

LA MANTA Y LA RAYA

NÚM. 5



Universos sonoros en diálogo

Camacho Jurado, Camilo R., 2017. 'Acervos en Movimiento: Música tradicional de la Huasteca', *La Manta y La Raya* # 5, jul. 2017, pp. 24-35, Revista Digital, www.lamantaylaraya.org, México.





RUTH LECHUGA (FOTO)

UNA SELECCIÓN PARA LA
MEMORIA MUSICAL DE
LA HUASTECA:

ACERVOS EN MOVIMIENTO

MÚSICA TRADICIONAL DE LA HUASTECA

INAH

CAMILO R. CAMACHO
JURADO

La colección *Acervos en Movimiento, Música Tradicional de la Huasteca*, proyecto dirigido por la Mtra. Amparo Sevilla y producido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia a través de la Coordinación Nacional de Antropología, surge a partir de una reflexión colectiva entre músicos, investigadores y promotores culturales, quienes identificaron una ruptura en la transmisión de los conocimientos dancísticos, líricos y musicales, entre las viejas y las nuevas generaciones de músicos, trovadores, bailadores y danzantes. Publicado en 2015, esta selección busca regresarle a los pueblos parte de su patrimonio musical que se encuentra en las fonotecas más importantes del país, así como de las fonotecas de investigadores y promotores culturales. Además tiene el propósito de ser un material didáctico que ayude a la importante labor de quienes se de-

dican a la enseñanza de las nuevas generaciones de músicos y trovadores en la Región Huasteca. Este material, integrado por una guía de escucha, un catálogo y una lista de referencia de los 387 ejemplos musicales seleccionados, es uno de los más completos que se hayan hecho sobre las culturas musicales de la Huasteca, al contemplar ejemplos del ámbito religioso y secular, tanto de mestizos como de pames, teenek, nahuas, totónacos, tepehuas y otomís que habitan la región. Las grabaciones cubren un periodo de más de 60 años; casi dos terceras partes fueron realizadas durante el siglo XX. Los ejemplos más antiguos datan de la década de los 40s y corresponden al ámbito secular. La mayoría de las grabaciones de este periodo fueron realizadas por estudiosos de la música mexicana como: José Raúl Hellmer, Tomás Stanford, Arturo Warman, Irene Vázquez, Felipe Flores y Fernando Nava.

Del periodo que va del año 2000 al 2012, encontramos grabaciones realizadas por: Enrique Rivas Paniagua, María Eugenia Jurado y Julio Delgado, Camilo R. Camacho, Marina Alonso y Félix Rodríguez, Gonzalo Camacho, José Luis Sagredo y Pablo Romero.

Como parte del acervo sonoro se han incluido 10 programas de radio; 3 de ellos corresponden a la serie *Folclor mexicano* de Radio UNAM, producidos por José Raúl Hellmer en 1963 y dedicados a la música de la Huasteca. Tres más, corresponden a la serie *Sonidos de la Huasteca* de Radio Educación, producidos por Enrique Rivas Paniagua. De esta misma emisora se incluyen 4 programas especiales dedicados a la música de esta región

Criterios de selección del acervo

Para la búsqueda y selección final de las grabaciones que integran a este gran acervo reunido, se utilizaron los siguientes criterios:

1. **Riqueza musical de la región.** Se seleccionó un universo que diera cuenta de la riqueza y diversidad poética, dancística y musical de la región Huasteca. En este sentido se presentan grabaciones tanto del ámbito secular como religioso, de pueblos indígenas y mestizos que habitan la región.
2. **Antigüedad de las grabaciones.** Se buscaron las grabaciones más antiguas.
3. **Repertorios endémicos.** Se priorizaron las grabaciones de repertorios poco conocidos o que se han dejado de interpretar.
4. **Dotaciones instrumentales endémicas.** Se seleccionaron piezas de instrumentos o dotaciones instrumentales que se encuentran en riesgo de desaparecer.
5. **Estilos de ejecución.** Se seleccionó un universo que diera cuenta de la diversidad

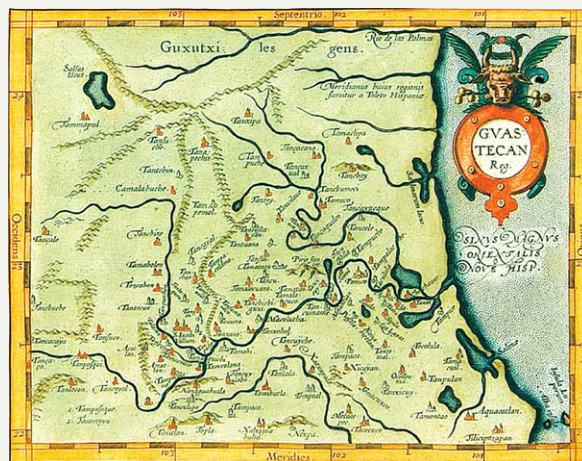
estilística de interpretación del repertorio regional, priorizado aquellos estilos de ejecución que se han perdido o se encuentran en riesgo de perderse.

