



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LOS *SONES CANARIOS* DE PILATENO: UNA ALTERNATIVA  
METODOLÓGICA DESDE LA GESTIÓN CULTURAL PARA LA  
PRESERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL EN  
RIESGO**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADA EN DESARROLLO Y GESTIÓN INTERCULTURALES**

PRESENTA:

**ANA MÓNICA HERNÁNDEZ PICHARDO**

ASESORA DE TESIS:

**DRA. ELISA MARGARITA MAASS MORENO**

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, 2012





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi abuelo, Isabel Hernández (†) por haberme enseñado a no temer a la vida  
y por aquellas canciones que hoy son destellos luminosos en mi memoria.*

## **Agradecimientos**

*De manera especial a la comunidad de Pilateno, que sin su amistad, interés y hospitalidad, esta tesis no hubiera sido posible.*

*A mis padres Manuel Hernández y Dolores Pichardo por la autonomía con la que me formaron y por el amor incondicional que siempre me han brindado.*

*A Esperanza Cueva, Agustina Gómez y Ángel Pichardo por sus pensamientos y bendiciones permanentes.*

*A Margarita Maass por creer en mi proyecto de tesis y aceptar ser mi tutora.*

*A Julio Herrera por apoyarme siempre y por su dedicación en la enseñanza de la música mexicana.*

*A Marco Antonio Rubio, Enrique Barona y Guillermo González por contagiarme desde niña el amor a la música.*

*A Gonzalo Camacho por animarme a hacer esta investigación.*

*A “El costumbre”, Déltami Mena, Malinalli Camarena y Larissa Hernández por la amistad durante todos estos años, los sueños compartidos y por la explosión de creatividad que generamos cuando hacemos música.*

*A Natalia Rosas y Fernando Hernández por brindarme su apoyo y hospitalidad en tiempos difíciles.*

*A Alejandro Hernández por su cariño, los dulces, los libros, Fito y Gironde.*

*A Fabián Cerda y Robert Chávez por su amistad total, las conversaciones enriquecedoras y los Oxxos a.m.*

*A mis amigos por entender mi ausencia durante el tiempo de investigación y aún así, brindarme ánimo en los encuentros inesperados.*

*A Fernando Morales, Alejandra González, Omar Guevara, Ernesto Anaya y Alejandro Juárez por colaborar en los productos de esta investigación.*

*A Victoria Larraín por su cariño y compañía, por el té Ceylán de todas las mañanas y por enseñarme el buen hábito de “tomar once”.*

*A Mina por la alegría que me ha obsequiado durante los últimos años.*

*A la UNAM y a la Ollin Yoliztli por ampliar mis horizontes y por los mejores momentos.*

## Índice

Introducción.....	9
I. Consideraciones iniciales .....	9
II. <i>Sones Canarios</i> , ritos agrícolas e identidad cultural.....	10
III. Plan expositivo .....	13

### Primera Parte

#### Marco Teórico Conceptual

Capítulo 1 .....	16
Primeras aproximaciones al Patrimonio Musical: conceptualizaciones desde la Gestión Cultural.....	16
1.1. El papel y campo del gestor cultural.....	17
1.2. Cultura, Identidad, Patrimonio y Gestión Cultural.....	20
Capítulo 2.....	35
La gestión del Patrimonio Musical, orígenes, alcances y limitaciones .....	35
2.1. La gestión del Patrimonio Musical a nivel internacional .....	40
2.2. La gestión del Patrimonio Musical en México.....	50
Capítulo 3.....	59
El Patrimonio Musical mexicano, panorama general.....	59
3.1. Música popular mexicana.....	61
3.2. Música tradicional mexicana .....	67
3.2.1. Música mestiza.....	69
3.2.1.1. El <i>son</i> .....	71

3.2.1.2. La <i>música nortea</i> .....	73
3.2.1.3. El <i>corrido</i> .....	74
3.2.1.4. El <i>jarabe</i> .....	74
3.3. Música indígena .....	75

## Segunda Parte

### Los *Sones Canarios* de Pilateno como patrimonio cultural

Capítulo 4 .....	83
Aproximaciones al patrimonio musical de la Huasteca .....	83
4.1. Ubicación Geográfica de la región Huasteca .....	83
4.2. Antecedentes históricos y características poblacionales de la región Huasteca .....	86
4.3. El patrimonio musical de la Huasteca, perspectiva general .....	93
4.3.1. El <i>Huapango</i> o <i>Son huasteco</i> .....	93
4.3.2. El <i>Vinnete</i> .....	98
4.3.3. El <i>Jarabe huasteco</i> .....	99
4.3.4. Los <i>Sones de Costumbre</i> .....	99
4.3.4.1. Los <i>Sones Canarios</i> .....	101
Capítulo 5 .....	103
Los <i>Sones Canarios</i> de Pilateno .....	103
5.1. Aspectos socioculturales de la comunidad .....	104
5.1.1. Ubicación geográfica y accesibilidad .....	105
5.1.2. Organización social: Sistema de cargos .....	107

5.1.3. Vida cotidiana: Salud y enfermedad .....	109
5.1.4. Procesos económicos de la comunidad .....	111
5.2. Procesos culturales: La importancia de los <i>Sones Canarios</i> de Pilateno y su función social en la fiesta del <i>Tlalmalli</i> o “Tamal en el hoyo” .....	115
5.2.1. Leyenda del origen de Pilateno .....	119
5.3. Panorama descriptivo de los <i>Sones Canarios</i> y la fiesta del <i>Tlalmalli</i> de Pilateno .....	121
5.3.1. Primer acercamiento a la celebración .....	122
5.3.1.1. La fiesta del <i>Tlalmalli</i> 2010-2011 .....	124
5.3.2. Etnografía de la fiesta del <i>Tlalmalli</i> 2011-2012.....	126
5.3.2.1. Semana de preparativos para la fiesta del <i>Tlalmalli</i> 2011-2012 .....	128
5.3.2.2. La celebración del ritual del <i>Tlalmalli</i> el 31 de diciembre.....	133
a) La elaboración del mole y el arroz .....	134
b) La elaboración del <i>Tlalmalli</i> .....	135
c) La música de los <i>Sones Canarios</i> .....	136
d) la danza de los <i>Sones Canarios</i> .....	139
e) La puesta del <i>Tlalmalli</i> .....	140
f) El destape del <i>Tlalmalli</i> y el convivio del día 1 de enero .....	142
Capítulo 6 .....	145
Hallazgos de la investigación .....	145
6.1. Hallazgos y análisis de la primera etapa de investigación .....	145
6.2. Hallazgos y análisis de la segunda etapa de investigación .....	154

6.3. Hallazgos y análisis de la tercera etapa de investigación .....	158
--	-----

### Tercera Parte

#### El rescate de los *Sones Canarios* de Pilateno, propuesta metodológica para la gestión cultural

Capítulo 7 .....	162
------------------	-----

Gestión cultural: propuesta metodológica para el rescate y la preservación del patrimonio musical en riesgo .....	162
---	-----

7.1. Pre-producción: acercamiento a los <i>Sones Canarios</i> y la fiesta del <i>Tlalmalli</i> .....	162
--	-----

7.1.1. Fase de <i>diagnóstico</i> en la comunidad .....	165
---	-----

7.2. Producción: <i>rescate</i> y <i>registro</i> de los <i>Sones Canarios</i> y la fiesta del <i>Tlalmalli</i> .....	171
---	-----

7.2.1. La fase de <i>rescate</i> y <i>registro</i> patrimonial.....	172
---	-----

7.3. Pos-producción: <i>preservación</i> y <i>difusión</i> de los <i>Sones Canarios</i> y la fiesta del <i>Tlalmalli</i> .....	175
--	-----

7.3.1. Fase de <i>preservación</i> y <i>difusión</i> del bien patrimonial.....	177
--	-----

Conclusiones.....	182
-------------------	-----

Bibliografía .....	186
--------------------	-----

Anexos .....	196
--------------	-----

Anexo no.1 <i>Guía de Entrevistas de sondeo</i> en la comunidad de Pilateno, Xilitla, S.L.P. ....	196
---	-----

Anexo no.2 <i>Entrevista de sondeo</i> no.1.....	199
--	-----

Anexo no.3 <i>Entrevista de sondeo</i> no.2.....	203
--	-----

Anexo no.4 <i>Entrevista de sondeo</i> no.3.....	209
--	-----



Anexo no.5 <i>Entrevista de sondeo no.4</i> .....	214
Anexo no.6 <i>Entrevista de sondeo no.5</i> .....	218
Anexo no.7 <i>Leyenda del origen de Pilateno</i> , entrevista a profundidad con don Juan Jiménez en la comunidad de Pilateno, Xilitla, S.L.P.....	223
Anexo no.8 <i>Tabla de materiales e ingredientes para la elaboración de los alimentos de la fiesta del Tlalmalli</i> .....	228
Anexo no.9 <i>Tabla de materiales para la puesta del altar y la danza de los Sones Canarios</i> .....	230
Anexo no.10 <i>Libreto de Partituras de los Sones Canarios de Pilateno</i> .....	231
Anexo no.11 <i>Fonograma de los Sones Canarios</i> .....	231
Anexo no.12 <i>Archivo Fotográfico DVD de la Fiesta del Tlalmalli 2011-2012</i> .....	231

## **Introducción**

*Entre la tupida selva y las altas Montañas del noreste de México, hace ya más de tres años, caminábamos por la noche. Después de arduas horas de camino, subiendo cuestras, pasando casas y viendo la intermitente lucecita de alguna luciérnaga perdida en la oscuridad, llegamos a Pilateno.*

*Pilateno, cuyo nombre en Náhuatl significa “Río chiquito”, es una comunidad que se asienta entre dos verdes montañas de la Huasteca potosina, detrás de las cuales, dice la gente, el sol gusta dormir de noche cubriéndose con su manto estrellado y dando paso a su esposa, la blanca luna que sale alumbrar el camino de los viajeros.*

*Admirados por tan magnífico lugar, nos adentramos en él y en nuestro recorrido tuvimos la oportunidad de conocer a los únicos tres músicos que hoy viven en Pilateno, el señor Santos, el señor Cirilo y el señor Alfonso, quienes nos sorprendieron al comentar que su repertorio principal no eran los huapangos típicos de la Huasteca, sino los “Sones Canarios”.*

*-¿Canarios?- pregunté extrañada*

*-Sí, son unos sonecitos que ya casi no se tocan aquí, yo los bailaba cuando era niño pa’ la fiesta del “Tlalmalli”, pero ahora tiene mucho que no la hacemos-  
Mencionó el señor Santos-*

*-A ver, échense uno- dije de manera animada -*

*Tomaron el violín, la jaranita y la huapanguera. Y después de haber escuchado magia materializada en sonido, sólo pude preguntarme, ¿Qué será de estas melodías cuando los ancianos mueran?...*

## **I. Consideraciones iniciales**

De la experiencia narrada anteriormente, surge la presente tesis, cuyo objetivo central es reflexionar sobre la situación en la que se encuentra el *patrimonio musical* en México, exponer las causas e implicaciones de que algunos géneros

*musicales tradicionales* estén desapareciendo y, finalmente, proponer un *modelo metodológico de gestión cultural* que aporte y sirva para futuros proyectos relacionados con la *preservación y difusión del patrimonio musical en riesgo* dentro de contextos rurales y comunidades indígenas.

El desarrollo de esta investigación se dará a partir del estudio de caso de los *Sones Canarios*, género musical que solía interpretarse para la ceremonia de año nuevo conocida como “Tamal en el Hoyo” o *Tlalmalli* en la comunidad nahua de Pilateno, municipio de Xilitla, San Luis Potosí. Dichos *sones*, se dejaron de tocar durante más de 30 años, poniendo en riesgo no sólo al género musical, sino a todo un conjunto de elementos identitarios fundamentales para la cohesión social y reproducción cultural de la comunidad. De acuerdo con la gente de Pilateno, “los *Sones Canarios* aún son importantes para tener buenas cosechas, estar en paz con la tierra y que no nos falte salud”.

En cuanto a las ofrendas dancísticas-musicales, éstas van dirigidas a las deidades superiores y a los santos, que rigen el ciclo agrícola del maíz y que sirven como un medio para agradecer favores recibidos, para alcanzar el bienestar económico, la salud y las buenas cosechas.<sup>1</sup>

## **II. *Sones Canarios*, ritos agrícolas e identidad cultural**

El género musical conocido como *Sones Canarios*, es asociado entre las comunidades nahuas de la Huasteca a los ritos agrícolas y el culto al maíz, planta a la que se adjudica un gran simbolismo debido a que ha constituido la base alimenticia de la región desde el origen de los pueblos mesoamericanos.

Entre los rituales agrícolas de Pilateno, el *Tlalmalli* o “Tamal en el hoyo” es considerado el más importante, puesto que si se realiza comunalmente al cierre del año, se agradece la producción de las dos cosechas anuales y así “la tierra perdona a los que no le hicieron ni una ofrendita durante todo el año”.

---

<sup>1</sup>HERNÁNDEZ, César (2004) *Danzas del Costumbre Como Ofrenda Ritual, Reproducción Cultural de Cuatro Comunidades Nahuas de la Huasteca*, México, Tesis presentada en la Escuela Nacional de Antropología e Historia para la obtención del grado de Maestro en Historia y Etnohistoria, p.158

Dicho ritual, consiste en la elaboración comunitaria de un *tamal*<sup>2</sup> de aproximadamente 40 kilos que es horneado bajo tierra y cuya cocción depende de la ejecución de una danza formada por siete niños y siete niñas que bailan alrededor del horno de tierra, al compás de la música de los *Sones Canarios* hasta cumplir con el ciclo de 14 veces. Dicha ceremonia, es una muestra de la importancia simbólica de la *música tradicional* como un factor de identidad cultural entre los pueblos indígenas de México.

Sin embargo, a pesar de que la comunidad consideraba fundamental y vigente la ejecución de los *Sones Canarios* y del ritual del *Tlalmalli*, existían factores limitantes que mantenían a este patrimonio en un estado de *inactividad*. Esta situación, nos llevó a reflexionar sobre ¿cuáles son esos factores limitantes en la comunidad y cuál es la situación de la música en Pilateno? Y en un nivel macro, ¿Qué está pasando con del *patrimonio musical* en nuestro país?, sobre todo, en aquellos géneros transmitidos por medio de la oralidad.

Respondiendo a estas preguntas, en el año 2010 el antropólogo Fernando Híjar, especialista en *música tradicional mexicana* señaló; “El patrimonio de la música tradicional mexicana se está perdiendo a un ritmo alarmante en las comunidades y por ello es necesario llevar a cabo una propuesta para su discusión y articular toda una serie de políticas públicas en torno a la salvaguarda [...]”<sup>3</sup>

A partir de este dictamen, consideramos que la desaparición del *patrimonio musical*, no sólo hace referencia a que se dejen de tocar unos cuantos *sones* o unas cuantas melodías, sino a todo un complejo de valores simbólicos que son transmitidos a través de la música, las celebraciones y los rituales de la mayoría de las comunidades indígenas y rurales del país. Este tipo de manifestaciones

---

<sup>2</sup>Nombre genérico proveniente del vocablo náhuatl *Tamalli*, se adjudica a un alimento de origen americano que consiste en “una especie de empanada de masa de harina de maíz, envuelta en hojas de plátano o de la mazorca del maíz, y cocida al vapor o en el horno”. Los hay de diversas clases, varían según la región. Definición en: “Tamal”, *Real diccionario de la lengua española*, [Recuperado el día 10 de Septiembre de 2012 de, <http://lema.rae.es/drae/?val=tamal>]

<sup>3</sup>HÍJAR, Fernando (2010) “El patrimonio de la música popular mexicana se está perdiendo” en, diario en línea *El informador.com.mx*, México. [Recuperado el día 12 de Abril de 2011, de <http://www.informador.com.mx/cultura/2010/204071/6/el-patrimonio-de-la-musica-popular-mexicana-se-esta-perdiendo.htm>]

musicales son *intangibles*, es decir, no suelen ser escritas o documentadas para transmitirse de generación en generación, sino que son aprendidas empíricamente lo cual dificulta aún más su *preservación* y *difusión*.

Aunado a esta situación, debe agregarse el creciente fenómeno migracional que trunca la transmisión entre las generaciones, el fuerte “bombardeo” de los medios masivos de comunicación, la influencia de la *música comercial* en competencia con la *música tradicional* y la avanzada edad de muchos de los músicos que hoy son únicas fuentes vivas y portadoras de este patrimonio.

Tan adverso panorama constituye una problemática aguda en gran parte de la República Mexicana, si bien con sus particularidades, dependiendo de la entidad o región. [...] Un elemento sustancial de la problemática de la música tradicional en México es el desconocimiento y la desvaloración que de ella existe, inclusive en las comunidades donde se genera, con lo cual comienzan a perderse las fuentes originales y, con ello, varios de los elementos de cohesión cultural y social.<sup>4</sup>

Bajo esta problemática, la pregunta central de nuestra investigación se constituye de la siguiente forma: ¿De qué manera se puede *gestionar*, tomando en cuenta que esto implica *preservar* y *difundir*, el patrimonio musical en riesgo en las distintas comunidades y cuáles son sus *soportes* ideales?

Para responder a esta pregunta se hizo necesario dividir nuestra investigación, en tres niveles de aproximación analítica,

- **Aspecto teórico:** ¿Cómo entendemos y explicamos el concepto de cultura en el más amplio sentido de la palabra?, ¿A qué nos referimos cuando hablamos de *gestión cultural*?, ¿Qué se entiende por *gestión del patrimonio cultural*?
- **Caso general:** ¿Cuál es el panorama actual del *patrimonio musical* en México?, ¿Existe alguna política de *gestión cultural* enfocada a la *preservación* y *difusión* de la *música tradicional*?

---

<sup>4</sup>Ibíd.

- **Caso particular:** ¿Cuál es la importancia de los *Sones Canarios* para la comunidad de Pilateno?, ¿Cuáles son sus antecedentes históricos?, ¿Cómo se lleva a cabo la ceremonia de año nuevo del *Tlalmalli* en esta comunidad y qué papel juegan los *Sones Canarios* en ella?

En este sentido, nuestra **hipótesis de trabajo** se formula de la siguiente manera:

La propuesta de un *modelo de gestión del patrimonio en riesgo* aplicado a la reactivación de prácticas musicales y tradiciones latentes, como es el caso de los *Sones Canarios* de Pilateno, promueve la *preservación y difusión del patrimonio intangible* e incentiva el vínculo comunitario a partir de una reafirmación identitaria que empodera y posiciona a las comunidades en el mundo contemporáneo, aportando singularidad y autenticidad a sus prácticas. Asimismo, la forma óptima de *preservación y difusión* de este patrimonio debe darse desde dos vías; la *reactivación y resignificación* de la práctica cultural *in situ* a partir de la participación e iniciativa comunitaria, y por otro lado, registrando dicho patrimonio en soportes tangibles tales como: archivo fotográfico, documento escrito que constate el proceso de la práctica cultural y en el caso del patrimonio musical; la transcripción de las piezas en partituras y su registro sonoro, documentos que deben permanecer en la comunidad como testimonios tangibles de su *patrimonio cultural*.

### **III. Plan expositivo**

Como toda investigación que se realiza abordando el problema desde una perspectiva general a una particular, en nuestro **primer capítulo** se expondrá el marco teórico-conceptual, en el que se definen los conceptos básicos relacionados con *la gestión cultural*, el *patrimonio cultural*, la *música tradicional* y otros elementos claves que serán abordados a lo largo del trabajo.

En el **segundo capítulo** se llevará a cabo un recuento de las diversas políticas y acciones encaminadas a la *preservación, difusión y gestión del patrimonio musical* a nivel global y abordaremos la forma en que estas acciones se han aplicado en el caso particular de México.

En el **capítulo tercero**, brindaremos un panorama general del *patrimonio musical mexicano* en el que se expondrá la importancia y el papel que la música ha jugado a lo largo de la historia nacional.

Con base en este panorama, en el **capítulo cuarto** nos adentraremos en el *patrimonio musical* de la zona Huasteca del país, haciendo énfasis en sus antecedentes históricos y exponiendo las particularidades de los *Sones de Costumbre* o *Sones rituales agrícolas*, para así dar paso a nuestro **capítulo quinto**, en el que se abordará etnográficamente el estudio de caso de los *Sones Canarios* y su papel en el ritual agrícola del *Tlalmalli*, en la comunidad de Pilateno, municipio de Xilitla, San Luis Potosí.

En el **sexto capítulo**, referiremos los hallazgos del trabajo de campo realizado en la comunidad de Pilateno y procederemos a su análisis desde la perspectiva de la *gestión del patrimonio cultural*.

Como **séptimo capítulo**, expondremos a manera de propuesta un *modelo metodológico* para el *rescate* y la *preservación del patrimonio musical en riesgo*, basado en la experiencia de trabajo en la comunidad de Pilateno.

Por último y a manera de **conclusiones**, brindaremos algunas reflexiones sobre la experiencia de *gestión cultural* en la comunidad de Pilateno, la importancia de *preservar y difundir* el *patrimonio musical mexicano* hacia dentro y fuera de las comunidades productoras, y por último, el papel del *gestor cultural* como *articulador* y vía de comunicación y entre realidades opuestas o ajenas.

Asimismo, es importante mencionar que el presente trabajo es resultado de las primeras investigaciones que se realizan desde la profesionalización de la *gestión cultural* en la Universidad Nacional Autónoma de México, por lo que pretendemos que este ejercicio motive la apertura a nuevas interpretaciones que del tema puedan surgir y favorezca el diálogo interdisciplinario.

## **Primera Parte**

### **Marco Teórico Conceptual**



## Capítulo 1

### **Primeras aproximaciones al Patrimonio Musical: conceptualizaciones desde la Gestión Cultural**

Es materia reciente que en los ámbitos institucional, académico y en específico en el de las ciencias sociales, se haya popularizado el estudio de la *gestión cultural* o la *gestión del patrimonio cultural*. Sin embargo, son pocas las personas que conciben la dimensión que estos términos poseen.

Más difícil aún, es hablar de éstos en la vida cotidiana sin enseguida sentirse abrumado por las preguntas frecuentes; “¡*gestión cultural!*, ¿y eso qué es?, ¿para qué estudiarlo?” o “¿cuáles son sus fines prácticos?”. Es entonces curioso que al tratar de dar una respuesta acertada y sencilla sobre la función del *gestor cultural* y la importancia de su práctica en la sociedad, terminamos dando a nuestro interlocutor una “clase express” sobre los conceptos básicos de *patrimonio cultural*, *prácticas culturales*, por qué es importante su *gestión* y finalmente cómo estamos entendiendo a la *cultura*.

Y es que es inevitable, detrás de toda profesión, técnica o arte, siempre existirá la teoría y el conocimiento que determinen y sustenten las formas de llevar a cabo los quehaceres que a éstas competen. En este sentido, *gestionar*, *difundir*, y *preservar* la *cultura* y en específico el *patrimonio musical* es una actividad que debe tener bases teóricas sólidas para enfrentar los problemas prácticos que persigue de una manera clara y eficiente.

Por consiguiente, en este capítulo se expondrán los conceptos básicos relacionados con la *gestión cultural* y otros que serán piezas claves para adentrarnos al tema central de investigación, el *patrimonio musical en riesgo*.

## 1.1. El papel y campo del gestor cultural

Al hablar de *gestión cultural* en México, nos referimos a la acción que todas aquellas personas (no importando su profesión) ejercen al intervenir activamente en los conflictos culturales desde ámbitos institucionales, gubernamentales, organizaciones civiles y organismos internacionales.

Si bien su labor ha sido desarrollada durante varias décadas, su profesionalización es reciente. De acuerdo con el investigador Bolfy Cottom (2008), esta tendencia a asignar un rol de acción y una preparación académica a los nuevos *gestores culturales* proviene de países europeos:

De España y Suiza, por ejemplo, vendría un modelo llamado de gestión cultural, el que se aboca a preparar cuadros para buscar y gestionar recursos destinados a aplicarse en el ámbito de la cultura, así como capacitar a las 'comunidades' en la administración de sus bienes culturales<sup>5</sup>

Sin embargo, también en México tenemos una larga tradición en la *gestión cultural* y del *patrimonio*. Cabe recordar que fuimos el primer país latinoamericano en reconocerlo y elaborar leyes para su legislación<sup>6</sup>. Incluso existe la reciente creación de diversas carreras tales como; la licenciatura en *Desarrollo y Gestión Interculturales* impartida por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el caso de la licenciatura en *Estudios y Gestión de la Cultura* impartida por la Universidad del claustro de Sor Juana, la licenciatura en *Arte y Patrimonio Cultural* que imparte la Universidad de la Ciudad de México y la maestría en *Promoción y Desarrollo Cultural* de la Universidad de Coahuila.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup>COTTOM, Bolfy (2008) *Nación, patrimonio cultural y legislación: los debates parlamentarios y la construcción del marco jurídico federal sobre los monumentos en México siglo XX*, Edit. Porrúa, México, p.353

<sup>6</sup>Se ahondará en el tema posteriormente

<sup>7</sup>Para más información sobre las diversas carreras consultar las siguientes direcciones; Licenciatura en *Desarrollo y Gestión Interculturales-UNAM* dirección web: [Recuperado el día 20 de Marzo de 2012 de, <http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/interculturales/>], Licenciatura en *Estudios y Gestión de la Cultura- Universidad del Claustro de Sor Juana* dirección web: [Recuperado el día 10 de Marzo de 2012 de, <http://elclaustro.edu.mx/index.php/licenciaturas/estudios-y-gestion-de-la-cultura>]. Licenciatura en *Arte y Patrimonio Cultural- Universidad de la Ciudad de México* dirección web: [Recuperado el día 10 de Marzo de 2012 de, <http://www.uacm.edu.mx/Aspirantes/Ofertaacad%C3%A9mica/Licenciaturas/ArteyPatrimonioCultural/tabid/65/Default.aspx>], Maestría en *Promoción y Desarrollo Cultural- Universidad Autónoma de Coahuila* dirección web: [Recuperado el

Estas referencias nos muestran que en nuestro país existe una emergente necesidad de formar desde la academia nuevos *gestores culturales o interculturales*<sup>8</sup> con las capacidades y la sensibilidad para; “[...] participar en la construcción de vías de comunicación y formación de acuerdos para la convivencia constructiva entre culturas, diversos grupos sociales y autoridades y, sobre todo, impulsar el desarrollo de los pueblos”<sup>9</sup>

De igual manera, un *gestor cultural* también es considerado un agente social especializado en “el campo de la cultura”, como menciona Bourdieu (2001):

Un agente está por arriba de otro, por debajo de otro, junto a otro o en situación intermedia. No hay espacio que no esté jerarquizado y no exprese las jerarquías y las distancias sociales. Un agente que se mueve en el espacio social puede modificar la posición que ocupa si participa en los diferentes campos, en la distribución de poderes actuantes en cada uno de ellos.<sup>10</sup>

Con lo anterior, constatamos que el *gestor cultural* siempre está activo, es una persona que tiene la habilidad de comunicar y de igual manera, aprovechar la cultura como una vía para el desarrollo de la sociedad. En concordancia con Margarita Maass (2006):

El gestor cultural es todo aquel agente social que de manera profesional trabaja en proyectos por la cultura en sus diferentes acepciones [...] implica una formación específica en cualquiera de las áreas que engloba el perfil del sector cultural y requiere herramientas específicas para los diferentes ámbitos (patrimonio, creación artística, trabajo comunitario etc.)<sup>11</sup>

Así entonces, dentro del mismo campo de la *gestión cultural* se deriva un perfil específico del *gestor* dedicado al *patrimonio cultural*, el cual se especializa en

---

día 20 de Marzo de 2012 de,

[http://www.uadec.dednet.net/institucion/uadec/publico/informacion\\_maestria\\_impresion.html](http://www.uadec.dednet.net/institucion/uadec/publico/informacion_maestria_impresion.html)

<sup>8</sup>El término *gestión intercultural* se asigna con la intención de reafirmar la calidad pluriétnica de la sociedad mexicana en la cual el gestor suele trabajar con personas pertenecientes a diversas culturas que interactúan y convergen entre sí. Sin embargo, para fines prácticos, se usarán indistintamente los términos *gestión cultural* y *gestión intercultural* pues consideramos que ambas categorías pertenecen a la misma disciplina y ejecutan la misma labor.

<sup>9</sup>Folleto explicativo de la Licenciatura en *Desarrollo y Gestión Interculturales* de la FFyL/UNAM, México.

<sup>10</sup>BOURDIEU, Pierre (2001) *Sobre la Televisión*, Edit. Anagrama, Barcelona, citado en: MAASS, Margarita (2006) *Gestión cultural, comunicación y desarrollo teoría y práctica*, Colección Intersecciones, Edit. CONACULTA, México, p.37

<sup>11</sup>Ibid., p.41

desarrollar las habilidades para generar a partir del *patrimonio* y su valoración, un vínculo con la sociedad que proporcione bienestar, es decir, debe concebir al *patrimonio* como “un recurso para vivir”.

Tomando en cuenta que en la actualidad “[...] la gestión del patrimonio cultural es considerada uno de los principales campos de actuación para avanzar en la conservación de los bienes y manifestaciones culturales”<sup>12</sup> y que la activación de éste debe fomentar “el conocimiento mutuo y la interactividad cultural”<sup>13</sup>, el *gestor del patrimonio cultural*, debe fungir como intérprete y decodificador del patrimonio para generar vías en las cuales la comunidad lo aprehenda, y así logre el conocimiento, la comprensión y la valoración de los bienes patrimoniales.

De acuerdo con la investigadora Mireia Viladevall (2003), podemos definir la *gestión del patrimonio cultural* como:

Aquella acción conjunta que involucra a todos los actores sociales relacionados con lo patrimonial y cuyos objetivos son promover y potenciar: la investigación, la difusión y la conservación del patrimonio en toda su complejidad y riqueza, para que a su vez ésta se revierta en una mejor vida del grupo social que lo detenta hoy y lo detentará mañana [...]<sup>14</sup>

En cuanto a la profesionalización de los nuevos *gestores del patrimonio cultural*, es importante mencionar que desde el ámbito académico las universidades tienen el compromiso de inmiscuirse en los problemas sociales y formar profesionistas que velen primeramente por el bien común;

[...] la primera responsabilidad de la universidad frente a los bienes patrimoniales es la de crear grupos de ciudadanos conscientes del valor, riqueza e *importancia social* del patrimonio; la segunda, es crear expertos que no sólo sean capaces de asegurar la permanencia de lo patrimonial sino también de sus *valores sociales y humanos* [...]<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup>PIZANO, Olga (2010) *La gestión del patrimonio cultural Perspectivas de actuación desde la academia*, Edit. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, p.9

<sup>13</sup>PRATS, Llorens (2003) “Patrimonio + Turismo = ¿Desarrollo?” en revista *Pasos: revista de turismo y patrimonio cultural*, Vol. 1, N° 2, Edit. Universidad de la Laguna, España, p.32

<sup>14</sup>VILADEVALL, Mireia coord. (2003) *Gestión del patrimonio cultural: realidades y retos*, Edit. BUAP, México, p.22

<sup>15</sup>Ibid., p.26

Es así, que los *gestores del patrimonio cultural* tienen la responsabilidad no solamente de promover la preservación del *patrimonio*, sino de convertirlo en motor de desarrollo y mejoramiento en la calidad de vida de las comunidades.

## **1.2. Cultura, Identidad, Patrimonio y Gestión Cultural**

Hasta este punto, he ahondado en la definición de la *gestión cultural* y el papel del *gestor del patrimonio* en ésta. Sin embargo, es necesario definir aquellos otros conceptos que serán recurrentes en la presente investigación.

En un principio, tuve la intención de esclarecer únicamente los términos cercanos a nuestro objeto de estudio; *prácticas culturales, patrimonio intangible, desarrollo cultural sustentable o culturas musicales*. No obstante, advertí que éstos se interconectan y, al mismo tiempo, forman parte de otros que los engloban, llegando así a conceptos primigenios como lo es *cultura*, desde la cual podemos tener un panorama más amplio sobre el tema del la *Gestión del Patrimonio musical*. El investigador Gilberto Giménez (2005) menciona un aspecto interesante en cuanto al marco conceptual de los estudios culturales:

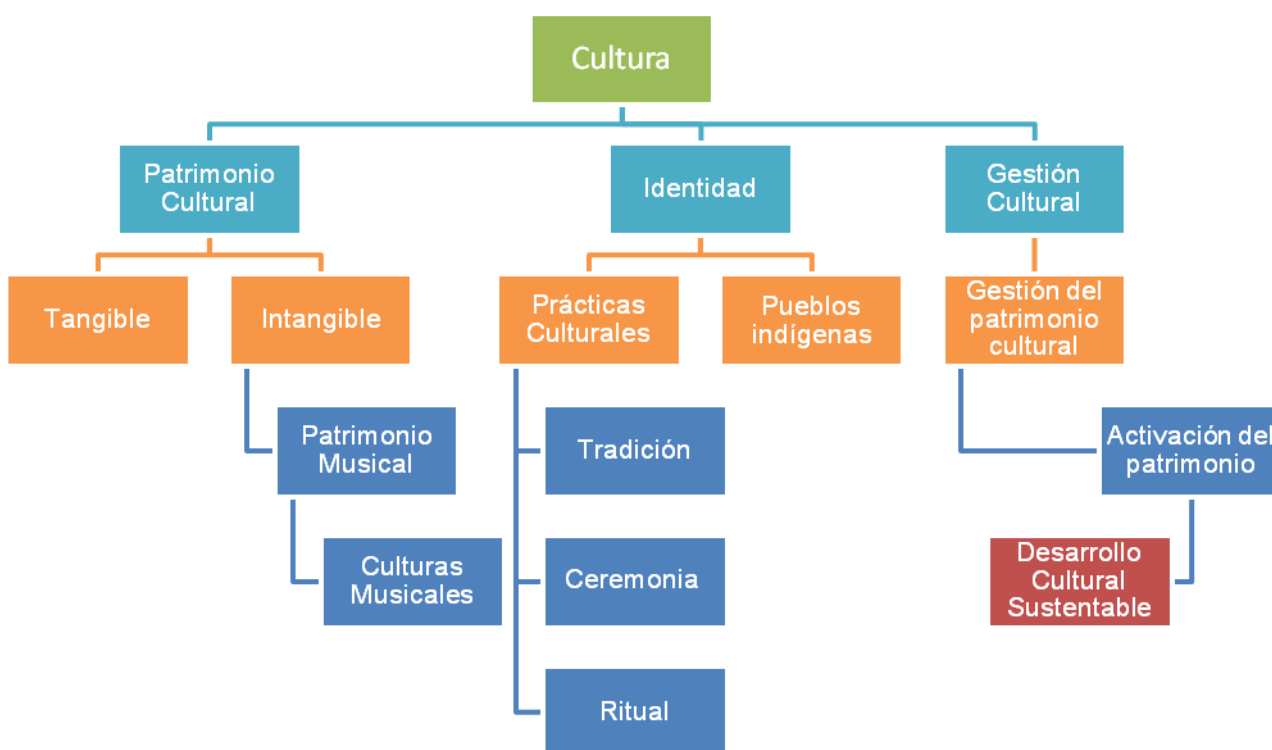
Una dificultad [...] se deriva del hecho de que, tanto en el campo de la filosofía como en el de las ciencias sociales, el concepto de cultura forma parte de una familia de conceptos totalizantes estrechamente emparentados entre sí por su finalidad común, que es la aprehensión de los procesos simbólicos de la sociedad, y que por eso mismo se recubren total o parcialmente [...] De aquí se origina un problema de delimitación de fronteras, y de homologación de significados que también han hecho correr ríos de tinta<sup>16</sup>

Debido a esto, considero necesario abrir un abanico que limite y exponga la forma en que en este trabajo se organizan e interrelacionan los conceptos. Por ende, para guiar mejor a nuestro lector, los presento de manera gráfica.

---

<sup>16</sup>GIMÉNEZ, Gilberto (2005) "Prolegómenos" en *Teoría y Análisis de la Cultura, Vol. 1*, Colección Intersecciones, Edit. CONACULTA, México, p.32

## “Esquema de conceptos clave para la gestión cultural”<sup>17</sup>



Para explicar el presente diagrama, partiré del concepto de *cultura*, el cual ha tratado de definirse desde hace más de dos siglos desde diversas disciplinas. Sin embargo, cada definición tiene sus acepciones y es por eso que no se ha aceptado una sola como “válida e incuestionable”, lo que tampoco es nuestra pretensión, sino únicamente describirla a partir de lo que ésta ha proyectado en el acontecer social.

Si bien estamos conscientes de que el presente esquema no abarca la riqueza y profundidad del *patrimonio cultural* y *musical* de nuestro país, consideramos que es una forma de delimitar el tema que a la presente tesis compete.

Siguiendo al doctor Bolívar Echeverría (2001):

<sup>17</sup>Fuente: Elaboración propia

[...] Siempre ha habido un complicado juego de variaciones de la acepción del concepto de cultura a lo largo de la historia moderna. No interesa hacer aquí una relación del panorama de definiciones al que ese juego ha dado lugar; tarea que, por lo demás no estaríamos en capacidad de cumplir, lo que si conviene al menos mencionar es aquello que parece estar debajo de las transformaciones de este concepto.<sup>18</sup>

Con lo anterior, consideramos adecuado profundizar en la evolución del concepto para poder generar una proximidad de nuestro lector hacia el tema que aquí nos atañe.

La aparición del término *cultura* se remonta a la antigua Roma, como la adaptación del concepto griego de *Paideia*, el cual quiere decir “Crianza de los niños”<sup>19</sup>. No obstante, algunos investigadores afirman que *paideia* es un término aglutinante que abarcaba no únicamente la educación de los niños, sino la concepción de *cultura* que posteriormente fue transmitido a los romanos. Sin embargo, Werner Jaeger (2008) menciona en su libro *Paideia: los ideales de la cultura griega* que; “[...] los antiguos griegos florecieron sin tener el concepto de cultura ni una palabra para eso [...]”<sup>20</sup>

De hecho, la palabra *cultura* en su etimología proviene del latín *Colo* que significa

[...] “andar habitualmente en el campo”, y de ahí pasó a los significados de “habitar” y “cultivar” [...] posteriormente se extendió al significado de “cuidar” y, recíprocamente, “venerar” (a los dioses protectores). Finalmente, se extendió a “cultivar las virtudes, o las artes.”<sup>21</sup>

Desde entonces, hasta el siglo XV la concepción de *cultura* en Europa tuvo pocas transformaciones y se relacionó más a la acción de “cultivar la tierra” y en algunos casos formar o educar.

---

<sup>18</sup>ECHEVERRÍA, Bolívar (2001) *Definición de la cultura: Curso de filosofía y Economía 1981-1982*, Edit. UNAM/FFyL, México, p.38

<sup>19</sup>Ibíd., p.30

<sup>20</sup>JAEGER, Werner (2008) *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, Edit.FCE, México, citado en: ZAID, Gabriel (2006) “El primer concepto de Cultura” en *Revista Letras Libres*, No. 62, España, pp.44-45 [Recuperado el día 13 de Septiembre de 2011 de, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-primer-concepto-de-cultura>]

<sup>21</sup>ERNOUT, Alfred et al. (1937) *Dictionnaire étimologique de la langue latine*, Paris, citado en: ZAID, Gabriel (2006) “El primer concepto de Cultura” en *Revista Letras Libres*, No. 62, España, pp.44-45 [Recuperado el día 13 de Septiembre de 2011 de, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-primer-concepto-de-cultura>]

En el siglo XVIII, con el desarrollo de la filosofía alemana, se le otorgó a la *cultura* un sentido de totalidad y se definió como “Un ideal de vida colectiva que abarca la totalidad de las acciones humanas (Herder) o como un vasto conjunto de rasgos histórico-sociales que caracteriza a una nación y garantiza la identidad colectiva de los pueblos (Fichte).”<sup>22</sup> De manera simultánea, el triunfo de la burguesía europea comenzó a promover su ideal de “civilización” o “civilidad” que atribuía a una idea de progreso tecnológico y valores monistas sobre el arte, el desarrollo y la estética.

No fue sino hasta principios del siglo XIX que, con el nacimiento de las ciencias sociales, la Antropología logró romper con las concepciones elitistas y eurocéntricas para dar un giro total a la idea de *cultura* hasta entonces conocida.

