

LA MANTA Y LA RAYA

NÚM. 15



Carlos Hernández Dávila

Universos sonoros en diálogo

LA MANTA
Y LA RAYA

septiembre 2023





EDITORES

FRANCISCO GARCÍA RANZ
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

FOTOGRAFÍA

FEDERICO CAMPOS HERRERA 5.
MARÍA EUGENIA JURADO 21, 31.
CARLOS A. HERNÁNDEZ DÁVILA
52, 54-73.
ONÉSIMO MIXTEGA 4.
MARIANA YAMPOLSKY 50.

COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN
JUAN RULFO 11-15.
FOTOS ARCHIVO 6, 44, 45, 47-49, 51.

portada
Carlos Arturo Hernández Dávila,
Sones de La Flor (ejecutados al amanecer),
Benito Juárez, Ver., Feb 2022

contraportada
Salvador "Negro" Ojeda con su esposa
Mila y don Tobías en Tlacotalpan, Ver.



Ingenio San Francisco El Naranjal. Lerdo de Tejada, Ver.
(color: Papalotes Tradicionales Santiago Tuxtla).

CONTENIDO

EDITORIAL	4
§ ASEGUNES Y PARECERES	
DANIEL SHEEHY	
<i>El poder de una grabación</i>	7
§ DIJERA USTED	
PAULINA MILLÁN	
<i>Juan Rulfo y sus trabajos en la cuenca del Papaloapan</i>	11
§ ASÍ, COMO SUENA	
JESÚS CAMACHO J. Y MARÍA EUGENIA JURADO B.	
<i>El son huasteco, identidad musical de una región</i>	18
§ PALOS DE CIEGO	
FRANCISCO GARCÍA RANZ	
<i>Surinam años 1770</i>	32
§ RELATOS DE ANDRÉS MORENO NÁJERA	
<i>El son y la muerte</i>	42
§ RECIO Y CLARITO	
RAUL EDUARDO GONZÁLEZ	
<i>El Negro Ojeda: fandango que no cesa</i>	45
VICTOR GAYOL	
<i>Recuerdos de un jaranero que no fue</i>	50
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL	
CARLOS ARTURO HERNÁNDEZ DÁVILA	
<i>Tejiendo luz en la Huasteca</i>	52
§ BONUS TRACK	
<i>El son zonteco de Román Güemes Jiménez</i>	74
<i>Como un sonoro arroyito de E. Martín Briceño</i>	80
<i>El sueño del armadillo de Raúl E. González</i>	81

• Época 1, número quince,
septiembre 2023. *La Manta*
y *La Raya*, revista semestral.
Editores responsables: AAL,
FGR. Número de Reserva en
INDAUTOR: en trámite. Nú-
mero de Certificado de Licitud
de Título: en trámite. Número
de Certificado de Licitud de
Contenido: en trámite. Do-
micilio: Buenavista Núm. 34
Barrio Los Reyes Tepozt-
lán, 62520. Morelos, México.

© LA MANTA Y LA RAYA

Revista digital
de distribución gratuita

HECHA EN MÉXICO

www.lamantaylaraya.org



EL SON HUASTECO, IDENTIDAD MUSICAL DE UNA REGIÓN

Jesús G. Camacho Jurado

María Eugenia Jurado Barranco

Lo que se conoce como son huasteco no es el único tipo de expresión musical que caracteriza a la Huasteca. En ésta existe una gran diversidad de manifestaciones sonoras que son poco conocidas y menos aún valoradas. Los pueblos indígenas que habitan este espacio: teenek, nahuas, otomíes, tepehuas y totonacos son portadores de una herencia musical que se plasma generalmente en lo que se denominan sones de costumbre. Sin embargo, éstos no son reconocidos como parte importante de la identidad cultural de los grupos de la región, a pesar de que mantienen un diálogo musical constante con el son huasteco. Así, este trabajo tiene dos propósitos centrales: por una parte explicar por qué el son huasteco ha sido emblemático para definir una región cultural; y, por otra, analizar las características musicales de los sones huastecos y de los sones de costumbre con el fin de encontrar sus semejanzas y diferencias.

Es importante aclarar que el mundo musical de la Huasteca es tan amplio que sería ambicioso tratarlo en tan breve espacio, por lo que en este trabajo nos centramos en el estudio del son huasteco y de los sones de costumbre que tienen una dotación musical similar: violín, huapanguera y jarana. El análisis se limita a la música de la Huasteca hidalguense, en concreto de los muni-

cipios de Huejutla y Atlapexco, espacios en los que hemos realizado trabajo de campo y se han registrado diversas expresiones musicales entre sus pueblos indígenas.

I. SON HUASTECO Y SON DE COSTUMBRE

La Huasteca es una amplia región que comprende porciones de los estados de Guanajuato, Hidalgo, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tamaulipas y Veracruz. Se ubica en el noreste de la república mexicana, entre la costa norte del Golfo de México y la Sierra Madre Oriental, entre los ríos Cazones y Soto la Marina (Ruvalcaba y Pérez Zevallos, 1996). En la región, el son huasteco es sello de identidad de mestizos e indígenas. Sin embargo, los nahuas de la Huasteca hidalguense, en especial los de Huejutla y Atlapexco, consideran que es un género propio de los mestizos, que a pesar de que ellos también lo interpretan, es música alejada de lo religioso. Las categorías que utilizan los nahuas de estos municipios para referirse al son huasteco son: *cuícatl chinaco* y/o *tatzozoncayotl*; y para el son de costumbre la de *cuícatl huehuetlanamiquiliztli* o *xochicuícatl* (véase Camacho Jurado y Jurado, 2012). Uno refiere a los chinacos como sinónimo de mestizos, que en el siglo XIX lucharon para lograr la Independencia de México y en las diversas invasiones extranjeras que sufrió el país en el mismo siglo. No es gratuito que uno de los grupos en el que participó *El Viejo* Elpidio, Roque Castillo, Humberto Betancourt, Pedro Galindo y —más tarde, en 1934, Nicandro Castillo— llevara el nombre de Los Chinacos.⁽¹⁾ Mientras las categorías de los sones de costumbre refieren al pensamiento antiguo y a la música de flor.⁽²⁾ Los nahuas de la región hacen una clara diferencia entre estos dos tipos de sones: el son huasteco y el son de costumbre. Para ellos, los sones de costumbre son de respeto y requieren seguir ciertas normas, como veremos en seguida:

* Trabajo publicado anteriormente en *Culturas musicales de México*. Volumen I, 2018. CONACULTA.