6. **Contextos de ejecución.** Se privilegiaron grabaciones *in situ*, es decir, aquellos ejemplos que se grabaron durante sus contextos de ejecución apropiados, como fiestas, rituales, huapangos, velorios, velaciones, entre otros.

7. **Calidad de las grabaciones.** Se escogieron ejemplos que tuvieran una calidad de grabación que permita apreciar la música lo mejor posible.

I. LA REGIÓN

En la época prehispánica, antes de la llegada de los nahuas a la región, la zona estaba habitada por algunos pueblos o grupos de origen maya como los teenek o huastecos, así como por totonacos, tepehuas, *xi'ui*, entre otros. Los grupos que habitaban estas tierras interactuaron con los toltecas, quienes llegaron aproximadamente entre el 750 y el 800 d.C. Más tarde los mexicas conquistaron la región. Ochoa (1984) indica que en el clásico y sobre todo en el posclásico hay relaciones estrechas entre huastecos, nahuas, totonacos y otros pueblos que ocuparon el área, lo que produjo un importante intercambio cultural. De tal forma que todos estos pueblos indígenas compartían





FABRICANDO ARPA.
AQUISMÓN, SLP. FOTOTECA
NACHO LÓPEZ CDI; JOSÉ
LUIS MARTÍNEZ, 1980.

una cosmovisión a pesar de hablar lenguas distintas. A tal grado se dio esa interacción entre los diferentes pueblos indígenas de la región que en la actualidad siguen compartiendo rituales, creencias, mitos, dotaciones instrumentales, danzas y música. Uno de los mitos más sobresalientes que comparten estos pueblos, es el que se refiere al niño maíz. De acuerdo a teenek, nahuas y totónacos, el niño maíz enseñó la música del Costumbre a los hombres; y cada año hay que ofrendar a las deidades con música, danzas, comida, aguardiente, velas, copal, entre otros elementos, para que el maíz crezca y la vida siga. De esta manera:

“Sus diversas deidades eran parte de la unidad de su mundo sagrado, su concepción cíclica de la vida incorporaba también a la muerte. Este pensamiento se plasmó en la música, el canto y la danza. Tiempos y espacios del rito cobraban significado, entre otros aspectos, por las atmósferas sonoras que eran peculiares en cada rito, al utilizar: cascabeles, ocarinas, caracoles, conchas de tortuga, flautas, silbatos y teponaztles. Para los músicos indígenas el Oriente seguirá siendo el lugar por donde llega la música a través de sus sueños” (Jurado y Camacho, 2012:5)

Para los pueblos indígenas de la región, el Oriente sigue siendo el lugar de la sabiduría y la abundancia, ahí se encuentra la música. Por eso, muchos de los músicos indígenas consideran que la música es prestada a los hombres por las deidades. Para acceder a ella hay que pedirla en las cuevas, en los arroyos y pozos de agua, pues es la virgen Sirena una de las deidades encargadas de enseñar la música. Desde esta época encontramos una relación muy estrecha entre la música y el agua que perdura hasta nuestros días.

Con la llegada de los Españoles arribaron a la región diversos instrumentos, entre los que se encontraban los de cuerda: arpas, guitarras, violines, rabeles, vihuelas, entre otros. Estos fueron adoptados rápidamente por los indígenas mesoamericanos, quienes aprendieron a tocarlos y a construirlos. Son varios los cronistas (Mendietta, 1997; Sahagún, 1992), que señalan las habilidades que tenían los indios para construir y ejecutar los instrumentos europeos que habían llegado a estas tierras.

“Estos instrumentos y la música que se hacía con ellos fueron reinterpretados por los pueblos indígenas, dando como resultado nuevas for-

DÚO DE MÚSICOS DE CUERDA. PISAFLORES, IXHUATLÁN DE MADERO, VER. FOTOTECA NACHO LÓPEZ CDI., 1982.



mas musicales, así como una gran variedad de instrumentos de cuerdas inspirados en los modelos de los conquistadores. De esta manera, durante la Colonia se generan nuevas formas musicales y dotaciones instrumentales que van configurando la identidad nacional y de las diferentes regiones del país. Estas nuevas formas musicales también influyeron en el repertorio de la música europea. El fandango, como música, lírica, baile y fiesta, ya incluía para el siglo XVIII un repertorio con características propias de la Nueva España, que inspiraba a los compositores europeos” (Jurado y Camacho, 2012:6)