La primera definición de *cultura* en el campo antropológico fue propuesta por el historiador Edward B. Tylor (1832-1917), quien es considerado el primero el formularla desde un punto de vista moderno

La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad [...]<sup>23</sup>

Si bien, su trabajo de tintes *evolucionistas* por sus estudios sobre “la civilización de las tribus inferiores en relación con las naciones superiores” se considera ya superado, debe reconocerse su investigación en el campo de las ciencias sociales que hoy en día ha aportado enormemente a los estudios culturales.

Otra contribución importante al concepto de *cultura* es el de la escuela *Estructural-Francesa*, cuyo principal representante fue Claude-Lévi Strauss (1908-2009). Entre sus aportaciones, Strauss vinculó el mundo de los símbolos al de la *cultura* es decir, incorporó una dimensión que antes había sido poco analizada, la presencia de las reglas que distinguen al hombre de la naturaleza:

---

<sup>22</sup>GIMÉNEZ, Gilberto (2005) “Prolegómenos” en *Teoría y Análisis de la Cultura*, Vol. 1, Colección Intersecciones, Edit. CONACULTA, México, p.34

<sup>23</sup>KAHN, J.S (1975) *El concepto de cultura: Textos fundamentales*, Edit. Anagrama, Barcelona, p.29



[...] Todo lo que en el hombre es universal pertenece al orden de la naturaleza y se caracteriza por la espontaneidad; mientras que todo lo que se halla sujeto a una regla pertenece al orden de la cultura y presenta los atributos de lo relativo y particular [...]<sup>24</sup>

Esta *dimensión simbólica* de la *cultura* posteriormente será una parte importante en el análisis de la música como manifestación social y en específico en la música de los *Sones Canarios*, que se abordará en la segunda parte de esta investigación.

Así, desde esta pequeña aproximación histórica, podemos constatar que la *cultura* fue un término controversial a lo largo del siglo XX que sirvió para “[...] entender la dinámica de la relación de los distintos grupos en el Estado-Nación, y para cuestionar otros conceptos- tales como el de *raza*- porque permitía una comprensión, más de carácter social, de los fenómenos de discriminación [...]”.<sup>25</sup>

Por consiguiente, es pertinente la adopción de una definición de *cultura* afín a nuestro objeto de estudio y a la perspectiva desde la *gestión cultural*.

Al respecto, Gilberto Giménez (2005) refiere el trabajo del *gestor y analista cultural* como el que se haya en las fronteras de las diferentes disciplinas sociales pues; “Los estudios culturales son y sólo pueden ser, por definición, multidisciplinarios” y menciona la necesidad de trabajar con un concepto que demuestre esta característica;

[...] es la propuesta de un concepto de cultura que responda a las exigencias epistemológicas de coherencia y homogeneidad semántica, y a la vez esté suficientemente vinculado con la práctica científica para poder lograr un relativo consenso entre los científicos sociales.<sup>26</sup>

Encontramos así, que la multidisciplinaridad es la que caracteriza a la *Gestión Cultural* y como estudiante de ésta concuerdo con la propuesta de Giménez al

---

<sup>24</sup>GIMÉNEZ, Gilberto (2005) “Prolegómenos” en *Teoría y Análisis de la Cultura, Vol. 1*, Colección Intersecciones, Edit. CONACULTA, México, p.46

<sup>25</sup>Diario *Milenio* del 18 de junio de 2001, México, citado en: LARA, Carlos (2005) *El patrimonio cultural en México, un recurso estratégico para el desarrollo*, Edit. Fundap, México, p.17

<sup>26</sup>Ibid., p.32

entender la *cultura* como una dimensión simbólica, además de incluir sus funciones sociales:

[...] la cultura es la organización social del sentido, interiorizado por los sujetos (individuales o colectivos) y objetivado en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados.<sup>27</sup>

Teniendo así el concepto primigenio definido, derivaremos el de *patrimonio cultural*.

En su definición más simple podemos decir que el *patrimonio* es: “el legado que recibimos del pasado, vivimos en el presente y que transmitiremos a futuras generaciones.”<sup>28</sup> Si bien esta definición puede homologarse a la de *herencia*, es necesario agregar el adjetivo *cultural*, primero, porque el patrimonio es producto de la cultura y segundo, porque cuando hablamos de una herencia nos referimos a una acción individual, “Un hombre hereda a sus hijos un terreno”, no obstante, al adjetivarlo se pluraliza esa *herencia* a un grupo social o colectividad. Asimismo, cuando hablamos de *patrimonio cultural*, asumimos que éste puede transformarse con el paso del tiempo y a través de las generaciones.

[...] el patrimonio implica, además la referencia a algo compartido de manera fundamental, quizás por todos los que pertenecen a una nación. [...] Como tal, el patrimonio pertenece a algún grupo de una manera trans-temporal: es algo para ser disfrutado, no sólo por ciertas personas de esta generación sino también durante periodos futuros indefinidamente largos por sus descendientes. Por consiguiente, el patrimonio, en contraste con la herencia, se puede definir como, el conjunto de bienes valorados positivamente, que han sido traspasados desde el pasado al presente, la integridad de los cuales hay que proteger, de los que se puede disfrutar y que se pueden incrementar pero no disminuir ni gastar antes de ser traspasados a las generaciones futuras.<sup>29</sup>

Por consiguiente, podemos definir al *patrimonio cultural* como:

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p.85

<sup>28</sup> *El patrimonio de México y su Valor Universal: Sitios inscritos en la lista de Patrimonio Mundial* (2006), Edit. INAH/UNESCO, México, p.53

<sup>29</sup> HEYD, Thomas, “Naturaleza, cultura y patrimonio natural: Hacia una cultura de la naturaleza” en revista *Ludus Vitalis* (2006) Vol. XIV, Núm. 25, España, p.136

[...] la síntesis de una construcción histórica no exenta de contradicciones, creada a partir de las necesidades y el rol que juegan los diferentes grupos sociales, quienes recrean y reivindican sus propios intereses. En su definición más general el patrimonio cultural está formado por aquellos bienes que hemos heredado de nuestros antepasados [...] proviene de nuestros padres y permite un diálogo en el tiempo entre las generaciones anteriores con las actuales al generar un sentido de identidad y pertenencia en diferentes sectores de la población, dicho patrimonio asume un carácter de irrenunciable<sup>30</sup>

Esclarecido ya este concepto, podemos constatar que el *patrimonio cultural* vincula el pasado con el presente y es fundamental para la conformación de la identidad de las nuevas generaciones. Asimismo, la UNESCO<sup>31</sup> divide al *patrimonio cultural* en dos categorías; *tangible e intangible*.

El *patrimonio tangible o material*, como su nombre lo indica, se refiere a “la manifestación de las culturas a través de la realización cuya materialidad se sostienen en el tiempo.”<sup>32</sup>A su vez, éste puede dividirse en *mueble e inmueble*, los bienes *muebles* son aquellos que pueden trasladarse de un lugar a otro tales como: pinturas, herramientas, textiles etc. Los bienes *inmuebles* son aquellos que no pueden trasladarse de un lugar a otro por ejemplo; los edificios históricos.

Por otro lado, el *patrimonio intangible o inmaterial* puede entenderse como;

[...] las formas diversas y complejas de manifestaciones vivas, en constante evolución, expresadas a través de tradiciones orales, las artes del espectáculo, músicas, actos festivos, ritos, prácticas sociales o conocimientos y usos relacionados con la naturaleza. [...] Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad y la creatividad humana [...] <sup>33</sup>

---

<sup>30</sup>JIMÉNEZ, Enrique “De la guitarra chamula a la Fender Stratocaster. La música indígena contemporánea, crisol del patrimonio y la identidad cultural de México” en HÍJAR, Fernando (2009) *Cunas, ramas y encuentros sonoros, doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Edit. Culturas populares/CONACULTA, México, p.175

<sup>31</sup>Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

<sup>32</sup>“Patrimonio tangible e intangible, bienes muebles e inmuebles” en *Material de lectura para uso exclusivo de la asignatura: Introducción al Patrimonio Cultural* (2005) Edit. Universidad Metropolitana, Caracas, p.1

<sup>33</sup>ZANLONGO, Betsabé (2003) “Patrimonio cultural inmaterial” en *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio cultural inmaterial*, Edit. CICODI/UNESCO, Paris, p.1

Cabe aclarar que, aunque institucionalmente la UNESCO ha dividido el *patrimonio cultural* en *tangible (material)* e *intangible (inmaterial)*, consideramos que estas categorías pueden ser limitantes dentro de la concepción del *patrimonio cultural*, pues son dimensiones que se presentan conjuntamente. Al respecto Manuel De Pere (2006) menciona:

Al entender la cultura como lo subjetivo, como aquello que envuelve, identifica y trasciende las realizaciones humanas, individuales o colectivas, nos permite deducir la íntima relación entre el objeto y el sujeto que lo realiza, entre patrimonio y cultura, entre lo material y lo inmaterial, lo tangible y lo intangible. De todo ello puede deducirse que el fruto de una cultura, de un pueblo, es lo que llamamos patrimonio cultural<sup>34</sup>

Podemos ver así que los *valores tangible e intangible* no son cosas distintas o contrapuestas, simplemente no pueden desasociarse, pues de acuerdo con nuestra definición de *cultura*, ésta es simbólica y a la vez material. Así, el patrimonio al ser producto de la *cultura* posee las mismas características.

Ésto, puede clarificarse mejor con nuestro caso, el del *patrimonio musical* pues encontramos su dimensión *intangible* en el acto performativo el cual sólo existe al momento de su ejecución y su dimensión *tangible* manifestada en los instrumentos musicales, archivos sonoros (cassettes, discos, vinilos) y partituras. Sin embargo, para fines prácticos, a lo largo de la presente investigación insertaremos a la música dentro de la clasificación de *patrimonio cultural inmaterial*;

[...] el patrimonio inmaterial es un patrimonio vivo practicado por personas reales, que engloba los aspectos más importantes de la cultura secular y, como tal, se manifiesta particularmente en las tradiciones y expresiones orales [...] los valores intangibles actúan y forman parte del mismo, en el caso del patrimonio intangible el principal depositario es la mente humana, reservándose en el cuerpo humano como contenedor o ejecutor si bien, en otros casos, puede servirse de productos y elementos materiales para realizarse y perpetuarse.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup>DE PERE, Manuel (2006) "Los valores intangibles del patrimonio, el patrimonio intangible" en *Seminario sobre Itinerarios Artísticos del Patrimonio Cultural en la Macronesia* (sin lugar ni editorial) p.2

<sup>35</sup>Ibid., p.3

De acuerdo con la UNESCO el *patrimonio musical* es parte del *patrimonio cultural inmaterial* valorado altamente en todas las sociedades e incluso lo clasifica como un “arte del espectáculo”;

[...] la música es el arte del espectáculo más universal y se da en todas las sociedades, [...] incluidos los rituales, los acontecimientos festivos y las tradiciones orales. Está presente en los contextos más variados, ya sean sagrados o profanos, clásicos o populares, y está estrechamente relacionada con el trabajo o el esparcimiento. También posee una dimensión política y económica: puede contar la historia de la comunidad, ensalzar a un personaje prominente o desempeñar un papel decisivo en algunas transacciones económicas. La música se interpreta en toda clase de ocasiones –bodas, funerales, ritos e iniciaciones, fiestas y diversiones de todo tipo– y cumple otras muchas funciones sociales.<sup>36</sup>

Al derivarse de la *cultura*, el *patrimonio musical* también tiene una *dimensión simbólica*, que es imposible dejar de lado. Ana Lidia Domínguez (2007) la describe de la siguiente forma:

La cultura también es música y la denominaremos “Sonoridad de la cultura”. Entendiendo por ésta a las manifestaciones sonoras de una colectividad, a partir de las cuales se revelan sus costumbres y tradiciones, su orden y visión del mundo, sus códigos de interacción, sus múltiples modos de socialización, sus símbolos grupales y su memoria colectiva; es decir una suerte de identidad sonora, en el sentido de una serie de rasgos que le son característicos y a partir de los cuales los grupos se definen y se reconocen.<sup>37</sup>

En nuestro país esta *sonoridad de la cultura* se inserta en un constructo histórico complejo que constituye nuestro *patrimonio musical* y lo hace único en su tipo;

[...] Es un mosaico de culturas regionales y étnicas, de expresiones “indígenas”, “populares” y “cultas”, de manifestaciones cuyo signo visible es la diferencia [...] en él conviven formas culturales provenientes del pasado prehispánico; remanentes de las culturas [...] que llegaron de la península Ibérica en el siglo XVI; andaluza, castellana, aragonesa; huellas de la inmigración africana que se dio por el tráfico de esclavos; rasgos heredados de las numerosas inmigraciones de franceses, alemanes, ingleses, chinos y

---

<sup>36</sup>“Artes del espectáculo (como la música tradicional, la danza y el teatro)” en Ámbitos del patrimonio inmaterial, UNESCO. [Recuperado el día 15 de Mayo de 2012 de, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00054>]

<sup>37</sup>DOMÍNGUEZ, Ana Lidia (2007) *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad*, Edit. Porrúa, México, p.2

rusos que llegaron desde el siglo XIX. Y, también, las expresiones culturales que han llegado por la vía de los medios de difusión modernos y que han sido incorporadas por los habitantes de nuestro país.<sup>38</sup>

La importancia de la definición anterior para nuestra investigación, radica en primer término, en el énfasis que el autor hace sobre el sincretismo que el *patrimonio musical* ha tenido en nuestro país y que incluso la *música indígena* hoy en día ha sido objeto de influencias y transformaciones, de tal manera que no puede ser considerada como “pura”, idea relevante a desarrollar en el capítulo que concierne al origen del *Son Canario*.

En segundo término, el autor resalta el origen de gran parte del *patrimonio musical mexicano* en las *culturas regionales, étnicas o indígenas*, conceptos recurrentes a lo largo de esta investigación.

Por ende, es necesario esclarecer que utilizaremos indistintamente los términos de *etnia, pueblo indígena y pueblo originario*, entendiéndolos como;

Una comunidad que, en gran medida se autopropaga biológicamente, comparte valores culturales fundamentales realizados con unidad manifiesta en formas culturales, integra un campo de comunicación e interacción, cuenta con unos miembros que se identifican a sí mismos y son identificados por otros que constituyen una categoría distinguible de otras categorías del mismo orden.<sup>39</sup>

Debe agregarse que estas comunidades actualmente son depositarias de la mayor parte del *patrimonio musical* a lo largo del territorio latinoamericano y aunque históricamente fueron subyugadas y colonizadas por los países europeos de occidente, en las últimas décadas han desarrollado grandes movimientos sociales en busca de un reconocimiento a su *identidad, autonomía* y respeto a su legado cultural, inclusive su reivindicación ha influenciado disciplinas como la etnomusicología en donde se ha descartado el uso de términos como *música folklórica* o *música típica* al considerarse una reminiscencia del colonialismo latinoamericano que denota una carga peyorativa hacia la producción musical

---

<sup>38</sup>TELLO, Aurelio, “El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa” en FLORESCANO, Enrique (1997) *El Patrimonio Nacional de México Tomo II*, Edit. CONACULTA/FCE, México, p. 80

<sup>39</sup>BARTH, Frederick (1976) *Los grupos étnicos y sus fronteras*, Edit. FCE, México, p.9

indígena. En concordancia con esta idea, sustituiremos el uso de éstos por *culturas musicales*<sup>40</sup> o *músicas tradicionales* para referirnos a éste tipo de géneros.

El *patrimonio musical* genera a su vez un sentido de pertenencia en los sujetos y de vínculo con sus comunidades. Además empodera a éstos y los hace partícipes de elegir la forma en que quieren llevar su vida permitiendo así proyectar un futuro propio y benéfico. A este sentido de pertenencia podemos también llamarlo *identidad*.

[...] una distinguibilidad cualitativa (y no sólo numérica) que se revela, se afirma y se reconoce en los contextos pertinentes de interacción y comunicación social. [...] supone la presencia de elementos, marcas, características o rasgos distintivos que definan de algún modo la especificidad, la unicidad o la no sustituibilidad de la unidad considerada [...] por lo tanto el individuo se ve a sí mismo- y es reconocido-como “perteneciendo” a una serie de colectivos, como “siendo” una serie de atributos; y como “cargando” un pasado biográfico incanjeable e irrenunciable”<sup>41</sup>

Esta *identidad* se ve a su vez, reflejada en manifestaciones sociales que realizan los diversos grupos humanos, las llamadas *prácticas culturales*.

Con base en la aportación del doctor León Olivé (1999), entendemos las *prácticas culturales* como: “el conjunto de acciones e interacciones orientadas hacia un fin que los miembros de una comunidad realizan e institucionalizan al paso de las generaciones”,<sup>42</sup> De tal manera que la *identidad* de cada pueblo puede constituirse a partir de las *prácticas culturales* que sus miembros realicen. Entre éstas podemos encontrar a las *ceremonias, rituales y tradiciones*, las cuales puntualizaremos a continuación.

---

<sup>40</sup>El conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad. [...] es utilizado con la finalidad de construir un marco discursivo de equidad para abordar la diversidad y la diferencia musical sin que éstas impliquen criterios de asimetría social. [...] aplicado al caso de México, ayudaría a derrumbar la idea desafortunadamente generalizada, de la existencia de una sola cultura musical como la única y última expresión del genio humano, la cual sirve de referente para justipreciar al resto de las culturas musicales. Definición en: CAMACHO, Gonzalo “Las Culturas Musicales de México, un patrimonio germinal” en HÍJAR, Fernando (2009) *Cunas, ramas y encuentros sonoros, doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Edit. Culturas populares/CONACULTA, México, pp.26-27

<sup>41</sup>GIMÉNEZ, Gilberto (2009) *Identidades sociales*, Colección intersecciones, Edit. CONACULTA, México, p.30

<sup>42</sup>OLIVÉ, León (1999) *Multiculturalismo y Pluralismo*, Edit. Paidós/UNAM, México, citado en: GÓMEZ, Mónica (2009) *Pluralidad de realidades, diversidad de culturas*, Edit. UNAM, México, pp.17-18

Las *ceremonias* se describen como “esquemas de comportamiento fijo o sancionado que rodea distintas fases de la vida, a menudo con propósitos religiosos o estéticos y conformando la celebración del grupo, de una situación particular.”<sup>43</sup>

Asimismo, la forma en que se llevan a cabo las *ceremonias* puede ser de dos tipos, *fiesta o ritual*. Un ejemplo del primero lo encontramos en las fiestas de cumpleaños o quince años, el segundo se caracteriza por ser;

[...] Particularmente próximo a la ceremonia y a la etiqueta y a menudo se distingue de estos significados limitando su uso a un contexto puramente religioso. Las diferentes variedades de rituales pueden ser categorizados de modo vario. Los ritos calendáricos pueden contrastarse con otros críticos conforme a si se ejecutan de manera regular, como es el caso pertinente a los equinoccios de una primavera y otoño, u ocasionalmente, como para curar una enfermedad.<sup>44</sup>

Inclusive, puede ocurrir que ambas categorías se encuentren dentro de un mismo evento, tal es el caso de las bodas o el de la Ceremonia del *Tlalmalli* o “Tamal en el hoyo” donde encontramos un *ritual* que se lleva a cabo en el momento de la preparación del tamal y la danza de los *Sones Canarios* y una *fiesta* en el momento del convivio y la comida.

Las *ceremonias* también se caracterizan por ser actividades repetitivas y que a través de los años, pueden llegar a instituirse como parte de la costumbre de algún lugar. Así podemos constatar que muchas de las fiestas o ceremonias que encontramos en México ya se han hecho *tradición*. Las *tradiciones* son continuidad de ideas en el tiempo, son costumbres que se han heredado a través de la oralidad y que tienen vigencia hoy en día, son;

[...] Valores, creencias, reglas y pautas de conducta que son compartidas por un grupo y transmitidas de generación en generación como parte integrante del proceso de socialización. Las tradiciones proporcionan a una sociedad una normativa de comportamiento cotidiano a la vez que sus conceptos de moralidad: las reglas del bien y el

---

<sup>43</sup>WINICK, Charles (1969) *Diccionario de antropología*, Edit. Troquel, Buenos Aires, p.133

<sup>44</sup>HUNTER, David et al. (1981) *Enciclopedia de Antropología*, Edit. Bellaterra, España, p.573



mal. Una tradición explica a los miembros de una sociedad cuál es el comportamiento correcto y, asimismo, por qué es justo hacer lo conveniente en cada circunstancia.<sup>45</sup>

Así, una *ceremonia* puede convertirse en *tradición* y *patrimonio cultural* siempre y cuando se perpetúe por generaciones y se considere valiosa y funcional por una comunidad. Como menciona Llorens Prats (1997) “[...] ningún bien constituye por sí mismo- por sus características inherentes- parte del patrimonio cultural, si no es legitimado socialmente [...]”<sup>46</sup>

No obstante, existen ciertas *tradiciones* y *prácticas culturales* que por algún motivo político, económico, entre otros, no son llevadas a cabo y se encuentran en un estado recesivo, lo que no significa que hayan desaparecido o estén en desuso por inutilidad.

Este tipo de tradiciones y prácticas culturales constituyen lo que denominamos *patrimonio cultural inactivo*. Sin embargo, al ser valorado por la comunidad e identificado como importante puede ser *re-significado* y *re-activado*.

La *activación* o *re-activación* de algún *patrimonio cultural* puede definirse de la siguiente forma:

[...] el paso de la potencia al acto de un repertorio que por diversas razones- derivadas de criterios de legitimidad extra culturales [...] es factible de ser patrimonializado. Activar un repertorio patrimonial significa, en definitiva elegir ciertos referentes vinculados al pool naturaleza-historia-inspiración creativa-, y exponerlos de una determinada forma. Este hecho confiere a esos referentes una carga simbólica que refuerza y legitima socialmente un discurso identitario.<sup>47</sup>

Así, al *activarse* o *re-activarse* alguna manifestación cultural, en nuestro caso la “Fiesta del Tamal en el hoyo” o *Tlalmalli*, se está poniendo en claro que su *difusión* y reproducción es condición para su *preservación*. Es decir, que la comunidad reconoce y asume un papel importante como propietario y custodio del

---

<sup>45</sup>Ibíd., p.640

<sup>46</sup>PRATS, Llorens (1997) *Antropología y patrimonio*, Edit. Ariel, Barcelona, citado en: GONZÁLEZ, Alba (2009) *Patrimonio, Escuela y Comunidad*, Edit. Lugar, Buenos Aires, p.13

<sup>47</sup>GONZÁLEZ, Alba (2009) *Patrimonio, Escuela y Comunidad*, Edit. Lugar, Buenos Aires, p.14

bien patrimonial *re-activado* y de esta forma garantiza su perpetuación para las futuras generaciones.

Cabe mencionar, que la función de preservar el *patrimonio cultural* no es únicamente por un ideal bucólico y estático del pasado, eso sería negar por completo el dinamismo de las culturas y la necesidad de cambio. Desde la perspectiva de la *gestión cultural*, la *preservación* y *difusión* del patrimonio funcionan como piezas clave para garantizar el bienestar de las comunidades y generar así un *desarrollo cultural sustentable*, entendiendo a éste como:

[...] el patrimonio material acumulado por la humanidad y con bienes culturales materiales, invoca el derecho de igualdad de acceso, el derecho al desarrollo cultural- frecuentemente considerado paralelo o complementario al desarrollo: económico, político y social. Desde este ángulo, el desarrollo cultural presupone incrementar los servicios y bienes culturales. Las estadísticas culturales [...] consideran como indicadores de desarrollo cultural; literatura, documentos impresos, música, artes visuales, películas y fotografía, radio y televisión, encuadrados éstos dentro de los bienes de la cultural.<sup>48</sup>

Esto radica en considerar a la cultura como un recurso para el desarrollo de los pueblos. Lo anterior, no significa que la sociedad contemporánea no deba percibir el *patrimonio cultural* como arte o la música desde un enfoque social, simplemente es aceptar que existe una nueva reconfiguración de la cultura en la que ésta ya no es desasociable del ámbito político y económico.

Se ha transformado lo que hoy en día se concibe como, el sector cultural. Todo se recompone con relación a la economía política de las telecomunicaciones, el desarrollo urbano, los usos cívicos y sociales de la cultura y los nuevos medios.<sup>49</sup>

En concordancia con George Yúdice (2007), es posible ver a la cultura como motor de progreso y en la actualidad podemos plantear proyectos de desarrollo social que tomen como recurso el arte y el patrimonio para mejorar las condiciones sociales.

---

<sup>48</sup>REYES, Artemisa comp. (2007) *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*, Edit. UNAM/ENM, México, p.113

<sup>49</sup>YÚDICE, George (2007) "Cultura, mercados y economía". en *Unidad de enseñanza aprendizaje V del posgrado virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural*, Edit. Centro de altos estudios universitarios de la OEI, México, Pág. 6

Incluso, puede decirse que la *cultura* es uno de los pilares claves para el *desarrollo comunitario sustentable*<sup>50</sup> que, de acuerdo con Víctor Toledo, es la forma en que se adapta la idea del *desarrollo sustentable*<sup>51</sup> a la realidad de las comunidades indígenas latinoamericanas, el cual es un objetivo prioritario dentro de los proyectos económicos y medioambientales de diversos países.

De acuerdo con este autor, para llegar a un verdadero *desarrollo comunitario sustentable* es necesario que las comunidades cumplan diversos *principios etnoecológicos* entre los cuales encontramos; la "toma de control" *territorial, político, social, económico* y por supuesto, *cultural* de su entorno.

De esta forma, partimos de la idea de que la *re-activación, preservación y difusión* de la fiesta del *Tlalmalli* así como los *Sones Canarios*, considerados *patrimonio cultural* de Pilateno son parte fundamental para lograr un *desarrollo cultural sustentable* y una mejor calidad de vida para sus habitantes además de una forma eficaz de enfrentar las dificultades que traiga el porvenir.

Habiendo definido conceptos y partido de lo teórico, estamos listos para adentrarnos en el fascinante mundo del patrimonio musical.

*El violín suena en las milpas; icemos las velas y naveguemos en este colorido mar de sonidos...*

---

<sup>50</sup>“Proceso de carácter endógeno por medio del cual una comunidad toma (o recupera) el control de los procesos que la determinan y la afectan”. Definición en: TOLEDO, Víctor (1996) “Principios etnoecológicos para el desarrollo sustentable de comunidades campesinas e indígenas” en revista *Temas Clave*, No. 4, Ed. CLAES, Uruguay. [Recuperado el día 15 de Mayo de 2012 de, <http://www.ambiental.net/temasclave/TC04ToledoEtnoecologiaPrincipios.htm>]

<sup>51</sup>El concepto de *Desarrollo Sustentable* aparece en la *Agenda 21*, documento producto de la Cumbre Mundial de Desarrollo Sustentable de Río de Janeiro en 1992 (ONU), entendiéndolo como: “Un desarrollo que satisfaga las necesidades del presente sin poner en peligro la capacidad de las generaciones futuras para atender sus propias necesidades”. Definición en: REYES, Artemisa comp. (2007) *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*, Edit. UNAM/ENM, México, pp.111-112

## Capítulo 2

### La gestión del Patrimonio Musical, orígenes, alcances y limitaciones

A lo largo de este capítulo, se llevará a cabo un recuento de las diversas políticas y acciones encaminadas a la *preservación, difusión y gestión del patrimonio musical* a nivel internacional. De igual manera, se expondrá la forma en que estas acciones se han aplicado en nuestro país.

La idea de preservar objetos, documentos y construcciones por suponerlos “valiosos”, es una constante que encontramos en las diversas civilizaciones a lo largo de la historia.

Es común que las personas suelen heredar a sus familias colecciones de monedas, cerámica fina, bisutería, piedras y metales preciosos por la simple idea de que éstos poseen un valor monetario aunado al hecho de ser “antigüedad”.

Sin embargo, también son conocidas las historias de conquistadores en la antigua Roma que gustaban de mostrar decoraciones y estatuas griegas en sus palacios, o personajes como Hernán Cortés en América, Napoleón Bonaparte en Europa o los colonizadores ingleses en África, que consideraban importante trasladar y preservar obras de arte, textiles y objetos ceremoniales de las culturas subyugadas con el fin de ostentar grandeza, logros militares y mostrarse como “hombres de mundo” o “apasionados por la historia”.

Durante los últimos dos mil años, [...] una multitud de extranjeros destrozaron eficazmente el potencial de nuestro conocimiento del Antiguo Egipto. Lo hicieron para obtener beneficios, y también lamentablemente, en nombre de la ciencia y el nacionalismo [...]<sup>52</sup>

Inclusive, podemos asegurar que los más importantes museos contemporáneos como el *British Museum* de Londres o el *Louvre* de París, son producto del intenso saqueo a países colonizados que prevaleció desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX.

---

<sup>52</sup>FAGAN, Brian (2005) *El Saqueo del Nilo: Ladrones de tumbas, turistas y arqueólogos en Egipto*, Edit. Crítica, Barcelona, p.34

La invasión de España por las tropas napoleónicas supuso, desde un punto de vista cultural, el saqueo más importante del Patrimonio español durante el siglo XIX. Este momento coincide con una falta de regulación jurídica y con la escasa conciencia ciudadana de su valor [...] La expedición de Napoleón a Egipto fue un acontecimiento significativo tanto desde una perspectiva militar como cultural. Se ponen de moda las antigüedades egipcias en toda Europa y los incipientes museos serán uno de los medios de difusión de la cultura egipcia [...] <sup>53</sup>

Con lo anterior, podemos inferir que el acto de admirar y valorar objetos con diversos fines, es una característica humana *per se*. Pero, ¿en qué momento se comenzó a valorar al *patrimonio cultural* como un bien común?, ¿por qué se convirtió su *protección, gestión y preservación* en asunto de primer orden para los gobiernos de las distintas naciones?

La respuesta a estas preguntas nos remite a la segunda mitad de la década de 1940. El mundo encaraba momentos difíciles y comenzaban a sufrirse los estragos de la recién concluida segunda guerra mundial. Muchas ciudades se encontraban totalmente destruidas por los bombardeos masivos y era precisa la ayuda internacional.

Fue así que, con la idea de establecer un orden social y una reestructuración política de las nuevas potencias económicas y los demás países -incluyendo los surgidos de la descolonización-, se reunieron en el año de 1945 en San Francisco, Estados Unidos, 51 naciones para firmar la carta fundacional de las *Naciones Unidas*, ONU<sup>54</sup> (Organización de las Naciones Unidas).

Aunado a esto, comenzó a promoverse desde la misma institución la protección de sitios de valor extraordinario y en el mes de noviembre del mismo año fue fundada la UNESCO<sup>55</sup> con la idea de ayudar al desarrollo de los pueblos a través de la educación, la ciencia, la gestión de sus recursos naturales y bienes culturales.

---

<sup>53</sup> QUEROL, María (2010) *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural*, Edit. Akal, Madrid, p.16

<sup>54</sup> Información obtenida de *Organización de las Naciones Unidas* en Línea [Recuperado el día 7 de Mayo de 2012 de, <http://www.un.org/es/aboutun/>]

<sup>55</sup> *Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura* ( por sus siglas en inglés *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) [Recuperado el día 7 de Mayo de 2012 de, <http://www.unesco.org/new/es/unesco/>]

Las acciones para la conservación y protección del patrimonio, ante los múltiples factores de deterioro y su pérdida total comienzan en el siglo XIX, no obstante es hasta los devastadores efectos bélicos del siglo XX [...] cuando se inicia la enunciación de la inminente necesidad de proteger bienes culturales locales y nacionales que constituyen la memoria de la humanidad [...]<sup>56</sup>

El primer caso documentado de salvaguardia del *patrimonio cultural* sucedió en 1959, los gobiernos de Sudán y Egipto presentaron ante la UNESCO una petición para resolver el problema de la presa de Asuán, que inundaría el lugar en donde se situaban *Abu Simbel* y *Filae*, templos fundamentales para el estudio de la antigua civilización egipcia.

Así, mediante una campaña multimillonaria en el que más de 50 países donantes lograron reunir 80 millones de dólares, se logró trasladar los templos y ser montados en una nueva ubicación.

Este acto fue de total relevancia, pues estableció la primera de una serie de campañas en pro de la salvaguardia y la protección de los entonces denominados *monumentos históricos o arqueológicos*.

No obstante, la transición de considerar los sitios únicamente por su valor histórico y su importancia para la comunidad local a concebirlos como un *Patrimonio Cultural* de valor universal y fundamental para el bienestar de las generaciones futuras, se dio hasta la década de 1960:

[...] es así que hasta 1962, la UNESCO emplea por primera vez el término patrimonio cultural. Corresponde a la segunda mitad del siglo XX, atestiguar el transito del concepto de patrimonio hasta llegar a la revaloración del conocimiento, la creatividad y los testimonios y registros humanos en una concepción universal del patrimonio cultural<sup>57</sup>

Tras una serie de debates teóricos e iniciativas internacionales sobre cuál debía ser el camino a tomar por los diversos países entorno a la gestión de su patrimonio, en el año de 1972 se firmó en París la *Convención sobre la Protección*

---

<sup>56</sup>REYES, Artemisa comp. (2007) *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*, Edit. UNAM/ENM, México, p.4

<sup>57</sup>Ibid., p.115

*del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* creándose simultáneamente el *Comité del Patrimonio Mundial*.

Dicha convención, establecía que los estados participantes (México incluido) elaborarían en la medida de lo posible, un inventario de los sitios considerados *patrimonio cultural y natural* dentro de su territorio, acorde a los parámetros establecidos por la convención. De igual manera, catalogaron al *patrimonio cultural* de la siguiente forma:

- Los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.
- Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.
- Los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.<sup>58</sup>

Asimismo, se otorgarían declaratorias en forma de asistencia internacional y apoyo económico a los bienes del *patrimonio cultural y natural* que cumplieran con los requisitos establecidos por la convención.

[...] ante la amplitud y la gravedad de los nuevos peligros que les amenazan, incumbe a la colectividad internacional entera participar en la protección del patrimonio cultural y natural de valor universal excepcional prestando una asistencia colectiva que sin reemplazar la acción del Estado interesado la complete eficazmente [...]<sup>59</sup>

Sin duda alguna, en ese momento el patrimonio comienza a tener un papel importante para las naciones y alrededor del mundo inicia un proceso de concientización social en el que México fue uno de los países claves para el desarrollo cultural en Latinoamérica. Desde entonces generó grandes

---

<sup>58</sup>Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972), UNESCO, París. [Recuperado el día 12 de Mayo de 2012 de, [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13055&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)]

<sup>59</sup>Ibíd.

aportaciones desde el ámbito político, académico y social para la *protección del patrimonio cultural*.

Es interesante notar que, durante este periodo no había una noción de *patrimonio cultural intangible*, es decir, no se tenía ninguna política internacional para la salvaguardia de los bienes culturales tales como la música, las tradiciones, el teatro y la danza. El *patrimonio cultural* se abordaba desde un ámbito plenamente *material* o *tangible* es decir, desde los grandes monumentos y sitios arqueológicos.

La globalización generó que desde la UNESCO se promoviera la categoría que hoy conocemos como « Patrimonio cultural de la humanidad » que ha venido ganando terreno, particularmente en los aspectos arqueológicos [...] de los pueblos.<sup>60</sup>

La transformación de esta concepción “monumentalista” del patrimonio y el interés de las naciones por considerar las prácticas culturales, festividades y técnicas de los pueblos como parte del *patrimonio cultural*, se relacionó intrínsecamente con el fenómeno de *globalización económica*<sup>61</sup> que aceleró los flujos migratorios, el avance de las telecomunicaciones, incrementó las relaciones interculturales e impactó en el desarrollo intelectual de ideologías *multiculturalistas*, que han tenido efecto en el reconocimiento a la *diversidad cultural* por parte de los Estados nacionales.

Sin embargo, no fue sino después de dos décadas que se estableció un verdadero reconocimiento institucional del *patrimonio cultural inmaterial* por parte de la UNESCO a través de la *convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* en el año 2003.

El concepto de patrimonio cultural inmaterial ha tenido una historia excepcionalmente larga y compleja, dado que toca el núcleo sensible a partir del cual toda persona define su existencia y su identidad. Dicha historia comenzó durante la II Conferencia general de la

---

<sup>60</sup>LARA, Carlos (2005) *El patrimonio cultural en México, un recurso estratégico para el desarrollo*, Edit. Fundap, México.

<sup>61</sup>Fenómeno que surge a principios de la década de los ochenta, basado fundamentalmente en la búsqueda del capital para elevar su internacionalización en la esfera productiva, financiera y comercial. Es decir, la llamada globalización económica es una manera de denominar a la búsqueda incesante de ganancias y de abrir mercados, por parte del capital. Definición en: MINTO, Gerardo (2001) *El crecimiento en el volumen de los activos especulativos: Los mercados de derivados*, Edit. IIE-UNAM, México, p.4



UNESCO de 1947 y culminó con la ratificación de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, durante la XXXIX Conferencia General de la UNESCO en 2003.<sup>62</sup>

En ella se establece que el *patrimonio cultural inmaterial* está conformado por “usos representaciones, expresiones, conocimientos, [...] que se transmiten de generación en generación [...] contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.”<sup>63</sup>

Dentro de sus categorías la UNESCO enmarca a la música como parte de las “Artes del espectáculo”:

Las artes del espectáculo van desde la música vocal o instrumental, la danza y el teatro hasta la pantomima, la poesía cantada y otras formas de expresión. Abarcan numerosas expresiones culturales que reflejan la creatividad humana y que se encuentran también, en cierto grado, en otros muchos ámbitos del patrimonio cultural inmaterial.<sup>64</sup>

A partir de entonces, la UNESCO y diversos países han generado una serie de propuestas para la *preservación y difusión del patrimonio musical*, las cuales se expondrán en el siguiente apartado.

## **2.1. La gestión del Patrimonio Musical a nivel internacional**

Habiendo reconocido a la música como *patrimonio cultural*, las acciones y políticas internacionales aplicadas para su gestión pueden explicarse a partir de dos vertientes: la *vertiente A* basada en el registro del patrimonio, principalmente a través de partituras y fonogramas y, la *vertiente B* que consiste en la aplicación de diversos proyectos gubernamentales a favor de mantener “vivo” este patrimonio.

---

<sup>62</sup>ARIZPE, Lourdes (2009) *El patrimonio cultural inmaterial de México, Ritos y festividades*, Edit. Cámara de diputados, México, p.28

<sup>63</sup>*Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* (2003), UNESCO, París. [Recuperado el día 15 de Mayo de 2012 de, <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>]

<sup>64</sup>“Artes del espectáculo (como la música tradicional, la danza y el teatro)” en *Ámbitos del patrimonio inmaterial*, UNESCO. [Recuperado el día 15 de Mayo de 2012 de, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00054>]

## Vertiente A

Ésta se fundamenta en el registro y documentación de la música (partituras y fonogramas) es decir; transformarla de “*intangible a tangible*” para así garantizar su existencia perpetua. Por ejemplo, si Beethoven no hubiera escrito sus obras en partituras probablemente no podríamos recrearlas hoy en día por las grandes orquestas. Asimismo, si Carlos Gardel nunca hubiera grabado alguna melodía, poco sería nuestro entendimiento de los orígenes del tango.

Partiendo del primer punto, podemos mencionar que el avance de las tecnologías y la grabación musical han permitido que el *patrimonio intangible* pueda ser registrado en materiales físicos. Actualmente existen alrededor del mundo diversas fonotecas que constituyen los acervos que resguardan el *patrimonio musical*.