COMPARATIVO ENTRE EL SON DE COSTUMBRE Y EL SON HUASTECO

SON DE COSTUMBRE	SON HUASTECO
Es música de y para las deidades del maíz y los santos patronos. El origen de esta música se explica a través del mundo mítico.	Es música de y para los humanos. Ellos la crean y la reproducen. Su origen se explica a través de la historia.
Ser músico es un don que se adquiere a través de los sueños, por medio de ellos se establece un diálogo con las deidades, quienes lo otorgan y van enseñando su música.	Cualquiera que tenga facilidad en la ejecución de los instrumentos y desee puede tocar esa música.
Para incrementar el conocimiento musical se va a las cuevas a pedir a las deidades antiguas más conocimiento	Para dominar la interpretación musical se debe practicar, ensayar.
La música se interpreta en espacios considerados sagrados.	La música se interpreta en ferias, fiestas familiares, cantinas, principalmente. Ahora en festivales y encuentros.
Es música para agradecer y pedir a las deidades por el bienestar familiar, principalmente que se logre la cosecha de maíz, que se cure algún enfermo o se encuentre un buen trabajo.	Es la música para generar alegría y regocijo. "Es música para estar contentos o tristes porque alguien nos dejó" [Cirino Moedano, Huizquililitla, Huejutla, Hgo. Es integrante del Trío Calamar, que interpreta sonos huastecos y de costumbre].
Tiene normas, que si no se respetan, las deidades se molestan y mandan enfermedades e incluso la muerte. Pero también su música sirve para curar.	Tiene ciertas normas para su ejecución, pero no cumplirlas solo muestra desconocimiento, pero no hay una repercusión mayor.
Antes de interpretar esa música se debe ayunar y tener abstinencia sexual. "Hay que tener mucho respeto a todas las personas" [Pedro Pablo Hernández, Panacaxtlán, Huejutla, Hgo. Fue músico de costumbre, interpretaba el arpa que acompañaba la Danza de Moctezuma].	No se sigue ninguna restricción alimenticia ni sexual.
Durante el rito, por lo general se consume atole agrio (xocoatoli o zinatoli) y tamales (pataches, bolines, zacahuil, entre otros). El aguardiente y la cerveza son empleados parahacer el brindis con las deidades, incluyendo a la Madre Tierra, para ello vierten unas gotas de la bebida en la tierra antes de tomarla.	Durante la celebración, el aguardiente, la cerveza, refrescos y la comida condimentada, como cecina, bocones y enchiladas siempre están presentes.
Por lo general, al iniciarse un rito, los instrumentos son incensados y floreados como símbolo de respeto. En su construcción hay ciertas normas, como pedir permiso y perdón al árbol con que se fabricará el instrumento, antes de cortarlo. Antes de usarlos se realizaba una especie de "bautizo", donde se floreaban.	En su construcción no se hacen ritos específicos, simplemente se buscan ciertas características que debe tener la madera para que se elabore un buen instrumento.
"Es música florida, es bella porque se dedica a nuestras deidades que nos otorgan el sagrado maíz. Es música de Dios:Chicomexóchitl. Por eso siempre ofrendamos a los cuatro rumbos" [María Antonia Bautista, Tecacahuaco, Atlapexo, Hgo. Es la Madrina de Chicomexóchitl].	Es la música de son huasteco es la de "abajo, es la que se aleja de Dios. La de Dios es la música de arriba" [Miguel Noriega, Chalma, Veracruz. Es el capitán de la Danza de Moctezuma].

Fuentes: Jurado y Camacho Jurado, 2011; Camacho Jurado y Jurado, 2012; trabajo de campo: 2003, 2012 y 2017.

Estos dos tipos de sones siguen un proceso de desarrollo paralelo histórica y socialmente.

UN POCO DE HISTORIA

Los nahuas y los teenek de la región conservaron durante el periodo colonial ciertos instrumentos que aún siguen tocando para agradecer a sus deidades antiguas, en especial al sagrado maíz y a los santos patronos que impusieron los españoles en cada pueblo. Entre ellos tenemos a los *ayacachtli* o sonajas, las flautas de mirlitón, los teponaztles, tambores cuadrados y flautas que acompañan la danza de los voladores, entre otros. Gran parte de sus actuales ritos, en donde se emplean estos instrumentos son: las milpas, los cementerios, las cuevas, los ríos, los montes y los atrios de las iglesias. Sin embargo, durante la Colonia fueron incorporando otros instrumentos musicales para recrear sus propios ritos, entre los cuales se encontraban diversos tipos de arpas, guitarras y tambores que incorporaron los pueblos huastecos para recrear sus ritos de costumbre.

De acuerdo con Saldívar (1987:219), entre los primeros instrumentos que llegaron a la Nueva España estaban la trompeta, el tambor, el pífano, el arpa, la vihuela y la guitarra. Durante la época colonial, estos instrumentos fueron apropiados por los diversos grupos de la Huasteca: españoles, negros, mestizos e indígenas que imprimieron su propio sello a la música regional. Los instrumentos de cuerda no tardaron en ser construidos por los indígenas para incorporarlos en sus ritos religiosos y festividades profanas. Ellos tenían en náhuatl los términos *mecaueuetzotzona, ni*, para referirse a tañer vihuela o arpa, y *mecaueuetl*, para referirse a esos instrumentos (Molina, 1966:391). Castellanos (1985) señala que los indígenas consideraron a estos instrumentos como membranófonos y no como cordónos. En la actualidad, algunos músicos indígenas se refieren a la huapanguera como tambor de cuerda o *mecahuehuatl*, en náhuatl.