A finales del siglo XVIII, los sonecitos de la tierra y los jarabes ya daban identidad a mestizos y criollos. Estos fueron adquiriendo rasgos particulares en cada región, generando nuevos usos y funciones, así como nuevas formas musicales. Es durante el siglo XIX y XX que estas diferencias regionales se fueron acentuando, algunas veces por las mismas dinámicas económicas y culturales, y otras por intereses políticos. Repertorios y géneros musicales se perdieron o se homogenizaron bajo la categoría de “son”. De esta manera, la Huasteca se fue configurando como la región del son huasteco y del huapango.

Podemos decir que son los procesos de larga duración los que han construido a la región Huasteca.⁽²⁾ Pues vale decir, que no es un espacio geográfico homogéneo, no obstante comparte procesos históricos, sociales, económicos y culturales, que dan identidad a la región. En este sentido coincido con Bustamante, quien señala que:

“La región se va construyendo y se va dando como efecto más que como causa de los procesos sociales a analizar. Tampoco es una abstracción, la región es concreta y objetiva como son los procesos sociales que en ella se desarrollan, objetividad que se expresa en las dimensiones de espacio y tiempo, el lugar y los momentos en que se dan los procesos sociales” (Bustamante, 2000:32).

No es raro entonces, que dependiendo de la época y los intereses de los investigadores, se quiten y se agreguen municipios a esta región. Además, hay que tomar en cuenta que, en el campo de la cultura no existen fronteras determinantes, ni fijas. Sin embargo, podemos decir que el corazón de esta región, comprende lo que ahora son porciones de seis estados del país, Tamaulipas, San Luis Potosí, Querétaro, Hidalgo, Veracruz y Puebla.

II. UNA APROXIMACIÓN AL SISTEMA MUSICAL DE LA HUASTECA

Generalmente la Huasteca se reconoce por el son huasteco y sus huapangos. Sin embargo, esta región es una de las más ricas del país por su diversidad poética, dancística y musical. En esta amplia región, conviven los mestizos con diferentes pueblos indígenas, cada uno con sus respectivas manifestaciones musicales. Las diferencias y semejanzas lírico-dancístico-musicales, ponen en acción el juego de las identidades. Así, el son huasteco identifica tanto a los mestizos como a los indígenas, pero estos últimos se diferencian a través de la música *del costumbre* o *de la costumbre*; a su vez, entre ellos se diferencian por sus idiomas, sus danzas y dotaciones instrumentales, entre otros aspectos. De esta manera rasgos musicales, líricos o dancísticos sirven para identificar las diferentes culturas musicales de la Huasteca. Por lo tanto, no podemos hablar de “La música de la Huasteca”, sino de sus músicas, relacionadas, estructuradas y organizadas dentro de un sistema.

Desde la antropología y etnomusicología, el concepto de *sistema musical* se ha utilizado para entender la manera en que se estructura, organiza y se relacionan las prácticas dancístico-musicales de un pueblo.⁽³⁾ Ustedes como músicos saben que hay ciertas piezas o repertorios que se pueden tocar dentro de la iglesia y hay otras piezas que no. También saben que hay danzas que sólo salen en carnaval y otras que se utilizan para la velación de un Santo. Los trovadores saben que hay versos que se cantan a lo divino y otros a lo humano, y que hay momentos especiales donde se pueden cantar unos y otros. Es decir, músicos, danzantes y trovadores, así como la población en general, sabe que la música, la danza y los versos tienen su lugar y su momento adecuado para interpretarse; cada uno de los “géneros musicales” tienen sus usos, funciones y contextos de ejecución. Pues no es correcto que se toque un narcocorrido para



MÚSICOS TOTONACAS DE SONES DEL COSTUMBRE Y DANZA DE TAMBULÁN. PANTEPEC, PUEBLA; CAMILO CAMACHO J., 2003.

la velación de un angelito. Estas reglas de ejecución que marcan los momentos y espacios donde se interpretan la música, son parte de la manifestación de este sistema musical. Investigadores como Jáuregui (1987) y Camacho (1996), han señalado que los sistemas musicales de los pueblos, se organizan a partir de una primera oposición entre la música del ámbito religioso y la música del ámbito secular. Ambos se encuentran en el campo de lo sagrado, que se entiende gracias a su oposición a lo profano. Hay que recordar que lo profano se refiere a las actividades de la vida cotidiana, mientras lo sagrado implica la inauguración de una nueva realidad que interrumpe el transcurrir de las prácticas cotidianas.⁽⁴⁾ Al respecto Jáuregui escribe:

“Dentro de lo sagrado –que, si bien no es una categoría absoluta, definible en sí misma, sino por su oposición, sí excluye el cercano campo de lo lúdico, el juego- existen diversos

gradientes, característicos de cada sociedad. En las situaciones capitalistas contemporáneas, precisamente, uno de estos gradientes separa a lo sagrado-religioso de lo sagrado-secular. En el primer caso se acepta explícitamente que se trata de prácticas vinculadas a nociones místicas, esto es, se atribuyen a los fenómenos suprasensibles cualidades que no pueden ser constatadas por la observación. En el segundo, se llega, incluso, a negar que se trata de prácticas religiosas; lo cual no implica necesariamente que la referencia implícita a nociones místicas esté ausente” (1987: 100).

Para entender el sistema musical de la Huasteca, partimos de la oposición que se da entre las manifestaciones dancísticos-musicales del ámbito religioso y las del ámbito secular. Para los pueblos indígenas de la región, el ámbito religioso está marcado por la música *del costumbre*, que generalmente se interpreta en cuevas, milpas, cerros, ojos de agua, casas y en algunos casos, en los atrios de las iglesias católicas. “Cabe aclarar, que a diferencia de lo que señala Jáuregui, los pueblos indígenas incluyen como parte de lo sagrado el campo de lo lúdico y sexual, que son centrales en su concepto de fertilidad” (Jurado y Camacho, 2012). Por su parte los mestizos, consideran “la música de la iglesia” como la música del ámbito religioso. En este ámbito, tanto mestizos como indígenas pueden compartir algunas categorías nativas de “géneros musicales” como los vinuetes o minuetes, pero no necesariamente son formas musicales iguales.

Las prácticas dancístico-musicales que estructuran el repertorio del ámbito secular, tanto para mestizos como para indígenas, es sin duda el *son huasteco* y/o el *Huapango*.⁽⁵⁾ A grandes rasgos, podemos decir que el sistema musical de las culturas musicales de los pueblos indígenas de la huasteca, se estructura a partir de una oposición entre la música del Costumbre y el son huasteco.

ÁMBITO RELIGIOSO < > ÁMBITO SECULAR *música del costumbre son huasteco*

Es importante aclarar que los mestizos suelen interpretar un repertorio muy reducido de la música *del Costumbre*, en espacios restringidos a los recintos de la religión católica. Por lo que se considera que la cultura musical de mestizos se estructura a partir de una oposición entre las alabanzas-minuetes y el son huasteco.

ÁMBITO RELIGIOSO < > ÁMBITO SECULAR *Alabanzas-minuetes son huasteco*

Es dentro de esta oposición que se estructura, organiza, relaciona y adquiere sentido el repertorio lírico, dancístico y musical de los pueblos indígenas y mestizos de la Huasteca. Por esta razón, se organizaron las grabaciones en dos carpetas que corresponden: una al ámbito secular y la otra al ámbito religioso. Sin embargo, hay que aclarar que algunas piezas o géneros musicales se pueden interpretar en cualquiera de los dos ámbitos, quizás cambiando algunas de sus características musicales.



RUTH LECHUGA (FOTO)

III. ÁMBITO RELIGIOSO

Para los pueblos indígenas de la Huasteca, la música que interpretan en sus rituales del Costumbre, se reconoce como *música del Costumbre*. Bajo esta categoría nativa que se utiliza en el contexto lingüístico del español, los pueblos indígenas clasifican diferentes formas musicales que tienen una función religiosa, que se sustenta en una cosmovisión que hunde sus raíces en un pensamiento mesoamericano. De esta manera, xochitlsones, canarios, sones de Santa Rosa, cantos de chicomexochitl, sones de costumbre, vinuetes, sones de danzas, se interpretan dentro del ámbito religioso y generalmente son reconocidos como *música del Costumbre*. Es decir, por *música del Costumbre*, no nos referimos a un género musical, sino a una categoría nativa que aglutina diferentes formas musicales que se ejecutan en ámbitos religiosos, que generalmente tienen la función de ofrendar, sacrificar, pedir y agradecer a las deidades por las cosechas, los alimentos y una vida digna sin envidias. Sus espacios de interpretación son las cuevas, los cerros, las milpas, los manantiales, ríos, ojos de agua y pozos. También se puede ejecutar parte de este repertorio en los atrios de las iglesias, para la velación de algún santo o un angelito, en las casas frente a los altares familiares, en las calles de la comunidad o en los cementerios.



SON DE COSTUMBRE., OJITAL CUAYO, IXHUATLÁN DE MADERO, VER., CINTHYA SANTOS BRIONES, 2009.