[...] Los archivos sonoros y la música son un importante legado del patrimonio histórico cultural de la humanidad. Esto es a tal punto cierto que hace dos décadas la UNESCO reconoció el valor patrimonial de los archivos sonoros y audiovisuales a través de la Recomendación sobre la salvaguarda y la conservación de las imágenes en movimiento, aprobada el 27 de octubre de 1980[...]<sup>65</sup>

Después de una década, en el año de 1992 se creó el programa *Memoria del Mundo*<sup>66</sup> (el cual se deriva de la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*) y que por iniciativa internacional tiene el propósito de “proteger, preservar y promover el acceso al patrimonio histórico documental de la humanidad. Entre los documentos más reconocidos por la UNESCO destacan: [...] documentos fílmicos y documentos sonoros”<sup>67</sup>

También, dentro del mismo programa se han registrado como patrimonio de la humanidad, 120 documentos de 57 países alrededor del mundo. Entre ellos

---

<sup>65</sup>REYES, Artemisa comp. (2007) *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*, Edit. UNAM/ENM, México, pp.13-14

<sup>66</sup>Para más información consultar, *Programa Memoria del Mundo*, UNESCO. [Recuperado el día 16 de Mayo de 2012 de, <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/about-the-programme/objectives/>]

<sup>67</sup>REYES, Artemisa comp. (2007) *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*, Edit. UNAM/ENM, México, p.13

encontramos la *Phonogrammarchiv de Berlín* que conserva colecciones que van de 1893 a 1952, la *Phonogrammarchiv de San Petersburgo* que posee más de 35 mil grabaciones de gran relevancia en el campo de la etnolingüística y la etnomusicología, los archivos de música tradicional China, de la *Academia de las Artes* de Beijing, que cuenta con una colección única en música religiosa y canciones y danzas tradicionales del Tíbet, o el caso de México que tiene inscrito al programa *Memoria del Mundo*, la colección *Voz Viva de México* editada por la Dirección de literatura de la UNAM y otros documentos como el negativo original de la película *Los olvidados* de Luis Buñuel.

Cabe destacar que fuera de este programa, la mayoría de los países ya cuentan con instituciones que acervan y gestionan su *patrimonio musical documental*.

Un ejemplo exitoso en la *gestión del patrimonio musical en fonogramas*,<sup>68</sup> es la biblioteca Nacional de Francia, que a partir de su fundación en el año de 1986, resguarda actualmente una colección de “350 mil acetatos y 150 mil discos compactos, 200.000 mil discos de 78 revoluciones y documentos más antiguos”<sup>69</sup>, lo que hace evidente que es un patrimonio poco común.

Asimismo, a nivel internacional se han fundado instituciones dedicadas a la asesoría y consulta en materia de música tales como; El Consejo Internacional de Música (ICM)<sup>70</sup> y el Consejo Internacional para la Música Tradicional (ICTM)<sup>71</sup> con el objetivo de “promover el estudio, práctica, documentación, *preservación* y

---

<sup>68</sup>[...] El fonograma o documento fonográfico está integrado por dos partes; el soporte y el contenido. El primero analógico o digital, conlleva la impronta de las transformaciones tecnológicas, tanto en sus sustancias soporte y grabable como en el mecanismo usado para la captura del sonido; cilindros de cera, estaño, de baquelita, discos de acetato, de vinilo, policarbonato; alambres, geomagnéticas y digitales. El segundo constituye testimonios de la sonoridad culturales de distintas sociedades; cantos, conversaciones, leyendas, plegarias, músicas, lenguas y todo tipo de sonidos, tanto producidos por el hombre como por la naturaleza. Definición en: REYES, Artemisa comp. (2007) *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*, Edit. UNAM/ENM, México, p.304

<sup>69</sup>Ibíd., p.104

<sup>70</sup>Para más información consultar *International Music Council* en línea [Recuperado el día 16 de Mayo de 2012 de, <http://www.imc-cim.org/>]

<sup>71</sup>Para más información consultar *International Council for Traditional Music* en línea [Recuperado el día 16 de Mayo de 2012 de, <http://www.ictmusic.org/>]

*difusión* de música tradicional (folklórica, popular, clásica y urbana) y danzas de todos los países.”<sup>72</sup>

A pesar de que existen ciertas controversias internacionales en cuanto al tema de la documentación del *patrimonio musical*, en los *fonogramas* encontramos el problema de los *soportes*, los cuales se han ido transformando a través del tiempo y desafortunadamente el rápido avance de la tecnología hace que éste sea un problema de difícil manejo. “La primera dificultad está relacionada con la multiplicidad de soportes, vinculada con los progresos técnicos que conducen inexorablemente a la desaparición de unos con la llegada de otros [...]”<sup>73</sup>

En el caso de los soportes, primero la música grabada de finales del siglo XIX se hizo en discos de microsurco, después en los vinilos que tenían velocidades diferentes (33, 78 y 16 revoluciones) luego surgieron los minidiscos, el cassette, que rápidamente fue sustituido por el disco compacto y actualmente tenemos el mp3 que incluso puede descargarse desde internet y que inminentemente nos anuncia el final de la música grabada en soportes físicos. Incluso la idea de preservar discos en las bibliotecas fue complicada en un principio, pues la creación de las fonotecas se inició a en los tardíos años 60. Éstas le asignaban mayor valor a la música impresa (partituras) cuyo valor patrimonial estaba más ligado a la idea del libro o documento histórico.

Por otro lado, las fonotecas no siempre dan acceso a sus colecciones y se han dedicado prioritariamente a la *preservación* del *patrimonio musical* casi eliminando su *difusión*. Esto es algo que limita el acceso a la información y precisa una respuesta al inminente cambio tecnológico.

La especificidad de las misiones de estas instituciones, que les confiere legítimamente prioridad a la conservación absoluta más que a la difusión, la exhaustividad relativa a pesar de la riqueza de sus colecciones y finalmente, la necesidad de pensar también en la

---

<sup>72</sup>REYES, Artemisa comp. (2007) *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*, Edit. UNAM/ENM, México, pp.117-118

<sup>73</sup>*Ibid.*, p.101

preservación del disco compacto, deberían llevar a las bibliotecas públicas a implicarse de manera consecuente con sus cometidos[.]<sup>74</sup>

Hasta ahora las medidas internacionales no han encontrado una alternativa más efectiva que la de tratar de mantener la vanguardia de la tecnología en cuanto a los soportes, mediante la digitalización de la información y la mantención en buen estado de los aparatos para reproducir soportes más antiguos.

Además de los problemas técnicos, existen también problemas jurídicos como los derechos de autor que complican la situación de la digitalización y el acceso a la música a través de internet.

El 26 de Octubre de 1961, a través de la *Convención de Roma* llevada a cabo por la UNESCO, se otorgó protección a los intérpretes y productores de fonogramas con la intención de limitar su reproducción no autorizada y el enriquecimiento ilícito que surgiera de su comercialización.

Sin embargo, no fue hasta 1971 en Ginebra, que se llevó a cabo el *Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas*, en el cual se estipulaba que

[...] Los medios para la aplicación del presente Convenio serán de la incumbencia de la legislación nacional de cada Estado contratante, debiendo comprender uno o más de los siguientes: protección mediante la concesión de un derecho de autor o de otro derecho específico; protección mediante la legislación relativa a la competencia desleal; protección mediante sanciones penales. [...] La duración de la protección será determinada por la legislación nacional. No obstante, si la legislación nacional prevé una duración determinada de la protección, dicha duración no deberá ser inferior a veinte años [...]<sup>75</sup>

Aunado a esto, en el mes de junio de 2006 fue votada la ley DAVSI (sobre los derechos de autor) que permite una excepción a favor de las bibliotecas y las autoriza a efectuar copias de audio y video para preservar las condiciones de los originales y brindar un mejor servicio a los consultantes *in situ*.

---

<sup>74</sup>Ibíd., p.105

<sup>75</sup>*Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas* (1971), UNESCO, Ginebra. [Recuperado el día 12 de Mayo de 2012 de, [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13646&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13646&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)]

Sin embargo, cabe especificar que cada país posee una legislación diferente y que no ha habido una investigación a profundidad en el reciente tema de los *derechos colectivos* de la música-como es el caso de la música indígena- a través de los cuales, debería adjudicarse los derechos de autor a una comunidad entera y no sólo a una persona física, esto ha generado que no haya una protección real para la música tradicional.

Se trata de un patrimonio musical con alto rango de vulnerabilidad, debido a varios factores. En primer término la propiedad colectiva de las creaciones musicales y la consecuente carencia de protección legal en el campo de los derechos colectivos facilitan su plagio, además de que sus especialistas y portadores no gozan de los beneficios de su uso cuando sale de sus comunidades y aunado a ello, no existen programas específicos que aborden su protección y desarrollo desde el seno de las propias comunidades<sup>76</sup>

En cuanto a la documentación en partituras, ésta posee una gran ventaja pues la forma de escribir música llamada *Notación tradicional occidental* (a base de escribir símbolos musicales en un pentagrama constituido por cinco líneas) ha tenido muy pocas innovaciones desde su consolidación en el siglo XVIII, e incluso el estudio evolutivo de la *notación* ha permitido que se puedan transcribir e interpretar obras de música antigua griega que datan del siglo IV a. C.

Las partituras a pesar de no producir sonido en sí mismas, son una gran muestra de la capacidad del hombre para perpetuar su patrimonio pues desde ellas podemos obtener el registro del ritmo, la melodía e incluso los silencios.

Sin embargo, una limitación a considerar es que la mayoría de las partituras alrededor del mundo son registros de la historia de la *música occidental*<sup>77</sup> que ubicamos principalmente en los países europeos.

[...] una mínima parte de los 100 millones de horas que se estima constituyen el patrimonio sonoro mundial, han sido reconocidos por su valor social y cultural. Sin

---

<sup>76</sup> revista *Culturas Indígenas* (2011) Vol.3, Número 6, Edit. Dirección General de Investigación y Patrimonio Cultural/CDI, México, p.64

<sup>77</sup>Entendemos como *música occidental* a la proveniente de la llamada “civilización occidental”, la cual a pesar de tener su raíz en países europeos con la ciencia griega y el derecho romano para inscribir en la historia la ética y la escatología bíblicas, también se ha esparcido a través de las democracias liberales en países colonizados como Estados Unidos y Canadá afectando así a naciones no occidentales. Definición en: NEMO, Philippe (2006) *¿Qué es occidente?*, Edit. Gota a gota, Madrid, pp.11-12

embargo, el 80 por ciento de esta memoria está en peligro de desaparecer [...] las principales regiones en peligro son América Latina, África, Medio Oriente y el Sudeste Asiático [...]<sup>78</sup>

Evidentemente, no toda la música proviene de la *tradición occidental o europea* y por ende no se rige bajo las mismas normas de escritura. La mayoría de los músicos en otras regiones del planeta no conocen el sistema de *notación* y muchos de ellos consideran válida su música sólo dentro de un acto *performativo*.<sup>79</sup> Es decir, en la ejecución a la par de sus danzas, ceremonias y rituales.

Constatamos que el saber musical se encuentra codificado en otras parcelas de la cultura, como son los mitos, los rituales, las danzas y los instrumentos mismos. Las categorías para referirse a la música son al mismo tiempo categorías propias de su cosmovisión.<sup>80</sup>

Desventaja de esto, es que muchos de los músicos tradicionales alrededor del mundo, no poseen el conocimiento de la *notación* y de la lectura de la música. Así, existe una limitación en la forma por la cual debe registrarse la *música tradicional* pues suele suceder que la escala musical no es suficiente para la variedad de sonidos que existen en la música de muchas otras culturas no occidentales.

Hasta ahora no ha habido un consenso internacional para establecer los lineamientos de transcripción de la *música tradicional* no occidental desde la aportación de los musicólogos alemanes Otto Abraham y Erich von Hornbostel quienes en su artículo *Propuestas para la transcripción de melodías exóticas* de 1909 dan algunos “[...] lineamientos para la grabación de música, transcripción y

---

<sup>78</sup>REYES, Artemisa comp. (2007) *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*, Edit. UNAM/ENM, México, pp.16

<sup>79</sup>[...] los “actos performativos” son una experiencia compartida y una “acción colectiva” [...] es una acción social de una *performance* repetida. Esta repetición es a la vez re-actuación y re-experimentación de un conjunto de significados ya socialmente establecidos, es la forma mundana y ritualizada de su legitimación [...] Definición en:

BUTLER, Judith “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, Berkeley University, EUA. [Recuperado el día 18 de Mayo de 2012 de, <http://es.scribd.com/doc/23841446/Actos-performativos-y-constitucion-del-genero->]

<sup>80</sup>CAMACHO, Gonzalo (2003) *La música en las fronteras de la interdisciplina y del saber transcultural*, Edit. ENM-UNAM, México, p.23

análisis, fundamentalmente de músicas que no corresponden al parámetro europeo.<sup>81</sup>

Sin embargo, no existe una ley que haya dado seguimiento a este tipo de estudios y que haya surgido efecto en la *preservación del patrimonio documental* de los distintos países.

## **Vertiente B**

La segunda vertiente llevada a cabo en cuanto a *gestión del patrimonio musical* a nivel mundial, se enfoca en mantener *viva* la música, es decir en su contexto y así propiciar que ciertos géneros sigan tocándose.

Con el segundo planteamiento se pretende mantener vivas las expresiones culturales inmateriales mediante el fomento de su revitalización y la transmisión entre generaciones. De este modo. Se ofrece reconocimiento e incentivos a los custodios del patrimonio (transmisores, actores y creadores de diversas expresiones culturales). No sólo para preservar. Sino también para mejorar sus habilidades y su capacidad artística.<sup>82</sup>

Así, en el año de 1989, fue elaborada *la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular* en la cual se estipula que:

[...] la cultura tradicional y popular forman parte del patrimonio universal de la humanidad y es un poderoso medio de acercamiento entre los pueblos y grupos sociales existentes y de afirmación de su identidad cultural [...] La cultura tradicional y popular, en cuanto expresión cultural, debe ser salvaguardada por y para el grupo (familiar, profesional, nacional, regional, religioso, étnico, etc.) cuya identidad expresa. A tal efecto, los Estados Miembros deberían alentar investigaciones adecuadas a nivel nacional, regional e internacional [...]<sup>83</sup>

Respecto a las opiniones emitidas en esta carta, la principal actividad realizada fue animar a los creadores y guardianes del *patrimonio cultural intangible*. Asimismo,

---

<sup>81</sup>MURATALLA, Benjamín "Los Sonidos de la Diversidad" en HÍJAR, Fernando (2009) *Cunas, ramas y encuentros sonoros, doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Edit. Culturas populares/CONACULTA, México, pp.95-96

<sup>82</sup>AIKAWA, Noriko (2001) "Patrimonio cultural intangible: nuevos planteamientos respecto a su salvaguardia" en *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001: Diversidad cultural, conflicto y pluralismo*, UNESCO, Madrid. [Recuperado el día 18 de Mayo de 2012 de, <http://132.248.35.1/cultura/informe/informe%20mund2/PATRIMONIO.htm>]

<sup>83</sup> *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular* (1989), UNESCO, París. [Recuperado el día 18 de Mayo de 2012 de, [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13141&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)]



“aconsejaron la concesión de prioridad a la revitalización de estas expresiones culturales en sus contextos originales.”<sup>84</sup>

Otra de las iniciativas que han contribuido a la permanencia de la música como patrimonio “vivo” lo encontramos en *Nuestra Diversidad Creativa*<sup>85</sup>, documento emitido por la UNESCO en el cuál se plantea el apoyo a la *cultura* como base para el desarrollo social de los países que, como mencionamos en nuestro capítulo anterior, han reconocido al ámbito cultural como potenciador económico.

La cultura formará nuestro futuro de la misma manera que ha formado nuestro pasado. Es el proceso de cambio creativo y, además, el elemento catalizador del desarrollo. Queremos que *Nuestra Diversidad Creativa* informe a los líderes de opinión del mundo y guíe sus estrategias. Queremos recapturar la atención y la imaginación de las comunidades artísticas e intelectuales del mundo y así como del público en general [...]”<sup>86</sup>

Cabe destacar que la música ha tenido un papel mayoritario en cuanto al impulso de políticas de *difusión* cultural a nivel mundial pues más de 95 de los 267 bienes añadidos desde 2008 a la *Lista del Patrimonio Inmaterial*<sup>87</sup> pertenecen a las artes del espectáculo que de alguna forma incluyen cantos, música, e instrumentos. Es importante mencionar el papel de México en ésta pues se tienen inscritos; *la ceremonia ritual de los Voladores, El mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta, La pirekua, canto tradicional de los purépechas y Los Parachicos, fiesta tradicional de Chiapa de Corzo.*

No obstante las iniciativas internacionales antes descritas sobre mantener vivo el *patrimonio musical* de los países, también poseen un lado perjudicial pues muchas veces en aras de que se mantenga una tradición y obtener así recursos económicos, se cae en un estado de *Folklorización* el cual se entiende como:

---

<sup>84</sup>AIKAWA, Noriko (2001) “Patrimonio cultural intangible: nuevos planteamientos respecto a su salvaguardia” en *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001: Diversidad cultural, conflicto y pluralismo*, UNESCO, Madrid. [Recuperado el día 18 de Mayo de 2012 de, <http://132.248.35.1/cultura/informe/informe%20mund2/PATRIMONIO.htm>]

<sup>85</sup>Para más información consultar *Nuestra Diversidad Creativa versión resumida*, (1996), UNESCO, Paris. [Recuperado el día 18 de Mayo de 2012 de, <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586sb.pdf>]

<sup>86</sup>*Nuestra Diversidad Creativa: Una agenda internacional para el cambio cultural: compendio del informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo* (1997), Edit. UNESCO/PUCP, Perú, pp.13-14

<sup>87</sup>Para más información consultar *Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial*, UNESCO. [Recuperado el día 18 de Mayo de 2012 de, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011#tabs>]

[...] una de las estrategias que anteriormente ha usado [...] el grupo político y económico hegemónico [...] para la devaluación -domesticación- de rasgos indígenas tales como prácticas públicas, tradiciones, topónimos, su historia [...] Con esta resignificación de la otredad [...] que pretenden construirle al indígena una identidad residual, que forme parte de la identidad local, pero que aparezca inofensiva al poder ladino, y que luzca como antimoderna –proceso que llamo Folklorización<sup>88</sup>

Es así que, muchas veces por políticas gubernamentales se tratan de mantener músicas y tradiciones indígenas por el único motivo de atraer al sector turístico, desvirtuando así la función social del *patrimonio musical* de las comunidades y obligándolas a mantener una forma inerte o “postiza” de sus *prácticas culturales*.

Sin embargo, también es importante reconocer que desde los mismos países, han habido otras iniciativas que han favorecido la gestión, apoyo y financiación del *patrimonio musical* algunos ejemplos son;

- El *Instituto Cubano de la Música* creado en 1989 a fin de “organizar, promover, auspiciar y proteger al movimiento musical cubano”<sup>89</sup>
- La *Fundación del Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles* de Venezuela, mediante la cual se pretende “la mejora sustancial de la calidad de vida de los jóvenes venezolanos y la formación en la vanguardia musical del país”<sup>90</sup>.
- La ley promulgada en 1949 en Argentina que dispone que en cualquier parte del país los propietarios de los locales, restaurantes, camiones, salones, clubes de baile entre otros, que ofrezcan espectáculos acompañados de música, incluyan como mínimo un 50% de música tradicional argentina entendiendo ésta como “todo lo clasificado como

---

<sup>88</sup>ZAMORA, Fabián (2003) *Ser “moderno” en San Miguel Totonicapán: el baile del Convite y la globalización cultural*, México, p.8, Tesis presentada en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales para la obtención del grado de Maestro en Ciencias Sociales. [Recuperado el día 18 de Mayo de, <http://flacsoandes.org/dspace/bitstream/10469/1950/13/05.%20Cap%C3%ADtulo%203.%20El%20convite%20y%20las%20identidades.pdf>]

<sup>89</sup>HARVEY, Edwin (2006) *Política y financiación pública de la música, países iberoamericanos en el contexto internacional (antecedentes, instituciones y experiencias)*, Edit. Fundación Autor, Madrid, p.105

<sup>90</sup>Ibid., p.196

autóctono, tradicional o criollo, comprendido en tangos, valeses, rancheras, milongas y otra música popular de autores nacionales”<sup>91</sup>

- La creación de la *National Foundation for Youth Music* (1999), establecida en el Reino Unido como una institución sin fines de lucro que se dedica a financiar proyectos a favor de la *difusión* musical principalmente entre jóvenes.<sup>92</sup>
- La promoción de las orquestas nacionales en España como la JONDE (Joven Orquesta nacional de España) creada en 1983, la cual pretende que los jóvenes muestren inclinación por la música tradicional española y “promover la creación de orquestas similares en toda España”<sup>93</sup>

Mediante éstos y muchos ejemplos más, podemos mostrar que la *gestión del patrimonio musical* a nivel internacional ha tenido grandes avances. Sin embargo, también hemos analizado y expuesto sus limitaciones.

A continuación abordaremos el caso específico de México en cuanto a la gestión de su *patrimonio musical*.

## **2.2. La gestión del Patrimonio Musical en México**

La historia de México en torno al reconocimiento de los bienes culturales y el establecimiento de políticas públicas para la *salvaguardia* del *patrimonio cultural*, es considerada la más antigua en Hispanoamérica, pues sus orígenes se remontan a principios del siglo XIX.

En el año de 1925, el primer presidente del México independiente, Guadalupe Victoria, fundó el *Museo Nacional* en donde se inició la conservación de bienes culturales, considerados “*Bienes de la Nación*” y en 1931 se creó la ley para legitimar su fundación.

---

<sup>91</sup>Ibíd., p.370

<sup>92</sup>Ibíd., p.299

<sup>93</sup>Ibíd., p.320

La ley promulgada durante el mes de julio de 1859, llamada *Ley Juárez* estableció en su artículo primero; “Entran a dominio de la nación todos los bienes que el clero secular y regular ha estado administrando con diversos títulos sea cual fuere la clase de predios, derechos y acciones en que consistan, y el nombre y aplicación que hayan tenido.”<sup>94</sup>

Con esto, se obligó a las órdenes religiosas a transferir sus propiedades, muebles, conventos, imágenes, ornamentaciones y artículos religiosos al dominio único de la Nación.

[...] México fue entonces el primer Estado Nacional de Hispanoamérica, [...] que desarrolló una política de identidad cultural, cuyas bases se encuentran en sus más remotos orígenes. Es además promotor de una legislación avanzada para la protección del patrimonio de sus diferentes épocas históricas con el propósito de darlo a conocer dentro y fuera del país.<sup>95</sup>

Años después en 1877, la Secretaría de Hacienda derogó una circular que obligaba al poder ejecutivo a conservar el acervo en donde se registraron los “datos de los bienes raíces nacionalizados.” Esta disposición es considerada la más antigua en la catalogación de los bienes nacionales.

Asimismo, se considera la primera de una serie de reformas y legislaciones que incluso impactaron en la promulgación del *Código Civil* de 1928, en el cual se manifiesta por primera vez la intención de preservar el patrimonio nacional mexicano estipulando que, “las personas que destruyan, menoscaben o causen prejuicios a los templos serán castigados con la pena de uno o dos años de prisión y quedarán sujetas a la responsabilidad en que incurran.”<sup>96</sup>

Seguido de éste, en 1934, se publicó la *Ley de protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural*. Podemos así corroborar, que la legislación mexicana para ese año ya

---

<sup>94</sup> *Disposiciones Legales y Recomendaciones Internacionales para la Protección del Patrimonio Monumental Urbano* (1982), Edit. SAHOP, México, p.11

<sup>95</sup> LARA, Carlos (2005) *El patrimonio cultural en México, un recurso estratégico para el desarrollo*, Edit. Fundap, México, p.131

<sup>96</sup> *Disposiciones Legales y Recomendaciones Internacionales para la Protección del Patrimonio Monumental Urbano* (1982), Edit. SAHOP, México, p.15

tenía una visión encaminada a la *protección del patrimonio cultural material*, poco más de una década previa a las iniciativas de la UNESCO en 1945.

Es importante señalar que aunque el término de Patrimonio Cultural como tal se difundió por la UNESCO a partir del siglo XX, en México ya existía dicho concepto, bajo la modalidad de “Antigüedades Mexicanas” que luego de darle un sentido más jurídico se le denominó “monumento” haciendo referencia a la “fuente de conocimiento científico, cultural e histórico tangible e intangible. Bienes sujetos de protección en tanto que tienen dicho valor.”<sup>97</sup>

Sin embargo, no fue sino hasta el año de 1946 con la fundación del *Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)*, que comienza a haber una preocupación nacional por la *difusión* de las artes y el *patrimonio musical*. Correspondería a dicha institución llevar a cabo el estímulo y el cultivo de la “investigación en materia de bellas artes, tanto en la rama de la música, como en las artes plásticas, el arte dramático, la danza y las bellas letras.”<sup>98</sup>

[...] Puede señalarse que la noción de política cultural en México inició su conformación como tal con la creación del INBA y el INAH [...] Sin embargo, el México posrevolucionario había tenido ya años atrás momentos de gloria sumamente importantes con la actuación de José Vasconcelos en el Ministerio del Educación [...] <sup>99</sup>

En lo que respecta a la *gestión del patrimonio musical documental*, México también fue pionero a nivel mundial en el registro de *música tradicional*, lenguas indígenas y sonidos de la naturaleza. Sus primeros acervos documentales, fueron desarrollándose al mismo tiempo que la industria radiofónica.

Los primeros registros sonoros efectuados en territorio mexicano datan de finales del siglo XIX, poco después de haber sido patentado el fonógrafo por Edison [...] Estas grabaciones primigenias formaron parte de un importante proyecto de investigación antropológica

---

<sup>97</sup> LARA, Carlos (2005) *El patrimonio cultural en México, un recurso estratégico para el desarrollo*, Edit. Fundap, México, p.131

<sup>98</sup> HARVEY, Edwin (2006) *Política y financiación pública de la música, países iberoamericanos en el contexto internacional (antecedentes, instituciones y experiencias)*, Edit. Fundación Autor, Madrid, pp.122-123

<sup>99</sup> LARA, Carlos (2005) *El patrimonio cultural en México, un recurso estratégico para el desarrollo*, Edit. Fundap, México, p.22

realizado por el explorador Noruego Carl Lumholtz, entre 1890 y 1896, en diversas poblaciones indígenas del Noreste de México.<sup>100</sup>

Es importante mencionar, el importante trabajo de Vicente T. Mendoza, Virginia Rodríguez, y Luis Sandi que durante las décadas de 1940 y 1950, realizaron importantes investigaciones sobre el *origen de la música mexicana, su categorización y delimitación regional*, trabajos que actualmente siguen siendo fundamentales para la materia.

Asimismo, en los años 60, surgió un gran movimiento intelectual liderado por Beno Liberman, Arturo Warman e Irene Vázquez Valle, quienes se identificaban con las culturas indígenas y campesinas de México tratando de reivindicarlas por medio de la recopilación de grabaciones de campo y la creación de programas de radio y la edición de fonogramas de *música tradicional* que entonces denominaban música folklórica.

Resultado del movimiento setentero son la creación de la serie discográfica del INAH *Testimonio Musical de México* y su respectiva oficina de edición [...] que aspiraba a cubrir dos aspectos que se complementan: establecer una fonoteca especializada en el folklore musical de México y proseguir las investigaciones encaminadas a producir más discos. Posteriormente se instauró [...] el Departamento de Música, lengua y Literatura Orales del mismo.<sup>101</sup>

Con las grabaciones de Lumholtz sobre música Rarámuri y Huichol y las grabaciones de la etnomusicóloga Henrietta Yurchenco de 1942 a 1974 sobre músicas purépechas, tzeltales, zapotecas y mestizas, se inició en el año de 1972, el Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista, ahora convertido en la Fonoteca “Henrietta Yurchenco” de la Comisión Nacional Para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).

En nuestro país, como en muchas otras partes del mundo, la dedicación por conservar de manera categórica y sistemática una amplia variedad de fonogramas, de acuerdo a sus

---

<sup>100</sup> MURATALLA, Benjamín “Los Sonidos de la Diversidad” en HÍJAR, Fernando (2009) *Cunas, ramas y encuentros sonoros, doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Edit. Culturas populares/CONACULTA, México, p.95

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p.101

contenidos, se inicia a finales de los años cuarenta del siglo XX con la creación de fondos sonoros integrados a grandes centros de documentación [...] <sup>102</sup>

En 1989, se llevó a cabo el primer seminario de Fonotecas, convocado por el INAH, en él se agregaron al sistema nacional de fonotecas la “fonoteca del Seminario de Tradiciones del Centro de Estudios Lingüísticos de El Colegio de México, [...] la fonoteca de la Universidad Autónoma de Nuevo León, la fonoteca de Radio Educación y poco tiempo después la fonoteca de la ENAH”. <sup>103</sup>

Como producto de estas reuniones se reveló la existencia de la mayoría del *patrimonio musical documental* que alberga nuestro país, su estado de conservación y se plantearon algunas medidas de salvaguardia, culminando así en el año 2006, con la *Norma Mexicana de Catalogación de Documentos Fonográficos*, que reglamenta la forma de conservación del patrimonio audiovisual. De igual manera, se realizó la entrega del nuevo edificio de la Fonoteca Nacional que hoy en día resguarda las colecciones fonográficas más importantes del país.

Cabe destacar que México ha jugado un papel relevante en el Programa Memoria del Mundo en sus tres niveles (internacional, regional y nacional). Nuestro país es en la actualidad el único de América que ha promovido el registro nacional y ocupa el tercer lugar a nivel mundial, junto con Polonia, con cinco registros en Memoria del Mundo. <sup>104</sup>

En lo que se refiere a la promoción y *difusión* del patrimonio musical como manifestación viva, podemos mencionar los siguientes ejemplos:

---

<sup>102</sup>REYES, Artemisa comp. (2007) *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*, Edit. UNAM/ENM, México, p.304

<sup>103</sup>MURATALLA, Benjamín “Los Sonidos de la Diversidad” en HÍJAR, Fernando (2009) *Cunas, ramas y encuentros sonoros, doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Edit. Culturas populares/CONACULTA, México, p.103

<sup>104</sup>REYES, Artemisa comp. (2007) *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*, Edit. UNAM/ENM, México, p.14

- La creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 1988, que llevó a cabo el Plan Nacional de Apoyo a la Música.<sup>105</sup>
- La iniciativa del Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México, que inició sus actividades en febrero de 1989 con el propósito de “estimular a los jóvenes a promover el desarrollo de sus habilidades musicales y ampliar su conocimiento del repertorio orquestal”<sup>106</sup>
- El Fondo nacional Para la Cultura y las Artes (FONCA) que desde 1989 lleva a cabo una serie de programas de apoyo y fomento a las actividades culturales y artísticas del país así como, la *preservación del patrimonio cultural*.<sup>107</sup>
- El programa de Fondos Especiales para el Fomento Musical que desde 2003 inició su apoyo en la *difusión y preservación del patrimonio musical de Tamaulipas*.<sup>108</sup>
- El resurgimiento de tradiciones campesinas como el *Son Jarocho* de Veracruz y la *difusión* de éste por músicos tradicionales como Andrés Vega, Arcadio Hidalgo, Gilberto Gutiérrez y el grupo Mono Blanco, los cuales asignaron a diversos jóvenes de las comunidades, el papel de monitores culturales en el fomento y acopio de tradiciones musicales. Así se comenzó a realizar en todo el estado fandangos (fiestas tradicionales) y se restableció el interés de los jóvenes por la tradición de la música jarocho.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup>HARVEY, Edwin (2006) *Política y financiación pública de la música, países iberoamericanos en el contexto internacional (antecedentes, instituciones y experiencias)*, Edit. Fundación Autor, Madrid, p.125

<sup>106</sup>Ibíd., p.126

<sup>107</sup>Ibíd., p.131

<sup>108</sup>Ibíd.

<sup>109</sup>ZAMORA, Fabián (2003) *Ser “moderno” en San Miguel Totonicapán: el baile del Convite y la globalización cultural*, México, pp.40-41, Tesis presentada en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales para la obtención del grado de Maestro en Ciencias Sociales. [Recuperado el día 18 de Mayo de, <http://flacsoandes.org/dspace/bitstream/10469/1950/13/05.%20Cap%C3%ADtulo%203.%20El%20convite%20y%20las%20identidades.pdf>]



En cuanto a la *preservación y difusión* de la *música tradicional* en específico podemos encontrar:

- El programa del FONCA dedicado a “impulsar la creación de obras musicales instrumentales y/o vocales que retomen las formas tradicionales mexicanas de diversos géneros”<sup>110</sup>
- El proyecto piloto de “Rescate de Acervos”, mediante el cual, el 11 de Marzo de 2011 ingresaron a la Fonoteca Nacional cintas procedentes de la Sierra de Zongolica cuyos documentos sonoros son considerados fundamentales para la cultura nahua por su contenido histórico de música tradicional.<sup>111</sup>
- El proyecto “Son Raíz”, impulsado desde la Dirección de Vinculación Regional (DVR), la cual pertenece a la Dirección General de Vinculación Cultural del CONACULTA. En él se llevan a cabo programas de desarrollo cultural en las regiones de la Huasteca, Sotavento, Tierra Caliente, Istmo, entre otras, con el fin de salvaguardar el patrimonio musical de México.<sup>112</sup>

Sin embargo, a pesar de tener buenas iniciativas en cuanto a la *gestión del patrimonio musical*, México también corre grandes riesgos relacionados principalmente con la situación que hoy viven la mayoría de las comunidades indígenas y campesinas y la falta de alternativas para la salvaguardia y rentabilidad de su *patrimonio cultural*, que es el caso de este estudio.

Cabe destacar que México es de los países del mundo con mayor riqueza en diversidad y profundidad histórica de patrimonio musical, sin embargo, las culturas musicales de los

---

<sup>110</sup>HARVEY, Edwin (2006) *Política y financiación pública de la música, países iberoamericanos en el contexto internacional (antecedentes, instituciones y experiencias)*, Edit. Fundación Autor, Madrid, p. 464

<sup>111</sup>revista *Culturas Indígenas* (2011) Vol.3, Número 6, Edit. Dirección General de Investigación y Patrimonio Cultural/CDI, México, p.58

<sup>112</sup>SEVILLA, Amparo, “‘Son Raíz’: diálogo musical entre regiones culturales” en HÍJAR, Fernando (2009) *Cunas, ramas y encuentros sonoros, doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Edit. Culturas populares/CONACULTA, México, p.287

pueblos originarios enfrentan varios problemas que a futuro pueden generar su desaparición.<sup>113</sup>

En primer lugar, porque muchas veces en las gestiones gubernamentales se prioriza el registro del patrimonio en fonogramas, dejando de lado a las comunidades productoras y considerando su música únicamente como parte de un acervo documental y no como un elemento constante y necesario para la vida y el desarrollo de las comunidades. Al respecto, Gonzalo Camacho (2009) menciona:

[...] En el campo de las políticas culturales de México, el discurso y las acciones en torno al patrimonio musical se realizan bajo la perspectiva de un modelo conceptual y hegemónico de la música, cuya lógica y particularidad no podría aplicarse a la diversidad de culturas musicales existentes en nuestro país. Este modelo a privilegiado los soportes materiales por sí mismos como formas patrimoniales [...] En esta lógica, las acciones abocadas al cuidado del patrimonio musical se han enfocado de manera esencial a la conservación de los objetos, relegando a las personas y a las comunidades, olvidando quienes son los verdaderos sujetos sociales portadores del saber. Este punto es sustancial, sobre todo cuando se trata de prácticas musicales correspondientes a las sociedades orales.<sup>114</sup>

Con esto, no tratamos de desvirtuar, ni mucho menos sobreponer alguna de las formas de *preservación del patrimonio musical*. Ya sea por medio de su documentación en fonogramas o mediante la ejecución de éste dentro del contexto comunitario, se pretende que ambos métodos sean llevados a la par en concordancia con la vigencia de la práctica para la comunidad y un registro de ésta para seguir instruyendo a las generaciones venideras.

Otro caso a considerar, es el de la *Folklorización*, al que nos referimos ya en el apartado anterior. Diversas manifestaciones alrededor del país, están siendo afectadas por este proceso debido a que se han inscrito a la industria del

---

<sup>113</sup> revista *Culturas Indígenas* (2011) Vol.3, Número 6, Edit. Dirección General de Investigación y Patrimonio Cultural/CDI, México, p.65

<sup>114</sup> CAMACHO, Gonzalo "Las Culturas Musicales de México, un patrimonio germinal" en HÍJAR, Fernando (2009) *Cunas, ramas y encuentros sonoros, doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Edit. Culturas populares/CONACULTA, México, pp.25

espectáculo y el ámbito comercial (tal es el caso de la música ranchera, los corridos, entre otros).

Por lo tanto, en la actualidad, debe hablarse de la existencia de los tipos de tradición, el género vuelto a lo comercial (como en el caso del mariachi con traje de charro y trompetas) y el género tradicional (el que permanece en las comunidades y es base del primero por su riqueza histórica, social y cultural) Sin embargo, es importante hacer mención que incluso en algunos ámbitos del género tradicional existe un sentido económico del cual se benefician diversos músicos al ser contratados para tocar en fiestas y ceremonias.

Aunque las influencias de la música moderna se ven mayoritariamente en los jóvenes, éstos son parte fundamental en la transmisión de conocimientos y desafortunadamente están perdiendo el interés por la música tradicional.

De esta manera, en este capítulo dejamos ver un panorama complejo en lo que respecta a la *gestión del patrimonio musical* de nuestro país. Es obvio que las culturas musicales requieren nuevas medidas de *difusión* y salvaguardia, pero al mismo tiempo se han ganado terreno en cuanto a su documentación y gracias a las fonotecas ahora poseemos un gran conocimiento de músicas de hace más de 100 años atrás.

Sólo a través de una correcta gestión de nuestro *patrimonio musical*, lograremos traspasar los límites entre la institucionalidad y la comunidad mirando ambos y estableciendo un diálogo que nos permita llegar a proyectos que lleven no menos que al desarrollo real de las comunidades portadoras de este bien.

En aras de contribuir a la memoria sonora, en el siguiente capítulo expondremos el panorama que envuelve al patrimonio musical de nuestro país y en específico a la *música tradicional*.

## Capítulo 3

### El Patrimonio Musical mexicano, panorama general

En el capítulo anterior, se hizo un recuento de las diversas políticas y acciones que se han llevado a cabo para la *preservación y gestión del patrimonio musical* a nivel internacional y en específico en nuestro país.

No obstante, consideramos pertinente la incursión en el mundo del *Patrimonio musical mexicano* y en específico de la *música tradicional*, no con la intención de establecer un arduo y detallado informe de catalogación (tarea que no estamos en capacidad de cumplir), sino simplemente proporcionar a nuestro lector un panorama general de lo que éste abarca así como, exponer la importancia y el papel que la música ha jugado a lo largo de la historia.

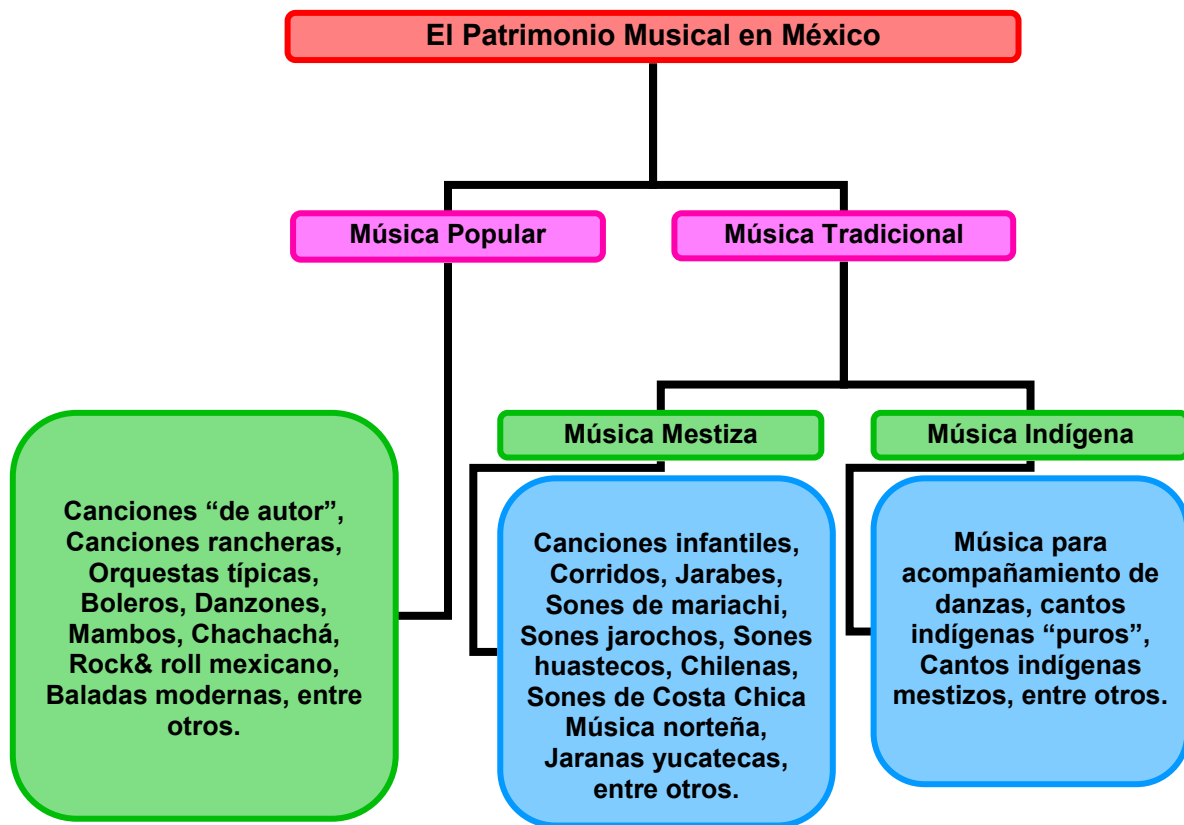
Entender en qué consiste el patrimonio musical de México no es, desde ningún punto de vista, un asunto fácil. Se oponen a este entendimiento las visiones parciales, estereotipadas o declaradamente sujetas a interés de grupos (sociales, políticos o económicos), la falta de recursos para la investigación, conservación y preservación de las manifestaciones musicales del país y la inadecuada difusión del quehacer musical de los mexicanos en todas sus variantes [...]<sup>115</sup>

Para tratar de solventar esta problemática, hemos elaborado un diagrama mediante el cual, consideramos, puede entenderse la distribución de algunos géneros y expresiones sonoras que conforman hoy el *patrimonio musical mexicano*.