En el primer cuarto del siglo XVIII, ya se habían consolidado los grupos de poder en la Huasteca. En 1823, los caciques de la región, quienes tenían el poder económico y político promovían su separación como una provincia más; argüían, basándose en Juan Jacobo Rousseau "que la felicidad debería estar sustentada en las características de los pueblos: (Rangel y Salazar, 2002:71)". En el *Manifiesto de Huejutla*, se daba por sentado que había ciertas características de la población que le daban unidad, pero omite mencionar los intereses de las élites.⁽³⁾ Desde entonces una de las características culturales de la región era la interpretación de música que llevaba como parte de su dotación arpas y guitarras. Al respecto, Noyola (2002:45) menciona que en esa época, en los parajes de la Guapas y Saucillo, lugar de entrada a la Huasteca, residían personas que se dedicaban a la elaboración de arpas y guitarras, instrumentos que eran comercializados por los arrieros.⁽⁴⁾ Con seguridad, con la propagación de estos instrumentos musicales, los criollos y mestizos empezaron a recrear e imprimir su propio sello a los muy populares sonecitos de la tierra, que en la región derivaron en el son huasteco. Mientras los pueblos indígenas se apropiaron de esos instrumentos para recrear sus ritos de costumbre,⁽⁵⁾ pues en el siglo XIX la ejecución de arpas, guitarras y violines, en ritos y fiestas populares ya se había consolidado, por lo que era una práctica común en ese espacio pluriétnico (véase Cabrera, 2002; De los Santos, 1991).⁽⁶⁾

A la par de la introducción de instrumentos musicales, se dieron en la región, y en específico en la Huasteca hidalguense, cambios significativos en su estructura agraria, pasando en los primeros años de la colonia de las congregaciones y la instauración de las encomiendas, a la conformación de ranchos y haciendas donde se tenía una economía mixta, conformada por la producción de maíz, frijol, caña de azúcar y ganado mayor. Escobar señala que en Huejutla a finales



Huizquililitla, Huejutla, Hidalgo, 2017. María Eugenia Jurado.

del siglo XVIII en las haciendas y los ranchos se integraban como trabajadores los mulatos, así como los indígenas que al huir por las pesadas cargas tributarias que les imponían la corona española, se convertían en indios laboríos.⁽⁷⁾ De tal forma que haciendas y ranchos eran espacios multiétnicos, donde criollos y mestizos tenían el dominio, lugares en los que se iba recreando una cultura musical, donde cada grupo imprimía su herencia cultural. En esos espacios se recreaba la música de cuerdas o de son, cuando había bodas, fiestas patronales, ferias y carnavales.⁽⁸⁾ De tal forma que los indios huidos servían de red cultural entre indígenas y los demás grupos sociales. Pedro Antonio de los Santos escribe en el siglo XIX que: "los mestizos de las clases medias de los pueblos de la provincia y los mulatos festejaban y aún festejan el carnaval, con bailes denominados 'fandangos' (hoy huapangos) donde acostumbraban sus banquetes". En este documento el autor considera como sinónimos la palabra fandango y huapango. También menciona el instrumental utilizado desde entonces: violín y guitarra, no aclara si esta última es quinta huapanguera.

Hernández Azuara (2003:128) indica que las primeras menciones documentales del fandan-

go en México datan del siglo XVIII, cuando se van definiendo sus características por regiones. Para el siglo XIX Cabrera (2002:105) señalaba entre líneas las características del huapango, que es fiesta, música, baile, versos improvisados. Afirma que los huapangos "se bailan como jarabes ciertas sonatas que ahí se usan mucho, y que en general son de un mismo estilo, cada una se distingue por su nombre como el caimán, el sacamandule, etc. Todas son muy antiguas y mientras unos están bailando, unos cantan una tonada parecida a las que se llaman glosas o justicias. Hay también trovadores que improvisan, y algunas veces cantan dos alternativamente"

Cabrera (2002:104-105) escribe que la "gente de razón", es decir criollos y mestizos, recreaban en sus fiestas el huapango; y señala que los bailes son allí clasificados de dos maneras: o son piezas, porque se bailan polkas, cuadrillas, danzas, etcétera, o son sones que también llaman huapangos. Aclara que "los hacen en las casas más decentes y concurren a ellos con gusto las primeras familias de la población". De estas citas deducimos que en la Huasteca, el huapango se recreaba entre todos los grupos sociales y al practicarlo los grupos de poder daban legitimidad a esa expresión musical. Cabe señalar

que en esta clasificación de los bailes realizados en la región, no se mencionan las danzas que ya realizaban los indígenas, se toman en cuenta sólo aquellos bailes que gustaban a los caciques.

Entre los siglos XIX y XX, los caciques de la región han tomado ciertos elementos propios de la cultura huasteca como símbolos de poder, para legitimar su dominio sobre los demás grupos sociales; además del zacahuil, la cecina con enchiladas o bocoles, el aguardiente, el café endulzado con piloncillo (chancaca), es el son huasteco el símbolo por antonomasia. Hugo Rodríguez Arenas escribió lo siguiente: "Salvador Murillo Rodríguez nació en 1880 en la hacienda de Crisolco, Yahualica, Hidalgo; falleció en 1939. Violinista, intérprete y maestro de reconocidos músicos huapangueros como Elpidio Ramírez Burgos. Su hacienda sirvió como punto de reunión de revolucionarios y trovadores".⁽⁹⁾ Por su parte Hernández Azuara (2003:46) destaca que: "Gonzalo N. Santos, gobernador y cacique de la Huasteca potosina, contrataba con frecuencia los servicios de "El Viejo". Gonzalo N. Santos, *El Alazán Tostado*, se ufana siempre de su estereotipo huasteco ya que [...] presumía [...] de escuchar los sones huastecos o huapangos".⁽¹⁰⁾ En la actualidad, los grupos de poder económico y político en la Huasteca hidalguense realizan eventos públicos donde el platillo musical fuerte es la presentación de grupos que interpretan el son huasteco. Con el fin de atraer turistas para tener clientes en sus hoteles, paleterías y restaurantes, los caciques de Huejutla toman ahora las expresiones culturales propias de los pueblos indígenas, como un atractivo más que caracteriza a la región, entre ellas las diversas danzas que, por lo general, se practican en el ámbito religioso o festivo de las comunidades aledañas al municipio.

