secuencias sintagmáticas de las estructuras de los lenguajes visual y verbal representan el acto mediante el cual el difunto se despide de familiares y amigos. Cada una realiza su propia forma discursiva, pero el contenido es el mismo. En el empalme de las estructuras de dichos lenguajes, se genera una *traducción intersemiótica* que las hace *convencionalmente equivalentes*, a pesar de pertenecer a sistemas semióticos diferentes. Lo mismo ocurre con la música. Los nombres asignados en el momento de ejecución, ponen de manifiesto el mecanismo de *traducción intersemiótica* que hizo posible la *equivalencia convencional* entre las secuencias sonoras y las estructuras de los lenguajes visual y verbal. En este sentido, se genera una constelación de interpretantes peirceanos, es decir, de "signos que interpretan otros signos" (Liszka, 1996). La música es un interpretante sonoro de lo visual y verbal y, al mismo tiempo, éstos son interpretantes de aquélla. Lo anterior se hace posible porque tanto los signos como el texto del que forman parte, están insertos en un medio semiótico común.

El análisis de la relación entre secuencias sonoras, nombres y momentos de ejecución pone de manifiesto las *relaciones intratextuales*. Pero también revela los vínculos *intertextuales*, entendida la *intertextualidad* en un sentido amplio, como la apelación que se hace desde un texto a otro. En las ceremonias de *Xantolo* que hemos registrado, los

nombres asignados a los *vinuetes* hacen alusión tanto a objetos y acciones propios de la celebración (*Flor de sempasúchil, El altarcito, El rosario, La llegada de los muertitos, La reunión de los difuntos, y El recibimiento de los difuntos*) como a aspectos relacionados con el ritual de *Velación de Cruz* (*La Santa cruz, La cruz, El triste adiós, El adiós del muertito*). Los primeros se explican, igual que en *Velación de cruz*, mediante el análisis de las relaciones *intratextuales* que tienen lugar durante la celebración de *Xantolo*. Los segundos, por su parte, evidencian la apelación a otro texto: *Velación de cruz*. Pero en este caso, la *intertextualidad* sólo se entiende si se han comprendido los procesos de generación de sentido mediante las relaciones *intratextuales*, pues es a través de éstas que los *vinuetes* adquieren significado. De este modo, las secuencias sonoras se constituyen en agentes que transportan significado de *Velación de cruz* a *Xantolo*. Esto no debe extrañarnos, ya que ambos rituales expresan la manera en que la gente de la comunidad interpreta la muerte. El fallecimiento de una persona marca el inicio de una nueva relación entre el difunto y los que le sobreviven. El ritual de *Velación de Cruz* representa el acto mediante el cual los humanos se despiden del muerto. Éste accede a una condición ontológica diferente que le confiere la posibilidad de causar desgracias o bienestar a sus familiares. Del comportamiento de los hombres depende la conducta del fallecido. Por tal razón, cada año, durante el *Xantolo*, los habitantes de Chilocuil se esmeran en recibir adecuadamente a sus parientes fallecidos. La *Velación de cruz* no pone fin a la relación entre los vivos y el difunto, más bien la inaugura, y ésta se renueva año con año durante el *Xantolo*. La relación *intertextual* que se establece mediante la "cita" musical, recuerda el origen de dicha relación. El camino de los muertos, de *Velación de cruz* a *Xantolo*, se traza musicalmente.

6. CONCLUSIONES

El análisis de las relaciones *intratextuales* expuesto devela los procesos de significación musical, a partir de los vínculos estructurales que los *vinuetes* establecen con otras dimensiones sígnicas del texto. La ausencia de relación unívoca entre las secuencias sonoras y los nombres o momentos de ejecución revelan que, en el plano de la expresión, las estructuras musicales empleadas en cada momento de la secuencia ritual, pueden intercambiarse. No obstante, sin importar el tipo de *vinuete* que se emplee, su contenido está fuertemente determinado por el empalme de las estructuras de los diferentes lenguajes. El juego de las éstas hace posible que el ritual, como texto, desempeñe su función generadora de sentido.