---

<sup>115</sup>TELLO, Aurelio, "El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa" en FLORESCANO, Enrique (1997) *El Patrimonio Nacional de México Tomo II*, Edit. CONACULTA/FCE, México, p.81

## “Diagrama del Patrimonio Musical Mexicano”<sup>116</sup>



Así, partiendo de la idea de que el *patrimonio musical* en nuestro país puede dividirse en dos categorías: *música popular* y *música tradicional*, es importante esclarecer sus diferencias.

De acuerdo con la investigadora Yolanda Moreno (1979), *la música popular* es toda aquella que es aceptada y reconocida por la sociedad, pero que puede ser fácilmente sustituida y tiene la característica de estar dirigida al *consumo en masa*. En cambio, *la música tradicional* (o *música folklórica* en términos de la autora) es la que logra prevalecer en la costumbre y dinámica social de las comunidades y es transmitida de generación en generación.

<sup>116</sup>Fuente: Elaboración propia. El presente diagrama muestra de manera simplificada la distribución del *patrimonio musical* mexicano acorde a los fines que nuestra investigación plantea, por lo que no profundiza en subgéneros y tampoco integra lo que refiere al *patrimonio musical documental* y *organológico*: instrumentos, archivos sonoros, música de tradición escrita y obras de compositores mexicanos.

Asimismo, una canción o una pieza del repertorio *popular*, puede con el tiempo convertirse en parte de la *música tradicional* siempre y cuando, se le asignen valores no únicamente recreativos, de entretenimiento o de distracción instantánea, sino que se inserte en las comunidades como una muestra de la historia colectiva y de transmisión de valores para las futuras generaciones.

[...] lo popular se refiere a las canciones que el pueblo maneja en su presente; es decir son aquellas canciones que la sociedad acepta y canta, pero que en poco tiempo pueden olvidarse y sustituirse por otras similares o enteramente diferentes. Cuando una de estas canciones perdura por años en el repertorio popular, cantándose con menores o mayores variantes, dicho canto puede llamarse folklórico. En otras palabras, la canción folklórica es un fenómeno que se sustenta en la tradición, en tanto que la canción popular expresa casi por lo general una sensibilidad o una moda pasajera. La música regional o folklórica surge como expresión popular y, del mismo modo que las costumbres artesanales, se transmite de generación en generación. [...]<sup>117</sup>

Bajo estas premisas, podemos aseverar que el *patrimonio musical mexicano* en su totalidad, en algún momento tuvo la característica de ser *popular*. No obstante, la división actual entre lo *tradicional* y lo *popular* se establece de acuerdo a los hechos históricos, la permanencia y significación de los géneros, además del contexto en el que se interpretan.

### **3.1. Música popular mexicana**

En cuanto a esta división, cabe aclarar que a pesar de haber registros que constatan la existencia de música de “entretenimiento” durante la época colonial en la nueva España, ésta era importada de Europa y escuchada únicamente por las clases altas a grado de no tener una distribución pública que pudiera repercutir en los gustos musicales de las mayoritarias clases bajas.

Ya desde los inicios de la época colonial, cronistas e historiadores señalaron la omnívora disposición de la sociedad para consumir música en saraos, fiestas y representaciones. Músicos importados directamente de la metrópoli se encargaron de proporcionar la única clase de diversión aceptable a esta sociedad rentista y

---

<sup>117</sup>MORENO, Yolanda (1979) *Historia de la Música Popular Mexicana*, Edit. Océano, México, p.40

ociosa: la música que, viniendo de España, les recordara su origen y lealtades peninsulares.<sup>118</sup>

No es sino hasta la segunda mitad del siglo XIX, después de la independencia, cuando surge la *música popular* mexicana, siendo la “canción sentimental” o la “canción de autor” la primera muestra de ello. Ésta, era producida masivamente e incluso se vendía en los famosos “cancioneros”, métodos musicales impresos que permitían a cualquier persona cantar e interpretar las canciones en algún instrumento.

Entre los principales representantes de este género encontramos a Melesio Morales (1838-1908), Ángel Peralta (1845- 1883) y al creador de la romanza “Te amo”, Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941). La “canción de autor” tuvo vigencia hasta los inicios de la dictadura *porfirista* en 1877.

Se trataba de una canción emotiva, de añoranza y de queja amorosa la mayoría de las veces. Una verdadera pléyade de autores que producían sin cansancio canciones para ese abundante público. [...] En consecuencia, el negocio en las editoriales era prospero. Las canciones se vendían como pan caliente [...] Todos estos autores de moda cultivaban un género definible no tanto por su forma cuanto por su contenido [...]<sup>119</sup>

No obstante, para finales del siglo XIX y principios del XX, la sociedad mexicana se adentraba en un nuevo proceso de transición en el que, por un lado trataba de asimilar las ideas “modernistas” instauradas por el *porfirismo*, aceptando todos los inventos extranjeros que simbolizaran un avance tecnológico tales como; el automóvil, el alumbrado público y las vías ferroviarias, mientras que por otro, permanecía el dominio de una fuerte aristocracia de origen provincial que difícilmente se desapegaba de su contexto pueblerino y de los valores considerados “típicos mexicanos”.

Bajo esta perspectiva, floreció un movimiento cultural que, en aras de preservar “lo mexicano”, se consolidó como la tendencia regionalista de la naciente clase media de principios del siglo XX.

---

<sup>118</sup>Ibíd., p.16

<sup>119</sup>Ibíd., p.19

[...] nada tiene de extraño el que conjuntamente con un movimiento expansivo provocado por la modernización técnica, se iniciara un movimiento cultural “hacia dentro” que poco tuvo que ver con el movimiento revolucionario iniciado en 1910. La búsqueda y conservación del “alma nacional” se imponía como defensa ante los inquietantes modelos extranjeros que irrumpían insidiosamente, deformando “lo nuestro”.<sup>120</sup>

Fue así, que surgieron las *orquestas típicas*, las cuales eran agrupaciones dedicadas a la interpretación en plazas públicas de arreglos sobre música tradicional, música considerada de “dominio público” y música de los nuevos compositores mexicanos<sup>121</sup>. Entre las más representativas encontramos la “Orquesta típica Mexicana” (1887) fundada por Carlos Curti, La “Típica Lerdo” (1901) y la “Orquesta Típica Presidencial” (1924).

Sin embargo, la influencia del fonógrafo, la radio pública y la aparición del tocadiscos y el disco de vinilo (LP) en 1925, trajo consigo un latente interés social por las modas extranjeras y para mediados del siglo XX lo “típico” había sido desplazado para abrir pasó al mercado internacional.

[...] Las influencias extranjeras pronto se dejaron sentir aun en los campeones del género regionalista, cuyo sustento económico dependía de las demandas de un mercado ávido de ritmos novedosos y modernos [...] El fox-trot hizo su aparición en 1923 y Emilio Pacheco escribía la primera canción- bolero “Presentimiento” (1924). La canción mexicana iniciaba su camino a la modernidad.<sup>122</sup>

Al mismo tiempo, la política interior llevaba a cabo proyectos nacionalistas posrevolucionarios que trataban de proyectar una nueva idea de sociedad mexicana *mestiza*<sup>123</sup> a través de la adopción de símbolos cohesionadores como; el himno nacional, la *china poblana*, la bandera y por supuesto, la música de mariachi.

---

<sup>120</sup>Ibíd., p.25

<sup>121</sup>Entre esta generación de compositores podemos encontrar a: Manuel M. Ponce, Mario Talavera, Alfonso Esparza Oteo, Silvestre Revueltas, entre otros.

<sup>122</sup>Ibíd., p.29

<sup>123</sup>El mestizo, hijo de india y español, es considerado la pieza fundadora del nacionalismo pos-revolucionario pues es el personaje que proviene de aquellos pobladores que fundaron los grandes imperios prehispánicos, pero a la vez, comparte la idea de modernidad y progreso generada por su herencia occidental.



La identidad colectiva de México, en tanto expresión de un proceso histórico [...] se logró por mecanismos eminentemente simbólicos. La soberanía estatal sobre el territorio y la colectividad entre los integrantes de una sociedad de tal magnitud y diversidad son justificadas por la eficacia de símbolos emblemáticos. Éstos, plasmados en diferentes momentos históricos, se apoyan en elementos aborígenes (el escudo nacional), europeos (el Himno Nacional) y definitivamente mestizos (la virgen de Guadalupe, el charro y el Mariachi moderno).<sup>124</sup>

Así, en el año de 1934, el mariachi de Silvestre Vargas, proveniente de Tecalitlán, Jalisco, fue seleccionado por el recién electo presidente Lázaro Cárdenas para amenizar y representar sus eventos políticos en todo el país. En poco tiempo esta música interpretada únicamente por comunidades campesinas del occidente mexicano, se convirtió en un estereotipo de lo “popular por excelencia” y su *difusión* se masificó mediante la radiodifusora XEW.

El mariachi moderno y la música de trompetas, así como la imagen del “charro llevando serenata”, llegó a su auge a través del *cine de oro* de los años cuarenta, en películas como *Allá en el rancho grande* (1936), *¡Qué lindo es Michoacán!* (1942) y *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941), donde aparecían ídolos de la televisión como Jorge Negrete y Pedro Infante. De igual manera, compositores como José Alfredo Jiménez, Cuco Sánchez, Lola Beltrán y Lucha Reyes, establecieron durante la década de los 50, las pautas de lo que hoy se conoce como “la canción ranchera”.

El aumento de la producción disquera fue característico de esa etapa. La canción ranchera, en competencia con el bolero que todo arrollaba, estableció récords de ventas sin precedente. Las compañías grabadoras fundaron premios y estímulos para los mejores intérpretes de la canción ranchera, al mismo tiempo que se iba formando el estereotipo de ella, tanto en su forma de ejecución como en su composición.<sup>125</sup>

Por otro lado, existía un creciente intercambio comercial y cultural con la región del Caribe y las islas antillanas, que estableció una de las mayores influencias extranjeras en la *música popular mexicana*, la ola de la “música tropical”.

---

<sup>124</sup>JÁUREGUI, Jesús (2007) *El Mariachi. Símbolo musical de México*, Edit. INAH/CONACULTA/Taurus, México, p.135

<sup>125</sup>MORENO, Yolanda (1979) *Historia de la Música Popular Mexicana*, Edit. Océano, México, p.141

En México, se emplea la denominación generalizadora de “música tropical” para designar todo tipo de música (bailable por lo general) en la cual predomina la influencia negra o caribeña. La historia de esta influencia caribeña forma un capítulo importante en la evolución de la música popular en nuestro país.<sup>126</sup>

Géneros como el *danzón*, el *bolero*, el *chachachá* y el *mambo* creado en México por el cubano Pérez Prado, se arraigaron a nuestra cultura forjando así una nueva generación de compositores nacionales y haciendo de esta música parte de nuestro patrimonio.

La confluencia de culturas que se dio en la región del Caribe desde el momento mismo del descubrimiento del nuevo mundo creó las condiciones de lo que después sería “la expresión americana” [...] La música del Caribe es de gran vitalidad y ha servido de base para el desarrollo de la mayoría de formas musicales que se tocan y se bailan a lo largo y ancho de nuestro continente.<sup>127</sup>

Algunos de los compositores mexicanos más importantes en lo que respecta a este género fueron: Agustín Lara (1897-1970) también conocido como “El flaco de Oro”, el yucateco Guty Cárdenas (1905-1932), el oaxaqueño Álvaro Carrillo (1921-1969) y Jesús Navarro con su trío “Los Panchos” (1913-1993).

Aunque la “música tropical” tuvo un gran impacto en la sociedad mexicana, ésta se dirigió principalmente a un público adulto que gustaba de asistir a los famosos *salones de baile*, lo cuales no satisfacían la creciente demanda musical de las nuevas generaciones.

No fue sino a principios de los años 60, cuando la influencia estadounidense llegó a nuestro país y el rock’n’roll se convirtió en el movimiento juvenil por excelencia.

Grupos como los “Teen Tops”, “Los Locos del Ritmo” y los “Rebeldes del Rock”, al igual que solistas nacionales como Angélica María, Mayté Gaos y Alberto Vázquez, trataron de integrar el estilo “Elvis Presley” a la moda mexicana.

Sin embargo, a pesar del gran *boom* que el rock’n’roll y el punk-rock significó para los jóvenes mexicanos de la década de los 60’s y 70’s, éste fue relacionado con

---

<sup>126</sup>Ibíd., p.169

<sup>127</sup>LOPEZ, Roberto (2001) *Crónica de la música de México*, Edit. Grupo Editorial Lumen, Argentina, p.51

movimientos estudiantiles de izquierda que fueron inmediatamente acallados por los gobiernos priistas de entonces, “Del mismo modo que en Estados Unidos hubo festivales de rock, entre los que destacó el ya épico Woodstock (1969), hubo en México un folklórico Avándaro (1969) [...] pero nada de esto perduró.<sup>128</sup>

Habiendo iniciado ya la explotación del mercado juvenil, la industria discográfica mexicana comenzó nuevas inversiones y para principios de los años 80, los medios masivos de comunicación habían sustituido el “alocado” rock’n’roll por un género más suave, la “balada moderna” o “canción romántica”.

Ésta, trataba de rescatar el romanticismo de los antiguos cantantes y compositores y a la vez, verse apoyada y publicitada a través de la televisión. La “balada moderna” tuvo un gran éxito en España con grupos como *Hombres G* y *Olé Olé*, en el caso mexicano con intérpretes como Armando Manzanero, Marco Antonio Solís y José José.

[...] el intenso mercado del rock’n’roll propició la duración efímera de dicha moda y empresarios e intérpretes abandonaron el género para integrarse al movimiento de la “canción moderna”, la nueva canción romántica y el show televisivo [...] comienza así una nueva corriente, un estilo de canción que no era ranchera, ni bravía, ni bolero, ni la tradicional romántica mexicana, pero que claramente acarrea elementos de balada sentimental estadounidense, ambiente abasileñado o intención marcadamente ibérica.<sup>129</sup>

Para finales de los años 80, la globalización económica había permitido una mayor circulación de músicas internacionales y con la apertura del libre comercio la producción musical nacional se vio fuertemente influenciada por una serie de nuevos géneros que en su mayoría fueron distribuidos para el *consumo en masa*.

Hoy día también, dondequiera que la música está presente, también está ahí el dinero. [...] La música, disfrute inmaterial convertido en mercancía, viene a

---

<sup>128</sup>MORENO, Yolanda (1979) *Historia de la Música Popular Mexicana*, Edit. Océano, México, p.188

<sup>129</sup>Ibíd., p.190

anunciar una sociedad del signo, de lo inmaterial vendido, de la relación social unificada en el dinero.<sup>130</sup>

La producción musical mexicana durante la década de los 90's y los actuales años 2000, se ha caracterizado por una fuerte influencia de géneros internacionales que varía de una forma mínima en cuanto a la producción internacional.

Por ende, es difícil afirmar si la música *popular* producida en nuestro país a partir de los años 90 aún puede insertarse como parte del *patrimonio musical mexicano*. Sin embargo, consideramos conveniente dejarlo como un tema a discusión para futuras investigaciones.

### **3.2. Música tradicional mexicana**

A diferencia de la *música popular*, la *música tradicional mexicana* ha tenido una larga trayectoria que se remonta a la época precortesiana. Podemos decir que es el resultado de un largo proceso histórico que inició con el desarrollo musical de las culturas mesoamericanas y que posteriormente, en el siglo XVI, se vio influenciada por géneros musicales pertenecientes a las culturas ibéricas; andaluza, castellana, aragonesa, catalana, entre otras.

Además, debe agregarse el gran aporte cultural de la inmigración africana que se dio por el esclavismo colonial durante los siglos XVI al XIX y la influencia de migrantes franceses, alemanes, ingleses, chinos, rusos y checoslovacos que llegaron durante el siglo XX.

El investigador Jas Reuter (1981) menciona también, que un factor importante para entender la riqueza musical de México tiene que ver con su topografía, ya que nuestro territorio posee una gran diversidad biológica y debido a su ubicación geográfica también conserva un gran número de ecosistemas que van desde las montañas más altas hasta los bosques tropicales y zonas costeras.

---

<sup>130</sup>ATTALI, Jacques (1995) *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música*, Edit. Siglo XXI, México, p.11

[...] Por un lado, los pueblos que habitan determinados paisajes producen un determinado tipo de música; el trópico con sus colores brillantes y variedad de fauna productora de un sinfín de sonidos, influye en la música tanto como las altas montañas de la sierra con su silencio y el silbar de las ventiscas; el desierto hace que sus habitantes generen un cierto tipo de sonoridad musical, muy diferente del que inspira un paisaje lacustre como el de Pátzcuaro, por ejemplo. Además cada uno de esos paisajes ofrece sus materiales específicos para la elaboración de instrumentos musicales que a su vez le dan su carácter a la música del grupo humano que habita el respectivo paisaje.<sup>131</sup>

Actualmente, la *música tradicional mexicana*, puede distinguirse por ser una expresión que no precisa de la escritura o *notación* musical, sino que ha perpetuado a partir de la oralidad principalmente entre las zonas rurales del país. La transmisión de generación en generación, ha permitido que se preserve un amplio repertorio de canciones y melodías, al igual que, formas de ejecución y fabricación de instrumentos musicales.

Es importante mencionar, que si bien en nuestra investigación dividimos la *música tradicional* en dos rubros, música *mestiza* y música *indígena*, esta división no se hace con el fin de desvalorizar o enaltecer alguna de las vertientes, sino con el objetivo de distinguir a sus comunidades productoras y los usos sociales que cada una asigna a su producción musical.

Es claro que tanto la música *indígena* como la música *mestiza* han sido partícipes de un sinnúmero de influencias y transformaciones que se dieron mayormente durante la época colonial. Sin embargo, podemos aseverar que en lo que respecta a la música *mestiza*, ésta ha tenido una mayor influencia europea en cuanto a sus dotaciones instrumentales y actualmente la totalidad de su repertorio es en lengua castellana.

[...] He traído a colación este punto porque la mayor parte de la música que podemos incluir en el rubro de la tradición oral es cultivada por los grupos indígenas de México. La

---

<sup>131</sup>REUTER, Jas (1981) *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Edit. Panorama, México, p.10

otra porción le corresponde a grupos llamados criollos o mestizos, por contener en sus expresiones culturales una mayor cantidad de elementos de la cultura occidental.<sup>132</sup>

Aclarado ya este punto, comenzaremos a definir los géneros de origen mestizo que hoy conforman el patrimonio musical de nuestro país.

### 3.2.1. Música mestiza

Esta música parte de una larga tradición y es producto, como su nombre lo indica, del mestizaje musical entre el mundo prehispánico y la música que durante los siglos de colonización, era popular en España y el resto de Europa.

Evidentemente, los primeros monjes de las *órdenes mendicantes*<sup>133</sup> llegaron a nuestro territorio, entonces llamado Nueva España, para edificar claustros, iglesias y catedrales, e iniciar el proceso de evangelización indígena mediante la enseñanza del castellano, el canto, la escritura musical, la construcción de instrumentos y cualquier otro aspecto que significara el establecimiento de la religión católica.

Los coros de las iglesias fueron numerosos, las orquestas también, substituyendo el antiguo instrumental por órganos, rabeles, arpas y bajones [...] jóvenes, ancianos, niños y mujeres fueron instruidos para cantar las cuatro oraciones principales y, sobre todo El Alabado Viejo al Sacramento [...] fueron igualmente los evangelizadores los que implantaron y dieron animación a las misas de aguinaldo, utilizando toda suerte de cantos que circulaban en labios del pueblo<sup>134</sup>

Por otra parte, las melodías de los juglares y trovadores, así como las canciones, *romances*, *folías*, *jácaras* y *zarabandas* traídas por los militares y colonizadores españoles, empezaron a tener un eco en nuestra tierra. Los esclavos africanos,

---

<sup>132</sup>TELLO, Aurelio, "El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa" en FLORESCANO, Enrique (1997) *El Patrimonio Nacional de México Tomo II*, Edit. CONACULTA/FCE, México, pp.83-84

<sup>133</sup>Se denominan *mendicantes* a las órdenes de San Francisco, Santo Domingo y San Agustín, las cuales formaron sus congregaciones con una filosofía basada en el retorno a la pobreza, la vida comunitaria, la oración y la predicación. Éstas, constituyeron una especie de élite intelectual entre el estamento eclesiástico de la Nueva España. Definición en: ESPINOSA, G. (2005) "las órdenes religiosas en la evangelización del nuevo mundo" en *España medieval y el legado de occidente*, Ed. SEACEX/INAH, México, pp.250-251 [Recuperado el día 6 de Junio de 2011 de, <http://www.ugr.es/~hstarte/investigacion/grupo/proyecto/TEXTO/ gloria1.pdf>]

<sup>134</sup>MENDOZA, Vicente (1984) *Panorama de la música tradicional de México*, Edit. UNAM/IIE, México, p.10

establecieron comunidades donde surgieron los primeros ritmos afromestizos que anunciaron el surgimiento de una riqueza musical propiamente mexicana.

Fue así, que en nombre de la religión, la vida en la nueva España continuó bajo mandato virreinal y en todo el país fueron construidos teatros como los “piadosos”, los cuales eran utilizados en épocas decembrinas para representar pastorelas e historias sobre demonios, ángeles, adoraciones, arrullos y ofrendas al niño dios.

Temas como “La víbora de la mar”, “Doña blanca”, “Los pastores a Belén” y “La Polla Pinta” pasaron a formar parte del repertorio de villancicos, nanas, rondas y arrullos infantiles que hoy en día permanecen en los juegos y cantos de los niños mexicanos desde Baja California hasta la península de Yucatán.

A pesar de que estas coplas y canciones eran de origen español, se adaptaron al contexto novohispano y se convirtieron en nuestra música popular.

La interpretación varía tanto de un lugar a otro que aún una misma canción, pongamos por el caso la ronda infantil “Doña Blanca”, se convierte en española, mexicana, ecuatoriana o argentina por la manera en que es cantada por los niños de cada uno de estos países. Uniendo estos factores, el resultado que tenemos es una enorme riqueza musical específicamente mexicana.<sup>135</sup>

A principios del siglo XIX la vida colonial llegó a su fin, todas aquellas tonadas, *sonsonetes*, *fandanguillos*, *peteneras* y *malagueñas* que habían sido llevadas por los españoles hasta las más lejanas rancherías, comenzaron a mostrar modificaciones y el toque provincial dio paso a los *soncitos regionales* y a la creatividad de los pobladores de todo el país que empezaron a mezclar el cantar de los campos con las melodías patrióticas de los insurgentes.

Ya en nuestra vida independiente [...] harán su aparición en los fandangos auténticos sonos de tierra caliente, venidos de la costa [...] Del mismo modo los jarabes que circulaban a despecho de la Inquisición en las rancherías y poblados de todo el centro del

---

<sup>135</sup>REUTER, Jas (1981) *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Edit. Panorama, México, p.14

país, ocuparán el lugar predilecto en las fiestas de cumpleaños, bautizos y bodas dando oportunidad a los músicos, cantadores y bailadores de ganarse la vida [...]<sup>136</sup>

Con el correr de las décadas, fueron surgiendo nuevos géneros que poco a poco se adaptaron a la vida campesina, y en algunos casos como el del *mariachi* antes mencionado, se establecieron con gran éxito en las crecientes ciudades.

Asimismo, muchos de éstos géneros han mantenido su dotación instrumental y han perpetuado en la memoria sonora de los habitantes del México actual, incluso podemos decir que la *música tradicional mestiza* es vigente, pues las nuevas generaciones de ámbitos rurales y urbanos han innovado y aumentado el repertorio antiguo con nuevas composiciones y melodías que hacen de éste un patrimonio vivo.

A continuación, describiremos algunos de los géneros de *música tradicional mestiza* que tienen mayor presencia en el país y que siguen formando parte de la vida festiva de las comunidades.

### **3.2.1.1. El son**

Considerado el género más representativo de México, tiene su origen en las canciones y villancicos españoles que llegaron en los siglos XVI y XVII, “junto con los ‘sonecitos de la tierra’ derivados de las melodías traídas por los grupos de teatro ligero”.<sup>137</sup> Aunque es difícil establecer los límites que abarca debido a la ambigüedad del nombre<sup>138</sup> y a sus diversos subgéneros regionales, podemos establecer algunas características generales.

---

<sup>136</sup> MENDOZA, Vicente (1984) *Panorama de la música tradicional de México*, Edit. UNAM/IE, México, pp.12-13

<sup>137</sup> REUTER, Jas (1981) *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Edit. Panorama, México, p.156

<sup>138</sup> La ambigüedad de este género se da porque incluso en países como Cuba existe una tradición muy arraigada del llamado *Son*, que poco parecido tiene con el nuestro. Por otra parte, el término *Son* también es aplicado entre los pueblos indígenas de México para denominar ciertas danzas y frases musicales, como es el caso del *Son Canario* de la comunidad nahua de Pilateno.



- a) Es una “música profana y festiva típicamente mestiza”<sup>139</sup>
- b) Es un género que se liga estrechamente al baile, “no a la danza ritual del indígena, sino al baile social”<sup>140</sup>, es decir al baile de parejas en el que se hace presente el cortejo entre hombre y mujer.
- c) Su estructura musical, con pocas excepciones, combina una introducción instrumental con partes cantadas, es decir, frase musical, copla, frase musical, copla y así sucesivamente.

En México, la música y el instrumento se juntan y se complementan en el son [...] la parte más antigua y entrañable de la música tradicional. Hay *son de mariachi*, en Jalisco, son *abajero* en Michoacán, *son huasteco* y *son de costumbre* en las Huastecas, *son arribeño* en Guanajuato, *son de tarima* en Guerrero, *son istmeño* en Oaxaca y *son Jarocho* en Veracruz; el son existe en casi todo el territorio del país y las relaciones entre sus divisiones resultan laberínticas.<sup>141</sup>

Entre sus variantes principales podemos encontrar *sones jarocho*, los cuales preservan elementos de la música barroca española y la música africana y son típicos de la zona de sotavento del estado de Veracruz. Tienen una dotación instrumental básica de: arpa jarocho, jarana y requinto.

En la zona del occidente de México, ubicamos los *sones de mariachi* que se tocan en los estados de Nayarit, Jalisco, Colima y Michoacán. Su base instrumental se constituye por: Vihuelas, guitarra quinta colorada, y violines. En ellos podemos encontrar una gran diversidad de influencias como la “arribeña” del guitarrón en los estados de Nayarit y Jalisco y la influencia “abajero” del arpa grande en las zonas de Apatzingán y Nueva Italia, tierra caliente de Michoacán.

En la parte sur del país podemos ubicar los *sones de Costa Chica* que se localizan en el límite de Guerrero y Oaxaca, en ellos predomina una fuerte influencia mulata

---

<sup>139</sup> *Ibíd.*

<sup>140</sup> *Ibíd.*

<sup>141</sup> Fonograma Ensamble continuo, *Laberinto en la guitarra, el espíritu barroco del son jarocho* (2002) CONACULTA/FONCA, México, p.9 [1 Disco compacto]

por el uso de un cajón de tapeo para percusión. También entre estos *sones* podemos encontrar *la chilena* “un género derivado de las *marineras* peruanas y *cuecas* chilenas que llegaron en el siglo XIX con los marineros y comerciantes que iban de paso a California en busca de oro”<sup>142</sup>. Su dotación instrumental se caracteriza por el uso de vihuelas, cajón de tapeo y en algunos casos arpa.

En la zona del altiplano central, encontramos los *sones huastecos*, también conocidos como *huapangos*, éstos son la expresión musical más representativa de la región Huasteca que está constituida por seis estados; el norte de Veracruz, el sur de Tamaulipas, el noreste de Hidalgo, el oriente de San Luis Potosí y porciones de Puebla y Querétaro. Se caracterizan por su canto con falsete y generalmente son interpretados por un trío de músicos, su dotación instrumental es la jarana huasteca, la guitarra huapanguera y el violín.

Por último, en la península de Yucatán encontramos las *jaranas yucatecas*, que se cree son resultado de la combinación de la música popular con los “sonecitos” indígenas, aunque también tienen una gran semejanza con las jotas españolas sobre todo en la forma de danzarse. Su dotación instrumental se conforma por: contrabajo, trompetas, clarinetes, saxofones, timbales y güiro.

Es un género esencialmente bailable, en el que tiene enorme importancia la música, ya que la letra de las coplas cantadas se han perdido. Hoy lo que se hace es interrumpir la música al grito de ‘¡bomba!’ y declamar una copla amorosa o picaresca. Suelen tocarla las llamadas orquestas típicas en fiestas llamadas “vaquerías”.<sup>143</sup>

### **3.2.1.2. La música norteña**

El noreste de México se caracteriza por la presencia de los “conjuntos norteños” los cuales han conformado su repertorio musical bajo la influencia europea de migraciones checoslovacas, polacas, suizas y alemanas que

---

<sup>142</sup>TELLO, Aurelio, “El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa” en FLORESCANO, Enrique (1997) *El Patrimonio Nacional de México Tomo II*, Edit. CONACULTA/FCE, México, p.88

<sup>143</sup>Ibíd., p.89

llegaron a nuestro país durante el siglo XX, dando pie a géneros como la polca, la redova, el chotis, la mazurca y la varsoviana. Su dotación instrumental base se conforma por el contrabajo o “tololoche”, saxofones, tarola, bajo sexto y acordeón.

También ha sido influenciada por la canción ranchera y hoy en día es un género que se ha prestado a la comercialización en toda la república con la llamada “onda grupera”.

### **3.2.1.3. El corrido**

Descendiente del romance español, es uno de los géneros que más ha enriquecido a la *música tradicional mexicana*, es una muestra de la tradición oral pues se escribía anónimamente y se transmitía por medio de gacetillas o periódicos (muchas veces clandestinos) para narrar acontecimientos o historias románticas con melodías sencillas.

Llegó a su auge durante el periodo revolucionario de 1910 con los corridos que contaban las hazañas de Emiliano Zapata, Francisco Villa, Álvaro Obregón y otros protagonistas del movimiento. El corrido puede interpretarse con una guitarra sexta y a veces acompañarse de un acordeón.

### **3.2.1.4. El jarabe**

Considerado uno de los bailes más populares de México, el jarabe desciende de la música española del siglo XVIII en el que se documenta el famoso “jarabe gitano” y el “jarabe gatuno”. En la actualidad son interpretados principalmente por los conjuntos de mariachi.

Lo conocemos hoy como una secuencia, más o menos determinada en orden y número, de varios *aires* o *sonecitos*, que arraigados en una determinada región [...] forman *suites* que se identifican ya sea con un Estado de la república (Jarabe Michoacano, Jarabe

Tlaxcalteca, Jarabe Jalisciense o Largo o Ranchero) o con una zona geográfica (Jarabe del Valle- oaxaqueño-, Jarabe Pateño- coahuilense-, Jarabe Abajeño- guerrerense-)<sup>144</sup>

Habiendo brindado un panorama general de la *música tradicional mestiza* nos adentraremos ahora a la música de tradición indígena.

### 3.3. Música indígena

Actualmente, nuestro país es reconocido como uno de los más ricos en cuanto a *diversidad cultural* y lingüística. En el año 2010, se estimó una población de aproximadamente 13, 562,702<sup>145</sup> personas pertenecientes a los 55 pueblos indígenas, entre los cuales se habla un total de 63 lenguas más variantes dialectales<sup>146</sup>.

Asimismo, estas comunidades preservan sus propias organizaciones sociales, creencias religiosas, y en general “una visión del mundo y de la vida que tiene sus raíces en tiempos muy remotos y que han adaptado el catolicismo y otros rasgos culturales españoles a su tradición prehispánica”.<sup>147</sup>

Entre sus aspectos más característicos resalta la producción musical, que va desde la más influida por los géneros españoles de los siglos XVI y XVII hasta la más cercana a la música precortesiana.

A pesar de las pocas evidencias y datos registrados sobre música prehispánica en nuestro país, podemos encontrar valiosos documentos como; crónicas militares, códices y algunos libros como el de Francisco Javier Clavijero y su *Historia antigua de México* y fray Bernardino de Sahagún, que en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, hace una descripción sobre las escuelas de música entre los mexicas y señala principalmente,

---

<sup>144</sup>REUTER, Jas (1981) *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Edit. Panorama, México, p.147

<sup>145</sup>Datos obtenido de: *Principales resultados del Censo de Población y Vivienda 2010*, INEGI, México.

[Recuperado el día 5 de Junio de 2012 de,

[http://www.inegi.org.mx/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/2010/princi\\_result/mex/15\\_principales\\_resultados\\_cp2010.pdf](http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/2010/princi_result/mex/15_principales_resultados_cp2010.pdf)

<sup>146</sup>Datos obtenidos de: *Los pueblos indígenas de México*, CDI. [Recuperado el día 5 de Junio de 2012 de, [http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1387&Itemid=24](http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1387&Itemid=24)]

<sup>147</sup>REUTER, Jas (1981) *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Edit. Panorama, México, pp.76-77

[...] la existencia de un *Mixcoacalli* y de la diversidad de instrumentos musicales que se guardaban en él; y de un *Cuicalco* en que se ensayaban por las tardes los cantos y bailes; de un *Ometochtli*, sacerdote director de las ejecuciones; de un *Tlapizcatzin*, encargado de la construcción de instrumentos y ejecución de los mismos.<sup>148</sup>

Otra fuente importante sobre música indígena prehispánica la encontramos en el estudio de la *organología*, la cual se dedica a la clasificación de instrumentos musicales, su manufactura y la forma en que éstos se ejecutan.

En el libro *Atlas Cultural de México* (1988) podemos encontrar una de las clasificaciones más completas sobre los instrumentos utilizados en la época prehispánica. Asimismo, en él se menciona que; “[...] la música en las culturas precortesianas tenía diferentes connotaciones, según los ámbitos en que se desarrollaba, como estético, religioso, terapéutico lúdico, entre otros.”<sup>149</sup>

Desafortunadamente, es difícil precisar el sonido de la música de ese entonces, pues no hay algún documento que especifique las formas de ejecución y mucho menos algún registro de música escrita. Siguiendo a Gabriel Saldívar (1987);

[...] Hasta ahora no se ha dado a la estampa ningún estudio serio y bien documentado sobre la música [...] precortesiana de más o menos dudosa autenticidad, por lo que sería de todo punto imposible para nosotros establecer dicha evolución, y más todavía si tomamos en cuenta que no nos han llegado sino las composiciones musicales, que probablemente, pues tampoco lo podemos afirmar, vienen de una época posterior a la conquista.<sup>150</sup>

No obstante, podemos establecer que la *música indígena* actual posee características que señalan una continuidad histórica en cuanto al valor simbólico de sus prácticas y, como entre los antiguos pobladores mesoamericanos, manifiesta su cosmovisión a través de la música.

[...] son actualmente más de 50 los grupos indígenas que descienden de aquellos grandes creadores de Teotihuacán [...] Tula, Xochicalco, Tajín, Montealbán, y demás centros

---

<sup>148</sup>MENDOZA, Vicente (1984) *Panorama de la música tradicional de México*, Edit. UNAM/IIIE, México, p.18

<sup>149</sup>CONTRERAS, Guillermo (1988) *Atlas cultural de México, Tomo Música*, Edit. INAH/SEP/Planeta, México, p.31

<sup>150</sup>SALDÍVAR, Gabriel (1987) *Historia de la música en México*, Edit. SEP/Gernika, México, p.13

arqueológicos, además de los grupos que viven en el norte y noroeste del país. Y cada uno de estos grupos conserva rasgos de la música de sus ancestros [...] <sup>151</sup>

Por consiguiente, nos es tarea imposible abarcar la música de cada comunidad indígena así como, describir la importancia que éstos le adjudican. Sin embargo, podemos proporcionar algunas características generales que pueden brindar a nuestro lector una idea clara de la *música tradicional* y su importancia para los pueblos indígenas de nuestro país:

- La *música tradicional indígena* tiene una función principalmente ceremonial y religiosa.
- Mantiene la unidad de la comunidad “[...] a través del mito, la leyenda, la historia, la relación con las fuerzas naturales, con las deidades y los santos.” <sup>152</sup>
- Los intérpretes suelen ser hombres y en muchas ocasiones está prohibida la participación musical de las mujeres.
- Por tener exclusividad ceremonial, no se le concibe como “arte” desde la perspectiva occidental, únicamente “cumple una función social y va dirigida a los santos, y las fuerzas naturales, a la flora y la fauna de la región donde habita el grupo”. <sup>153</sup> De aquí que a la música se le adjudiquen poderes de fertilidad entre los campos y la siembra.
- La mayoría de esta música está ligada a la danza. “De hecho, aparte de los cantos líricos no muy numerosos, puede decirse que música y danza forman una unidad en el mundo indígena de México.” <sup>154</sup>

---

<sup>151</sup>REUTER, Jas (1981) *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Edit. Panorama, México, p.10

<sup>152</sup>Ibíd., p.79

<sup>153</sup>TELLO, Aurelio, “El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa” en FLORESCANO, Enrique (1997) *El Patrimonio Nacional de México Tomo II*, Edit. CONACULTA/FCE, México, p.84

<sup>154</sup>REUTER, Jas (1981) *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Edit. Panorama, México, p.80

- Gran parte de las piezas tienen ritmos muy marcados y esto se relaciona estrechamente con la presencia de más instrumentos rítmicos, lo cual también es una herencia prehispánica.
- Existe un predominio de la música instrumental sobre la música cantada. Inclusive, en muchos pueblos se considera el sonido del instrumento como “una voz humana”.
- En lo que respecta a los instrumentos, podemos encontrar los de procedencia europea como; violines, guitarras, y arpas que fueron adoptados en la colonia y que incluso ahora son producidos y elaborados por las mismas comunidades. Además, encontramos una gran diversidad de flautas de carrizo, sonajas, cascabeles y tambores como el *teponaztli* y el *huéhuetl*.

Es importante mencionar que estas características varían entre la música de los diferentes pueblos indígenas, puede darse el caso de encontrar unos pocos rasgos en todas las piezas de una comunidad o encontrarlos todos en una sola melodía.

A continuación, mostramos algunos ejemplos ilustrativos sobre la importancia de la *música tradicional* para los pueblos indígenas de nuestro país:

- Los *cantos chamánicos mayas*: Éstos son ejecutados por los curanderos de la península yucateca, y tienen la función de ser oraciones que atraen a la lluvia para lograr buenas cosechas o a los espíritus, que pueden intervenir en la curación de enfermedades o males.
- La *música de tamborileros chontales*: es ejecutada en el estado de Tabasco con flautas de carrizo y tambores de diferentes tamaños, para los ancianos *chontales* esta música debe interpretarse en velorios, al inicio de la siembra y durante la cosecha, para así evitar plagas y epidemias así como favorecer la cría de ganado y animales domésticos.