Los instrumentos con los que se interpreta actualmente el son huasteco son: el violín, la huapanguera o quinta huapanguera y la jarana. Todavía hasta principios del siglo XX, la jarana no se incorporaba en la interpretación de esta

música. Por ello, el instrumental que adoptaron los pueblos indígenas para recrear los sones de costumbre, entre otros, fue el dueto conformado por violín y huapanguera; algunos ya han incluido la jarana. Cabe mencionar que ciertos sones huastecos también se incorporan a los ritos del costumbre, pero por lo general no los cantan.

ESPACIOS DE EJECUCIÓN DEL SON HUASTECO Y DEL SON DE COSTUMBRE

Si bien cada tipo de sones tiene sus propios espacios de ejecución, hay celebraciones como ferias, bodas, ritos funerarios, fiestas patronales y eventos públicos en que se presentan estos dos tipos de expresiones.

Como ya lo habíamos señalado, una de las ocasiones en que se recreaba el son huasteco eran, y siguen siendo, las ferias celebradas en los principales municipios de la Huasteca hidalguense, como lo es Huejutla. En ellas se realizaban peleas de gallos acompañadas de esta música. En la actualidad, presentan en su programación la ejecución de algunas danzas, todas ellas se realizan fuera de su contexto original de ejecución.

Durante las bodas se colocaba un *tlapextli* adornado con un arco de flores, en lo alto de un árbol, al cual subían los músicos para interpretar sus sones. Cabe mencionar que entre los nahuas y algunos mestizos de la región, el trío huasteco acompaña a los novios desde la iglesia hasta la casa del novio. En ciertos momentos la madre de la novia se sienta y ya no quiere caminar, ello indica que el padre del novio debe repartir cervezas entre todos los invitados; ya satisfecha, se levanta y sigue su camino. Los sones no se cantan, pero indican los momentos álgidos de la celebración. Por ejemplo, interpretan *La Xochipitzahuac* cuando, sobre un petate, se hincan los novios mientras la madre del novio los inciensa. También interpretan *El Canario* cuando los padres y demás parientes cercanos a los novios les dan consejos de la forma de llevar un matrimonio; en ese momento se destacan los roles que de-

ben cumplir cada uno de los cónyuges. Entrada la madrugada, cuando la fiesta está por concluir, el trío huasteco interpreta los sones *El Guajolote* y/o *La Xochipitzahuac*, para que junto con los padres de los novios y los padrinos ‘baile un guajolote’; ello como símbolo de alegría y de armonía entre los nuevos parientes.

Cuando hay un difunto adulto es acompañado al panteón por un dueto de son huasteco, en ocasiones por el trío. Cuando va el cortejo fúnebre, los sones no se cantan; al llegar al panteón, si hay algún son que gustara al difunto en vida, se interpreta con el canto. Si el difunto era músico, durante el velorio asisten diversos grupos de son huasteco para rendir homenaje a su compañero; esos son momentos muy emotivos, pues se interpretan temas como *El Llorar*, *El Huerfanito*, *Canarios* y *La Xochipitzahuac*.⁽¹¹⁾ Cabe mencionar que para la celebración del Xantoloj, periodo de la fiesta de muertos en la Huasteca, se acompaña con trío huasteco o con el dueto, las danzas de *Huehues*, *Matlachines* y *Cuanegros* (véase Jurado, 2001).

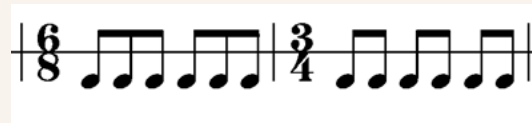
Para la realización de una fiesta patronal, el son huasteco también es interpretado para acompañar a la procesión; pero en ocasiones, estos sones los ejecuta la banda de viento. Es una algarabía la que se produce, si consideramos los cohetes y que la danza de Inditas también forma parte de la procesión; danza que va acompañada del tradicional trío huasteco o del dúo de violín y jarana, y el canto de las muchachas. *La Xochipitzahuac* y *Los Canarios* sirven para abrir y terminar la procesión y para acompañar la misa celebrada en honor al santo, en el ínterin se interpretan alabanzas con la banda de viento o con el dueto ya mencionado. Son en los espacios de la comunidad y la iglesia católica en la que se ejecutan las danzas del costumbre acompañadas con el trío huasteco: *Tres Colores*, *Xochitinij* e *Inditas* que tienen sus propias características (véase Jurado y Camacho Jurado, 2012). Cada una de estas danzas lleva sus propios sones, y comparten

otros. Margarito Moedano nos comentaba que antes, las dos primeras danzas se realizaban para agradecer la cosecha de los primeros elotes y ahora se ejecutan en el espacio de la iglesia. Sería muy extenso tratar el desarrollo de estas danzas, por lo que sólo analizaremos en este artículo algunas de sus características musicales.

2. ANÁLISIS MUSICAL DEL SON HUASTECO Y EL SON DE COSTUMBRE

El son huasteco es un género musical hermanado con los distintos estilos regionales del son mexicano, pero que ha llegado a tener una personalidad propia a través de las relaciones sonoras que han tejido pueblos muy diversos, como ya lo mencionamos.

El son huasteco comparte, con los sones que recorren amplios territorios de la geografía mexicana, un juego en la métrica de sus melodías y en la manera de hacer el acompañamiento, que consiste en utilizar los acentos naturales de dos compases equivalentes: 6/8 y 3/4. Por ejemplo, en los sones planecos y abajeños, o en los sones de tamborileros de los chontales, se alternan estos dos compases, de la siguiente forma:



Compás sesquiáltero

A esta fórmula métrica y rítmica se le conoce como ‘compás sesquiáltero’, es decir, que alterna un compás de dos pulsos; con otro, de tres pulsos. En el compás de 6/8 tenemos a los octavos agrupados en dos pulsos, de tres octavos cada uno. En el compás de 3/4 tenemos los octavos agrupados en tres pulsos, de dos octavos cada uno. Cada pulso conlleva un pequeño acento que es más fuerte en el primer pulso de cada compás.