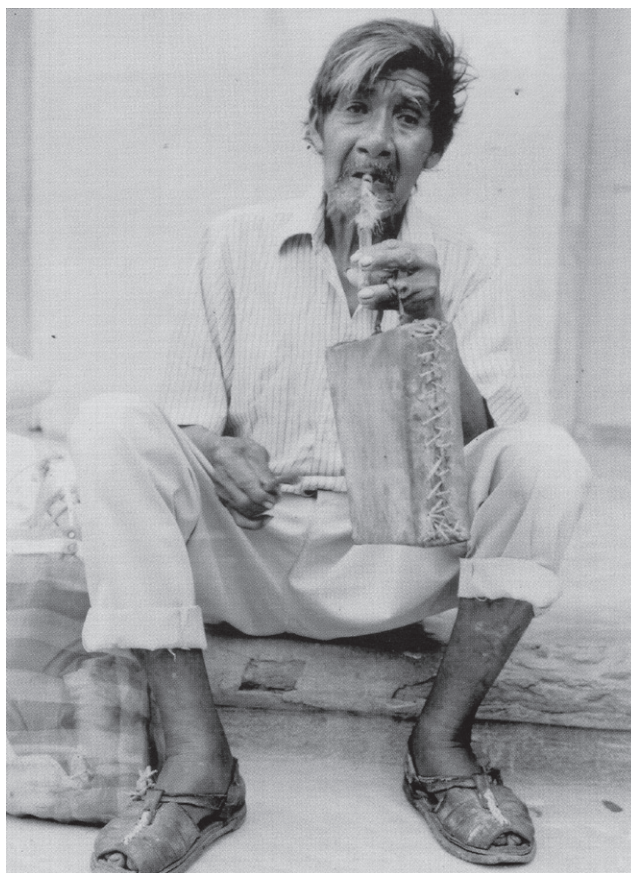


FOTO: RUTH LECHUGA

Para los pueblos indígenas de la región, la *música del Costumbre*, su contexto ritual y sus espacios de ejecución, son marcas de identidad que los diferencia de los mestizos. Y aunque estos últimos puedan compartir una parte de este repertorio, generalmente se restringe al ámbito de la liturgia católica y al espacio de los templos católicos. Es importante señalar que algunos músicos indígenas limitan su práctica musical del ámbito religioso al espacio de la Iglesia, ya que hay sacerdotes católicos que todavía los regañan si hacen sus *rituales del Costumbre*, en milpas, cuevas, arroyos y cerros.

Dotaciones instrumentales

Las dotaciones instrumentales que se utilizan en la Huasteca son muy variadas. Cada una de ellas nos habla de diferentes momentos históricos que ha vivido la región y el país. Entre los instrumentos que se siguen interpretando y que podemos



FOTO: IVETTE VICTORIA RÍOS

rastrear sus orígenes desde la época prehispánica tenemos a la concha de tortuga, cascabeles, el *nukub* o *teponaztle*, sonajas de diferentes tamaños, la concha de caracol y las *flautas de mirliton*. Durante la conquista llegaron otros instrumentos como: arpas, rabeles, vihuelas de brazo y arco, guitarras de cinco ordenes de cuerdas, violines, chirimías, flautas de diferentes tamaños, tambores de diferentes tamaños y configuraciones, entre otros. Ya en el México independiente, llegaron guitarras sextas, trompetas, trombones, saxores, acordeón, tarola, teclados, batería, guitarras eléctricas, entre otros.

Es importante considerar que muchos de estos instrumentos se han transformado a lo largo del tiempo, reinterpretándose en los núcleos duros de la cosmovisión de las culturas musicales de la región.⁽⁵⁾ Incluso este sistema de transformaciones ha generado versiones o nuevos instrumentos

reconocidos como huastecos, tal es el caso de la jarana huasteca y la guitarra quinta huapanguera, la media jarana, los cartonales, rabeles, entre otros.

En el ámbito religioso es donde encontramos el mayor número de dotaciones instrumentales, que van desde la voz a capella o acompañada con una concha de tortuga, hasta las bandas de viento, pasando por el trío huasteco, las arpas, rabeles, cartonales, flautas de carrizo, tambores, entre otros instrumentos característicos de la región.