- La *música huichol*: ésta se interpreta principalmente en las comunidades que habitan los estados de Nayarit, Jalisco y Durango. Dentro de su cosmovisión, los *huicholes* valoran enormemente instrumentos como el *Raweri* (Violín pequeño) y el *Canari* (guitarra de cinco cuerdas) pues, además de producir música, éstos poseen la capacidad de elevar el alma y llevar a un estado de transición semejante al que brinda el peyote o *hikuri* y así, ser medio de comunicación entre la comunidad y el mundo sagrado.
- La *pirekua purépecha*: Este género, interpretado principalmente en el estado de Michoacán, cumplía una función imprescindible para los jóvenes pues, éstos debían componerle y cantarle una *pirekua* a la joven amada para ser aceptados como novios. Desafortunadamente, éste género se ha utilizado en los últimos años para la comercialización, no obstante, sigue siendo importante en algunas comunidades purépechas y da muestra de las relaciones estructurales entre la música y la vida social.
- La *música de la Danza del Venado*: Es interpretada por los grupos indígenas del noroeste de México, principalmente *yaquis* y *mayos*. Ésta es una representación de la cacería del venado que consta de cantos rítmicos y de instrumentos como el tambor de agua y los raspadores.

La Danza del Venado se ha ligado a una danza de fuerte influencia católica, la de los Pascolas, acompañadas de flauta de carrizo o de música de violín y arpa y hasta guitarra, y representada principalmente en Semana Santa (“pascola” parece provenir de “Pascua”).<sup>155</sup>

En lo que respecta a la música denominada *concheros*, es difícil afirmar si es de procedencia *indígena* o *mestiza*. Si bien, ha sido juzgada como un “espectáculo turístico” sin bases históricas, es evidente que cumple con un acto ritual de diversas comunidades alrededor del país y es una muestra representativa del puente que une a la *música indígena* y a la *música mestiza*.

Probablemente, la mayoría de los lectores que no han tenido la experiencia de escuchar la *música indígena*, ésta puede generar una primera impresión de

---

<sup>155</sup>Ibíd., p.89



desafinada”, “repetitiva” e incluso “aburrida”, pero como menciona Jas Reuter (1981); “[...] a medida que se va uno adentrando en el campo, se comienza a percibir las múltiples diferencias que existen en ritmos, melodías y armonías entre un grupo y otro, y entre las piezas musicales de un mismo grupo étnico”<sup>156</sup>.

Con este panorama general sobre el *patrimonio musical mexicano* constatamos que nuestro país, ha sido un pueblo que históricamente ha utilizado a la música como principal medio de expresión.

No obstante, también es claro en la actualidad la *música tradicional mexicana* se encuentra en situación de alto riesgo. En todo el país comienzan a desaparecer los ejecutantes de las diversas clases de arpa regional, son muy pocos los *sones jarochos* y *sones huastecos* en circulación y mucho menos los nuevos compositores, la música es utilizada como *souvenir* turístico generando así estereotipos como en el caso del mariachi moderno.

El pueblo deja de expresarse por sus propios elementos, para sumirse pasivamente en el consumo que los medios de difusión le ofrecen. Los cantores e instrumentistas de tradición más acendrada confiesan que ya les es difícil lograr que los jóvenes se interesen por tocar los instrumentos y estilos de la región, ya que los seducen [...] la radio, la televisión o las rockolas. La tradición oral se acaba y son pocos los que se preocupan por crear música propia o conservar la tradicional.<sup>157</sup>

En lo que respecta a la *música indígena*, esta refleja una situación aún más difícil,

Casi sobra decir que la música indígena es la menos estudiada en México; el desconocimiento de las lenguas nativas por parte de los Musicólogos, la dificultad de establecer una relación de confianza que permita hacer anotaciones o grabaciones, el acceso nada fácil a muchas comunidades, la poca confiabilidad de las transcripciones musicales- todo ello ha propiciado que se mantenga un vacío en los conocimientos sobre esta música. Tanto más loables, por supuesto, son los pocos estudios y grabaciones existentes.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup>Ibíd., p.78

<sup>157</sup>MORENO, Yolanda (1979) *Historia de la Música Popular Mexicana*, Edit. Océano, México, p.40

<sup>158</sup>REUTER, Jas (1981) *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Edit. Panorama, México, p.78

Con lo anterior, no pretendemos proporcionar una visión turbia del *patrimonio musical mexicano* ni aseverar su desaparición como un destino duro e inminente, al contrario, procuramos crear en la sociedad una conciencia de la importancia de la *música tradicional* en nuestro país y resaltar el papel de la *gestión cultural* en cuanto a su rescate, *preservación* y *difusión* para las futuras generaciones.

Por consiguiente, en la segunda parte de esta investigación, se abordará a la música de la Huasteca como *patrimonio cultural*, los antecedentes históricos de la zona y sus características poblacionales.

Asimismo, se describirá el ejercicio de *reactivación*, *preservación*, *registro sonoro* y *rescate* de los *Sones Canarios* en el marco de la ceremonia del *Tlalmalli* o “Tamal en el hoyo” a partir del trabajo de campo realizado durante el periodo de diciembre de 2011 y enero de 2012 en la comunidad nahua de Pilateno, San Luís Potosí. Por último, se describirán los hallazgos de la investigación y su análisis.

*Tengo el alma hecha ritmo y armonía, todo en mi ser es música y es canto, desde el réquiem tristísimo de llanto, hasta el trino triunfal de la alegría...*<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Fragmento del poema “Alma Música” de Nicolás Guillén

## **Segunda Parte**

### **Los *Sones Canarios* de Pilateno como patrimonio cultural**

## Capítulo 4

### Aproximaciones al patrimonio musical de la Huasteca

En el capítulo anterior nos adentramos en el mundo del *Patrimonio musical mexicano* y en específico de la *música tradicional*. Además, mostramos a nuestro lector un panorama general de su vasto repertorio y el papel que éste ha tenido a lo largo de la historia.

Siguiendo esta línea, en este capítulo expondremos en un primer momento, la ubicación geográfica de la zona Huasteca, sus antecedentes históricos y características poblacionales para así, en segundo término, proporcionar una perspectiva general de la *música y danzas tradicionales* que conforman su *patrimonio musical*. Además, nos adentraremos en las particularidades de los *Sones de Costumbre* o *sones* rituales agrícolas y de esta manera, introducir a nuestro lector al tema central de nuestra investigación, el estudio de caso de los *Sones Canarios* de la comunidad de Pilateno, San Luis Potosí.

#### 4.1. Ubicación Geográfica de la región Huasteca

En la actualidad, México es reconocido por su vasta diversidad biológica y formidable herencia cultural. Dentro de este contexto, la Huasteca es una región que ha aportado enormemente al desarrollo del país en cuanto a la obtención de recursos naturales, el incremento económico a partir del turismo y un gran número de manifestaciones culturales que se han logrado preservar a través de los años.

Es indiscutible la importancia de la Huasteca, región ubicada al noreste de México, entre la costa norte del Golfo de México y la Sierra Madre Oriental, pues hoy como ayer las aportaciones de sus habitantes, económicas, culturales y religiosas –en la formación de Mesoamérica, en la de la Nueva España y, posteriormente, en la consolidación del Estado Mexicano- ha contribuido sobremanera al sostenimiento de la sociedad mayor que les engloba.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup>HERNÁNDEZ, César (2003) *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luís, México, p.15

Si bien los límites de esta región han tenido variaciones de acuerdo a sus etapas históricas, actualmente se puede establecer su ubicación geográfica en seis estados principales; el norte de Veracruz, el noreste de Hidalgo, el sur de Tamaulipas, el oriente de San Luis Potosí y algunas porciones de Puebla y Querétaro.

### La Región Huasteca<sup>161</sup>



Basándose en el estudio económico, y fisiográfico de Gutierrez Herrera y Rodríguez Garza en su libro *La configuración regional de la Huasteca* (1997), Jesús Ruvalcaba (2004) constata que la zona Huasteca se compone por “[...] un total de 80 municipios que se distribuyen en las entidades federativas de Hidalgo (16 municipios), Veracruz (35 municipios), San Luis Potosí (18 municipios),

<sup>161</sup>Fuente: Mapa de elaboración propia basado en: HERNÁNDEZ, César (2003) *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luís, México, p.38

Tamaulipas (11 municipios) y a los que habrá que añadir las porciones de Querétaro y Puebla [...]”<sup>162</sup>

### La Huasteca municipios y localidades<sup>163</sup>



Asimismo, esta región se asienta entre el trópico de Cancer y el trópico de Capricornio con una altitud que varía entre los 800 y los 1200 metros sobre el nivel

<sup>162</sup> RIVALCABA, Jesús (2004) *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*, Edit. CIESAS/El Colegio de San Luis, A.C./El Colegio de Tamaulipas, México, citado en: HERNÁNDEZ, César (2004) *Danzas del Costumbre Como Ofrenda Ritual, Reproducción Cultural de Cuatro Comunidades Nahuas de la Huasteca*, México, Tesis presentada en la Escuela Nacional de Antropología e Historia para la obtención del grado de Maestro en Historia y Etnohistoria, p.11

<sup>163</sup> Mapa de edición y color propios obtenido de: HERNÁNDEZ, César (2003) *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luis, México, p.39

del mar<sup>164</sup>. Dentro de su topografía podemos encontrar, mesetas, valles, playas, sierras y lomeríos.

En cuanto a sus límites fisiográficos, éstos pueden establecerse por aspectos geológicos e hidrográficos, de acuerdo con el historiador Joaquín Meade (1942) los linderos de la Huasteca se definen “[...] por el Norte hasta el río Soto la Marina [...] por el Sur hasta el Río Cazones; por el Oriente el Golfo de México y por el Poniente la Sierra Madre oriental.”<sup>165</sup>

La región Huasteca antes de la llegada de los españoles, ya constituía una región multicultural y pluriétnica. Es así, que consideramos interesante indagar sobre aquel territorio que fue compartido por diversas culturas en la época prehispánica y que ahora habitan las comunidades indígenas herederas de aquellos primeros pobladores.

## **4.2. Antecedentes históricos y características poblacionales de la región Huasteca**

Las primeras evidencias de habitantes huastecos también conocidos como teenek, datan del periodo pre-clásico o formativo americano (2500 a.C.-200 d.C.). Disciplinas como la antropología física y la lingüística señalan que estos grupos eran parte de la familia maya que ocupó la costa del Golfo de México hacia los años 1000-1500 a.C. y que posteriormente se vieron obligados a trasladarse hacia el suroeste y la península dejando atrás a la población huasteca.

Si bien la lengua teenek pertenece a la familia mayense, se ha mantenido de manera independiente, pues su separación de los mayas “[...] ocurrió antes de que éstos desarrollaran su gran civilización. Así que, a través de los siglos, los

---

<sup>164</sup>RUVALCABA, Jesús coord. (1998) *Nuevos aportes al conocimiento de la Huasteca*, Edit. CIESAS/UACH/INI/CIHSLP, México, citado en: HERNÁNDEZ, César (2004) *Danzas del Costumbre Como Ofrenda Ritual, Reproducción Cultural de Cuatro Comunidades Nahuas de la Huasteca*, México, Tesis presentada en la Escuela Nacional de Antropología e Historia para la obtención del grado de Maestro en Historia y Etnohistoria, p.11

<sup>165</sup>MEADE, Joaquín (1942) *La huasteca, época antigua*, Edit. COSSIO, México. p.13

huastecos vivieron en relativo aislamiento, aunque tuvieron contacto con los chichimecas nómadas del norte y con pueblos civilizados del sur.”<sup>166</sup>

En relación a esto, el arqueólogo Lorenzo Ochoa (1984) menciona:

Asentados en un principio a lo largo de la parte norte de Veracruz y sur de Tamaulipas compartieron rasgos culturales con grupos del sur durante el periodo formativo. [...] Más tarde- en el Clásico- [...] los huastecos se extendieron por la llanura costera del actual Estado de San Luis Potosí e incluso llegaron al Altiplano potosino alcanzando quizás partes de Querétaro. Asimismo, ocuparon zonas de la sierra de Hidalgo y para finales de ese periodo ya habían llegado a lo que hoy es el norte del Estado de Puebla.<sup>167</sup>

No obstante, los huastecos se constituyeron como una cultura a partir de sus peculiaridades arquitectónicas generadas durante “[...] el periodo comprendido entre 200- 500 d.C. que se caracterizó por la solución en formas circulares de templos y plataformas.”<sup>168</sup> Sin embargo, no fue sino hasta el Posclásico (900-1521 d.C) que esta cultura cobró auge a la par de los mexicas en el centro del país, los purépechas en el occidente y los mayas en la península de Yucatán.

De la misma forma, durante los periodos clásico (200-900 d.C.) y posclásico llegaron a compartir territorio, grupos de pobladores tepehuas, nahuas, totonacos, chichimecas, otomís y pames. Aunque es poco lo sabido sobre el origen de estos grupos, la etnomusicóloga Lizzete Alegre (2004) hace un recuento sobre algunos estudios arqueológicos que pueden otorgar pistas sobre el tema:

Stresser Pean señala que en el siglo XVI los tepehuas estaban establecidos en los alrededores de Huejutla [...] Escobar por su parte [...] comenta que los otomíes llegaron a la región entre los años 590 y 619 d.C. [...] en lo que se refiere a los totonacos, los primeros pobladores llegaron desde la sierra. Para el periodo Clásico “se extendían por la costa desde el río de La Antigua hasta el Cazonces y por el interior llegaban hasta la sierra” [...] Los pames eran un grupo nómada o seminómada. Su historia ha sido vinculada con la

---

<sup>166</sup>STRESSER-PÉAN, Guy (2006) “La Huasteca: historia y cultura” en revista *Arqueología Mexicana*, Vol. XIV, No.79, Edit. Raíces S.A. de C.V., México. [Recuperado el día 19 de Junio de 2012 de, [\[http://www.arqueomex.com/S2N2SUMARIO79.html\]](http://www.arqueomex.com/S2N2SUMARIO79.html)

<sup>167</sup>OCHOA, Lorenzo (1984) *Historia prehispánica de la huasteca*, Edit. UNAM/IIA, México, pp.51-52

<sup>168</sup>ALEGRE, Lizette (2004) *El Vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*, México, Tesis presentada en la Escuela Nacional de Música para la obtención del grado de Licenciada en Etnomusicología, p.12



de las “naciones chichimecas” que transitaban las regiones septentrionales del Imperio azteca [...] <sup>169</sup>

En lo que respecta a las poblaciones nahuas, es frecuente que se les confunda con los mexicas que habitaron la gran Tenochtitlan, principalmente por su familiaridad lingüística. No obstante, Jesús Vargas (1995) señala que no todas las poblaciones nahuas descienden directamente de los antiguos mexicas y añade 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 [...] <sup>170</sup>

Así, la presencia actual de comunidades de habla náhuatl en la Huasteca, como es el caso de Pilateno, puede explicarse a partir de las múltiples migraciones y guerras llevadas a cabo por los mexicas para subyugar a los pobladores de esa región. “Estas últimas tuvieron lugar en el siglo XV [...] resultando vencidos los huastecos [...] Sin embargo, la sujeción no tuvo carácter permanente, pues los huastecos constantemente se rebelaban ante la dominación azteca.” <sup>171</sup>

Por otro lado, la presencia del maíz como base alimenticia tuvo también un papel fundamental para el desarrollo cultural de la Huasteca, inclusive, es en esta zona donde se constata el origen de la planta que pronto se convirtió en el elemento primordial de las culturas mesoamericanas. “La base de la cultura del hombre americano, se encuentra en el principio del cultivo del maíz [...] en la Huasteca

---

<sup>169</sup> *Ibíd.*, p.13

<sup>170</sup> VARGAS, Jesús (1995) “Los nahuas de la Huasteca veracruzana”, *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México. Región oriental*, Edit. INI, México, citado en: ALEGRE, Lizette (2004) “El camino de los muertos: Relaciones intratextuales en los ritos nahuas de Velación de Cruz y Xantolo” en *Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, Vol.20, No.44, Venezuela. [Recuperado el día 19 de Junio de 2012 de, [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1012-15872004000200002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1012-15872004000200002&script=sci_arttext)]

<sup>171</sup> ALEGRE, Lizette (2004) *El Vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*, México, Tesis presentada en la Escuela Nacional de Música para la obtención del grado de Licenciada en Etnomusicología, p.13

que el señor don Henrique Juan Palacios, arqueólogo mexicano, ha señalado como la patria original [...]”<sup>172</sup>

Asimismo, la importancia que las diversas culturas prehispánicas atribuyeron al maíz, puede constatarse a través de los mitos de origen, cuentos de tradición oral y algunas leyendas como “La de los Soles” del *Códice Chimalpopoca*.

Al respecto de esta leyenda, el arqueólogo Joaquín Meade (1942) menciona la relación etimológica entre el nombre de esta planta y su origen mitológico, evidenciando que el vocablo *maíz* tiene su origen en la antigua lengua huasteca; “De aquel relato [...] se desprende que Quetzalcóatl debe haber observado a una hormiga colorada llevando un grano de maíz y como los huastecos llaman *Itiziz* a la hormiga arriera e *izíz* al maíz, me parece bastante claro el origen y el nombre que le dieron.”<sup>173</sup>

A pesar de haber sido dominados por los mexicas y verse obligados a tributar maíz, cacao, chile, miel de abeja, camarones, entre otros productos, el territorio huasteco nunca fue totalmente subyugado debido a su fuerte organización política pues, “no poseían un señor universal, sino que la Huasteca era una aglomeración de señoríos independientes.”<sup>174</sup>

A la llegada de los españoles en 1521, Hernán Cortés y Nuño de Guzmán iniciaron la conquista de la Huasteca, tomando a los pobladores indígenas como esclavos y obligándolos a explotar las tierras y recursos naturales para beneficio propio, hecho que provocó un sinúmero de movimientos indígenas en contra de los conquistadores durante los años 1520 y 1530.

A pesar de esto, el dominio económico, político y social que establecieron los españoles al mismo tiempo que la fuerte campaña de evangelización, insidió de gran manera en los pueblos indígenas, quienes poco a poco fueron asimilando

---

<sup>172</sup> MEADE, Joaquín (1942) *La huasteca, época antigua*, Edit. COSSIO, México. p.22

<sup>173</sup> *Ibíd.*, p.102

<sup>174</sup> HERNÁNDEZ, César (2003) *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luís, México, p.25

nuevas prácticas religiosas y transformando su universo simbólico, cultural y por ende, musical.

Las relaciones del encuentro y la conquista plantean la grave cuestión de la fuerza empleada por la cultura triunfante [...] sobre la sometida. Es de todo punto evidente que las manifestaciones musicales más directamente asociadas a las religiones originales que los tratadistas eclesiásticos españoles pasaron a denominar «idolátricas», o fueron exterminadas o hubieron de transformarse, esconderse o mezclarse.<sup>175</sup>

Sin embargo, existen pruebas que demuestran que “[...] la danza y la música estuvieron presentes entre las comunidades teenek y nahua como parte de sus sistemas de curación, de sus ritos de pedimiento o adivinación y de sus ritos agrícolas”<sup>176</sup>, pues los conquistadores utilizaron como estrategia evangelizadora las danzas y la música indígena enfocadas al catolicismo pero, paradójicamente, también promovieron su arraigo “gracias a la vinculación que los indígenas hicieron con su antigua religión. Los nuevos santos y sus antiguas deidades adquirieron un carácter propio, hasta lograr vincularlos con sus creencias.”<sup>177</sup>

Aunado a esto, la llegada de esclavos provenientes de África, modificó la composición étnica nativa y promovió el mestizaje racial y cultural. Asimismo, la introducción de la ganadería, las plantaciones de plátano, caña de azúcar, cítricos y vid, alteraron los ecosistemas y la agricultura tradicional huasteca, transformando igualmente la dinámica social.

Desde el siglo XVI la población indígena fue menguada paulatinamente por los tratos esclavizantes por parte de los conquistadores españoles. Durante los siglos XVII y XVIII se inició una lenta recuperación demográfica, pero bajo el peso de los mismos mecanismo de opresión colonial contra los indios: el despojo de sus tierras y el pago de tributos. [...] A finales del siglo XVIII [...] los principales estados para la comercialización, enlazados por los arrieros que transportaban mercancía y

---

<sup>175</sup> MARTÍNEZ, Enrique (2004) *La música precolombina, un debate cultural después de 1492*, Edit. Paidós, España, pp.34-35

<sup>176</sup> HERNÁNDEZ, César (2003) *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luís, México, p.28

<sup>177</sup> HERNÁNDEZ, César (2004) *Danzas del Costumbre Como Ofrenda Ritual, Reproducción Cultural de Cuatro Comunidades Nahuas de la Huasteca*, México, Tesis presentada en la Escuela Nacional de Antropología e Historia para la obtención del grado de Maestro en Historia y Etnohistoria, p.14

novedades culturales por toda la región, fueron Tamaulipas, San Luís Potosí, Veracruz y México.<sup>178</sup>

Con el paulatino crecimiento demográfico, a principios del siglo XIX las poblaciones indígenas volvieron a ser mayoritarias en la región Huasteca. Inclusive, tuvieron una activa participación en el movimiento de independencia que para ellas significó una forma de reivindicación ante la represión y explotación sufrida durante los años de colonia.

Sin embargo, al obtener México la independencia de España, los indígenas se vieron sujetos a nuevas leyes agrarias que promulgaban la desamortización de los bienes corporativos y el reparto de las tierras comunales. Ésto, provocó una serie de rebeliones campesinas en diversos lugares del país, los cuales se intensificaron a finales del siglo XIX y continuaron durante los primeros años del siglo XX.

Con el estallido de la revolución Mexicana, la lucha por las tierras tomó un papel importante a nivel nacional y para el año de 1920, “campesinos se rebelaron en muchos lugares de la Huasteca ya que el poder de los hacendados se había debilitado un poco durante el movimiento revolucionario anterior.”<sup>179</sup>

Como producto de esta guerra civil y la fuerte presión emitida sobre las instituciones gubernamentales, los campesinos e indígenas dejaron de pagar renta por sus tierras y lograron el reparto agrario. “La fortaleza de los pueblos indios que habitan la Huasteca les permitió sobrevivir de manera creativa aun a costa de su libertad, de una explotación salvaje y de una opresión ominosa que laceró a toda la nación [...]”<sup>180</sup>

Para mediados del siglo XX, la explotación petrolera de la región, la construcción de caminos y el establecimiento de la ruta ferroviaria San Luís Potosí-Tampico,

---

<sup>178</sup>HERNÁNDEZ, César (2003) *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luís, México, p.26

<sup>179</sup>Ibíd., p.27

<sup>180</sup>PÉREZ, Juan Manuel (2001) *Visita de Gómez Nieto a la Huasteca (1532-1533)*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luís, México, p.12

propiciaron el crecimiento de las urbes y mejoraron los sistemas de comunicación, expandiendo también el mercado comercial.

Desde entonces, podemos constatar que la región Huasteca y sus pobladores siempre han tenido una fuerte presencia nacional y han estado integrados a sistemas económicos mayores así como, a importantes procesos históricos. Siguiendo a Juan Manuel Pérez (2001):

Durante la época prehispánica estuvo ligada y subyugada a la Triple Alianza (Tenochtitlan- Texcoco- Tlacopan), durante la época colonial se articuló de manera dinámica al sistema económico [...] y contribuyó al desarrollo europeo, sus habitantes participaron activamente en las guerras de Independencia y de la Revolución Mexicana. [...] la producción de algodón y sus productos [...] la comercialización de vacunos, rubros a los que se añadió el tabaco en la época colonial y el café desde el siglo XIX, la explotación del petróleo, de los cítricos en gran escala, la proyectan ahora como una zona de abasto de productos primarios y como un corredor para unir Centroamérica y Norteamérica, tanto por vía terrestre como marítima.<sup>181</sup>

En la época contemporánea, los flujos migratorios y el creciente intercambio cultural entre las zonas rurales y las grandes urbes han “provocado que las manifestaciones musicales de la región sean muy numerosas y variadas.”<sup>182</sup>No obstante, las músicas de los pueblos teenek, nahua, otomí, totonaco, tepehua y pame que hoy habitan la Huasteca, se han preservado y a pesar de sus transformaciones históricas han mantenido una fuerte importancia ritual y festiva.

Desde la época prehispánica a la actualidad en el interior de las comunidades indígenas, se han dado un sinnúmero de estrategias de reproducción cultural, combinando la tradición mesoamericana con las formas impuestas. Dentro de estos procesos culturales se encuentran el culto a los cerros y a los muertos, como culto agrícola y las manifestaciones de danza y música dentro de sus ritos vinculados con el culto a los santos, que los remiten a sus antiguas creencias.<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> *Ibíd.*

<sup>182</sup> *Ibíd.*

<sup>183</sup> HERNÁNDEZ, César (2004) *Danzas del Costumbre Como Ofrenda Ritual, Reproducción Cultural de Cuatro Comunidades Nahuas de la Huasteca*, México, Tesis presentada en la Escuela Nacional de Antropología e Historia para la obtención del grado de Maestro en Historia y Etnohistoria, p.15

Así, habiendo brindado a nuestro lector un contexto histórico de la región y recalcado la importancia que la música y la planta de maíz tuvo para sus pobladores, describiremos algunos ejemplos representativos de los géneros musicales y las danzas que hoy conforman el *patrimonio musical* de la Huasteca.

### **4.3. El patrimonio musical de la Huasteca, perspectiva general**

En el capítulo tercero de esta investigación, pudimos explorar el colorido mosaico de géneros y regiones que actualmente son parte del *patrimonio musical* mexicano. Ahora, en este apartado describiremos el caso específico de la región Huasteca.

De la misma forma en que dividimos al *patrimonio musical* del país entre tradición *mestiza* y tradición *indígena*, esta clasificación también puede aplicarse en la música Huasteca, situando por un lado al *huapango* o *son huasteco* y por el otro a las danzas y músicas de tradición indígena.

La Huasteca, espacio en el que se entretajan varias y muy diversas tradiciones heredadas de los antiguos pobladores de la región con aquellas traídas del viejo mundo [...] se manifiestan, por un lado, a través del huapango huasteco, género representativo de la población mestiza por excelencia, y por otro, mediante una serie de melodías que acompañan varias danzas indígenas [...]<sup>184</sup>

En lo que respecta a los instrumentos musicales de la región, podemos encontrar el tradicional *trío huasteco* compuesto por guitarra huapanguera, jarana huasteca y violín, entre otros, como caparzones de tortuga, caracoles, ocarinas, sonajas, cascabeles, campanas, flautas de carrizo, flautas de mirlitón, teponaztlis, arpas, rabeles, tambores, etc.

Así, comenzaremos describiendo a la tradición *mestiza* del *son huasteco*.

#### **4.3.1. El Huapango o Son huasteco**

El *Son huasteco*, también conocido como *Huapango*, es la tradición más escuchada en la región Huasteca. Asimismo, ésta se ha extendido a otros estados

---

<sup>184</sup>Fonograma *Música Huasteca* (2002) Vol.3, CONACULTA/INAH/Ediciones pentagrama, México [1 Disco compacto] p.2

de la república por medio de la comercialización de los llamados “huapangos modernos”.

El huapango mestizo de tradición [...] es “un sincretismo musical de la Huasteca” [...] de comunidades rurales que comenzaron a hacer el cruce de puentes entre lo tradicional y lo moderno. En este sentido la resultante muchas veces fue el “huapango moderno también llamado nuevo huapango, huapango urbano, e incluso canción huapango”<sup>185</sup>

No obstante, a pesar de que esta música ha estado en constante evolución y en algunos casos se ha estereotipado para fines comerciales de los solistas “del momento”, también se ha mantenido como una fuerte tradición regional.

Su origen se remonta directamente a la lírica española de las *sonadas*, y otras piezas del siglo XVII conocidas como *sones* que incluían *pavanas*, *cumbees*, *jácaras*, *zarabandas* y *canarios*. “Existen más de 150 *sones* distintos que se importaron al Virreinato durante los siglos VII y XVIII, los cuales se tocaban con la vihuela y posteriormente con la guitarra de cinco órdenes<sup>186</sup> de cuerdas.”<sup>187</sup>

La tradición del *son* se arraigó profundamente entre las fiestas populares mestizas de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII (como se mencionó en el capítulo tercero) y se consolidó como un baile de pareja que simula el cortejo entre el hombre y la mujer, así el *son* se convirtió en el género distintivo de la *música tradicional mexicana* y en el caso de la región Huasteca se adaptó de una forma muy peculiar.

El *son huasteco* es interpretado por un *trío huasteco* es decir, por tres instrumentos principales, el violín, la jarana huasteca y la guitarra huapanguera.

---

<sup>185</sup>CASTAÑEDA, José (2009) “La música huasteca de autoría popular en tiempos de la globalización”, Fonograma *En el lugar de la música, Testimonio musical de México 1964-2009* (2009) Vol.50, CONACULTA/INAH, México, [5 Discos compactos] p.208

<sup>186</sup>Una orden es un “grupo de cuerdas de afinación o temple distintos”. En este contexto una cuerda sencilla se le llama orden simple. Las órdenes también pueden ser dobles (con dos cuerdas al unísono o a la octava) o triples con tres cuerdas, casi siempre dos al unísono y una. Definición proporcionada por el maestro Eloy Cruz en: HERNÁNDEZ, César (2003) *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luís, México, p.68

<sup>187</sup>HERNÁNDEZ, César (2003) *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luís, México, p.26

Se distingue por la complicada forma en que el violín improvisa y adorna las frases musicales entre verso y verso,

Son muy típicos los complicadísimos adornos del violín en los interludios; no se usa el vibrato, pero sí, en cambio, el tocar simultáneamente dos cuerdas para producir dos voces. La jarana ofrece el ritmo básico de 6/8; la huapanguera varía de 6/8 a 3/4 y a 5/8. En el canto, lo más característico es usar breves falsetes para alguna sílaba en la mitad de una palabra o hacia el final de un verso.<sup>188</sup>

Cabe mencionar, que el *huapango* a pesar de ser una manifestación que surgió entre la población mestiza, también ha tenido un gran arraigo entre los pueblos indígenas de la región. De hecho, existen investigaciones que demuestran que la palabra *huapango* proviene del vocablo náhuatl *cuahpanco*, que significa “sobre el tablado”. Etimológicamente se desglosa de las palabras *cuahuitl* que significa madera o tabla, *pan* que significa sobre y *co*, lugar, de esta manera se designa “[...] a la tarima de madera en que por tradición ancestral en algunos lugares se zapatea”.<sup>189</sup>

Otra característica que distingue al “sonido clásico del *son huasteco*” se da a partir la fabricación regional de los instrumentos musicales y su singular origen. A continuación describiremos las características distintivas de los instrumentos que conforman el *trío huasteco*.

- **La quinta huapanguera:** Guitarra que, al igual que la mayoría de los instrumentos de cuerda tradicionales mexicanos y latinoamericanos, descende directamente de la guitarra barroca europea, y se cree que su gestación inició al mismo tiempo que los bailes de teatro del siglo XVII. Su consolidación como hoy la conocemos se llevó a cabo a finales del siglo XVIII.<sup>190</sup>

A principios del siglo XX, la encordadura de la huapanguera o guitarra quinta constaba de cinco órdenes de cuerdas (diez cuerdas). Este instrumento proporciona los registros graves de

---

<sup>188</sup>REUTER, Jas (1981) *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Edit. Panorama, México, pp.166-167

<sup>189</sup>Hernández, César (2003) *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luís, México, p.120

<sup>190</sup>DE OLAVARRÍA, Enrique (1961) *Reseña histórica del teatro en México*, Vol. 1, Edit. Porrúa, México, p.129



la armonía o el *pespunteo* de bajos, y sigue y acompaña la melodía del violín. En la actualidad, su encordadura puede constar de ocho cuerdas: dobles del tercero al quinto orden y dos cuerdas sencillas en el primer y segundo orden. O bien el instrumento, puede simplemente estar encordado con cinco cuerdas sencillas.<sup>191</sup>

- **La jarana huasteca:** Este instrumento se incorporó al *son huasteco* hasta principios del siglo XX, “hay indicios de que la jarana se originó en la zona de Tampico, Tamaulipas a fines de la década de los años treinta y principios de los cuarenta”.<sup>192</sup> Se considera un instrumento único en su género, cuya diferencia sustancial con otras guitarras mexicanas y latinoamericanas se basa en la afinación de terceras mayores y menores. En la actualidad no se conocen instrumentos europeos parecidos que tengan esta afinación de sus cuerdas al aire.

Esta importante innovación le dio un fuerte impulso musical a la dotación instrumental utilizada en la ejecución del huapango, pues aportó los tonos medios a la armonía sustentada por la huapanguera y a la melodía llevada por el violín. [...] de reciente creación hoy en día no es posible concebir al conjunto huasteco sin la jarana.<sup>193</sup>

- **El violín huasteco:** normalmente elaborado por comunidades indígenas, es la base del *huapango*, posee un sonido agudo, brillante y dulce. El tipo de violines que se utilizan para la música huasteca son conocidos como Stradivarius, los cuales “[...] siguen la plantilla de los famosos violines [...] de la dinastía de la escuela Cremonense [...]”<sup>194</sup> Se considera que esta tradición llegó con los migrantes italianos durante el periodo colonial.

A todo esto, debe agregarse la clase de madera empleada en la fabricación de las jaranas huastecas y huapangueras, que se considera determinante para adquirir el sonido característico de la región. La madera de cedro rojo *hembra* es la única que acorde a la creencia popular permite que “[...] por los poros, despeje el sonido

---

<sup>191</sup>HERNÁNDEZ, César (2003) *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luís, México, p.68

<sup>192</sup>Ibíd., p.72

<sup>193</sup>Ibíd., p.73

<sup>194</sup>Ibíd., p.84

para afuera”<sup>195</sup>, a diferencia de la madera de cedro rojo *macho* que se considera “[...] recoge el sonido para adentro en vez de sacarlo.”<sup>196</sup>

Si bien hemos ahondado en la sonoridad del *huapango* y sus características instrumentales, consideramos que es una información fundamental para entender las particularidades de otros géneros, pues son estos tres instrumentos, los de mayor uso en diversas danzas indígenas y específicamente en los *Sones Canarios* de Pilateno.

#### 4.3.2 Música indígena huasteca

Podemos mencionar que debido a su complejidad geográfica e histórica, la producción musical indígena de la Huasteca es rica en tradiciones orales y se ha arraigado fuertemente a las prácticas religiosas ya sea en el marco de las fiestas patronales, de las ceremonias relacionadas con los ciclos agrícolas o en el culto a los muertos durante las fiestas de *Xantolo*.<sup>197</sup>

Para los diversos grupos indígenas que habitan la Huasteca, la música y la danza es un lenguaje ritual en el que elementos religiosos conviven con elementos mágicos: formas de expresión mediante las cuales se brinda adoración a los diferentes santos patronos, pero también es un tributo a la tierra y un medio para solicitar, obtener y agradecer a las diversas fuerzas naturales por una buena cosecha, por la salud de la familia, por la obtención de trabajo o por la llegada de las lluvias.<sup>198</sup>

Cabe aclarar que para los pueblos indígenas de la Huasteca la “[...] música y la danza constituyen una unidad indisoluble”<sup>199</sup> De esta forma, se puede denominar a un género musical con el nombre de una danza o viceversa.

---

<sup>195</sup> *Ibíd.*, p.120

<sup>196</sup> *Ibíd.*

<sup>197</sup> El término *Xantolo* se deriva de la palabra latina *Sactorum* que significa “Todos Santos” y es una fiesta celebrada entre los pueblos de la región Huasteca. La tradición consiste en celebrar la visita de los muertos al mundo de los vivos a través del festejo de danzas, puesta de altares en las casas y preparación de alimentos, para así evitar que se enojen y provoquen calamidades. Se realiza durante los últimos días de Octubre y los días 1 y 2 de Noviembre. Definición basada en: Fonograma *Música Dedicada a la Muerte, Eterno Retorno* (2003) CONACULTA/Culturas populares, México, [1 Disco Compacto]

<sup>198</sup> Fonograma *Música Huasteca* (2002) Vol.3, CONACULTA/INAH/Ediciones pentagrama, México, [1 Disco compacto] p.7

<sup>199</sup> *Ibíd.*, p.14

### 4.3.2. El *Vinnete*

El *minuete* o *vinnete* es un género musical meramente instrumental inscrito a las prácticas religiosas de culto a los difuntos e interpretado durante velaciones a vírgenes, santos, cruces, angelitos (niños fallecidos) y fiestas de *Xantolo*.

Generalmente es ejecutado entre los pueblos nahuas de Veracruz y San Luis Potosí por un *trío huasteco* y aunque es un género común a otros pueblos indígenas de la Huasteca, existen variaciones en cuanto a su dotación instrumental.

Hay registros fonográficos que consignan violín y guitarra entre pames [...] 2 violines y guitarra entre teenek [...] violín, cántaro y güiro de acocote entre otomíes [...] Por su parte Camacho y Jurado refieren el empleo de música de arpa, entre nahuas de Hidalgo, para tocar minuets cuando un angelito muere [...] <sup>200</sup>

El origen de esta música se relaciona con los *minuetos* o *minués*, que eran danzas aristocráticas de la Europa del siglo XV y que aparecieron por primera vez en la corte del rey Luis XIV, “[...] desde donde se difundió a las naciones europeas y al Nuevo Mundo.”<sup>201</sup>

En México se introdujo durante la época colonial, adaptándose de manera distinta en diversas zonas del país y pasando del ámbito secular al ámbito sagrado. Siguiendo a Jáuregui (2006), “Probablemente los minuets fueron difundidos por los misioneros y adaptados por los músicos novohispanos, de tal manera que llegaran a constituir el género religiosos”<sup>202</sup>

Las danzas y música de minuets para los pueblos indígenas de la Huasteca simbolizan la conexión entre la muerte, la música y la religiosidad, “[...] de esta manera son considerados como una forma particular de oración.”<sup>203</sup>

---

<sup>200</sup>Fonograma *Música Dedicada a la Muerte, Eterno Retorno* (2003) CONACULTA/Culturas populares, México, [1 Disco Compacto] p.10

<sup>201</sup>Ibíd., p.7

<sup>202</sup>JÁUREGUI, Jesús (2006) Fonograma *Testimonio Musical de México, La Plegaria musical del Mariachi. Velada de minuets en la catedral de Guadalajara* (1994) Vol.47, INAH, México, citado en: Fonograma *Música Dedicada a la Muerte, Eterno Retorno* (2003) CONACULTA/Culturas populares, México, [1 Disco Compacto] p.8

<sup>203</sup>Fonograma *Sones Indígenas de la Huasteca* (2006) CONACULTA/Culturas populares, México, [1 Disco Compacto] p.31

### 4.3.3. El *Jarabe huasteco*

El *jarabe* es un género popular que se baila en las fiestas huastecas. En algunos casos es una pieza corta que antecede a otra de mayor importancia. También, se le denomina *jarabe* a la secuencia de distintos *sones* unidos por un verso o por un interludio musical.

Se interpreta por un *trío huasteco* y a pesar de ser un género de origen mestizo, es “[...] sin duda una tradición casi extinta en la Huasteca, y al parecer, se ha conservado al interior de la cultura nahua [...]”<sup>204</sup> principalmente entre los pueblos que habitan el estado de Veracruz.

### 4.3.4. Los *Sones de Costumbre*

También conocidos como *Música del Costumbre* o *Costumbres*, son el género más representativo de la música indígena de la Huasteca.

Esto se debe principalmente a la relación simbólica entre la música y los ciclos agrícolas relacionados con el crecimiento del maíz. De acuerdo con el etnomusicólogo Camilo Camacho (2009); “[...] la tierra ha sido importante para todos los pueblos indígenas de la Huasteca, porque el cultivo de maíz va más allá de una necesidad económica o alimenticia, representa el sentido de su mundo y de su vida.”<sup>205</sup>

Los *Sones de Costumbre* se definen como; “[...] la música que se interpreta en los rituales dedicados al maíz divinizado y a las deidades que participan en su crecimiento. A través de ellas se busca la salud, la armonía social y del mundo.”<sup>206</sup> Éstos dan identidad a los pueblos teenek, nahuas, totonacos, otomíes y tepehuas además de diferenciarlos de los pueblos mestizos.