Son los instrumentos de cuerda rasgueada los encargados de llevar el ritmo base de los sones, con las variaciones y los adornos correctos, según

cada estilo regional. En el caso de los sones del Occidente de México, son la vihuela y la guitarra de golpe los instrumentos que cumplen dicho papel. En algunas variantes del son calentano, encontramos una forma distinta de usar estas acentuaciones en el patrón rítmico que tocan la guitarra sexta o la guitarra panzona:

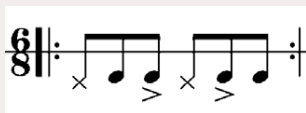


Patrón rítmico del son calentano

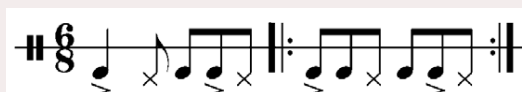
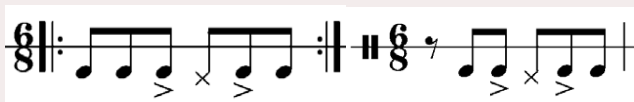
Patrón rítmico del son calentano con apagado

En esta ocasión, ya no se alternan los dos compases con acentuaciones distintas, sino que ahora conviven simultáneamente en un sólo compás. Una de las variantes al tocar este patrón rítmico, es utilizando un rasgueo apagado⁽¹²⁾ en el primer tiempo. En esta forma de ejecutar la base rítmica del son, sigue siendo el primer tiempo, aún con el apagado, el pulso más débil respecto a los acentos en el tercer y quinto octavo.

En el son huasteco, la combinación de éstas acentuaciones se realiza de la siguiente manera:



Patrón rítmico del son huasteco



Variantes del patrón rítmico del son huasteco

En este caso, el apagado marca los dos pulsos del compás de 6/8, mientras que con el rasgueo se enfatizan los acentos de un compás de 3/4. Aquí, otra vez quedan sintetizadas las acentuaciones de los dos compases ya mencionados. En la segunda variante del patrón rítmico, está ausente el soni-

do del primer pulso, por lo que los acentos y el apagado del cuarto octavo adquieren mayor fuerza y presencia. La tercera variante es un rasgueo en *contra*, es decir con el apagado en el tercer y sexto octavo; con las secuencias de los rasgueos desplazados en el tiempo; y sin dejar de hacer los acentos propios del patrón rítmico original. Esta forma de ejecutar el acompañamiento genera varios pulsos simultáneos y se vuelve un recurso importante para la polirritmia que se forma con las líneas melódicas del violín y del canto.

La jarana y la huapanguera son los instrumentos encargados de llevar el acompañamiento rítmico y armónico del son huasteco, mientras que el violín ejecuta la melodía que dota de una identidad específica, a cada son. Con estos tres instrumentos que conforman el trío huasteco, más las voces de los intérpretes, cuyo canto con falsete es otro de los sellos característicos del estilo; cada una de las piezas tradicionales invitan a zapatear en medio de un sin fin de anacruzas, síncopas, contratiempos y polirritmias.

Las melodías y las progresiones armónicas de los sones huastecos están dentro del sistema tonal heredado y desarrollado por la música española y europea durante el Renacimiento y el Barroco. Al igual que la música de esa época, los huapangueros afinan sus instrumentos medio tono o hasta un tono más grave que el La 440. Esto les permite alcanzar y acomodar con la voz los tonos más agudos que exigen los sones complicados de entonar, casi siempre a través del falsete.

Actualmente se escuchan sones viejos con nombres de animales como: *La Araña*, *El Perdiguero*, *La Liebre*, *La Acamaya*, *El Guajolote*, *El Caballito*, *El Toro Requesón*, *El Coyotito*, *El Querreque* y *El Caimán* que se encuentran en tonalidades mayores, generalmente en Sol mayor y Re mayor. Sin embargo, El gallo se canta en una tonalidad menor, casi siempre en Re menor.

También hay sones que provienen de otros géneros musicales que llegaron a esta región y a gran parte del territorio mexicano durante la época colo-

nial, y que en este proceso de diálogo intercultural permanente, se transformaron en piezas ejecutadas con el ritmo de un son huasteco, pero conservando otras características melódicas, armónicas y rítmicas de sus contenidos anteriores. En este rubro tenemos a *El Fandanguito*, *La Malagueña* y *La Petenera*.

En el tema de *La Malagueña*, los violinistas hacen variaciones a lo largo del son, alternándolas con las estrofas cantadas. Así mismo, en el canto existen múltiples variaciones al tema, que se manifiestan en la voz y en el gusto de cada huapanguero. En la melodía de *La Malagueña* huasteca, así como en todos los sonos huastecos, hay maneras de acomodar y ajustar la melodía que se canta, al registro de cada intérprete.

LA MALAGUEÑA / SON HUASTECO

El tema de la *La Malagueña* está compuesto por cuatro frases, y cada frase es susceptible de ser transformada. Por otro lado, hay distintos puntos en los que es posible realizar un falsete, ya depende del gusto y la habilidad del músico para ejecutarlos correctamente. Las malagueñas conforman un género musical proveniente del sur de España, que alude a las mujeres de Málaga, Andalucía. En este género musical es recurrente el uso de progresiones armónicas en escalas menores donde el séptimo grado puede ser mayor o menor, dependiendo de, si la progresión asciende o desciende.⁽¹³⁾ Esto puede apreciarse en *La Malagueña* huasteca, pero también en las malagueñas de otras regiones de México, como en las planecas y calentanas, o en *La Malagueña Curreña* de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca.

LA MALAGUEÑA

Moderato ♩ = 113

Violín

Tema

D7(V°7) Gm(i°)

5 F-7(VII°-7) Bb(III°) C(IV°) Bb(III°)

9 Tema/Variación 1 D7(V°7)

13 Tema/Variación 2

17 Tema/Variación 3

21 D7 Gm

25 Final

29 F F7 Bb Bb C Bb D7

Tanto las malagueñas como las peteneras y los fandanguitos mexicanos son ejecutados en tonalidades menores: en Mi menor, La menor, Sol menor y Re menor. Muchas veces existen modulaciones o inflexiones a tonalidades mayores cercanas o relativas en estas piezas. *La Petenera huasteca* y *La Malagueña Curreña* de la Costa Chica se acostumbran tocar en Mi menor con una modulación a Sol mayor. *El Fandanguito huasteco* puede transitar de Sol menor a Sol mayor y viceversa. En el caso de *La Malagueña huasteca*, está en la tonalidad de Sol menor y contiene una inflexión al relativo mayor, es decir, a la tonalidad de Si bemol mayor.