Consideramos que el estudio de la música ritual como discurso cerrado en sí mismo, poco aporta para la comprensión de los procesos de significación debido, principalmente, a que el funcionamiento inmanente de una pieza o género musical, si bien conlleva aspectos gramaticales, éstos pocas veces tienen una cualidad semántica por sí solos. El concepto de *intratextualidad* nos permite ubicar a la música como uno de varios lenguajes que integran la totalidad textual del ritual, estableciendo, en el momento de la ejecución, vínculos con estructuras propias de otros lenguajes. La categoría peirceana de *interpretante* nos parece especialmente útil, pues determina la relación entre el discurso musical y el contexto ritual, es decir, entre el signo musical y el conjunto de signos de otros lenguajes, configurando así, mediante procedimientos de *equivalencia convencional*, la constelación de significados asociados al hecho sonoro en el momento específico de la ejecución.

Notas

1. Erróneamente, se suele relacionar el término nahua con los antiguos mexicas o aztecas. El antropólogo Jesús Vargas Ramírez señala que esta confusión tiene su origen en la Conquista, cuando los españoles aceptan la palabra azteca o mexica para referirse a la sociedad dominante en Mesoamérica. Como la lengua de éstos era el náhuatl, se

consideró a todas las variantes dialectales como indicadores de una misma cultura. Sin embargo, las evidencias lingüísticas, arqueológicas y etnohistóricas, demuestran que los distintos dialectos conllevan diferencias culturales. La presencia nahua en la Huasteca se explica como resultado tanto de las invasiones mexicas ocurridas en el siglo XV, a partir de las cuales el territorio quedó sometido al Imperio azteca, como de migraciones que se dieron en diferentes momentos históricos (Vargas, 1995).

2. Existen varios trabajos que abordan las ceremonias del Costumbre entre distintas etnias de la región (cfr. Sandstrom, 1991; Medellín, 1990; Galinier, 1990, Boillés, 1969; Ichon, 1990), pero el planteamiento de que estos rituales constituyen un sistema, es aportación de un estudio coordinado por los Drs. Gonzalo Camacho Díaz y Susana González Aktories (Camacho y González, inédito).

3. Término con el que se designa a las tierras de cultivo en gran parte del territorio mexicano.

4. En ocasiones, cuando una persona cae enferma, se dice que "pescó una mal aire", manifestando con ello la concepción que se tiene de algunos vientos como entidades dañinas.

5. La palabra "son" (en plural, "sones"), se suele utilizar como sinónimo de "pieza" para algunos tipos de música, de tal modo que, en el caso que nos ocupa, cada vinuete es un son que pertenece al género Vinuete.

6. Debemos decir que las descripciones de las ceremonias aquí presentadas, así como el análisis posterior, corresponden específicamente a datos obtenidos en la comunidad de Chilocuicil. Aunque los rituales de Velación de cruz y Xantolo son practicados por la mayoría de los nahuas de la Huasteca, en cada localidad adquieren características particulares que nos impiden hacer generalizaciones improcedentes.

7. El concepto de "sombra" es una categoría compleja dentro de la cosmovisión de los nahuas. Lo más cercano al mundo occidental -a riesgo de resultar simplistas- son los conceptos de alma y espíritu.

8. Los ayates son sacos de fibra natural, muy empleados en esta región.

9. Entre los estudios que abordan el tema de la música y la danza de Xantolo, recomendamos la tesis de Gonzalo Camacho y María Eugenia Jurado que trata acerca de la danza de huehues, en la comunidad nahua de Tepexititla, ubicada en la Huasteca hidalguense (Camacho y Jurado, 1995). Por otra parte, Amparo Sevilla hace una compilación de ensayos que describen las prácticas musicales y dancísticas realizadas durante el Carnaval y el Xantolo, entre distintos grupos indígenas de las huastecas poblana, veracruzana, potosina y queretana (Sevilla, 2002).

10. Hay varios momentos previos a la fiesta, en los que se rinde culto a los muertos y se les hace saber que la gente se está preparando para su llegada. Uno de los más importantes es el 29 de septiembre, día de San Miguel, pues se considera que en esta fecha se "abren las puertas" para que los difuntos emprendan el camino hacia las casas de sus familiares. Al periodo que va del 29 de septiembre al 30 de octubre se le denomina timunemelia. La gente lo traduce como "estarse preparando para las fiestas con tiempo de anticipación". Al parecer este espacio temporal no se caracteriza únicamente por las actividades que tienen lugar, sino por ser una época "perniciosa". Se dice que el arribo de los muertos genera un ambiente propicio a las enfermedades e incluso a la muerte, por lo que las personas deben ser muy cautelosas con lo que hacen y dicen, y tener especial cuidado con los niños y las personas físicamente débiles.