---

<sup>204</sup>Ibíd., p.25

<sup>205</sup>CAMACHO, Camilo *et al.* “La música del costumbre en la Huasteca. Una ventana a la interculturalidad regional” en HÍJAR, Fernando (2009) *Cunas, ramas y encuentros sonoros, doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Edit. Culturas populares/CONACULTA, México, p.276

<sup>206</sup>Ibíd.

Por otra parte, Gonzalo Camacho (2003) menciona que “[...] la presencia de música y danza en los rituales de siembra y cosecha del maíz, denominados genéricamente *Costumbres* [...] no se limita a nombrar las ceremonias agrícolas”<sup>207</sup>, sino que también puede aplicarse a ritos de tránsito, curación, pedimento de lluvias, entre otras cosas. “En cualquiera de los casos, el objetivo principal del *Costumbre* es el establecimiento de la comunicación entre los hombres y los dioses [...]”<sup>208</sup>

Algunas *danzas del Costumbre* con mayor presencia en la región Huasteca son; *La Danza del maíz* y la *Danza de los Acatlaxquis* entre los otomíes del estado de Puebla, El *Tzacam son* de los teenek de San Luis Potosí, La *Danza de los negritos* entre los pueblos totonacas de Veracruz y la *Danza de San Francisco de Asís* entre los otomíes de la Huasteca queretana, entre otras.<sup>209</sup>

Para llevar a cabo los *Sones de Costumbre*, los pueblos indígenas de la Huasteca cuentan con una gran diversidad de dotaciones instrumentales. Entre las más comunes encontramos,

[...] la de violín y guitarra; el trío huasteco conformado de violín, jarana y quinta huapanguera; violín y huapanguera; flauta de carrizo y tambor cuadrado de doble parche; flauta de carrizo y tambor redondo de doble parche; flauta de mirlitón; flauta de mirlitón y *nukub* o *teponaxtli*; flauta de carrizo y caja; concha de tortuga; arpa, rabeles y cartonales; arpa y violín; arpa y media jarana; chirimías y tambor redoblante; bandas de aliento; conchas y mandolinas, y otros instrumentos como ocarinas, campanas, cuernos, caracoles, sonajas y cascabeles [...]<sup>210</sup>

Entre los *Sones de Costumbre* de los nahuas de la Huasteca potosina, etnia a la que pertenecen los habitantes de Pilateno, encontramos los *Sones Canarios* que se interpretan bajo la agrupación del *trío huasteco* y cuyas características expondremos a continuación.

---

<sup>207</sup>CAMACHO, Gonzalo, Fonograma *La música del maíz. Canarios: sonos rituales de la Huasteca* (2003) Vol.2, CNCA/DGCPI/ENM/ Seminario de Semiología Musical/GAPA, México, [1 Disco Compacto] p.5

<sup>208</sup>Ibíd.

<sup>209</sup>Para más información sobre las diversas danzas de los *Sones de Costumbre*, consultar el libro *Cuerpos de Maíz: Danzas agrícolas de la Huasteca* (2000), Edit. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México, p.145

<sup>210</sup>CAMACHO, Camilo *et al.* “La música del costumbre en la Huasteca. Una ventana a la interculturalidad regional” en HÍJAR, Fernando (2009) *Cunas, ramas y encuentros sonoros, doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Edit. Culturas populares/CONACULTA, México, p.281

#### 4.3.4.1. Los Sones Canarios

Estos *sones* son interpretados por diversos pueblos indígenas, para las ceremonias relacionadas con el ciclo agrícola, pedimento de lluvias y preservación del orden natural.

Un ejemplo de éstas, lo encontramos en los rituales denominados *Tlalmanes*, que de acuerdo a estudios realizados por el *Seminario de Semiología Musical* de la Escuela nacional de Música de la UNAM, el término proviene del náhuatl y “[...] significa “agradecimiento” entre los nahuas de la huasteca potosina [...]”<sup>211</sup>

[...] se celebra en dos distintas épocas del año: la venida de las lluvias y por ende de la siembra (abril-mayo) y la cosecha (octubre-noviembre). El objetivo del ritual es solicitar permiso a los “Señores de Abajo”, los “Señores de la Tierra” primero, para sembrar el maíz en los campos o milpas y posteriormente para recoger la cosecha correspondiente. De esta manera se pretende asegurar un proceso agrícola sin contratiempos y una abundante producción. La música empleada en la ceremonia de *Tlalmanes* se denomina genéricamente canario y es ejecutada por una agrupación musical llamada *trío huasteco*.<sup>212</sup>

Si bien los *Tlalmanes*, se relacionan en muchos aspectos con la ceremonia del *Tlalmalli* festejada entre los nahuas Pilateno por la forma en que se agradece a la tierra y al maíz, la ceremonia del *Tlalmalli* se distingue porque se lleva a cabo únicamente durante el año nuevo y su finalidad es la cocción del “Tamal en el hoyo” que para ellos representa un agradecimiento a la cosecha recogida durante todo el año. Sin embargo, los *Sones Canarios* se encuentran presentes de igual manera como parte del acto ritual.

Para los músicos de la región, los *Sones Canarios*, se derivan del nombre del pájaro canario, al cual se le adjudica la cualidad de “cantar bellamente”. Además,

---

<sup>211</sup>CAMACHO, Gonzalo, Fonograma *La música del maíz. Canarios: sones rituales de la Huasteca* (2003) Vol.2, CNCA/DGCPI/ENM/ Seminario de Semiología Musical/GAPA, México, [1 Disco Compacto] p.5

<sup>212</sup>CAMACHO, Gonzalo (2000) “La música del maíz Estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiológica en la región Huasteca”, Congreso de la sociedad española de musicología/Seminario de semiología musical/UNAM/ENM, México, p.4 [Recuperado el día 10 de Junio de 2012 de, <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/actividades/proyectos/individuales/huasteca.pdf>]

se considera que estos *sones* tienen la finalidad de agradar a los “Señores de la Tierra”,

[...] con la finalidad de alegrar su corazón, y de esta manera servir de medio comunicativo –una forma de oración- [...] Su función es abrir el tiempo y el espacio sagrados, permitiendo establecer contacto con el mundo divino. Los canarios constituyen, pues una parte de la ofrenda hecha a los Señores de la Tierra y son composiciones generalmente consagradas al maíz.<sup>213</sup>

Por otro lado, la enciclopedia británica de música *New Grove* (1995) refiere a los orígenes de la música denominada *Canario* como; “un villancico de las Islas Canarias [...] además, se conoce como una danza antigua de las islas, que se caracteriza por baile zapateado acompañado de música con ritmo energético y altamente sincopado.”<sup>214</sup>

Asimismo, menciona que esta danza “[...] se desarrolló en España desde el siglo XV y se introdujo a la Nueva España desde sus primeros años [...]”<sup>215</sup> Al respecto, el investigador en música barroca Eloy Cruz (2002) menciona que la música de los *Canarios* es una herencia hispánica que se adaptó por medio del mestizaje entre los pueblos indígenas durante la época colonial y es probable que así se haya perpetuado con sus respectivas transformaciones entre las comunidades indígenas hoy en día.

Es que *sones* hubo en las dos Españas desde el siglo XVI: chaconas, zarabandas, folías, canarios, jácaras, todos ellos eran *sones*, y lo era a ambos lados del Atlántico [...] muchos de estos *sones* han desaparecido pero otros siguen entre nosotros; si no creemos en esta supervivencia, tendremos que suponer una pasmosa serie de coincidencias entre España y México, por ejemplo que hoy exista un son de costumbre llamado *Canario*, cuya música es virtualmente idéntica a los *Canarios* españoles.<sup>216</sup>

---

<sup>213</sup> *Ibíd.*, p.4

<sup>214</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1995), Vol.3, Edit. Grove, Inglaterra, citado en: CAMACHO, Gonzalo (2000) “La música del maíz Estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiológica en la región Huasteca”, Congreso de la sociedad española de musicología/Seminario de semiología musical/UNAM/ENM, México, p.4 [Recuperado el día 10 de Junio de 2012 de,

<http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/actividades/proyectos/individuales/huasteca.pdf>

<sup>215</sup> *Ibíd.*

<sup>216</sup> Fonograma Ensemble continuo, *Laberinto en la guitarra, el espíritu barroco del son jarocho* (2002) CONACULTA/FONCA, México, p.10 [1 Disco compacto]

Así, los *Sones Canarios* de la Huasteca potosina, provienen en sus orígenes de la música barroca que se arraigo a la cultura local durante el siglo XVII y que desde entonces se han transmitido como una tradición perpetuada por generaciones además de adaptarse al contexto de la región llegando a formar parte del universo simbólico de la cultura náhuatl.

Habiendo descrito los antecedentes y particularidades de los *Sones de Costumbre* entre los nahuas de la Huasteca potosina, pasaremos al caso particular de los *Sones Canarios* de la comunidad de Pilateno, municipio de Xilitla, San Luis Potosí, en el que abordaremos sus características distintivas y su función durante la ceremonia del *Tlamalli* o “Tamal en hoyo” a partir del trabajo de campo que se llevó a cabo durante el mes de diciembre de 2011 y enero de 2012.

## **Capítulo 5**

### **Los *Sones Canarios* de Pilateno**

En el capítulo anterior, mostramos una perspectiva general del *patrimonio musical* de la Huasteca así como, las particularidades de los *Sones de Costumbre* entre los pueblos indígenas que la habitan.

A continuación, expondremos el caso particular de los *Sones Canarios* y su función en la ceremonia del “Tamal en el hoyo” o *Tlalmalli*, la cual se realiza para festejar el año nuevo en la comunidad nahua de Pilateno, municipio de Xilitla, San Luis Potosí.

Como primer punto abordaremos los aspectos socioculturales, geográficos y económicos de Pilateno, con el propósito de introducir al lector a la forma de vida de sus habitantes. En segundo término, evidenciaremos la importancia social y simbólica que otorga esta comunidad a los *Sones Canarios* y su relación con los usos del maíz, los rituales agrícolas y el pedimento de lluvias para así, dar muestra de su indudable valor como patrimonio cultural. Por último, describiremos etnográficamente el ejercicio de *reactivación* y *gestión del patrimonio cultural* de la fiesta del año nuevo *Tlalmalli*, que se llevó a cabo durante el mes de diciembre de 2011 y enero de 2012.



## 5.1. Aspectos socioculturales de la comunidad

Pilateno es una comunidad nahua perteneciente al municipio de Xilitla, San Luis Potosí. De acuerdo con datos del INEGI-2010, cuenta con una población estimada de 594 habitantes de los cuales 315 pertenecen al sexo masculino y 279 al femenino.<sup>217</sup> Asimismo, el 38.7% de la población total se conforma por niños y jóvenes menores de 18 años,<sup>218</sup> cifra importante a considerar ya que en ellos recae la continuidad de las tradiciones y prácticas culturales del lugar.

A pesar de la propuesta de algunos programas de voluntariado, eco-turismo y turismo cultural,<sup>219</sup> promovidos por organismos internacionales y el gobierno municipal de Xilitla, Pilateno sigue siendo un lugar de tránsito local habitado principalmente por campesinos dedicados a la siembra de café y maíz. Asimismo, ha logrado preservar en la educación de los niños un fuerte arraigo del náhuatl como lengua materna, por lo que es común que desde pequeños se le priorice y se deje en segundo término al español.

Ana.- y ¿usted cree que es importante que los niños aprendan náhuatl?

Dofia Alicia.- yo creo que sí porque pues de dos, mi niña por ejemplo, no sabía hablar el idioma pero entraron a la escuela y los niños que más hablan náhuatl se los enseñan a los que menos hablan, mi hijo chiquito nadamás sabe hablar en náhuatl, y pues apenas está aprendiendo el español pero con sus compañeros de la escuela. Como otros niños y niñas les hablan todo en el idioma y como no saben español pues por eso, tienen que contestar en idioma y por eso, se acostumbran más al náhuatl.<sup>220</sup>

---

<sup>217</sup>Datos obtenidos de: *Catálogo de claves de entidades federativas, municipios y localidades - consulta y descarga*, INEGI, México. [Recuperado el día 15 de Julio 2012 de, <http://www.inegi.org.mx/geo/contenidos/geoestadistica/catalogoclaves.aspx>]

<sup>218</sup>Ibíd.

<sup>219</sup>El turismo se cataloga como “cultural” cuando existe “[...] un deseo de conocer y comprender los objetos y las obras, incluyendo la población local con la que se entra en contacto”. Definición en: ÁVILA, Rosa (2007) *Turismo cultural en México: alcances y perspectivas*, Edit. Trillas, México, p.7

<sup>220</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo a la señora Alicia de 40 años, habitante de la comunidad, durante el periodo de diciembre de 2011 y enero de 2012 en Pilateno, Xilitla, S.L.P. (véase anexo 2, *entrevista de sondeo* no.1)

Asimismo, existe una concientización sobre el valor y uso del náhuatl impulsada especialmente por los adultos mayores, lo que ha favorecido su preservación.

Don Reyes.- [...] sí, es muy importante porque la idioma náhuatl tiene mucho validez. Ahí por la Huasteca, por ciudad Santos está un difusora. Allí hablan los tres idiomas, hablan pame, huasteco, náhuatl y castilla, son cuatro. Sí, todos hablan y dicen que esos tres, cuatro idiomas, todos tienen validez. La idioma náhuatl no debemos dejarla atrás, vamos a echarla adelante porque ese fue de nuestros abuelos, ellos lo poblaron en todas las comunidades antes. Sí, es muy importante, por eso no debemos dejarlo, no tengan vergüenza, ustedes hablen delante de todos.<sup>221</sup>

### **5.1.1. Ubicación geográfica y accesibilidad**

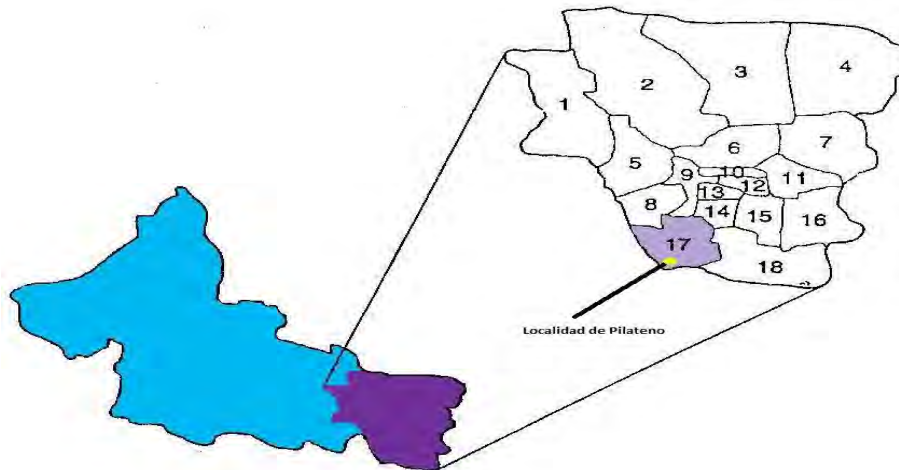
En lo que respecta a la ubicación geográfica, Pilateno se sitúa al sur del municipio de Xilitla que a su vez, es colindante con los estados de Querétaro e Hidalgo, región que popularmente se ha nombrado como “corazón de la Huasteca”.

Para tener una idea esclarecedora de su ubicación, en el siguiente mapa se ilustran los 18 municipios que conforman la Huasteca Potosina, remarcando en color lila a Xilitla y en amarillo a Pilateno.

---

<sup>221</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al señor Reyes de 77 años, habitante de la comunidad, durante el periodo de diciembre de 2011 y enero de 2012 en Pilateno, Xilitla, S.L.P. (véase anexo 3, *entrevista de sondeo* no.2)

## “La Huasteca Potosina y sus Municipios”<sup>222</sup>



- |                           |                              |
|---------------------------|------------------------------|
| 1 Tamasopo                | 10 San Antonio               |
| 2 Ciudad Valles           | 11 Tanquián de Escobedo      |
| 3 Tamulín                 | 12 Tampamolón Corona         |
| 4 Ébano                   | 13 Coxcatlán                 |
| 5 Aquismón                | 14 Axtla de Terrazas         |
| 6 Tanlajas                | 15 Tampacán                  |
| 7 San Vicente Tancuayalab | 16 San Martín Chalchicuautla |
| 8 Huehuetlán              | 17 Xilitla                   |
| 9 Tancanhuitz de Santos   | 18 Tamazunchale              |

Para llegar a esta localidad, es necesario tomar una camioneta directa en la base de transportes públicos de Xilitla, la cual realiza un recorrido de aproximadamente 45 minutos, rodeando algunos cerros cuesta abajo sobre una carretera de terracería.

A consecuencia del húmedo clima es habitual encontrar en los caminos estancamientos de agua y hundimientos de terreno que dificultan la circulación de vehículos hacia dentro y fuera de la comunidad. Esto, también ha provocado que los horarios de transporte colectivo se limiten a cuatro viajes redondos a Xilitla por día (dos matutinos y dos vespertinos).

En respuesta a esto, la mayoría de las personas de Pilateno ha optado por caminar alrededor de una hora y media la vereda cuesta arriba hasta la salida al pueblo de Tlaetla, en donde frecuentemente transitan camionetas rumbo a Xilitla

<sup>222</sup> Mapa de edición y color propios obtenido de: *Cuerpos de Maiz: Danzas agrícolas de la Huasteca* (2000), Edit. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México, p.89

o, en el caso contrario, regresan de Xilitla rumbo a Tlaetla y de ahí caminan cuesta abajo hasta llegar a la comunidad.

### **5.1.2. Organización social: Sistema de cargos**

En Pilateno, como en muchas comunidades indígenas de la Huasteca, existen autoridades locales asignadas bajo *usos y costumbres*.<sup>223</sup> Cada año es nombrado un titular o “juez” que tiene la responsabilidad de velar por el bien de la comunidad y resolver los conflictos que puedan surgir de la convivencia, tales como, riñas vecinales, robos menores, indisciplina o inasistencias escolares entre niños y jóvenes. De igual manera, le competen funciones administrativas relacionadas con la producción agrícola, para esto, cuenta con el apoyo de un equipo de trabajo conocido bajo el nombre de “funcionarios”.

Para los casos de incurrancia en delitos mayores como asalto a mano armada, violación o asesinato dentro de la comunidad, el “juez” debe fungir únicamente como informante y denunciar la falta a las autoridades gubernamentales correspondientes.

El proceso de elección del “juez” así como de sus “funcionarios”, se realiza de manera comunitaria por medio de una asamblea popular en la que se discuten las capacidades y propuestas de los candidatos. Dichos cargos pueden ser ocupados únicamente por hombres ejidatarios nacidos en Pilateno de entre 21 y 60 años o, dado el caso, que hayan habitado por más de 15 años en la localidad.

De esta manera, las personas que resulten electas deben realizar las funciones administrativas y la toma de decisiones en pro del beneficio común. Los cargos de “juez” y de los “funcionarios” son considerados servicios obligatorios, por lo que no

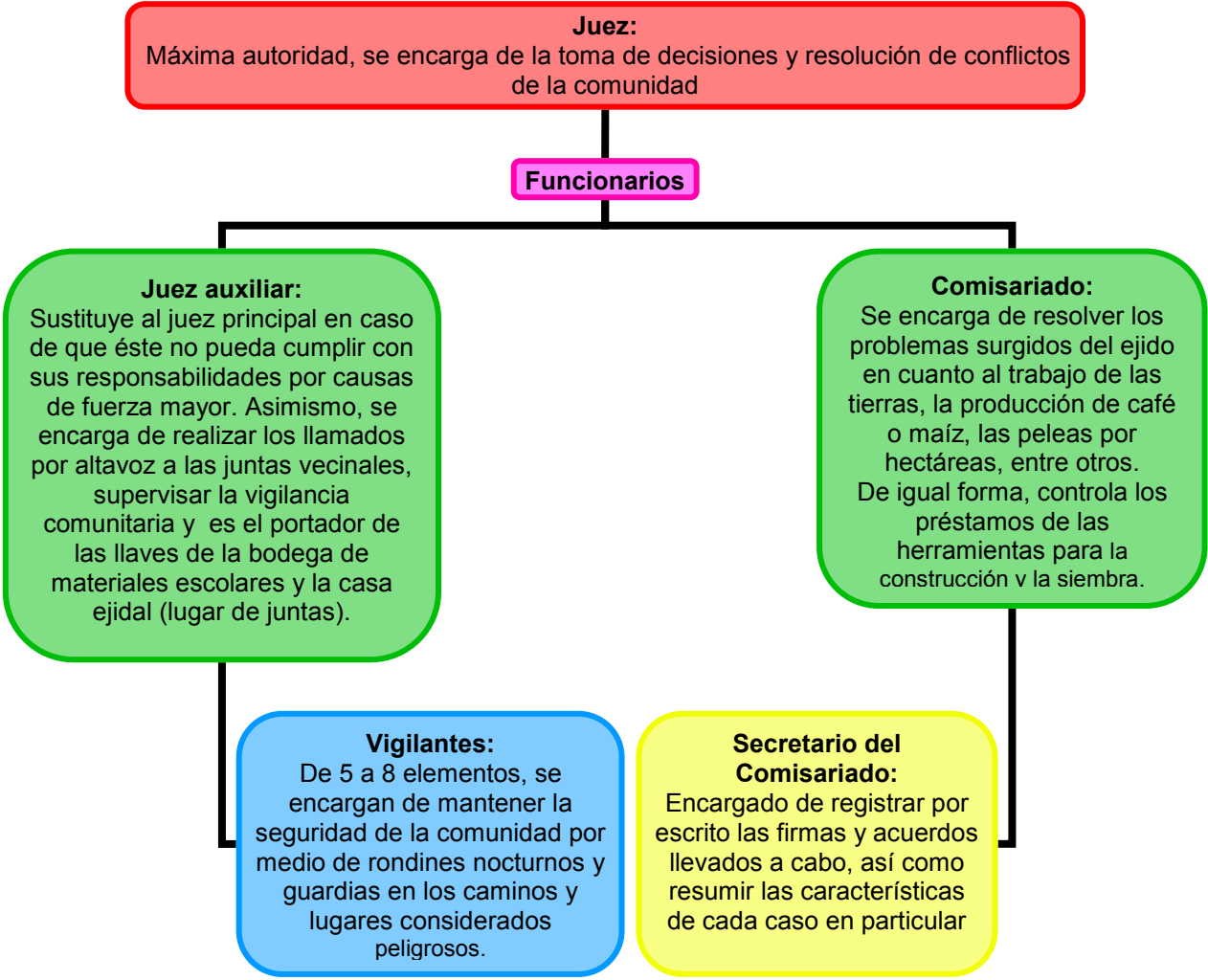
---

<sup>223</sup>También llamado Derecho consuetudinario, son normas jurídicas que se desprenden de hechos que se han producido repetidamente en el tiempo en un territorio concreto. Tienen fuerza vinculante y se recurre a ellos cuando no existe ley (o norma jurídica escrita) aplicable a un hecho [...] Sólo puede considerarse costumbre un comportamiento realizado por todos los miembros de una comunidad [...] Esta conducta debe ser una que se repite a través del tiempo, es decir, que sea parte integrante del común actuar de una comunidad. Definición en: POOLE, Deborah (2006) “Los usos de la costumbre hacia una antropología jurídica del Estado neoliberal”, en revista *Alteridades*, No. 31, Vol. 16, Edit. UAM-I, México. [Recuperado el día 15 de Julio de 2012 de, <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/747/74703102.pdf>]

son remunerados económicamente y deben ser rotados cada año a manera de que exista una participación comunitaria constante.

A continuación se muestra un esquema de elaboración propia sobre el sistema de cargos de Pilateno y sus funciones administrativas de acuerdo a lo asignado por *usos y costumbres*.

**“Sistema de Cargos de Pilateno”<sup>224</sup>**



<sup>224</sup>Esquema de elaboración propia, basado en la información proporcionada por las autoridades locales del ejido de Pilateno, Xilitla, S.L.P. durante el trabajo de campo realizado durante el mes de diciembre de 2011 y enero de 2012.

### 5.1.3. Vida cotidiana: Salud y enfermedad

La salud en Pilateno es un rubro delicado pues sus habitantes tienden a enfermarse de tres a cinco veces al año. Entre sus principales causas encontramos, la marginación social, la alta desnutrición y la falta de servicios y normas sanitarias, que al mismo tiempo se manifiestan en signos claros como, la caída y desgastamiento temprano de los dientes, la baja estatura, el debilitamiento de los huesos y el alto índice de mortalidad.

Las enfermedades más comunes de los niños y bebés son producidas por infecciones gastrointestinales y problemas en el sistema respiratorio. En el caso de las mujeres, la mayoría sufre de problemas reumáticos, gastritis, descalcificación después del embarazo y anemia. En lo que respecta a los hombres, la diabetes y la cirrosis generada por un fuerte problema de alcoholismo en la comunidad, es una de las principales causas de muerte en los adultos mayores.

En cuanto a los métodos de curación, la medicina tradicional sigue considerándose una de las principales vías de sanación y existe hoy un amplio conocimiento sobre las propiedades curativas de las hierbas y plantas del ecosistema que permiten a los habitantes la elaboración de infusiones y remedios caseros.

Ana: y ¿Cuando usted se enferma, va a una clínica de salud o se trata con hierbas u otros remedios?

Ángel.- pues cuando uno no está muy enfermo pues con plantas

Ana.- y ¿Como qué tipo de plantas?

Ángel.- depende la enfermedad, por ejemplo, para la panza hay unas plantas que pueden ser la manzanilla o hay otras plantas aquí a la orilla del camino que por ejemplo, por si tienes diarrea o disentería hay unas plantas ahí que con eso se te quita, y de la cabeza pues está el limón [...] <sup>225</sup>

---

<sup>225</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al señor Ángel de 50 años, habitante de la comunidad, durante el periodo de diciembre de 2011 y enero de 2012 en Pilateno, Xilitla, S.L.P. (véase anexo 4, *entrevista de sondeo* no.3)

Podemos ver así, que las personas suelen recurrir en primera instancia al conocimiento tradicional y sólo en caso de que el dolor aumente o la enfermedad se considere de mayor peligro, los habitantes acuden a los servicios públicos como el centro de salud ubicado a un costado de la escuela, o al hospital comunitario de Xilitla.

Para los casos de embarazo y parto, anteriormente las mujeres de Pilateno solían acudir a las “parteras” que las atendían en sus propias casas, sin embargo, actualmente se considera una práctica en desuso pues la mayoría prefiere atenderse en la clínica de salud más cercana.

Ana.- y cuando usted se siente mal, ¿va a una clínica cercana o se trata con hierbas o remedios?

Don Reyes.- Pues a veces cuando remedio tiene, pues se pone uno con hierbas y cuando es algo más fuerte pues sí nos vamos con el médico, pero cuando los niños o las niñas se enferman, van derecho al hospital comunitario, ahí con ellos. Y no hay que dejarlos tanto rato que estén ahí con la enfermedad, si le empieza, hay que llevarlo allá con ellos. Allá los atienden, y todas las de parto ya se alivian allá.<sup>226</sup>

Por otra parte, existe una fuerte creencia en los males y enfermedades “espirituales” como, las *malas vibras*, el *mal de ojo* y el *espanto* que los habitantes de la comunidad consideran “comunes” y que suelen darle curación por medio de “limpias” que ejecutan con hierbas o huevo y cuyo resultado en la mayoría de los casos es favorecedor.

Ana.- ¿Y usted cree que también a veces a uno le pega el *mal de ojo* o ese tipo de cosas?

Don Reyes.- Pues a veces sí, hay niños que son delicados, bueno nosotros le decimos que “les hacen ojos”.

Ana.- y eso ¿cómo es?

Don Reyes.- Pues empiezan con el dolor de cabeza, la diarrea, lloran mucho y es que ya no se siente bueno el niño. Pero como nosotros tenemos nuestra costumbre, nosotros mismos juntamos cualquier ramita y ahí les hacemos limpia y si tiene algún dolor de estómago se le da hierba hervida por ahí. Si con eso no se le quita, vamos allá al

---

<sup>226</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al señor Reyes de 77 años, habitante de la comunidad, durante el periodo de diciembre de 2011 y enero de 2012 en Pilateno, Xilitla, S.L.P. (véase anexo 3, *entrevista de sondeo* no.2)

curandero. A veces se quita con la hierba y las limpias que les damos. Nosotros tenemos nuestra costumbre desde los abuelitos, porque nuestro abuelitos, ellos nunca se curaron con medicamentos de la botica,<sup>227</sup> ellos puras hierbas del campo.<sup>228</sup>

En el caso de estas enfermedades difícilmente son tratadas por los médicos de las clínicas gubernamentales, pues suelen considerarlas “supersticiones” por lo que las personas de Pilateno prefieren acudir a los curanderos de las comunidades cercanas que les proporcionan un alivio seguro.

Ana.- y ¿usted cree en esas enfermedades que tienen que ver con las *malas vibras* o el *mal de ojo* y esos males?

Ángel.- Sí, pero esos son diferentes por ejemplo, cuando hay fiebre o hay gripa a todo el mundo lo ataca y los doctores aquí nos dan medicina, pero cuando dicen algunos que te hicieron *ojos*, son raras, como que nadie está enfermo y de repente te enfermas, vas a alguna reunión y de repente te enfermas, eso ellos no lo tratan, no lo entienden, y es cuando ya mejor se va al curandero.

Ana.- y ¿cómo se cura eso?

Ángel.- Pues hay varias formas, hay algunas que se quitan con barridas de hierbas, o con huevo, yo te platicaba que muchos curanderos utilizan el huevo pero yo también muchas veces hago barridas pero con plantas nadamás, porque cuando tú tienes fe cualquier hierba te puede ser prudente, el epazote de monte es el que la mayor parte de la gente utiliza, pero pues las hierbas y cualquier planta es lo mismo teniendo la creencia.<sup>229</sup>

#### **5.1.4. Procesos económicos de la comunidad**

En el capítulo cuarto pudimos constatar que el territorio de la Huasteca es una tierra rica en cuanto a recursos naturales. Es por ello, que el sector primario y en específico la agricultura, constituyen la actividad económica por excelencia y para el caso de Pilateno, la principal fuente de consumo.

---

<sup>227</sup>Se le nombra “botica” a la farmacia o droguería.

<sup>228</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al señor Reyes de 77 años, habitante de la comunidad, durante el periodo de diciembre de 2011 y enero de 2012 en Pilateno, Xilitla, S.L.P. (véase anexo 3, *entrevista de sondeo* no.2)

<sup>229</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al señor Ángel de 50 años, habitante de la comunidad, durante el periodo de Diciembre de 2011 y Enero de 2012 en Pilateno, Xilitla, S.L.P. (véase anexo 4, *entrevista de sondeo* no.3)



Entre los productos alimenticios que podemos encontrar en esta zona se encuentran fundamentalmente, el maíz y el café en sus distintas variedades, el chile, la calabaza, el chayote, el frijol, los nopales, los quelites, el tomate, la naranja, el plátano, el maracuyá, la mandarina, la papaya, entre otros.

El sistema agrícola de Pilateno depende principalmente del ciclo de lluvias, que también es conocido como *temporal*. El investigador Jesús Ruvalcaba (1991) menciona que para el caso particular de la Huasteca, este sistema se guía por el crecimiento del maíz y se divide en dos periodos, la temporada de *siembra* y la de *cosecha*. La temporada de *siembra* se realiza de acuerdo a la cantidad y la distribución de las lluvias de cada año en particular,

En años con una distribución favorable, las siembras de temporal se hacen en la segunda quincena de mayo, o bien la segunda y tercera semana de junio. Algunos lo hacen en abril y, en los años en que se retrasan las lluvias, se siembra por julio. Cada cultivo se siembra en fechas distintas [...] Las fechas cambian de una localidad a otra [...] <sup>230</sup>

Por otro lado, la temporada de *cosecha*, se considera el momento cúspide pues es la época de la recolección en la que se observa una participación conjunta de todos los miembros de la comunidad. Éste es un aspecto primordial para entender la importancia del maíz en la vida ritual de Pilateno y la realización de ceremonias como una forma de establecer vínculos y responsabilidades comunitarias.

El maíz se consume tierno, en forma de elotes, tamales y atole [...] cuando seco, en sus numerosas posibilidades. Lo anterior extiende su corte desde fines de octubre en forma de elote hasta los primeros días de diciembre. Le sigue luego la del frijol de mata, por fines de enero. Lo ideal es cosechar inmediatamente después de las celebraciones de muertos, que terminan la primera o segunda semana de noviembre. <sup>231</sup>

No obstante, en ocasiones las condiciones para llevar a cabo los procesos de *siembra* y *cosecha* se tornan muy difíciles ya que las personas de Pilateno no utilizan más herramientas técnicas que el güíngaro<sup>232</sup> y la *coa*.<sup>233</sup> La jornada laboral

---

<sup>230</sup> RUVALCABA, Jesús (1991) *Tecnología agrícola y trabajo familiar: Una etnografía de la Huasteca Veracruzana*, Edit. CIESAS/SEP, México, p.71

<sup>231</sup> *Ibid.*, p.96

<sup>232</sup> Especie de pala o azadón utilizado para la agricultura.

<sup>233</sup> Instrumento largo en forma de punta utilizado para horadar la tierra y depositar las semillas en el proceso de siembra.

en la mayoría de los casos es mayor a 8 horas diarias y no es redituable monetariamente, pues la producción agrícola se utiliza para el autoconsumo y muy pocas veces, a excepción del café, es comercializable.

Basándonos en cifras obtenidas de la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) en su *catálogo de localidades 2010*, Pilateno es considerada una comunidad con alto grado de marginación social debido a que el 52.12% de su población mayor a quince años no cuenta con una educación básica terminada, asimismo, el 100% de las viviendas habitadas no dispone de drenaje y agua entubada a la red pública y el 21.31% no cuenta con energía eléctrica<sup>234</sup>.

Es así, que durante los últimos años la productividad del campo se ha visto mermada y diversos habitantes de Pilateno han preferido trabajar en Xilitla realizando actividades como servidores en los transportes públicos, comerciantes a pequeña escala o vigilantes al servicio del municipio. Asimismo, existe desde hace más de 20 años, un fuerte fenómeno de migración de hombres y mujeres de entre 13 y 50 años, a grandes centros urbanos como Monterrey, Guadalajara, Distrito Federal y Estados Unidos de América.

Los habitantes de Pilateno han encontrado en la migración una alternativa para obtener una mejor calidad de vida, causando de igual forma que muchos de los jóvenes sigan este camino y se reúsen a colaborar en las labores del campo.

Por otro lado, las expectativas de los niños se han limitado a terminar el tercer grado de telesecundaria y seguir los pasos de sus padres, salir de la comunidad en busca de oportunidades laborales. Con sólo la secundaria los trabajos en que estos jóvenes suelen desempeñarse en las ciudades son de sueldo mínimo como, la albañilería, en el caso de los hombres y el aseo doméstico, en el de las mujeres.

Este factor también ha provocado que la cadena de transmisión de saberes se vea truncada, pues la mayoría de las veces los niños se quedan a cargo del hogar desde los 13 o 14 años de edad. Este tipo de situaciones, no les permite continuar

---

<sup>234</sup>*Catálogo de localidades: indicadores de rezago social*, SEDESOL, México. [Recuperado el día 15 de Julio 2012 de, <http://cat.microrregiones.gob.mx/catloc/indRezSocial.aspx?ent=24&mun=054&loc=0046&refn=240540046>]

con su educación escolar y pierden el interés por la danza, la música y las tradiciones.

A todo esto, debe agregarse la falta de interés por parte de las autoridades municipales y gubernamentales (ambas pertenecientes al PRI) por fomentar acciones encaminadas al desarrollo económico y cultural de las comunidades. Únicamente podemos encontrar la iniciativa del *Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca*<sup>235</sup> que desde el año de 1995 participa en la investigación y promoción cultural de los estados que la integran, en la publicación de libros, la capacitación de promotores culturales comunitarios y la difusión de música y danzas tradicionales. Desafortunadamente, el esfuerzo de este programa difícilmente puede solventar las necesidades socioeconómicas actuales de la región, ya que no cuenta con los recursos suficientes para plantear planes de desarrollo comunitario a largo plazo.

Ya sea por la migración, el impacto de los medios masivos de comunicación o el incremento de las relaciones interculturales en la llamada *era global*,<sup>236</sup> actualmente existe en Pilateno una serie de cambios en cuanto a hábitos alimenticios, patrones de consumo y gustos musicales cuyo proceso no se ha dado “[...] de manera drástica, sino como producto de procesos complejos que implican, en algunos casos, la pervivencia de prácticas culturales, en otros su desaparición, y en otros más su resignificación.”<sup>237</sup>

Si bien las nuevas generaciones de Pilateno están perdiendo el interés por la *música tradicional* y han encontrado en el *pop en español*, la *banda duranguense* y el *reggaetón* una identidad que promete la integración y aceptación por parte de

---

<sup>235</sup>Para más información sobre este programa consultar, *Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca*, CONACULTA dirección web: [Recuperado el día 20 de Julio de 2012 de, [http://vinculacion.conaculta.gob.mx/prog\\_vinregional\\_huasteca2.html](http://vinculacion.conaculta.gob.mx/prog_vinregional_huasteca2.html)]

<sup>236</sup>El concepto de *era global* es definido por el teórico Marshall McLuhan como “el fenómeno moderno de la comunicación a partir del desarrollo tecnológico y de la proliferación de los medios masivos”. Definición en: GALLARDO, Monsalud (2009) “La era de la información global: ¿utopía o eutopía socio-educativa”, Facultad de Ciencias de la Educación/Universidad de Málaga, España , p.1 [Recuperado el día 20 de Julio de 2012 de, <http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=biblioteca.EnLineaLibroIU.getList>]

<sup>237</sup>ALEGRE, Lizette (2004) *El Vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*, México, Tesis presentada en la Escuela Nacional de Música para la obtención del grado de Licenciada en Etnomusicología, p.23

una mayoría mestiza a una cultura estandarizada, también encontramos la pervivencia de elementos simbólicos reconocidos en la música de los *Sones Canarios* que están íntimamente ligados a las actividades económicas y que ponen en manifiesto la importancia de la agricultura y los usos del maíz como un patrimonio latente que puede vincular a las generaciones futuras y fungir como un arma de posicionamiento ante el mundo contemporáneo.

Para estas expresiones musicales [...] las fronteras entre pasado y presente, entre “lo nuevo” y “lo viejo”, se encuentran desdibujadas, lo tradicional y lo moderno interactúan, se mixturizan, mudan a un diálogo interminable, lo que da pie al desvanecimiento de sus límites [...] Los recorridos del son rehúsan seguir una linealidad única y específica, rebelándose a un simple repliegue evolucionista, ceñido al futuro, o una visión romántica volcada hacia el pasado.<sup>238</sup>

## **5.2. Procesos culturales: La importancia de los *Sones Canarios* de Pilateno y su función social en la fiesta del *Tlalmalli* o “Tamal en el hoyo”**

En este apartado evidenciaremos la importancia social y simbólica que otorga la comunidad de Pilateno a los *Sones Canarios* y la ceremonia del *Tlalmalli* a partir de las opiniones y la historia oral de sus habitantes. De esta forma, se pretende mostrar su indudable valor como patrimonio cultural y justificar la importancia de su rescate como una práctica cultural vigente e ineludible.

Como mencionamos en el apartado anterior, a pesar de que la música y la danza constituyen un legado fundamental para diversas comunidades indígenas, existe una serie de factores que han puesto a estas prácticas en riesgo de desaparición.

Entre sus causas principales podemos encontrar:

- La falta de recursos económicos para la realización de diversas fiestas y para la compra de indumentaria e instrumentos musicales.