Una de las maneras comunes de transformar el tema es a través de los arpeggios en dieciseisavos que corresponden a los acordes de la progresión armónica siguiente: D₇/ G_m/ F/ F₇/ B_b/ C/ B_b/ D₇; (V^o₇/ i^o/ VII^o₇/ III^o/ IV^o/ III^o/ V^o₇).

Una característica más que comparten la mayoría de las malagueñas mexicanas es que el tema comienza sobre el quinto grado (V^o₇/ i^o) de la tonalidad menor en cuestión, o en el quinto grado (V^o₇/ I^o) del relativo mayor; para concluir sobre el quinto grado (V^o₇/ i^o) de la tonalidad menor principal.

Con este breve recorrido por el son huasteco, ya contamos con algunos elementos para presentar una comparación tentativa entre el son huasteco y el son de costumbre, entre los nahuas de la Huasteca hidalguense. El uso del apagado en los rasgueos de la jarana y la huapanguera está presente tanto en el son huasteco, como en gran parte de los sones de costumbre. Aunque el apagado aparece en la ejecución de otros instrumentos de cuerda rasgueada para interpretar los sones de otras regiones de México, es en el son huasteco y en el huapango arribeño donde se vuelve indispensable. En el son jarocho con las jaranas, en el son planeco con la guitarra de golpe, y en el son calentano con la guitarra sexta, se ejecutan variantes del máncico primordial, que utilizan el golpe apagado. Sin embargo, muy

bien se interpreta el estilo de estos sones sin tener que recurrir a él.

Entonces, cuando oímos la música de las danzas que aquí analizamos, nos percatamos de que muchos de los sones que las conforman, utilizan un patrón rítmico en 2/4, la mayor parte de las veces recurren al apagado alternado con un rasgueo, con movimientos de la mano de arriba hacia abajo. Esto se verifica en los sones de las danzas de *Tres Colores* e *Inditas*, y en algunos de los sones de las danzas de *Xochitini*, *Huehues*, *Matlachines* y *Cuanegros*:



A).- Patrón rítmico de sones de las danzas de *Tres Colores*, de *Inditas*, *Matlachines*, *Xochitini*, *Huehues* y *Cuanegros*. B) Patrón rítmico sin apagado de algunos sones de las danzas de *Xochitini* y *Cuanegros*. C) Patrón rítmico de son de la danza de *Cuanegros*. D) Patrón rítmico de sones de la danza de *Cuanegros* y de *Matlachines*.

Esta forma de alternar un golpe apagado y otro rasgueado como acompañamiento es común a los sones de varias danzas de la Huasteca; en los sones de Carnaval, entre los otomíes, totonacos y nahuas de la Sierra Norte de Puebla y de la Huasteca veracruzana, también se utiliza con frecuencia.

LA ENTRADA

Danza de Tres Colores

En las danzas de *Tres Colores*, *Inditas* y *Xochitini*, además del violín, la jarana y/o la huapanguera, los danzantes portan una sonaja, con la cual se completa la dotación instrumental. En algunos casos, como en la danza de *Xochitini*,

HUIZQUILIXÓCHITL

Musical score for HUIZQUILIXÓCHITL. It consists of three staves: Violin I, Vln. I, and Vln. II. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two sections: Sección A and Sección B. Chord annotations are provided below the notes: D(I°), A7(V°7), D(I°), D, D7, G(IV°), A7, D, G, A7, and D.

LA ENTRADA

Musical score for LA ENTRADA. It features a single Violin staff. The tempo is marked 'Danza' with a quarter note equal to 105 (♩ = 105). The score is divided into two sections: Sección A and Sección B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 6, 7, 13, and 19 are indicated at the beginning of their respective lines.

las sonajas van llevando el pulso, fusionando su timbre con el apagado de los instrumentos de cuerda rasgueada. En las danzas de *Tres Colores* e *Inditas* a veces pasa lo mismo, pero también las sonajas pueden ejecutar el mismo patrón rítmico que llevan la jarana y/o la huapanguera.

A diferencia de los sones huastecos, los sones de estas danzas no recurren a tantas transformaciones del tema principal, están conformados por menos frases y/o frases más cortas. Las pequeñas variaciones que llegan haber consisten sobre todo en adornos como apoyaturas y mordentes. En este sentido, podemos afirmar que estos sones son más estáticos, ya que funcionan como rezos para entrar en contacto con lo sagrado.

Aunque existen estas diferencias formales, en la estructura rítmica de los sones de las danzas hay coincidencias con los sones huastecos; en el uso extensivo de las anacruzas, de las síncopas y de los contratiempos.⁽¹⁴⁾

JESÚS ESTÁ PASANDO POR AQUÍ

Danza de Inditas

Los sones de la danza de *Inditas* son los únicos que llevan canto. Las voces de las danzantes dibujan una melodía casi idéntica al tema expuesto por el violín. En este ejemplo podemos apreciar una melodía en anacruza, que en la Sección B se enriquece con las síncopas y las ligaduras.

JESÚS ESTÁ PASANDO POR AQUÍ

Danza de *Inditas*

Violín

Allegretto $\text{♩} = 110$

Sección A

D(I^o)

Sección B

A7(V^o7) G(IV^o) D

A7 G D

A7

1 2

Desde el punto de vista armónico, hemos encontrado que en las danzas no hay sones en tonalidades menores; sólo tonalidades mayores, casi siempre en Sol mayor y Re mayor. Mientras que en el son huasteco existe un repertorio amplio de sones en tonalidades menores, y además de las tonalidades de Sol mayor y Re mayor, para algunos temas se utiliza Do mayor como en *La Pasión*, Fa mayor en el son *El Sentimiento* y La mayor en *El San Lorenzo*.