Las diversas dotaciones instrumentales también forman parte de los referentes identitarios de los pueblos de la Huasteca. Por ejemplo, en la actualidad las dotaciones instrumentales que incluyen la flauta de mirlitón las encontramos entre pames, teenek y nahuas. Por otro lado, las dotaciones que incluyen arpa, sólo las encontramos entre teenek, nahuas y totonacos, pero cada modelo de arpa es diferente al de los otros pueblos, e incluso hay modelos diferentes entre el mismo pueblo indígena de acuerdo al tipo de danza que acompaña. Estas diferencias también se perciben en los timbres de los instrumentos y sonoridades de



MÚSICO CON FLAUTA DE MIRLITON.
ROBERTO VELÁZQUEZ CABRERA.

las diferentes dotaciones instrumentales. Es decir, la flauta de mirlitón de los pames no suena igual que la flauta de mirlitón de los teenek, ni las dotaciones instrumentales son iguales. Las grabaciones del ámbito religioso se organizaron de acuerdo a 17 dotaciones, que muestran la diversidad musical del ámbito religioso.

1. Voz a capella
2. Dotaciones con arpa
3. Mandolinas y conchas
4. Violín de carrizo
5. Violín y jarana
6. Dotaciones con violín y huapanguera
7. Dotaciones con violín y guitarra sexta
8. Dotaciones con violín, tambor y carrizo
9. Violín, jarana, huapanguera y tambora
10. Violín, jarana y huapanguera
11. Violines huapanguera y vihuela
12. Acordeón y bajo sexto
13. Dotaciones con flauta de carrizo
14. Dotaciones con flauta de mirliton
15. Dotaciones con chirimía
16. Banda de viento
17. Concha de tortuga



TRÍO DE MÚSICOS DE CUERDAS EN LA IGLESIA. SANTA MARÍA ACAPULCO, SAN LUIS POTOSÍ. FOTOTECA NACHO LÓPEZ, MIGUEL BRACHO, 1980.

IV. ÁMBITO SECULAR

El *son huasteco* y el *huapango* constituyen el referente musical del ámbito secular entre indígenas y mestizos de la Huasteca. Antes de continuar, aclaremos de forma breve la diferencia entre estas dos categorías musicales que, en el contexto lingüístico del español, se han utilizado en muchos casos como sinónimos y, recientemente, para diferenciar dos repertorios con características específicas.

Para algunos músicos e investigadores de la región, estas dos categorías son consideradas como géneros musicales⁽⁷⁾ que se utilizan como sinónimos: “El son huasteco. En la Huasteca es también conocido con el nombre regional de huapango, y los músicos que los interpretan como huapangueros” (Hernández, 2003: 94). Sin embargo, la palabra son huasteco sólo se refiere al baile, la música y al canto, mientras la categoría nativa de huapango incluye a la fiesta y a los músicos. No me voy a referir al origen etimológico de la palabra huapango, ya que varios de los textos que se anexan hablan de ello. Lo que me interesa resaltar es el hecho histórico de las categorías nativas. Es decir, si para el siglo XIX la palabra huapango se utilizaba para designar un repertorio similar que se interpretaba en las festividades llamadas huapangos, para mediados del siglo XX, esta misma categoría se empezó a utilizar, para diferenciar las nuevas composiciones que mezclaban rasgos musicales, tanto del son huasteco, como de formas musicales de moda. Estos últimos se popularizaron a través de los medios masivos de comunicación, como lo fue la canción ranchera, el bolero y el mariachi, principalmente. De esta manera la palabra huapango se utiliza, cada vez más, para diferenciar las nuevas composiciones de un repertorio antiguo. En este sentido, tenemos que para otros investigadores y músicos, estas dos categorías nativas hacen referencia a dos géneros musicales con características propias:

Aquellas piezas que se caracterizan por tener infinidad de versos son “sones huastecos” y su carácter popular radica en un dominio público de incierta antigüedad que, sin conocer el autor, los hace de gusto propio, dándoles un carácter “abierto” que permite un enriquecimiento como el que presenta esta obra, debiendo interpretarse con “música de cuerdas” (violín, jarana y guitarra huapanguera). Los huapangos, por el contrario, son piezas de autor generalmente conocido, por tanto, pueden ser obras registradas e incluso escritas musicalmente, pues admiten arreglos e instrumentación variada; en el aspecto letrístico, un huapango no puede modificarse sin previo consentimiento del autor, tal es el caso de piezas como: Las dos huastecas, Flor Silvestre, El mil amores y otras (Bustos, 1999: 26).