---

<sup>238</sup>DVD del documental *Son...Herencias Musicales* (2011) CONACULTA/PDCH/PDCS/PDSCTC, México, p.8 [1 DVD]

- La migración a las ciudades por falta de empleo principalmente en comunidades rurales.
- El predominio de la música y los bailes generados por la cultura de masas que se han impuesto como lo “de moda” entre las nuevas generaciones.
- La muerte de los músicos y conocedores de las tradiciones y las danzas que no han logrado la transmisión de sus conocimientos por falta de interés en su comunidad.

Como consecuencia de esta problemática, actualmente la actividad musical de Pilateno ha quedado en manos de tres personas de edad avanzada, el señor Santos, el señor Cirilo y el señor Domingo. Su labor no sólo se destaca por conformar el único *trío huasteco*<sup>239</sup> del lugar, sino porque entre su repertorio principal encontramos los *Sones Canarios* que, como hemos aclarado anteriormente, es música que se encuentra ligada simbólicamente a las actividades agrícolas y a los usos del maíz.

Como resultado de un ejercicio de sondeo con personas de la comunidad llevado a cabo durante el mes de diciembre del año 2011, pudimos constatar que existe en Pilateno una necesidad vigente de agradecimiento a la tierra por la producción agrícola.

Ana.- ¿Usted cree que es importante agradecer a la tierra por la cosecha?

Pedro.- Ah sí, como no, sí es importante, porque pues sin la tierra, pues uno no es nadie, porque de ahí uno vive, es como el dicho que dice de la tierra somos, quiéramos o no quiéramos que va a llegar ese momento, y ahora sí que como nos alimenta la tierra, la tenemos que alimentar.

Ana.- ¿Y sabe alguna forma de dar gracias a la tierra?

---

<sup>239</sup>El *trío huasteco* está conformado por la siguiente dotación instrumental: un violín, una jarana huasteca [...] y una huapanguera. El violín lleva la línea melódica mientras que la jarana huasteca y la huapanguera se encargan del acompañamiento rítmico armónico. Definición en: CAMACHO, Gonzalo (2000) “La música del maíz Estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiológica en la región Huasteca”, Congreso de la sociedad española de musicología/Seminario de semiología musical/UNAM/ENM, México, p.4 [Recuperado el día 10 de Junio de 2012 de, <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/actividades/proyectos/individuales/huasteca.pdf>]

Pedro.- Pues con los *Costumbres*, por ejemplo, el de darle pues gracias también por el maíz, con las danzas y la música, que te puedo decir, sí pues principalmente los danzantes, todo eso, ahora sí que se le da gracias a la tierra, a nuestro creador.<sup>240</sup>

Entre las principales formas de agradecimiento a la tierra encontramos rituales o *Costumbres* que consisten, por lo general “[...] en música, danza, oraciones, ayunos, sacrificio de animales, ofrendas de comida, ‘limpias’ y otros actos”,<sup>241</sup> éstos tienen la función de mantener a la tierra “contenta” y asegurar la producción agrícola de los años posteriores pues, “a través de ellos se establece un intercambio simbólico con las deidades”.<sup>242</sup>

Ana.- y ¿usted cree que es importante agradecer a la tierra por la cosecha?

Ángel.- Ahh sí, porque anteriormente dicen que el campo producía mejor porque los primeros que llegaron, bueno yo sé porque me platicaba mucho mi papá, él sabía que [...] ellos cosechaban la tierra y al hacer eso, ellos primero hacían mole o esos que se llaman “patlaches”<sup>243</sup> como el *zacahuil*<sup>244</sup> y lo llevaban a la milpa para comer, todos los que iban a trabajar, iban a comer primero para agradecer a la tierra y en eso llevaban los corazones de los pollos para enterrarlos ahí, puede ser en cada esquina o en medio de la milpa como agradecimiento. En año nuevo también se hace otro especial que es el “del hoyo”, en ese se agradece la cosecha de todo el año, si no hiciste nada durante el año para la tierra, con ése que hagas se contenta. Ahora empiezan a trabajar y se nos está olvidando eso porque no lo hacemos [...] a veces andamos a las carreras, por eso yo creo que aunque sea el “Tamal en el hoyo” si debía de hacerse.<sup>245</sup>

Asimismo, se considera fundamental el acompañamiento de estos rituales con danza y música, en el caso de la ceremonia del *Tlalmalli* con los *Sones Canarios*.

---

<sup>240</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al señor Pedro de 42 años, habitante de la comunidad, durante el periodo de diciembre de 2011 y enero de 2012 en Pilateno, Xilitla, S.L.P. (véase anexo 5, *entrevista de sondeo* no.4)

<sup>241</sup>*Cuerpos de Maíz: Danzas agrícolas de la Huasteca* (2000), Edit. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México, p.22

<sup>242</sup>Ibíd.

<sup>243</sup>La palabra “Patlaches” es una categoría que se utiliza entre los pueblos nahuas de la Huasteca para englobar diversos tipos de tamal.

<sup>244</sup>Tamal originario de la zona Huasteca se caracteriza por su cocimiento en horno de barro y por la elaboración de la masa a base de maíz quebrado chile rojo y especias, suele contener un guajolote, un cerdo o un pollo entero y estar envuelto en hojas de plátano.

<sup>245</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al señor Ángel de 50 años, habitante de la comunidad, durante el periodo de diciembre de 2011 y enero de 2012 en Pilateno, Xilitla, S.L.P. (véase anexo 4, *entrevista de sondeo* no.3)

Ana.- y ¿usted sabe alguna forma de agradecer a la tierra?

Domingo.- Pues este, fíjate que se da un *Costumbre* algo así, bueno los que vivían más antes aquí, tenían el *Costumbre* de que hacían un tamal grandecito de tierra *Tlalmale* o *Tlalmalli* le dicen, y así agradecían [...] ahh pero para que se haga, también eso llevaba su danza y su música, quemaban copal, le echaban brasitas, le desmoronaban el copalito y estaban ahí incensando [...] ahora eso ya no se acostumbra tanto, pero yo me acuerdo que eso vi.

Ana.- y ¿Qué música llevaban?

Domingo.- pues el *Canario*, ése es cuando hay *Costumbres* de lo que acabamos de estar diciendo, del maíz, en eso se utilizan esos *Canarios*

Ana.- y, ¿a usted le gustaría que se tocaran los *Canarios* o que se volvieran a hacer la celebración esa del *Tlalmalli*?

Domingo.- pues claro que sí, son necesarios.<sup>246</sup>

Por otro lado, los *Sones Canarios* de Pilateno no sólo están relacionados con ritos de agradecimiento a la tierra y al maíz, sino también con otros aspectos primordiales como la petición de lluvias y el mantenimiento de agua en los pozos pues, al ser una comunidad que no cuenta con un sistema de drenaje ni agua entubada, la permanencia de riachuelos y yacimientos de agua son fundamentales para el consumo y las actividades cotidianas de sus habitantes.

En entrevista con el señor Juan, anciano de la localidad, comentó que la importancia de los *Sones Canarios* y la danza, va más allá del agradecimiento a la tierra por la cosecha pues también se les atribuye el origen y permanencia de la localidad, “los *Canarios* han sido parte de Pilateno desde que llegaron nuestros primeros abuelitos”<sup>247</sup>

A continuación se expone la versión resumida de *El origen de Pilateno*.

---

<sup>246</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al señor Domingo de 87 años, habitante de la comunidad, durante el periodo de diciembre de 2011 y enero de 2012 en Pilateno, Xilitla, S.L.P. (véase anexo 6, *entrevista de sondeo* no.5)

<sup>247</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al señor Juan de 82 años, habitante de la comunidad, durante el periodo de diciembre de 2011 y enero de 2012 en Pilateno, Xilitla, S.L.P. (véase anexo 7, *Leyenda del origen de Pilateno*, entrevista a profundidad con don Juan Jiménez en la comunidad de Pilateno, Xilitla, S.L.P.)

### 5.2.1. Leyenda del origen de Pilateno<sup>248</sup>

*Pues así fue lo que pasó, bueno, me platicó mi papá que vivió con nosotros, porque a él le platicaron sus abuelos.*

*Hace mucho tiempo, hubo mucha sequía por allá en la Huasteca, allá en un lugar llamado Coxcatlán<sup>249</sup>, porque toda la gente que pobló aquí era de Coxcatlán. Dicen que cincuenta familias se fueron a buscar de qué comer y llegaron por acá y agradecieron mucho porque aquí había mucha producción y mucha comida, sobre todo el agua.*

*Hubo después, un tiempo donde [...] todo lo que había, la producción se acabó, y entonces el calor siguió en enero, febrero y hasta mediados de junio y nomás no llovía, no había cosecha, se acabó todo, y entonces, uno de los ancianos que más sabía, dijo- hay que hacer ese rito ya de tanto tiempo, que dicen nuestros anteriores que es para pedir, pedirle al cielo para que nos dé agua, para que llueva, para que haya producción, y que haya tierra limpia para sembrar, esta tierra que tenemos está seca y todos los pozitos de este lado y más adelante se secaron, se agotaron, lo que queda permanente es todo este lugar-*

*Entonces, el viejito los llevó a la “piedra del toro”, esa que está ahí de la pila de agua pa’ abajo, esa piedra le dicen así porque tiene un hoyito aquí y acá otro, y dicen que parece un cuerno de toro. Entonces ese día el viejito la pintó como cuerno y en uno de los hoyos le echó aguardiente y luego sopló, -¡mmeee!- se oyó cómo bramaba el toro, así era el tono, así lo empezaba, y entonces llamó a los músicos con sus jaranas y violines porque para eso había gente destinada, para que estén ahí tocando y otros danzando y bailando.*

---

<sup>248</sup>Versión narrada en náhuatl y español por el señor Juan de 82 años, habitante de la comunidad (véase anexo 7, *Leyenda del origen de Pilateno*, entrevista a profundidad con don Juan Jiménez en la comunidad de Pilateno, Xilitla, S.L.P.)

<sup>249</sup>Es probable que esta leyenda haga referencia al lugar mítico de *Cuexcatlán*, que de acuerdo con el autor, César Hernández, se le consideró “patria de los *cuexteca*, de los *tohueme* o *panteca* [...] aquellos antiguos pobladores que en tiempos inmemoriales cruzaron el mar para poblar nuevas tierras que serían también llamadas *Pantlan*, *Cuextlan* o *Xochitlalpan* [...] sitio de la creación y el renacimiento, de la abundancia y la fertilidad de la vida”. Información obtenida de, HERNÁNDEZ, César (2004) *Danzas del Costumbre Como Ofrenda Ritual, Reproducción Cultural de Cuatro Comunidades Nahuas de la Huasteca*, México, Tesis presentada en la Escuela Nacional de Antropología e Historia para la obtención del grado de Maestro en Historia y Etnohistoria, p.10



*Y entonces le dijo a siete niños y siete niñas - vayan por un guaje así medianito y le van a poner un mecate de bejuco -que es especial para eso- lo van a enredar y le ponen su cuelga para llevarlo en el hombro, después van a ir al río a llenarlo con poquita agua, cuando regresen, van a hacer una rueda allá por donde es el pozo más grande, entonces vamos a incensar todo y los tlatsotsonas<sup>250</sup> van a tocar catorce veces Tlamankahuicatl<sup>251</sup>, que es la música para la danza de Canarios que le llamamos.*

*Y entonces, el viejito pidió ayuda a unos señores para que hicieran un tejado, un ramal grande pero con hoja de plátano, y ahí puso imágenes, un rosario y unas mazorcas y luego reunió a la gente donde estaba el pozo grande allá en la pila y comenzaron a tocar y a bailar y otra vez y así se siguió, hasta los nueve días, chicnahui tlapuyahui.<sup>252</sup>Entonces sí, antes de terminar el último día, cuando ya era el fin de todo, hubo convivencias, y repartieron comida, y bailaron y oraron y incensaron todo, eso era lo que hacían, se incensaban, y dicen que se levantó ese copal del techo y luego se fue al cielo y esa era la señal del humo en el cielo, ese humo alto y entonces, llovió.*

*Hubo otras ocasiones que se juntaron en el pozo, y aunque seguía habiendo agua, y los pocitos estaban llenos, y el maíz se daba y todo se ponía verde, cada temporada, cada cosecha se volvía a bailar. De ahí dicen que se bautizó el nombre de aquí como Pilateno, “lugar de ríos chiquitos” [...]*

De la narración anterior podemos verificar, que los *Sones Canarios* y la danza, son la forma en que las comunidades nahuas oran y piden a Dios por el bienestar común, por lo tanto, el dejar de bailar o tocar significaría omitir una parte de su identidad que a la vez, diferencia y cohesionan a estos pueblos.

Las tradiciones indígenas tienen cierta autonomía en la interpretación de creencias religiosas que representan una diferenciación y confrontación con la doctrina eclesial.

A través de su religiosidad establecen, también, una diferenciación social con los mestizos

---

<sup>250</sup>Palabra náhuatl que significa “músicos”.

<sup>251</sup>La palabra *Tlamankahuicatl* es el nombre náhuatl que se utiliza para nombrar a los *Sones Canarios*, de acuerdo con los habitantes de Pilateno, quiere decir, “música suavcita”, “chiquita” o “música para agradecer a Dios”.

<sup>252</sup>Palabras náhuatl que significan, “nueve días” o “una novena”.

[...] se trata de un sincretismo que cobra diversas formas y grados entre los distintos grupos étnicos, debido a la convergencia de varios factores.<sup>253</sup>

Llevar a cabo las ceremonias del *Costumbre* como el *Tlalmalli* de año nuevo, es una preocupación que se manifiesta en las opiniones de los habitantes de Pilateno, que han logrado transmitir el fundamento de su cultura generación tras generación desde hace cientos de años, siguiendo a Gilberto Giménez (1978),

El profundo respeto y agradecimiento que los indígenas guardan a la naturaleza es la razón por la que se hacen estas ceremonias, mismas que forman parte de un conjunto de creencias de indudable contenido prehispánico [...] A través de la fiesta se da una revitalización periódica de la comunidad, correspondiente a una visión del mundo basada en la existencia de un tiempo cíclico que, en general, coincide con el ciclo del maíz [...]<sup>254</sup>

Así, habiendo comprobado la importancia y vigencia de los *Sones Canarios* y los rituales de *Costumbre* entre los habitantes de Pilateno y evidenciar la necesidad de mantener este tipo de tradiciones entre las nuevas generaciones, pasaremos a describir etnográficamente el ejercicio de reactivación, estudio y registro de la celebración de año nuevo del *Tlalmalli* o “Tamal en el hoyo”, el cual se llevó a cabo durante el mes de diciembre de 2011 y enero de 2012.

### **5.3. Panorama descriptivo de los *Sones Canarios* y la fiesta del *Tlalmalli* de Pilateno**

En este apartado se describirá la reactivación de la fiesta de año nuevo del *Tlalmalli* o “Tamal en el hoyo” y la presencia de la danza y la música de los *Sones Canarios* para su realización. Ésta fiesta, fue documentada en la casa del Señor Santos Simeón en el periodo del mes de diciembre de 2011 y el 1 y 2 de enero de 2012, en la comunidad de Pilateno, Xilitla, San Luis Potosí.

Consideramos que el registro de esta fiesta en la presente tesis, es una forma de difundir la importancia de los *Sones Canarios* y la ceremonia del *Tlalmalli* hacia

---

<sup>253</sup> *Cuerpos de Maíz: Danzas agrícolas de la Huasteca* (2000), Edit. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México, p.18

<sup>254</sup> GIMÉNEZ, Gilberto (1978) *Cultura popular y religión en el Anáhuac*, Edit. Centro de Estudios Euménicos. A.C, México, p.161

dentro y fuera de la comunidad, y de esta manera, afirmar que la música y la danza son elementos patrimoniales que se entrelazan con las prácticas culturales y contribuyen al desarrollo y bienestar social de las comunidades.

### **5.3.1. Primer acercamiento a la celebración**

A principios del año 2008, emprendí junto con un grupo de amigos, un viaje alrededor de la Huasteca Potosina con el interés de conocer otros lugares y descansar de la dinámica citadina.

Estando en la plaza central de Xilitla, conocimos a un joven que se mostró interesado en entablar conversación y que al despedirse nos invitó amablemente a conocer su comunidad. Fue así, que aceptamos su invitación y al siguiente día tomamos una camioneta rumbo a la comunidad de Pilateno.

Entre las primeras impresiones del lugar, notamos que las personas utilizaban el náhuatl como lengua principal y que la mayoría se mostraba gustosa de entablar conversación con nosotros. Simpatizamos con el lugar y durante ese año lo visitamos frecuentemente.

Con el paso del tiempo nuestros lazos con la comunidad se fueron afianzando permitiéndonos conocer más a fondo su cultura y despertando en nosotros diversos intereses. En mi caso, habiendo estudiado por más de 9 años música tradicional mexicana, mi inclinación se daba hacia la música local.

Un día, al preguntar sobre la existencia de músicos en la comunidad, una niña nos comentó sobre un señor de nombre Santos que tocaba el violín y nos guió hasta su domicilio. Al llegar, nos presentamos con él y su esposa, que amablemente nos invitó una taza de café. Le expusimos nuestro interés por escuchar su música y nos comentó que casi había dejado de ensayar con sus compañeros, pero agradeció nuestro interés por conocerlo y accedió a invitar a los otros músicos para que nos tocaran un poco de su música.

Esa noche nos reunimos en su casa y conocimos al señor Cirilo y al señor Alfonso, quienes tocan la jarana huasteca y la huapanguera, y por primera vez

escuchamos los *Sones Canarios*. Después de aquella interpretación, conversamos sobre la música que acababan de tocar y el señor Santos comentó,

Sí, pues son sones que ya muchos no saben tocar, a veces cuando me invitan a tocar, muchos me piden que toque canciones de esas nuevas que yo no sé, y como no me las sé, se enojan y me dan apenas para regresarme a mi casa. A mí me gusta tocar pero también tengo que trabajar y pus si ya a nadie le gusta mi música pues digo, mejor dejo de tocar [...] <sup>255</sup>

Después de ese primer encuentro, mi compañero y yo, visitamos un par de veces más al señor Santos con la intención de escuchar los *Sones Canarios* que ya habían capturado nuestro interés. En la tercera ocasión, en el mes de Junio de 2010, el señor Santos nos comentó que consideraba un poco triste y también incorrecto que los *sones* estuvieran ejecutándose únicamente para el deleite individual de mi amigo y yo. Nuestra reacción fue de asombro, pues pensábamos que el anciano músico consideraba la ejecución de los *Sones Canarios* como una forma de recreación e interés personal.

Sin embargo, nos comentó que esos *sones* tenían gran importancia, pues entre otras funciones, eran indispensables para la cocción de un tamal dentro de un horno de tierra que es parte de la antigua celebración del año nuevo, *Tlalmalli*.

Esa noche en nuestros dormitorios, mis compañeros y yo discutimos la posibilidad de proponer al señor Santos que se repitiera la fiesta del tamal para ver ejecutarse los *Sones Canarios* en el contexto de la celebración. Sin embargo, aún nos preguntábamos si era plausible llevar a cabo una celebración que había dejado de existir por más de 30 años y qué repercusión tendría entre la gente.

La idea fue conversada con el señor Santos que se mostró muy interesado en la propuesta y mencionó que pedir cooperación de dinero a la comunidad para la ceremonia nos traería poca respuesta e interés debido a que la gente en esas

---

<sup>255</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al señor Santos Simeón Hernández, el día 7 de enero de 2009 en Pilateno, Xilitla, S.L.P.

fechas gastaba los ahorros que conseguía durante el año, en la bienvenida de los migrantes que llegaban a pasar las fiestas navideñas.

Consideramos que era prudente hablar con el Juez en turno, el Señor Conrado, para que él convocara una junta con la comunidad y se discutiera la idea de repetir la ceremonia. Esa tarde, elaboramos junto con el señor Santos una lista de preparativos y materiales así como un presupuesto del dinero que debía invertirse para realizar la fiesta.

Durante la junta, se discutieron las posibilidades de conseguir los recursos económicos y, al comentar que apoyaríamos con el financiamiento de las materias primas y algunas cosas para la fiesta, la comunidad tuvo una respuesta muy favorecedora, muchos hicieron comentarios interesantes sobre la importancia y el beneficio que traería realizar la fiesta y algunos otros adjudicaron la baja y pérdida de la cosecha por el desdén a realizar los *Costumbres*. Inclusive, una señora comentó que tenía un gran interés por participar pero que no tenía dinero, aunque recordaba que en su infancia se realizaba una colecta de maíz en nixtamal y que con un poquito del maíz cosechado por cada persona, se ponía la materia prima del “tamal en el hoyo”, las personas accedieron y con esa decisión se cerró la junta.

#### **5.3.1.1. La fiesta del *Tlalmalli* 2010-2011**

Durante los meses de agosto a noviembre del año 2010, mis compañeros y yo, buscamos diversos medios de ahorro para apoyar con los gastos en la fiesta, organizamos eventos como la venta de café orgánico proveniente de Pilateno y de esta manera también contribuimos a la promoción del café de la región a un precio justo.

Fue así, que en el mes de diciembre de 2010 llegamos a Pilateno para presenciar la fiesta del *Tlalmalli* y durante una semana tuvimos la oportunidad de observar el proceso que conlleva la realización de la ceremonia, los ensayos de los niños a cargo de la danza, la reunión con las mujeres que apoyarían en la preparación de los alimentos, los ensayos previos con los *Sones Canarios*, entre otros.

Así, el día 31 de diciembre del año 2010 se llevó a cabo por primera vez, después de 30 años, la ceremonia de año nuevo del “Tamal en el hoyo” la cual fue organizada por la comunidad de Pilateno en colaboración con el grupo de estudiantes provenientes de la ciudad de México, entre los cuales me encontraba.

La danza y la música de los *Sones Canarios* fueron dirigidas por el Señor Santos Simeón y los músicos Cirilo Jiménez y Alfonso Hernández.

De esta experiencia, surgieron una serie de preguntas e inquietudes sobre cuál sería el futuro de estas celebraciones y qué podía hacer yo como estudiante de gestión intercultural.

Así, surgió la idea de documentar y preservar los *Sones Canarios* desde su función social en la fiesta del *Tlalmalli* como un patrimonio intangible, además de plasmar aquella experiencia dentro de la presente tesis. Asimismo, antes de regresar a la ciudad, el Señor Santos nos comentó que ese año había iniciado un ciclo de danzas que era un compromiso muy fuerte para la comunidad y que debía de cumplirse durante los siguientes siete años, mostrando un gran interés en darle continuidad.

Partiendo de lo anterior, se planteó la realización de un trabajo de campo durante el mes de diciembre de 2011, en el cual se documentaría en formato de imagen y grabación sonora, la ceremonia del “Tamal en el hoyo” y los *Sones Canarios*, con la finalidad de que éstos materiales pudieran servir de referencia y memoria a la comunidad para las futuras generaciones y se lograra también registrar el patrimonio intangible que en ellos reside.

A continuación se describe la manera en que transcurrió por segundo año consecutivo, la ceremonia del *Tlalmalli* en la comunidad de Pilateno.

### 5.3.2. Etnografía de la fiesta del *Tlalmalli* 2011-2012

En este tercer apartado describiremos sucintamente, la forma en que transcurrió la fiesta del *Tlalmalli* 2011-2012 en la comunidad de Pilateno así como, los arreglos previos a su realización.

El primero de diciembre de 2011, treinta días antes de la celebración del *Tlalmalli*, el “juez” en turno convocó a una asamblea comunitaria en las canchas de la escuela en la que participaron el *rezandero*,<sup>256</sup> el *maestro de danza*<sup>257</sup>, los *músicos*<sup>258</sup>, y los *funcionarios*.<sup>259</sup> En ella, se estableció la casa del *anfitrión* en la cual se llevaría a cabo la preparación del “Tamal en el hoyo” y la ceremonia del *Tlalmalli*<sup>260</sup> además, se repartieron las tareas y las responsabilidades que cada persona debía realizar en la semana de preparativos y durante el día de la celebración.

Se acordó que los preparativos de la fiesta se llevarían a cabo los días 26 al 30 de diciembre del 2011, a excepción de los ensayos de la música y la danza de los *Sones Canarios*, que se realizarían durante las tres semanas previas al 31 de diciembre, los días miércoles y viernes en el horario vespertino.

Asimismo, el *maestro de danza* junto con los músicos, eligieron a un grupo de siete niños y siete niñas,<sup>261</sup> que se encargarían de la danza de los *Sones Canarios*.

En la siguiente tabla, se resumen las actividades asignadas durante dicha junta.

---

<sup>256</sup>El *rezandero* para los pueblos nahuas de la Huasteca, es la persona que guía las oraciones y realiza la bendición de ofrendas e indumentaria dentro de los rituales de *Costumbre*.

<sup>257</sup>El *maestro de danza* es la persona que se encarga de dirigir a los danzantes durante el ritual y de enseñar los pasos del baile a los niños durante los ensayos.

<sup>258</sup>Para el caso del ritual del *Tlalmalli* y la interpretación de los *Sones Canarios*, únicamente es requerido el *trío huasteco* tradicional de violín, guitarra huapanguera y jarana huasteca.

<sup>259</sup>Equipo auxiliar del “Juez” principal.

<sup>260</sup>Se decidió por la casa del señor Santos Simeón, músico, debido al espacio disponible en su patio para la realización del horno de tierra, la ceremonia del *Tlalmalli*, los ensayos de la danza y la música y el convivio del día primero de enero.

<sup>261</sup>Tanto en la celebración del *Tlalmalli* 2010-2011 como en la de los años 2011-2012, la participación de los niños de Pilateno para la danza de los *Sones Canarios* se suscitó de manera voluntaria.

**“Tabla de las actividades previas a la celebración del *Tlalmalli*”<sup>262</sup>**

Actividad a realizar	Descripción
<b>Recolección del Maíz para el “Tamal en el hoyo”</b>	Se le asigna a una familia que tiene la obligación de ir de casa en casa para coleccionar las donaciones de maíz en grano para la elaboración del <i>Tlalmalli</i> . De igual manera, ofrece su casa como centro de acopio.
<b>Recolección de la leña para el horno de tierra</b>	Es llevada a cabo por un grupo de entre 4 y 7 hombres que deben reunir aproximadamente 6 <i>cuartos</i> de leña <sup>263</sup> para calentar el horno de tierra del <i>Tlalmalli</i> .
<b>Recolección de hojas para el “Tamal en el hoyo”</b>	Se asigna a cuatro hombres jóvenes, ya que deben poseer la agilidad de subir a los árboles para cortar las hojas. Éstos son guiados por una persona que tiene conocimiento sobre el tipo de plantas que se utilizan en la envoltura del <i>Tlalmalli</i> .
<b>Elaboración del “horno de Tierra”</b>	Es asignada a tres hombres que deben cavar un hoyo de aproximadamente 3 metros de profundidad y 1.5m de diámetro. Esta actividad se realiza en el patio de la casa del <i>anfitrión</i> .
<b>Compra de materias primas para la elaboración de los alimentos y materiales para el convivio</b>	Se le asigna a un grupo de personas (en su mayoría mujeres) que deben ir a Xilitla a comprar los ingredientes para el mole y el arroz que acompañan al <i>Tlalmalli</i> . Asimismo, este equipo se encarga de la elaboración de los alimentos el día del evento.
<b>Compra de utilería para la danza de los</b>	Se le asigna al músico a cargo y el rezandero los cuales deben comprar los materiales para

<sup>262</sup>Tabla basada en los acuerdos llevados a cabo durante la junta del día 1 de Diciembre de 2011, en la comunidad de Pilateno, Pilateno, Xilitla, S.L.P.

<sup>263</sup>El *cuarto* es una medida tradicional que corresponde a la cantidad de leña que puede contener una carretilla de albañilería.



<b>Sones Canarios y el altar</b>	elaborar la utilería y adornos que portarán los niños durante la danza de los <i>Sones Canarios</i> , así como, el material que se necesitará para la puesta del altar.
<b>Elaboración y puesta del altar</b>	El puesto de <i>montador de altares</i> es asignado a una persona que ya cuenta con la técnica y el conocimiento para su elaboración, pues es considerado como un “oficio” y no cualquier persona puede llevar este cargo.
<b>Maestro de música</b>	Se elige a un músico representante del <i>trío huasteco</i> para la ejecución de la música de los <i>Sones Canarios</i> durante los ensayos y el día de la fiesta del <i>Tlalmalli</i> .
<b>Maestro de danza</b>	Se le asigna a una persona que se encarga de dirigir a los danzantes durante el ritual y de enseñar los pasos del baile a los niños durante los ensayos.
<b>Rezandero o maestro de ceremonia</b>	Se le asigna a una persona que guía las oraciones y realiza la bendición de ofrendas e indumentaria dentro de los rituales de <i>Costumbre</i> .

### 5.3.2.1. Semana de preparativos para la fiesta del *Tlalmalli* 2011-2012

**26 de diciembre.-** Cinco días previos a la celebración de año nuevo, se debe excavar el horno de tierra en el que se cocerá el *Tlalmalli*. Partiendo del acuerdo de realizar la celebración en el patio del *anfitrión*, se reúne desde las 7 de la mañana, el grupo de hombres designados para la realización del hoyo, dicho trabajo debe terminarse antes de las 12pm, hora en que más quema el sol.

Los hombres asisten al lugar con sus herramientas, palas, un pico y una “comba”.<sup>264</sup> Uno de los hombres traza con un gis blanco, un círculo de aproximadamente 3 metros sobre la tierra del patio, cuidando que quede espacio suficiente a los alrededores para los danzantes y la agrupación musical.

Una vez que el círculo se ha trazado, el *anfitrión* esparce aguardiente de caña por la circunferencia y reza una oración, de esta forma se pide a la tierra permiso para utilizar el espacio y comenzar el trabajo. Uno de los hombres utiliza el pico para ablandar la tierra y los otros van recogiéndola y colocándola a un lado con las palas. Cuando la tierra contiene grandes pedazos de roca, se utiliza el cincel y la *comba* para romperlos, y se colocan los pedazos junto al montículo de tierra pues las piedras son utilizadas posteriormente para mantener el calor del horno.

El trabajo termina una vez que el hoyo ha llegado a los tres metros de profundidad, utilizando una cinta métrica para comprobarlo. La realización del trabajo demora aproximadamente cuatro horas, con tres o cuatro descansos de cinco minutos.

Una vez acabado, los hombres rezan una oración alrededor del hoyo y se despiden. Asimismo, se lanza un cohete conocido como “chiflador” que anuncia a la comunidad que el hoyo está ya terminado y que a partir de entonces, las personas involucradas en la realización del *Tlalmalli*, tanto en los preparativos como en el día del ritual, deben hacer un voto de no bañarse pues esto implica que el cuerpo y el corazón se enfríe y puede impedir la cocción del tamal.

**27 de diciembre.-** En el segundo día de actividades, el “juez” hace un llamado en altavoz desde la *casa ejidal*<sup>265</sup> para reunir desde la madrugada (5 o 6 de la mañana) al equipo de hombres encargado de recolectar la leña para el *Tlalmalli*. Éstos realizan una caminata por los cerros de alrededor en busca de árboles. Para el corte utilizan palas y mecate para amarrarse los trozos de madera a la espalda, una vez alcanzados los 6 *cuartos* de leña, el equipo lleva la madera a la casa del

---

<sup>264</sup> Martillo o maza de albañil utilizado para golpear el cincel, clavar estacas y romper piedra o paredes.

<sup>265</sup> Lugar donde se realizan las juntas del “Juez” y sus “funcionarios”.

*anfitrión* y la coloca dentro para evitar que se humedezca. Esta actividad demora de 6 a 7 horas.

A medio día, el *rezandero* y el *músico a cargo*, que en este caso también es el *anfitrión*, toman la camioneta rumbo a Xilitla para comprar los materiales necesarios para la puesta del altar y la utilería que portarán los niños durante la danza de los *Sones Canarios*.<sup>266</sup>

De igual manera, la familia asignada comienza a recolectar las donaciones de maíz para la masa del *Tlalmalli* y abre su casa como centro de acopio.

**28 de diciembre.**-En la mañana de este día, se reúne el grupo de personas asignado para la compra de los ingredientes y materias primas utilizadas en la elaboración de los alimentos que acompañan al *Tlalmalli*. Así como, de los materiales para el convivio.

Para esto, se debe apartar con un día de anticipación, la camioneta del transporte público para un viaje especial a Xilitla, pues deben transportarse dos rejas para pollos vivos de criadero, además de las cajas de refresco y otros materiales.<sup>267</sup>

Los ingredientes así como los pollos vivos, se guardan en el corral y la casa del *anfitrión* hasta el día de la celebración.

Ese mismo día por la tarde, se lleva a cabo el penúltimo ensayo de la danza de los *Sones Canarios* para la fiesta del *Tlalmalli*. Éste, es supervisado por el *maestro de danza* quién desde un mes previo, ha enseñado los pasos a los niños y los movimientos de la danza.

El ensayo se realiza con música en vivo en un patio de cemento al otro lado de la casa del *anfitrión* ya que la zona en la que se encuentra el horno del *Tlalmalli* no debe ser transitada, pues se considera una zona sagrada.

---

<sup>266</sup>Para más información sobre el material véase: Anexo 9, *Tabla de materiales para la puesta del altar y la danza de los Sones Canarios*

<sup>267</sup>Para más información sobre los materiales e ingredientes véase: Anexo 8, *Tabla de materiales e ingredientes para la elaboración de los alimentos de la fiesta del Tlalmalli*

Al finalizar, el *maestro de danza* pide a los niños que para el último ensayo lleven cada uno cuatro mazorcas pequeñas, que servirán como indumentaria el día del ritual y serán puestas en el altar para bendecir al maíz.

**29 de diciembre.**-En la mañana de este día, se reúne el grupo de jóvenes para el corte de las hojas que envolverán al *Tlalmalli*. Éstos son guiados por un anciano que tiene conocimientos sobre las especies de plantas y árboles de los alrededores.

Se deben reunir aproximadamente dos *cuartos* de hojas de *Papatla*,<sup>268</sup> un *cuarto* de hojas de *jonote*<sup>269</sup>, un *cuarto* de hojas de *San Isidro*<sup>270</sup> y un kilo de corteza de *puia*<sup>271</sup>.

Una vez reunidos estos materiales, son llevados a la casa del *anfitrión* donde se colocan junto a los *cuartos* de leña.

Por la tarde, el *anfitrión* manda a llamar al *montador de altares* quien utiliza los materiales previamente comprados para poner el altar dentro de la casa.

La puesta del altar, consiste en una mesa de madera sobre la que se coloca el mantel floreado y distintas imágenes religiosas ya sea en pinturas o en figuras de yeso, procurando dejar un espacio para las mazorcas de los niños danzantes.

Posteriormente, con las tijeras se corta en tiras de 10cm los pliegos de papel crepé. Mediante una técnica especial, el montador de altares realiza una flor de siete colores en el techo del altar, rosa, amarillo, verde, rojo, blanco, morado y azul.

Utilizando el hilo, enreda los globos inflados hasta obtener dos largas tiras que coloca diagonalmente en las cuatro esquinas de la casa, después agrega *heno*<sup>272</sup> a las tiras de hilo para decorarlas.

---

<sup>268</sup>La *papatla* es una especie vegetal que tienen un parecido a las hojas de plátano largas y anchas, tiene la particularidad de conservar los alimentos a una temperatura cálida.

<sup>269</sup>Planta que se caracteriza por tener las hojas pequeñas y agujeradas.

<sup>270</sup>La hoja de *San Isidro* se caracteriza por tener la forma de un pequeño corazón.

<sup>271</sup>La corteza de *Puia* es muy flexible y verdosa, por lo que sirve como mecate para atar o amarrar cosas.

Una vez terminado el altar, coloca un sahumerio en el centro de la mesa con copal y deja que el humo llene la casa, esto permite que los malos espíritus se alejen y no hagan “travesuras” durante la celebración.

**30 de diciembre.-** El día previo a la ceremonia, la familia encargada de la recolección del maíz, coloca las donaciones en grandes ollas con agua caliente y cal para dejarlas durante toda la noche<sup>273</sup> y así, llevarlo a moler al día siguiente para la realización del *Tlalmalli*.

Asimismo, durante la tarde se lleva a cabo el último ensayo de la danza con la música de *Sones Canarios*, los niños danzantes llevan sus mazorquitas al altar y el *músico encargado* junto con el *rezandero*, realizan la decoración de las mazorcas para la danza.

La decoración, consiste en poner las cuatro mazorcas en forma de cuadrado sobre una servilleta bordada (utilizada para guardar las tortillas), después, cortando los listones de siete colores en pequeñas tiras, se envuelven en las servilletas hasta fijarlas y que éstas no tengan movimiento. Una vez hecho esto, se coloca una de las velitas de cera en el centro del cuadrado y se les pide a los niños que vayan a recolectar flores para decorar sus mazorquitas.

Una vez ornamentadas, se colocan encima del altar y se dejan ahí durante toda la noche como agradecimiento a la tierra por la cosecha. Ese día, las familias involucradas en la celebración deben dormir temprano ya que al siguiente día comienza el ritual del “Tamal en el hoyo”.

---

<sup>272</sup>El *heno* es una planta parecida al pasto y la alfalfa que se utiliza en Pilateno para decorar los altares y los nacimientos durante la época navideña.

<sup>273</sup>A este proceso se le denomina *nixtamalización*.

### **5.3.2.2. La celebración del ritual del *Tlalmalli* el 31 de diciembre**

El día en que comienza el ritual, el “juez” en turno reúne a los invitados a las 9 de la mañana en la capilla de la comunidad, donde se lleva a cabo una misa a cargo del *rezandero* que pide a Dios su bendición para realizar las actividades del día.

Después de la misa, las personas se separan y cada comisión se dedica a realizar las actividades correspondientes.

El grupo de mujeres encargadas de la elaboración de los alimentos se reúne en casa de alguna voluntaria para elaborar el mole y el arroz que acompañan al *Tlalmalli*.

Mientras unas se encargan de transportar las rejas de los pollos desde la casa del *anfitrión* al lugar en donde se matarán, otras se dedican a acarrear agua del pozo para desplumarlos y lavarlos.

Los pollos suelen sacrificarse colgándolos boca abajo de un árbol y amarrándolos de las patas, se les hace un corte horizontal en el pico abierto, de esta manera los animales mueren más rápido y se desangran fácilmente, evitando así que la carne salga de un color rojizo.

Posteriormente se hierva agua en grandes ollas y una vez que los pollos están muertos, se sumergen en el agua para aflojar la piel y poder desplumarlos. El trabajo de desplume es muy laborioso por lo que suelen acudir otras mujeres a ayudar e incluso los niños colaboran con la tarea.

Una vez desplumados, se llevan al lavadero y se enjuagan con abundante agua y jabón, se cortan con un cuchillo en pequeñas piezas, poniendo por separado las patas, cabezas, hígados y vísceras.

Con un cuchillo se les extrae el exceso de grasa para que el caldo del mole no quede muy espeso, después, se hace una segunda lavada de las piezas de pollo ya cortadas, se les agrega jugo de limón para evitar malos olores y se llevan en cubetas a casa del *anfitrión*.

Posteriormente, se realiza la preparación del mole en casa del *anfitrión*.

### **a) La elaboración del mole y el arroz**

Para elaborar el mole que acompaña al *Tlalmalli*, se deben reunir los ingredientes previamente comprados.<sup>274</sup>

Como primer paso, se colocan sobre la mesa los chiles *guaje*<sup>275</sup> para limpiarlos y desvenarlos, hasta quedar únicamente la piel del chile, poniendo por separado las semillas y las venas.

A continuación, se parte el chile en pequeños trozos y se tuesta en el comal. Una vez tostado, se retira y se deja enfriar.

Después, se pone a tostar en el comal, dos puños de comino, un puño de clavos de olor, un puño de pimienta en grano y las semillas y venas que quedaron del chile. Una vez tostado todo esto se muele en el molino de maíz, los pedazos de chile, el comino, los clavos, la pimienta, las semillas y las venas hasta formar un polvo uniforme color rojizo.

Por otro lado, se muelen las galletas saladas en el *metate*<sup>276</sup> hasta quedar hechas polvo.

En una olla grande, se colocan las piezas de pollo ya cortadas y medio litro de aceite, el pollo debe freírse durante 15 minutos y posteriormente se agregan de cinco a ocho litros de agua hasta formar un caldo.

En él, se disuelve la preparación del mole en polvo y las galletas y se mezcla repetidas veces hasta formar una mezcla espesa y uniforme, una vez hervido, se retira del fuego.