Ahora analizamos un son de *Huehues*, cuyo acompañamiento en 2/4, alterna apagado y rasgueo, como ya vimos antes. Una vez más, se hace evidente la riqueza rítmica que existe y se concentra en estas piezas. El tema de *La Flor del Maíz*, compuesto de cuatro frases, empieza en anacruza, y se vale de octavos, octavos con puntillo, dieciseisavos sueltos, agrupados en dos, y tresillos de octavo. La Sección B es una variante del Tema de la Sección A, construida sobre la misma progresión armónica.

LA FLOR DEL MAÍZ

Danza de Huehues

En la danza de *Huehues*, aunque predominan los sones en 2/4 con el patrón rítmico antes mencionado, también hay sones que se interpretan

igual que un son huasteco, o inclusive, son sones huastecos a los cuáles se les omite la versificación cantada. Por ejemplo, *La Entrada*, *El Diablito* y *El Tecolote* se acompañan con máncos de son huasteco, mientras que *El Caimán* y *La Acamaya*, que son sones huastecos con letra y canto, también se incluyen dentro de la danza pero sólo la parte instrumental. Algo parecido ocurre con la danza de *Cuanegros*.

El Tecolote es un ejemplo que nos muestra un punto importante de encuentro y de intersección entre el son de costumbre y el son huasteco, ya que en el aspecto rítmico y formal es muy similar a un son huasteco, sin embargo conserva sus características de son de costumbre al ser puramente instrumental y no utilizar la variación melódica en el desarrollo de la pieza, sino la reiteración del material sonoro.

Uno de los aspectos significativos de *El Tecolote* y de *El Canario* es el uso de dobles cuerdas en el violín, atacados cerca del talón del arco; práctica muy extendida en los sones huastecos nombrados ejecutivos,⁽¹⁵⁾ como *El Aguanieve*, *El Zacamandú*, *El Caimán*, *La Huasanga*, *El Fandanguito* y *La Petenera*.

En el son huasteco sobre todo, porque es frecuente encontrar pasajes así en *El Canario*, se

LA FLOR DE MAÍZ

Danza de *Huehues*

Danza ♩ = 115 **Sección A**

Violin

Vln.

Vln.

Vln.

C(IV°)

G(I°)

D7(V°)

G

Sección B

C

G

D-7

G

D7

G

Diferencias y similitudes entre los sones de costumbre y el son huasteco

Elementos musicales	Sones de costumbre	Son huasteco
Métricos	2/4 y 6/8 + 3/4	6/8 + 3/4
Rítmicos	Anacruzas, síncopas, contratiempo y ocasionalmente polipulsos.	Anacruzas, síncopas, contratiempo, polipulsos y polirritmia.
Melódicos	Reiteración del material sonoro.	Amplio desarrollo de las variaciones del tema principal y temas secundarios. Improvisación.
Armónicos	Sol mayor y Re mayor. Uso sobre todo de los grados armónicos I°, V° y IV°. En menor medida se utilizan los grados armónicos menores: ii°, iii° y vi°.	Sol mayor, Re mayor, La mayor, Do mayor, Fa mayor, La menor, Mi menor, Re menor y Sol menor. Uso de todos los grados armónicos del I° al VII°.
Formales	Sobre todo temas melódicos en pocas frases (con frecuencia 2 frases) y/o frases cortas. Aunque en la danza de <i>Huehues</i> encontramos sonos contruidos en 4 frases.	Sobre todo temas melódicos con más frases (con frecuencia 4 frases) y/o frases más largas, a veces con interludios hechos con un material melódico contrastante. Uso de variaciones motívicas
Tipo de rasgueo	Con apagado y sin apagado	Con apagado
Canto	No hay canto, con excepción de la danza de <i>Inditas</i> .	Sí hay canto, con falsete y con variaciones melódicas constantes.

realizan pasajes en dobles cuerdas, donde el arco va de una cuerda a otra, alternando en dieciseisavos una melodía con una nota pedal, o dos melodías paralelas.

Una de las características musicales que aparece en el son huasteco y que se encuentra ausente en los sones de costumbre, es el uso de pespunteo en la huapanguera y ocasionalmente en la jarana, que no es más que un contrapunto melódico compuesto por los motivos que están presentes en el tema principal expuesto por el violín. Este contrapunto se realiza en la parte instrumental del son.

En suma, consideramos que el son huasteco y el de costumbre por compartir un desarrollo histórico paralelo y descender de raíces musicales compartidas, tienen similitudes que le dan un sello musical a la región, a pesar de que no siempre se compartan sus espacios de ejecución. Ya es tiempo de reconocer la riqueza musical, mítica y social de los sones indígenas.