A estas características Álvarez Boada, (1985), incluye que los tocadores de huapango son músicos profesionales que cobran por su actuación. Enrique Rivas Paniagua (2003: 14-15), agrega dos importantes diferencias:

“Salvo pocas excepciones (digamos La petenera cuando viaja alrededor del mundo), el son huasteco tradicional no es narrativo, no suele narrar una historia, un suceso de principio a fin, no sigue una línea espacial o cronológica, como normalmente sí lo hace el huapango. Los versos de aquél son sueltos, y aun se dan casos en que su melodía es simple justificación para trovar menesteres ajenos al título (conozco versiones de El tepetzintleco donde ni por asomo se usa este gentilicio, y de La presumida vieja cuyas coplas jamás hablan de mujeres vanidosas), a fe, repito, del huapango, que no se aparta de su tópico y lo disecciona hasta agotarlo. Y de ribete, nada extraño es el huapango un recurso ajeno a la casi totalidad de sones huastecos: el estribillo; es decir, el dístico, tercero, cuarteta o doble cuarteta que a manera de coro se repite al final de cada copla.”

Habría que agregar que incluso en la ejecución de los huapangos se puede prescindir del violín. Pero no es raro encontrarse con músicos y personas de la región, que sigan utilizando la palabra son huasteco o huapango como sinónimos. Esto se lo van encontrar principalmente con músicos indígenas, quienes consideran al son huasteco o huapango, como la música de los mestizos o cuicatl chinaco.⁽⁸⁾

Además del son huasteco y el huapango, en los ámbitos seculares podemos escuchar, cumbias, jarabes, malagueñas, peteneras,⁽⁹⁾ zapateados, corridos, narcocorridos, canciones rancheras, vales, polkas, marchas, pasodobles, danzones, baladas, pasito duranguense, entre otras formas musicales de moda que no son propias de la región. Este amplio repertorio es interpretado por las diferentes dotaciones instrumentales que conviven en la Huasteca.

Dotaciones instrumentales.

La dotación instrumental emblemática del ámbito secular, que aunque no se restringe a la ejecución de este ámbito, es el trío huasteco, el cual esta conformado por el violín, la jarana huasteca y la guitarra quinta o huapanguera. Esta dotación además de sones huastecos y huapangos, también



MÚSICOS DE SON ARRIBEÑO (SIERRA GORDA).

interpreta zapateados, jarabes, peteneras, malagueñas, cumbias huastecas, corridos, canciones rancheras, polkas, pasodobles, vales, entre otras formas musicales.

Existen otras dotaciones de cuerdas que se ejecutan en este ámbito, como violín y guitarra sexta, esta dotación a sustituido a la de violín y huapanguera e incluso en algún momento sustituyó al trío huasteco. La guitarra sexta se incluye a las dotaciones de la Huasteca en la primera mitad del siglo XX, principalmente por músicos que migraron a la ciudad de México. La mayoría de estos músicos tuvieron contacto con la radio y el cine nacional, por lo que tuvieron que adecuar sus interpretaciones a los gustos de productores, directores y público de los centros urbanos. Grupos como “Los Chinacos de Pedro Galindo”, “Los Trovadores Tamaulipecos” o “Los Plateados de Nicandro Castillo”, entre otros, utilizaron guitarras sextas en lugar de jarana y guitarra quinta o hupanguera para interpretar los sones huastecos. De hecho, como ya señalamos en la introducción, las grabaciones más antiguas que se han encontrado de sones huastecos son interpretados con esta dotación. Cabe señalar que en algunas de sus interpretaciones de este género, una de las guitarras puntea las cuerdas graves como se acostumbra hacer con la huapanguera. En otros casos, se sustituyó sólo a la huapanguera o sólo la

jarana, como escucharemos en algunos ejemplos. La dotación de acordeón y bajo sexto se utiliza en la parte norte de la región, principalmente por mestizos y pames. Al parecer, es otra de las dotaciones que se incorporan a la cultura musical de estos pueblos a mediados del siglo XX. Por lo general, su repertorio se restringe a polkas, corridos, narcocorridos, canciones rancheras y canciones nortenas.

Otra de las dotaciones que se arraigó en la región durante el siglo pasado, es la banda de viento. Como ya habíamos señalado en la Huasteca, esta dotación no integra saxofones, clarinetes, ni la tuba que utilizan las bandas sinaloenses. En la región que nos ocupa, las bandas de aliento están integradas por trompetas, trombones, saxos, bajo de latón, tambor redoblante (sustituido recientemente por la tarola), bombo y platillos. Dentro de su repertorio del ámbito secular, no faltan los sones huastecos, sin embargo, éstos no se cantan. Las grabaciones, se organizaron de acuerdo a 7 diferentes dotaciones instrumentales que muestran la diversidad musical de la región.

1. Voz a capella
2. Violín y huapanguera
3. Violín, jarana y huapanguera
4. Acordeón y bajo sexto
5. Dotaciones de violines, jarana y huapanguera (Sierra Gorda)
6. Dotaciones de violines, vihuela y huapanguera (Sierra Gorda)
7. Banda de viento

Solo falta agregar que este trabajo se hizo sin fines de lucro. Esperamos que esta selección llegue a buenas manos y cumpla con los propósitos para los cuales fue creado.