11. En la comunidad se narran muchas historias que relatan las desgracias ocurridas a personas por negarse a poner el altar para recibir a sus difuntos. Por ejemplo: un señor y su mujer discutían porque ésta quería poner ofrenda a sus muertos, y aquél se negaba. La discusión se agravó, al punto de que el hombre golpeó a su esposa. Después salió de su casa y se dirigió al campo. Ahí escuchó las voces de los muertos que se acercaban a la comunidad. Entre ellos se encontraban sus familiares fallecidos, quienes se lamentaban de que no hubiera nadie que los esperara. Sus compañeros los consolaban diciéndoles que en reprimenda se llevarían al hombre con ellos. Tras escuchar esto, el señor corrió a su casa y le ordenó a la mujer que prepara lo necesario para la ofrenda. Después se fue a dormir. Cuando la esposa lo quiso despertar ya estaba muerto.

12. Especie de empanada hecha de masa de maíz, envuelta en hojas de plátano o de maíz también, y rellena de diferentes condimentos.

13. A pesar de que el dos de noviembre está señalado como el día en el que los difuntos regresan a su mundo, algunas personas celebran lo que se conoce como el Pilxantolo. Durante siete o quince días el arco permanece en la casa, al cabo de los cuales, se vuelve a poner una pequeña ofrenda de comida. Esto es porque se cree que los muertos no se van inmediatamente y se considera que durante esos días van abandonando las casas de sus parientes. La comida ofrecida tiene la función de servir como especie de "lonche" [almuerzo] que los difuntos se llevan.

14. La huapanguera o guitarra quinta es un cordófono de la familia de los laúdes. Consta de cinco órdenes de cuerdas afinadas de la siguiente manera: sol, re, sol 8ava inf., si y mi. Proporciona los registros graves de la armonía o el respunteo de bajos. La jarana también es un cordófono de la familia de los laúdes. Posee cinco órdenes simples en su encordadura con la siguiente afinación: sol, si, re, fa#, la. Para mayor información sobre las características de los instrumentos, recomendamos el trabajo del mtro. Contreras sobre organología mexicana (Contreras, 1988).

Bibliografía

1. BOILÉS, Ch. 1969. "Cognitive process in otomi cult music". Tesis de doctorado, Tulane University (USA).
2. CAMACHO DÍAZ, G. y GONZÁLEZ AKTORIES, S. "La música del maíz. Estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiótica". Inédito.
3. CAMACHO DÍAZ, G. y JURADO BARRANCO, M.E. 1995. "Xantolo, el retorno de los muertos". Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
4. CONTRERAS ARIAS, J.G. 1988. **Atlas cultural de México: Música**. Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Planeta, México.
5. GALINIER, J. 1990. **La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes**. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional Indigenista, México.
6. HERNÁNDEZ AZUARA, C. 2003. **Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX**. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Colegio de San Luis, México.
7. ICHON, A. 1990. **La religión de los totonacos de la sierra**. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional Indigenista, México.
8. LISZKA, J.J. 1996. **A General Introduction to de Semeiotic of Charles Sanders Peirce**. Indiana University Press (USA).
9. LOTMAN, I.M. 1996. **La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto**. Ediciones Cátedra (España).
10. MEDELLÍN ZENIL, A. 1990. "Muestrario ceremonial de la región de Chicontepepec, Veracruz". En Lorenzo Ochoa (editor), **Huastecos y totonacos**. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
11. SANDSTROM, A.R. 1991. **Corn is Our Blood**. University of Oklahoma Press, USA.
12. SEVILLA VILLALOBOS, A. 2002. **De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo**. Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México.
13. VARGAS RAMÍREZ, J. 1995. "Los nahuas de la Huasteca veracruzana". **Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México. Región oriental**: 105-164. Instituto Nacional Indigenista, México.