REFERENCIAS

- CABRERA, ANTONIO J. (2002). *La Huasteca potosina. Ligeros apuntes sobre este país [1876]*. Colección Huasteca. México: CIESAS/El Colegio de San Luis, A.C.
- CAMACHO JURADO, CAMILO R. y JURADO BARRANCO, MARÍA EUGENIA (2012). *Cuicat Tlanamiquilztlí. Pensamiento musical de los nahuas de la Huasteca hidalguense*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- CASTELLANOS, PABLO (1985). *Horizontes de la música precortesiana*, Colección popular. México: FCE.
- DE LOS SANTOS, Pedro Antonio (1991). *Historia antigua de los tres partidos de la Huasteca potosina. Memorias de un criollo. Apuntes históricos y biográficos que forman el subscrito, de la región Huasteca, sacado de documentos auténticos y recabados de personas idóneas que fueron testigos oculares de los acontecimientos a que me voy a referir*. México: Archivo Histórico de San Luis Potosí.
- ESCOBAR, ANTONIO (1998). *De la costa a la sierra. Las huasteca, 1750-1900. Historia de los pueblos indígenas de México*. México: CIESAS/INI.
- FERNÁNDEZ, JOSÉ (1955). "Notas folklóricas sobre una región Huasteca", en Vicente T. Mendoza, *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, No. X, pp. 95-101. México: Circulo Panamericano de Folklore.
- GUZMÁN, JOSÉ ANTONIO (1986). "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España", en Julio Estrada [ed.], *La música en México*, tomo I, pp. 75-145. México: UNAM.
- HERNÁNDEZ, CÉSAR (2003). *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. Colección Huasteca. México: CIESAS/El Colegio de San Luis, A.C./Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- JURADO, MARÍA EUGENIA (2001). *Xantolo: el retorno de los muertos*. México: CONACULTA-FONCA.
- JURADO, MARÍA EUGENIA y CAMACHO, CAMILO R. (2011). *Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: tener, nahuas y totonacos*. Colección Huasteca. México: CIESAS, Secretaría de Cultura de San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, A.C., Universidad Autónoma de San Luis Potosí, CONACULTA-FONCA.
- MOLINA, ALONSO DE, FRAY (1966). *Vocabulario náhuatl-castellano, castellano-náhuatl [Compilada por Antonio de Spinosa, 1571]*. México: Ediciones Colofón.
- NOYOLA, INOCENCIO (2002). "Comercio y estado de guerra en la Huasteca potosina, 1810-1821", en Antonio ESCOBAR y LUZ CARREGHA [coord.], *El siglo XIX en la Huasteca*. México: CIESAS/El Colegio de San Luis, A.C.
- RANGEL, JOSÉ ALFREDO y SALAZAR, FLOR DE MARÍA (2002). "Élites, territorialidad y fragmentación política: la Provincia Huasteca de 1823", en Antonio Escobar y Luz Carregha (coord.), *El siglo XIX en la Huasteca*, pp. 59-92. México: CIESAS/El Colegio de San Luis, A.C.
- RIVAS, ENRIQUE (2014). *Nicandro Castillo. El hidalguense [con disco compacto]*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.
- RUVALCABA, JESÚS y PÉREZ, JUAN MANUEL (1996). *La Huasteca en los albores del tercer milenio. Textos, temas y problemas*. México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/IPN/Universidad Autónoma de Chapingo/CIESAS/Centro de Investigaciones Históricas de San Luis Potosí/INI.
- SALDÍVAR, GABRIEL (1987). *Historia de la música en México*. México: SEP-GERNIKA.

Todas las partituras incluidas en este artículo han sido elaboradas por Jesús G. Camacho Jurado.

NOTAS

- 1 Véase Rivas Paniagua, 2014.
- 2 Véase Camacho Jurado y Jurado, 2012.
- 3 Quien promovió el manifiesto, fue "el alcalde del Ayuntamiento de Huejutla, Cristóbal Andrade [...]" La

Provincia Huasteca estaría conformada por 54 pueblos extraídos de las provincias de: Estado de México, Nuevo Santander, Puebla, San Luis Potosí y Veracruz" (Rangel y Salazar, 2002:60). Estas intenciones separatistas se dieron en diversas ocasiones hasta el año de 1953.

4 El autor toma esta información del AGNM, Historia, vol. 30, exp. 6, f. 94-94v.

5 "... el Costumbre es un concepto que refiere a un ciclo ritual, asociado a ceremonias mágico-religiosas y emotivas cargadas ese vivencias, cuyo proceso de gestación inicio durante la Colonia [...] se ofrenda a los santos patronos del panteón católico y a las deidades 'antiguas', relacionadas con el ciclo de crecimiento del maíz. Son rituales propiciatorios, terapéuticos y de agradecimiento en los que se da una comunión con las deidades con el fin de conservar el equilibrio de los diferentes ciclos de la naturaleza, del ser humano y cósmicos" (Jurado y Camacho Jurado 2011:165).

6 "Diversos sonecillos de la tierra, tonadillas, y otros bailes de carácter popular que la sociedad criolla y mestiza preferían. Los sonecitos del país o sonecitos de la tierra se ejecutaban por lo regular con acompañamiento de arpa, violín, mandonas, salterios y guitarras» (citado por Guzmán, 1986:133).

7 «Un detalle interesante es que, en 1791, Huejutla contaba con 6, 045 habitantes, entre indios, españoles, mulatos y otras castas, viviendo en las haciendas y los ranchos, lo que equivalía al 40 por ciento de la población total que tenía la localidad en ese momento» (Escobar, 1998: 69).

8 Hernández Azuara (2003:112) afirma que la palabra son proviene cuando menos del siglo XIII. Y menciona que en el *Diccionario de autoridades* se define el término son como un "ruido concertado que percibimos con el

sentido del oído, especialmente el que se hace con arte, o música". *Son* significa "tañido" y que equivale al término latino *sonus*, sonido: «El son particular, que se toca en cualquier instrumento» musical (Diccionario de autoridades. 1737, 3:223).

9 Folleto del CD *Fui soldado de levita*. Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo s/n, 2010; citado en Rivas Paniagua, 2014:26.

10 Al referirse a *El Viejo* el autor hace alusión a Elpidio Ramírez Burgos, mejor conocido como *El Viejo* Elpidio.

11 Las bodas y funerales en la Huasteca ya se describían de esta forma en la década de los cincuenta del siglo pasado. Cuando el autor hace referencia a "parejas" se refiere al dueto de violín y huapanguera (véase Fernández, 1955).

12 Un rasgueo apagado es un rasgueo que su sonido es inmediatamente silenciado con las uñas de los dedos, para impedir que haya resonancia de las cuerdas.

13 La escala de Sol menor utilizada en la Malagueña huasteca es: Sol-La-Sib-Do-Re-Mib-Fa/Fa#-Sol. En donde el séptimo grado cambia según si el acorde es de D7 o de F. I° II° III° IV° V° VI° VII° I°

14 La anacruza, se refiere que la melodía empieza antes del primer tiempo del compás. El contratiempo es el ritmo que entra en los tiempos débiles de los pulsos del compás. La síncopa se refiere a un sonido que entra en contratiempo y se alarga omitiendo uno o más pulsos del compás.

15 Llamados así por ser sonos viejos que requieren de mayores capacidades técnicas para ejecutarlos en el violín, generalmente con acompañamiento en contra, y cuyos motivos melódicos pueden ser ampliamente variados.



Huizquililitla, Huejutla, Hidalgo, 2017. María Eugenia Jurado.