TRÍO DE HUAPANGUEROS.

- (1) Es importante apuntar que esta selección no pudo completarse como se hubiera deseado, por la negativa de conceder los permisos necesarios para incluir algunas de las grabaciones históricas que disqueras como: Discos Corason, Warner Music, RCA-Victor y Smithsonian Folkways Recordings, tienen en sus catálogos. Sin duda los acervos de estas disqueras son importantes para entender el devenir de la cultura musical de la Huasteca, sin embargo, lamentamos la poca sensibilidad mostrada para el presente proyecto.
- (2) Sobre los procesos de larga duración ver Braudel, 1974.
- (3) Es importante aclarar que dentro de la etnomusicología el concepto de sistema musical es utilizado, sobre todo, para referirse a las estructuras internas de la música, que identifican y diferencian a un género o forma musical.
- (4) En la tradición musicológica, es común encontrar la utilización de conceptos como música sagrada y música profana. Esta división se da desde la visión de la religión católica dominante, que excluye del campo de lo sacro a cualquier manifestación musical que no se encuentre regulada por el catolicismo europeo.
- (5) A la largo de la Guía de Escucha del acervo se analizan las diferencias entre el huapango y el son huasteco.
- (6) Para mayor información sobre el concepto de núcleo duro, ver López-Autín, 2001.
- (7) Véase Álvarez Boada, (1985); García de León (2002); Vázquez, (2002); Hernández (2003); Bustos (1999); entre otros.
- (8) Ver Jurado y Camacho, 2012.
- (9) En la actualidad las malagueña y peteneras se consideran sonos huastecos, sin embargo, trabajos recientes señalan que las malagueñas y peteneras constituían formas musicales particular (Reyes Lénica, 2011; Jurado y Camacho, 2012).

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BOADA, MANUEL

1985 *La música popular en la Huasteca veracruzana*, la Red de Jonás, Premia Editora, Dirección General de Culturas Populares - 16, SEP, México.

BUSTAMANTE, ÁLAVAREZ, ET AL.

2000 *Reproducción campesina, migración y agroindustria en Tierra Caliente, Guerrero*, SEP/CONACYT-SIBEJ- Plaza y Valdes, México.

BUSTOS, EDUARDO

1999 *Cantares de mi Huasteca*, Ediciones del Fondo Regional de la Huasteca.

BRAUDEL, FERNAND

1974 *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza Editorial.

CAMACHO DÍAZ, GONZALO

1996 "El sistema musical de la Huasteca hidalguense", en Jáuregui et al., *Cultura y comunicación. Edmund Leach*. In Memoriam, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, pp. 499-517.

GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO

2002 *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Siglo XXI / Estado de Quintana Roo, Universidad de Quintana Roo / UNESCO, México.

HERNÁNDEZ AZUARA, CÉSAR

2003 *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Colección Huasteca, CIESAS, México.

JÁUREGUI, JESÚS

1987 "El mariachi como elemento de un sistema folklórico", en Jesús Jáuregui e Yves Marie Gourio (editores), *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Francés de América Latina, México, pp. 93-126.

JURADO BARRANCO, MARÍA EUGENIA Y CAMILO R., CAMACHO JURADO (Coordinadores).

2011 *Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: teeneke, nahuas y totonacos*, Colección Huasteca, CIESAS, El Colegio de San Luis, FONCA-Conaculta, Secretaría de Cultura del gobierno de San Luis Potosí.

2012 *Cuicat Tlanamiquiliztli. Pensamiento musical de los nahuas de la Huasteca hidalguense*, CDI.

LÓPEZ-AUSTIN, ALFREDO

2001 "1. El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en Johanna Broda y Félix Báez- Jorge (coord.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, FCE/CONACULTA (Biblioteca mexicana), pp. 47-65.

MENDIETA, JERÓNIMO

1997 *Historia Eclesiástica Indiana*, Colección Cien de México, CONACULTA, México.

OCHOA, LORENZO

1984 *Historia Prehispánica de la Huasteca*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Serie Antropológica no. 26, UNAM, México.

RIVAS PANIAGUA, ENRIQUE

2003 *Nicandro Castillo el hidalguense*, CONACULTA, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, FOECAH, México.

SAHAGÚN, BERNARDINO DE

1992 *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Col. Sepan Cuantos, No. 300, Porrúa, México.

VÁZQUEZ, IRENE

2002 "La Huasteca: su geografía, su gente, su historia", en *Regiones de México*, CONACULTA, año 1, No. 1, pp. 13-19.