---

<sup>274</sup>Véase Anexo 8, *Tabla de materiales e ingredientes para la elaboración de los alimentos de la fiesta del Tlalmalli*

<sup>275</sup>El chile *guaje* también conocido como *guajillo* es un condimento muy popular en la comida mexicana y es la base para la elaboración de diversas salsas, moles y platillos. Posee una forma triangular y alargada además de un color rojo vino.

<sup>276</sup>El *metate* es un mortero de origen mesoamericano hecho de piedra tallada y utilizado para moler granos.

Para la elaboración del arroz rojo, se debe poner a remojar los cuatro kilos de arroz en agua caliente durante 20 minutos, en un molcajete se muele una cabeza de ajo, un kilo de cebolla y dos kilos de jitomate hasta quedar como un puré.

Posteriormente, en una olla grande se fríe el arroz previamente escurrido, con medio litro de aceite hasta tornarse de un color dorado. Una vez hecho esto, se añade el puré de tomate a la mezcla agregando a su vez, sal, el *consomate* o *knorrswiza* y dos litros de agua. Se deja cocer a fuego lento hasta que desaparezca el líquido y se retira del fuego.

La preparación de los alimentos debe llevarse a cabo con seriedad por respeto al *Tlalmalli* y a la tierra, ya que se considera parte del acto ritual.

## **b) La elaboración del *Tlalmalli***

Desde las 11 de la mañana, el *anfitrión* junto con el grupo de hombres encargado de realizar el horno de tierra, se dedican a colocar piedras en el fondo del hoyo, esto ayudará a calentar más rápido la leña y a mantener el calor dentro del horno hasta el día siguiente.

Para asegurar que no exista ningún peligro en que las personas que participan en el ritual se hayan bañado y esto provoque que no se cosa el tamal, existen ciertos *remedios*<sup>277</sup> que ayudan a evitar ese riesgo.

Entre los principales, se encuentran; la colocación de una piedra de molcajete en el fondo del hoyo antes de depositar el tamal, la prohibición del tránsito a mujeres embarazadas dentro de la zona donde se encuentra el horno de tierra, pues esto provoca los “celos” del *Tlalmalli*, la prohibición del tránsito a mujeres con periodo menstrual, personas afectadas por picadura de víbora y personas recién bañadas.

De igual manera, debe colocarse un *remedio* dentro de la masa del *Tlalmalli* que consiste en siete espinas de árbol de naranja, siete clavos de olor y siete chiles *quipines*<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup>Se le denomina *remedio* a los actos que previenen las malas vibras y la presencia de malos espíritus durante la celebración del ritual.



Aproximadamente a las 3 de la tarde, se comienzan a depositar los *cuartos* de leña dentro del hoyo, agregando uno cada hora, esto permite que el horno se vaya calentando de manera paulatina y se encuentre listo para el depósito del *Tlalmalli*.

A las 5 de la tarde, la familia encargada de la recolección del maíz, lleva a la casa del *anfitrión*, las cubetas de maíz en masa y con esto se comienza la preparación del “Tamal en el hoyo”.

Para su elaboración, se manda a llamar una de las cocineras ancianas que conoce el procedimiento y con ayuda del *rezandero* y el *anfitrión* se lleva la masa, las hojas de *papatla* y la corteza de *puia* a un pequeño cuarto. El lugar donde se prepara el *Tlalmalli* debe ser custodiado a los alrededores, pues está estrictamente prohibido transitar cerca de ahí hasta que se finalice su preparación.

La preparación del *Tlalmalli* se lleva cabo mezclando la masa de nixtamal con agua. Dicha mezcla debe colocarse en una canasta que tiene como base hojas de *papatla* y envolverse como un bulto por la parte de arriba con la corteza de *puia*. Esta acción se realiza repetidamente hasta haber terminado la masa, cada bulto o *Tlalmalli* pesa aproximadamente unos 5 kilos.

A continuación se guardan los tamales dentro del cuartito y se procede a la danza y música de los *Sones Canarios*.

### **c) La música de los *Sones Canarios***

Una vez que el *Tlalmalli* se encuentra hecho, el *rezandero* y el *anfitrión* reúnen a los invitados, los músicos y a los niños danzantes en el patio de cemento, cerca del cuartito en donde se guarda el tamal para que éste “alcance a escuchar”.

Como es la hora en que empieza a oscurecer, el *maestro de danza* y el *rezandero* realizan una oración y otorgan a cada niño sus cuatro mazorcas decoradas con flores y prenden una velita de cera en el centro, así da inicio la música de los *Sones Canarios*.

---

<sup>278</sup>Chile rojo pequeño y redondo tradicional de la zona Huasteca de México.

Se abre así el espacio sagrado del ritual al “ofrendar” a los Señores de la Tierra [...] Ya aquí la música comienza a constituirse en un elemento importante para la inauguración de ese espacio sagrado. Los Canarios, son considerados parte de la ofrenda y de la oración, son tocados por el trío de cuerdas (violín, jarana y huapanguera), abriendo el canal de comunicación con los dioses.<sup>279</sup>

La música de *Canarios*, se considera una forma de oración mediante el cual se transmite el agradecimiento a la tierra y a las fuerzas naturales por las cosechas recibidas en el año.

Hasta ahora, las investigaciones en la Huasteca “[...] han encontrado un poco más de cuarenta tipos melódicos de *Canarios*”<sup>280</sup> y para el caso de Pilateno existen siete melodías que se repiten durante dos o más ocasiones, siempre contando que éstas sean múltiplos de siete.

La forma de afinar los instrumentos para la ejecución de estos *sones*, no se asemeja al canon occidental, pues de acuerdo con el señor Santos “se afina de acuerdo al canto de los pájaros”, de manera que la afinación del violín estándar de 440 Hz, suele escucharse en una frecuencia de 438 o 436 Hz<sup>281</sup>, medio tono debajo de la afinación europea establecida para la nota la.

Desde un punto de vista académico e incluso para el oído acostumbrado a la música occidental, este *sones* podrían ser calificados como “desafinados” sin embargo, es necesario comprender que dichas expresiones no deben ser concebidas desde la música académica como el único referente válido.

Por consiguiente, [...] se olvida que en otras épocas, en otras cultura y actualmente en la música contemporánea hay otras modalidades de afinación diferentes al sistema temperado; se habla de falta de técnica instrumental, si ésta no corresponde a la que se enseña en las escuelas de música denominada “clásica”; de ausencia de un conocimiento musical académico, cuando resulta que ninguno de estos criterios es pertinente en los

---

<sup>279</sup>CAMACHO, Gonzalo, Fonograma *La música del maíz. Canarios: sones rituales de la Huasteca* (2003) Vol.2, CNCA/DGCPI/ENM/ Seminario de Semiología Musical/GAPA, México, [1 Disco Compacto] p.8

<sup>280</sup>Ibid., p.13

<sup>281</sup>La frecuencia 440hz se refiere a la vibración que produce el sonido de la nota La o A, que sirve como referencia para afinar los instrumentos en la tradición occidental.

códigos del son. Dichos códigos conllevan sus propias reglas, “gramática musical” y valoración estética.<sup>282</sup>

Cada *son* recibe una denominación de acuerdo a su número en náhuatl es decir, el canario uno, se le nombra *Ce* o *Ce canario*, el segundo, *Ome*, el tercero *Eyii*, el cuarto, *Nahui*, el quinto *Macuilli*, el sexto *Chicuace* y el séptimo *Chicome*.

La importancia de que sean tocados siete veces o en múltiplos de siete, así como la presencia de este número en distintos aspectos de la ceremonia, siete niños, siete niñas, siete colores para decorar el altar, siete colores en los listones para decorar las mazorcas, siete chiles y siete espinas de naranjo para curar el *Tlalmalli*, etc., se relaciona intrínsecamente con la cosmovisión de la cultura náhuatl puesto que son siete los puntos que definen el espacio sagrado,

Este número hace referencia al plano vertical y al horizontal del universo entre los nahuas [...], ya que el universo se ordena en función de los cuatro puntos cardinales y de tres puntos verticales: arriba, en medio y abajo. Soustelle señala que para los antiguos mexicanos el siete está a la mitad de la serie numérica fundamental del 1 a 13: este centro es el corazón del hombre (yolotl) y de la mazorca (olotl).

Al respecto, la investigadora Enriqueta Olguín (1993), menciona que en los mitos de origen del maíz se encuentran diversas referencias al número siete. Por ejemplo, “en uno de ellos el maíz crece en siete días hasta convertirse en un jovencito; en otro el maíz (niño) resucita a los peces y los zanates que ha matado, brincando siete veces.”<sup>283</sup>

De acuerdo a los comentarios de varias personas de la comunidad, mencionaron que los *Canarios* sirven para “que el maicito esté feliz” y que “se sienta querido”, lo que hace suponer que estos *sones* también tienen un poder de provocar emociones.

En términos generales, podemos afirmar que durante el ritual [...] se realiza una transposición del campo de la cosmogonía al campo de la música, generándose de esta

---

<sup>282</sup> DVD del documental *Son...Herencias Musicales* (2011) CONACULTA/PDCH/PDCS/PDSCTC, México, p.8 [1 DVD]

<sup>283</sup> OLGUÍN, Enriqueta “Cómo nació el Chicomexóchitl”, en RIVALCABA, Jesús coord. (2003) *Prácticas agrícolas y medicina tradicional*, Edit. CIESAS, México, p.137

manera una expresión acústica de la cosmovisión de estas comunidades. Así, los canarios se constituyen como los símbolos sonoros del maíz [...]<sup>284</sup>

#### **d) la danza de los *Sones Canarios***

Al tiempo que la música suena, los siete niños y siete niñas forman un círculo, y tomando en mano sus cuatro mazorcas adornadas, comienzan la coreografía que consiste en ejecutar pasos largos y rematarlos con el pie contrario a la misma altura.

Cada *son* consta de una frase melódica que se repite tres veces, al final de cada uno el músico a cargo de la melodía, en este caso el violinista, hace una pausa que indica que los niños deben girar en dirección contraria e iniciar la danza de nuevo, hasta completar el ciclo de 14 *Canarios*.

Las repeticiones de esas breves frases melódicas cumplen internamente- para la comunidad- la doble función de indicar los cambios de pasos y figuras, y de crear un ambiente de cuasi trance que es muy afín al objetivo ceremonial y ritual de la danza, pero que al oído profano de quien no pertenece a la comunidad le parece casi siempre monótono.<sup>285</sup>

Para esta danza, la indumentaria es un elemento fundamental pues es una pieza clave que nos muestra el significado y la intención de la misma. Al portar las mazorcas de maíz envueltas en una servilleta, indica que se trata al maíz como un pequeño niño, al que se debe envolver y cuidar delicadamente.

Esto alude sin duda alguna a uno de los personajes fundamentales de la mitología náhuatl, el *Chicomexóchitl* o “siete flor” que de acuerdo con Roberto Williams (1970), “en el lenguaje esotérico significa semilla, lo que da como resultado que *Chicomecoatl* (siete serpiente) sea el nombre secreto del maíz”<sup>286</sup>. Asimismo, el

---

<sup>284</sup>CAMACHO, Gonzalo, Fonograma *La música del maíz. Canarios: sonos rituales de la Huasteca* (2003) Vol.2, CNCA/DGCPI/ENM/ Seminario de Semiología Musical/GAPA, México, [1 Disco Compacto] p.15

<sup>285</sup>REUTER, Jas (1981) *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Edit. Panorama, México, p.80

<sup>286</sup>WILLIAMS, Roberto (1970) “El mito en una comunidad indígena: Pisaflores, Veracruz”, colección Sondeos, n.61, Edit. Centro Intercultural de Documentación, México, p.104

*Chicomexóchitl* es “El niño del maíz, El pequeño dueño o señor del maíz, El niño llorón”.<sup>287</sup>

Esto para el caso de Pilateno es un simbolismo vigente pues en entrevista con el señor Ángel, habitante de la comunidad mencionó,

No pues sí, ahora que van a bailar pues es muy importante que lo tomen en serio lo de la tierra, porque de ella vivimos, ella es la vida y sí, hay que respetarlo, por eso a los niños que van a bailar yo les digo que no lo tomen a juego que esto sí es serio y que se hace con cariño, porque si estamos jugando o riéndonos pues no se hace el tamal. Anteriormente, bueno me platicaba mi abuelita y mi papá, no sé si ya le platicaron que el maíz es un niño, ¿si ya te platicaron?, él es un niño y el frijol es una niña, por eso el frijol es más débil y el maíz es más fuerte.<sup>288</sup>

Así, la danza permite que el maíz, visto como ese pequeño niño, se contente y provea una buena cosecha para los años posteriores.

*Aquella especie de quimera a través de la cual se representan corporalmente varios fenómenos sociales, naturales y sobrenaturales que en español conocemos bajo el término de danza tradicional, [...] en náhuatl se llama mitotiani.*<sup>289</sup>

### **e) La puesta del *Tlalmalli***

Al terminar la danza, los niños regresan sus mazorquitas al altar, una vez realizado esto, el rezandero inicia su participación y les ordena que regresen a sus casa y vuelvan al día siguiente para volver a bailar antes del destape del tamal.

Esto es necesario, ya que se considera que el *Tlalmalli* es un “niño muy celoso” por lo que no puede haber niños en el momento de depositarlo en el horno de tierra, pues corre el riesgo de no coserse.

---

<sup>287</sup>*Cuerpos de Maíz: Danzas agrícolas de la Huasteca* (2000), Edit. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México, p.144

<sup>288</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al señor Ángel de 50 años, habitante de la comunidad, durante el periodo de diciembre de 2011 y enero de 2012 en Pilateno, Xilitla, S.L.P. (véase anexo 4, *entrevista de sondeo* no.3)

<sup>289</sup>*Cuerpos de Maíz: Danzas agrícolas de la Huasteca* (2000), Edit. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México, p.11

De manera muy respetuosa, se llevan los *Tlalmallis* junto al hoyo de tierra, que para ese momento, se encuentra suficientemente caliente (pues sólo quedan las brazas de la leña que se quemó) y el *rezandero* realiza una oración en náhuatl y pide a cada uno de los hombres voluntarios que se coman un chile “quipín”, esto para evitar que el tamal “sienta” la frialdad de alguno de los hombres.

Entre todos, depositan los tamales en el centro de las brazas, una vez depositados, con el *cuarto* de hojas de *jonote* y *el cuarto* de hojas de *San Isidro*, elaboran una especie de tapa que colocan suavemente sobre los tamales, procurando dejar un espacio a la orilla.

Después llevan la mitad de un tambo de agua de 200 litros y lo vacían por el orificio libre, esto debe ejecutarse rápidamente y taparse enseguida con tierra para evitar que el vapor de agua se escape.

Una vez hecho esto, los demás hombres ayudan con las palas a arrojar tierra y ramas hasta que el hoyo se encuentre totalmente cubierto.

Después, la esposa del *anfitrión* invita a las personas que ayudaron a depositar el *Tlalmalli* a comer un poco de mole (que separa de la olla del día siguiente), esto se hace en agradecimiento a su participación y también como forma de despedir de buena manera al año viejo.

Don Reyes- El último día de diciembre se prepara un mole. Ése es poquito y si tienes mucho en la olla separas sólo el que te vas a comer, ése es para despedir al año viejo, es el año viejo el que ya se va. Le damos gracias al señor que terminamos un año y si sobró mole de esa ollita, lo tiramos a la tierra. Pa'l otro día, se recibe el año nuevo con el mole nuevo, el que dejamos en la olla.<sup>290</sup>

Las personas en Pilateno, suelen esperar a las 12 de la noche, pues se dice que a esa hora se proyectan en el cielo dos nubes que van en dirección contraria, una nube grande se desplaza a la derecha y la otra más pequeña a la izquierda, esto

---

<sup>290</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al señor Reyes de 77 años, habitante de la comunidad, durante el periodo de diciembre de 2011 y enero de 2012 en Pilateno, Xilitla, S.L.P. (véase anexo 3, *entrevista de sondeo* no.2)

significa que los dos años, tanto el “viejo” como el “nuevo”, se han encontrado y ahora cada uno transcurre su camino.

Para festejar este acto, las personas suelen lanzar cohetes e invitan a vecinos y familiares a tomar atole a las casas o comer algún pan casero o guisado.

#### **f) El destape del *Tlalmalli* y el convivio del día 1 de enero**

A la mañana siguiente, el día primero de enero, el *rezandero* y el *anfitrión* citan a los niños de la danza exactamente 12 horas después de haber depositado el “Tamal en el hoyo” (en este caso fue depositado el 31 de diciembre a las 10pm, por lo que ese día, la danza del destape debe iniciar a las 10am).

Los niños toman de nuevo sus mazorcas del altar y se reúnen en círculo para iniciar la danza, esta vez, alrededor del hoyo que contiene el *Tlalmalli*.

Los invitados se reúnen alrededor del patio y el *músico a cargo*, da la señal de inicio de la danza, los *Sones Canarios* vuelven a escucharse durante catorce veces y los niños danzan alrededor del hoyo mientras el rezandero rocía aguardiente sobre la tierra y los pies de los danzantes.

Finalizada la danza, uno de los niños toma un sahumero en la mano y esparce el humo del incienso por la circunferencia del hoyo donde se encuentra el *Tlalmalli*, uno por uno, sus compañeros repiten esta acción turnándose el sahumero hasta haber completado las catorce vueltas alrededor del hoyo.

Posteriormente, se calienta el mole con el pollo elaborados el día anterior, y se sirve a dos niños y dos niñas que deben comer en cuatro sillas que se colocan a manera de cuadrado alrededor del hoyo del *Tlalmalli*. Una vez que los niños han terminado de comer, se retiran las sillas y entonces se realiza el destape del *Tlalmalli*.

Alrededor del hoyo, se percibe una intensa emoción ya que los habitantes de Pilateno, depositan sus expectativas en la cocción del maíz como augurio de una buena cosecha y como una forma de “contentar al maíz” que es el alimento

fundamental. “Los tamales son la representación del dios maíz que despierta (durante el cocimiento) de su sueño invernal. Este despertar también se simboliza irguiendo la representación [...] del dios maíz que está en el altar”.<sup>291</sup>

Los hombres ayudan a retirar con palas, la tierra y hojas que ya cubren al tamal y enseguida sale una fumarola grande de vapor que anuncia que el *Tlalmalli* está descubierto, así, transportan cada bulto a la mesa dentro de la cocina y la esposa del *anfitrión* abre un orificio pequeño en cada uno de los tamales para comprobar su cocción.

En el caso de la fiesta del *Tlalmalli* 2011-2012 la mayoría de los tamales se cocieron a excepción de tres que quedaron semicrudos, de acuerdo con el *rezandero*, eso pronosticó una cosecha buena pero con un poco de percances.

Habiendo desenterrado los tamales, el *rezandero* agradece mediante una oración la presencia de los invitados y da la bienvenida al nuevo año.

Así, se inicia el convivio, el “juez” hace una invitación por altavoz a todos los miembros de la comunidad a comer a casa del *anfitrión*, se invita a los niños que participaron en la danza a que coman primero y se les sirve en cada plato una cucharada grande de arroz y una pieza de pollo con mole, el *Tlalmalli* se parte en rodajas y se sirve al centro de la mesa, ya que al ser un tamal elaborado a base de maíz sin sal u otros condimentos, toma el papel de una “tortilla” y es con lo que se acompaña el mole y el arroz.

Algunas mujeres ayudan en la cocina a servir comida a los invitados y los niños juegan afuera de la casa con cohetes, al fondo, se escuchan los huapangos, las rancheras y los corridos que salen del reproductor de discos. Al oscurecer, se da por concluida la celebración.

Antes de irse, los restos del mole, arroz y *Tlalmalli* que quedan, se reparten entre los invitados y el *rezandero* recuerda a la comunidad el compromiso de realizar la ceremonia durante siete años para completar el ciclo.

---

<sup>291</sup>*Cuerpos de Maíz: Danzas agrícolas de la Huasteca* (2000), Edit. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México, p.94



Por último, la reactivación de la ceremonia descrita etnográficamente, implicó cuestiones importantes en la comunidad. Por un lado, la realización de un ejercicio de memoria colectiva en el que surgieron *agentes claves*, los ancianos que recordaban algunos ritos y creencias alrededor del *Tlalmalli*, las personas que habían participado durante la infancia bailando y las cocineras que conocían las formas de preparación de los alimentos, por otro, la inclusión de las nuevas generaciones durante los preparativos de la ceremonia y la reestructuración del ritual.

Es claro así, que la forma de asumir la práctica y valorizar la ceremonia, no fue uniforme entre las diversas generaciones, pues para la primera generación (los ancianos) el valor de la fiesta se basó en el agradecimiento al maíz y el rescate del *mito nahua* del cuidado a la tierra, en cambio, para la segunda generación, (adultos jóvenes) el valor de la fiesta se centró en la participación social a partir de un interés común de aumentar la productividad de la tierra a través del ritual, y por último, para la tercera generación, (niños y jóvenes) la aproximación a la fiesta se dio desde una perspectiva de descubrimiento en el que se asumieron nuevos valores identitarios, se reforzó el valor de la comunidad y se adhirió el elemento lúdico y de disfrute de la danza, la música y el convivio.

Con esto, constatamos que el *patrimonio cultural* siempre está en constante transformación y que existen diversas formas de *interpretación del patrimonio*, que son determinadas por los intereses, vivencias, edad y bagaje que los individuos portan al aproximarse al *bien patrimonial*. No obstante, también se demuestra que aunque desaparezcan elementos y se agreguen nuevos a la celebración, e incluso se pueda hablar de una *hibridación cultural* dentro de un ritual, permanece aquel valor *simbólico* y *central* que constituye al patrimonio, que liga a las diversas generaciones y es la piedra angular que permite su perpetuidad y valorización por la comunidad.

Habiendo descrito la forma en que se realizó la ceremonia del *Tlalmalli* en la comunidad de Pilateno, pasaremos al capítulo sexto, en él se darán a conocer los hallazgos de la investigación y su análisis.

## Capítulo 6

### Hallazgos de la investigación

En el capítulo anterior, describimos de manera etnográfica la función de la música de los *Sones Canarios* dentro de la celebración del *Tlalmalli* y su importancia simbólica para los procesos sociales, agrícolas e identitarios de la comunidad de Pilateno.

A continuación, expondremos los hallazgos obtenidos del trabajo de campo y de las técnicas de investigación aplicadas durante el periodo de enero de 2010 a febrero de 2012. Aunado a esto, analizaremos dichos hallazgos desde la perspectiva de la *gestión cultural*.

En este contexto se vuelve relevante la investigación cualitativa en tres aspectos; para presentar los hallazgos de un proyecto; como punto de partida para evaluar las actuaciones que conducen a ellos, y así a los resultados mismos, y finalmente como punto de salida para las consideraciones reflexivas sobre el estado global de la investigación en conjunto.<sup>292</sup>

#### 6.1. Hallazgos y análisis de la primera etapa de investigación

En este apartado, se han sistematizado los descubrimientos obtenidos del periodo denominado *primer acercamiento o pre-producción*.

Así, partiendo de las técnicas de *investigación documental, observación participante previa al campo, entrevista de sondeo y entrevista a profundidad*<sup>293</sup> obtuvimos lo siguiente:

*Pilateno es una comunidad que actualmente, que como muchas otras, se encuentra influenciada por los medios masivos de comunicación y por el fenómeno de migración a las grandes urbes, lo que ha generado la transformación de algunos hábitos y códigos de vestimenta principalmente entre los jóvenes, que*

---

<sup>292</sup>FLICK, Uwe (2004) *Introducción a la investigación cualitativa*, Edit. Morata, Madrid, p.254

<sup>293</sup>Las técnicas de investigación mencionadas en este capítulo así como la metodología aplicada durante el trabajo de campo en Pilateno serán expuestas a profundidad en el último capítulo de esta tesis.

*han adoptado algunas modas estadounidenses y citadinas como el hip-hop, el reggaetón y la música pop.*

De este hallazgo, podemos constatar la presencia de diversos fenómenos que han generado cambios sustanciales en la dinámica socio-cultural de la comunidad tales como, la transformación de códigos de vestimenta, patrones de consumo y prácticas tradicionales.

Esto se debe principalmente a la falta de oportunidades laborales para los jóvenes y adultos, pues a pesar de que la agricultura es una vía importante de consumo e ingresos económicos, la venta de café y maíz en las localidades aledañas no satisfacen de manera eficiente las necesidades de las familias de Pilateno.

Es así, que durante los últimos 20 años se ha incrementado el flujo migratorio de hombres y mujeres (principalmente de entre 13 y 20 años) a grandes centros urbanos como Monterrey, Guadalajara y D.F., en Estados Unidos, a ciudades como, Texas, California y Chicago.

La migración indígena a la ciudad [...] tiene una matriz común, pero obedece también a una diversidad de factores. [...] como la escasas o carencia de tierras, el desgaste y agotamiento de los recursos naturales (particularmente aguas y bosques), la baja productividad de la tierra, los bajos precios de los productos primarios, la carencia de la infraestructura, entre otras. [...] De esta manera no existe una sola migración, sino distintas migraciones en donde se combinan factores económicos, políticos y sociales.<sup>294</sup>

La migración en Pilateno puede considerarse *temporal*, ya que los jóvenes y adultos se ausentan periódicamente tardando de 6 meses a 2 años en regresar. Asimismo, durante este periodo los migrantes envían remesas constantes a sus familias y una vez lograda la estabilidad económica, regresan a su comunidad principalmente en épocas festivas como, *Xantolo*<sup>295</sup>, Navidad o Día de Reyes.

---

<sup>294</sup> CORDERA, Rolando *et al.* (2008) *Pobreza, desigualdad y exclusión social en la ciudad del siglo XXI*, Edit. Siglo XXI, México, p.230

<sup>295</sup> El *Xantolo* es la adopción del rito católico de la fiesta de "Todos los santos" a la cosmovisión indígena de los pueblos de la Huasteca. Se relaciona con los tiempos de cosecha. Dicha ceremonia se celebra del 28 de Octubre al 2 de Noviembre; "Para los pueblos indígenas huastecos esta fiesta es la parte coherente de la cosmovisión de la costumbre;

Por otra parte, es interesante resaltar la forma en que los jóvenes de Pilateno se insertan en la dinámica urbana y los factores simbólicos que intervienen en este proceso. Por ejemplo, al arribar a la ciudad, los migrantes pertenecientes a diversas comunidades rurales suelen vivir en lugares de bajo costo que arriendan entre cuatro o más personas, lo que provoca un *intercambio cultural* que a su vez, se intensifica con la interacción citadina. Esta situación, genera que la experiencia migratoria pase de ser únicamente laboral a convertirse en una *experiencia intercultural*<sup>296</sup> en la cual se transforman patrones de consumo, identidades y prácticas tradicionales.

[...] Cabe aclarar que la migración es más que eso, ya que también significa [...] una forma nueva de contacto con la vida urbana, su dinámica y sus procesos, que tienen consecuencias de orden sociocultural, como son cambios de costumbres, cambios de formas de vida y cambios en las relaciones sociales.<sup>297</sup>

Es así que, uno de los factores que ha provocado el desinterés de las nuevas generaciones hacia la *música tradicional* como los *Sones Canarios*, es la transformación de los nuevos *patrones de consumo musical*, en donde el *son Huasteco* y otros géneros de la región que solían ser escuchados por los padres y abuelos de estos chicos, se sustituyen por un nuevo consumo, la *música de masas o música comercial*.

Los jóvenes de Pilateno al migrar, encuentran en el *pop en español*, *el hip-hop* y el *reggaetón* una identidad que les permite ser aceptados por la mayoría mestiza de la ciudad y que, a la vez, trasladan a sus hermanos y otros jóvenes al regresar a su comunidad.

---

la omisión de las ofrendas de estos días puede causar enfermedades o ataques mágicos de los espíritus de los muertos [...] todo esto no es solamente una persistencia de las tradiciones sino parte de una estrategia consciente para conseguir buenas cosechas, sacar los malos aires del cuerpo, buscar el alma perdida y mantener la integridad de la familia". Definición en: RUVALCABA, Jesús *et al.* (2003) *¡Viva la huasteca! Jóvenes miradas sobre la región* Edit. CIESAS/Colegio de San Luís, México, p.140

<sup>296</sup>La *experiencia intercultural* puede definirse como: "Una relación entre culturas, es decir, [...] no es simplemente la coexistencia de culturas diferentes, sino la convivencia de éstas en su diferencia, y la convivencia sólo es posible desde la vivencia de la propia cotidianeidad entre pueblos culturalmente diferenciados y con sentidos propios y distintos de existencia". Definición en: REHAAG, Irmgard (2007) *El pensamiento sistémico en la asesoría intercultural: La aplicación de un enfoque teórico a la práctica*, Edit. ABYA YALA, Ecuador, p. 18

<sup>297</sup>OEHMICHEN, Cristina (1998) "La relación etnia-género en la migración femenina rural-urbana: mazahuas en la ciudad de México" en *Revista Iztapalapa*, No.45, México, p.112

Con lo anterior, no asumimos que el consumo de la *música comercial* sea negativo ni cuestionamos que los jóvenes indígenas puedan tener apertura a otros mercados musicales y ampliar su oferta cultural. El punto que queremos resaltar es, que el consumo de estos grupos hacia una música perteneciente a la *cultura dominante*, no se debe sólo a una cuestión de “gustos musicales”, sino a la fuerte discriminación y carga peyorativa que históricamente han atribuido los medios de comunicación masiva a las manifestaciones de índole indígena en nuestro país.

El análisis procesual y dinámico de las identificaciones étnicas duraderas o emergentes, de la “etnicidad” o del “etnicismo” u otras formas de identificación/reivindicación grupal-cultural,- muestra, por el contrario, que ellas no pueden comprenderse al margen de las condiciones contextuales históricas [...] y a las imposiciones estructurales y simbólicas que asignan a los grupos y a los individuos una posición desigual en la sociedad.<sup>298</sup>

De esta manera, la opresión de una *cultura dominante* a la cultura local de los jóvenes de Pilateno, genera la transformación de patrones culturales, provocando así “[...] un repliegue comunitario, e, inversa pero simétricamente, el abandono de los marcos referenciales del ‘grupo’ como una condición necesaria para la ‘integración’ a uno mayor”<sup>299</sup>. Es decir, que se mantienen las categorías de división social que a su vez, son reforzadas por las instituciones gubernamentales, privadas y la sociedad en general.

No obstante, a pesar de la problemática actual, también deben destacarse factores que sopesan la situación de la comunidad y que han permitido que la transmisión cultural de saberes permanezca, un ejemplo de ello es el siguiente hallazgo;

*Pilateno es una comunidad que, a diferencia de otras aldeañas, aún conserva la lengua náhuatl como eje primordial de comunicación, remitiendo al español a un segundo término.*

---

<sup>298</sup>BARAÑANO, Asención (2007) *Diccionario de Relaciones Interculturales: Diversidad y Globalización*, Edit. Complutense, Madrid, p.84

<sup>299</sup>Ibíd.

Lo anterior es un dato fundamental, pues de acuerdo a nuestra disciplina, la lengua es uno de los elementos centrales considerados como necesarios para la preservación cultural, ya que funge como un marco referencial y conceptual mediante el cual los seres humanos aprendemos, conocemos y nos aproximamos al mundo y a las cosas.

De acuerdo con el semiólogo y lingüista Edward Sapir; “Las distintas lenguas no se dan independientemente de la cultura, esto es, del conjunto de costumbres que determina la contextura de nuestra vida”.<sup>300</sup>

De esta manera, señalamos al aspecto lingüístico como una característica fundamental por la cual se han podido mantener en Pilateno, los valores y creencias de la cultural náhuatl así como, una cosmovisión que resguarda valores ancestrales.

Así, vemos que a pesar de que los migrantes deban hacer uso de una lengua distinta a la materna (español, inglés) para comunicarse en los lugares de arribo, existe una *apropiación simbólica del espacio* en la cual las personas al seguir utilizando su lengua materna, evidencian que se yuxtapone la identidad nahua sobre otras ajenas.

Por otro lado, también encontramos que la agricultura es un factor clave de cohesión e identidad social en la comunidad pues,

*De los 594 habitantes de Pilateno, el 80% de la población se dedica a la agricultura como principal recurso económico y de subsistencia.*<sup>301</sup>

Si bien la productividad de la tierra es considerada prioritaria porque garantiza la subsistencia alimenticia y económica, entre los pueblos indígenas de la Huasteca existe una valorización especial y distinta hacia las cuestiones agrícolas, ya que, como mencionamos en el capítulo cuarto, es a ésta región a quien se atribuye la

---

<sup>300</sup>SAPIR, Edward (2004) *El lenguaje: Introducción al estudio del Habla*, Edit. FCE, México, p.235

<sup>301</sup>Datos obtenidos de: *Catálogo de claves de entidades federativas, municipios y localidades - consulta y descarga*, INEGI, México. [Recuperado el día 15 de Julio 2012 de, <http://www.inegi.org.mx/geo/contenidos/geoestadistica/catalogoclaves.aspx>]

sacralización y el origen de la planta de maíz entre las primeras culturas mesoamericanas.

La preciosa leyenda del descubrimiento del maíz se puede leer en el “Códice Chimalpopoca” [...] incluso, se menciona que durante las festividades dedicadas a *Centeotl*, los nahuas o aztecas entonaban un himno que aludía al origen geográfico del maíz, La Huasteca, que según las leyendas y la historia, el maíz empezó cultivado en *Tamoanchán*, en la Huasteca mexicana [...] Un residuo que constata hechos es el que los huastecos viven todavía en el territorio que antiguamente se denominaba *Tamoanchán*.<sup>302</sup>

Para la localidad de Pilateno como para otras de la zona, el maíz aún se considera una deidad. Tal es el caso del mito nahua del *Niño maíz* o *Chicomexóchitl* (del que hicimos mención en el capítulo pasado) en donde se plasma que al ser el maíz un niño mimado, se debe tratar con delicadeza y satisfacer sus necesidades y caprichos. De ahí que las personas en la comunidad consideren importante poner a las mazorcas en los altares, rezarles antes de sembrar y dedicarles música ritual como los *Sones Canarios* para garantizar una cosecha productiva.

A partir de las técnicas de *observación participante previa a campo* y de *entrevista de sondeo*, también encontramos que, *existen tradiciones en la comunidad que han caído en desuso y ya no poseen una importancia cultural vigente, tal es el caso de los Vinuetes, música característica de las comunidades nahuas de la Huasteca asociada a las velaciones de niños o “angelitos” y ritos mortuorios. No obstante, los ritos relacionados con el ciclo agrícola aún se consideran importantes para la dinámica de la comunidad y a pesar de que se encontraban inactivas, siguen constituyendo un importante patrimonio intangible, especialmente la ceremonia denominada el Tlalmalli o “Tamal en el hoyo”.*

Con el hallazgo anterior, se manifiesta una de las premisas fundamentales de la *gestión del patrimonio cultural* que señala que éste debe rescatarse si y sólo si,

---

<sup>302</sup>GARCÍA, Heriberto (2006) *Cocina prehispánica mexicana: La comida de los antiguos mexicanos*, Edit. Panorama, México, pp.69-71

“[...] cumple un papel fundamental basado en los valores que puede aportar a la sociedad actual: valor identitario, valor económico y valor social”.<sup>303</sup>

En el caso de los *Vinuetes*, pudimos constatar que para la comunidad de Pilateno éstos ya no constituían una parte primordial del universo simbólico ya que existía un desconocimiento común hacía la función de esta música en los ritos de velación. Sin embargo, los *Sones Canarios* utilizados para los rituales relacionados con los usos del maíz, aún representaban un eje de interpretación del mundo indispensable para la subsistencia cultural de la comunidad.

Por ende y en función de nuestra disciplina, resultó incuestionable impulsar y promover su rescate, siempre tomando en cuenta a la comunidad como protagonista y única protectora del *bien patrimonial*, capaz de garantizar su transmisión a las siguientes generaciones.

Estamos convencidos, de que cualquier proyecto de gestión tiene como recurso un bien considerado patrimonio cultural, y debe tener como espina dorsal el trabajo con las poblaciones ligadas a estos bienes. Por eso, proponemos que la gestión del patrimonio cultural sea considerada como un proyecto social de desarrollo comunitario, donde los protagonistas principales sean las propias poblaciones.<sup>304</sup>

Asimismo, encontramos el siguiente hallazgo; *la música denominada Sones Canarios o Tlamankahuicatl utilizada en el acompañamiento de los ritos relacionados con los usos del maíz, es un conocimiento que ha quedado en manos de únicamente tres ancianos de la comunidad, lo que pone en riesgo de desaparición, no sólo al género musical, sino a todo el conjunto de tradiciones, valores y prácticas que se articulan alrededor de ellos.*

Lo anterior, nos lleva a reflexionar sobre la importancia y el papel de los músicos tradicionales en las comunidades indígenas, pues no sólo cumplen con una función que se enmarca en el ámbito musical sino que, en muchos casos, son

---

<sup>303</sup>BARBERO, Ana María (2011) *La gestión del patrimonio histórico como instrumento para un desarrollo sostenible. Un caso práctico: El proyecto de desarrollo local «Os ambientes do Ar»*, Edit. Universidad de Salamanca, España, p.4

<sup>304</sup>Ibíd.



individuos que a la vez encarnan la figura de “[...] maestro, historiador y bailaror, siendo un profundo conocedor de su propia cultura”.<sup>305</sup>

El concepto de músico utilizado comúnmente en el ámbito de las instituciones culturales, para referirse al especialista en el campo de la música sin conocimiento e integración de otros campos en su hacer, es insuficiente para aproximarnos a esta concepción particular del músico como un personaje conformado por la articulación de distintos saberes, los cuales son desplegados en las prácticas musicales. Incluso, existen algunos casos en donde el músico se desdibuja al ser parte, al mismo tiempo, de un público que también hace música.<sup>306</sup>

Así, los músicos de Pilateno no sólo aportan a la comunidad un conocimiento musical, sino también un conocimiento integral, en el que al saber una determinada música, es saber la forma en que se danza y a la vez, el contexto en el que se interpreta. En otras palabras, los músicos y la audiencia “[...] se integran bajo un hacer musical colectivo, en donde todos, de acuerdo a sus propias capacidades e intereses, participan en la creación y ejecución de una obra asombrosamente comunal”.<sup>307</sup>

Ligado a lo anterior, también encontramos que, *algunos de los ancianos de Pilateno poseen un gran conocimiento sobre la función de los Sones Canarios en los rituales agrícolas y que incluso, dichos sones se encuentran ligados a los mitos de origen del lugar.*

De este hallazgo, pudimos rescatar y documentar importantes testimonios como el del señor Juan Jiménez, quien nos proporcionó uno de los mitos más antiguos del lugar, en donde se narra la importancia de los *Sones Canarios* para la fundación de Pilateno<sup>308</sup>.

También, pudimos dilucidar que la continuidad de un saber musical depende de su ejecución constante, y en el caso de la música oral esto es un factor que lo

---

<sup>305</sup>HÍJAR, Fernando (2009) *Cunas, ramas y encuentros sonoros, doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Edit. Culturas populares/CONACULTA, México, p.32

<sup>306</sup>Ibíd.

<sup>307</sup>Ibíd., p.33

<sup>308</sup>Para conocer más sobre esta narración, véase Anexo no.7, *Leyenda del origen de Pilateno*, entrevista a profundidad con don Juan Jiménez en la comunidad de Pilateno, Xilitla, S.L.P.

vulnerabiliza, pues a pesar de que queda inserto en la memoria de los habitantes aún en estado de *inactividad*, su desaparición después al pasar el tiempo es inminente.

De ahí la importancia de la *gestión* y el *rescate cultural*, pues si se logra evidenciar que en alguna comunidad existe la valorización y vigencia simbólica de alguna *manifestación patrimonial intangible* y por alguna razón ésta no se lleva a cabo, es necesario realizar un estudio para determinar el porqué de la *inactividad* del bien. En el caso de los *Sones Canarios* de Pilateno, al indagar a partir de nuestras *entrevistas de sondeo*, descubrimos lo siguiente,

*El factor económico se considera el principal motivo por el cual se habían dejado de llevar a cabo rituales agrícolas comunitarios como el del “Tlalmalli” ya que en los resultados de las entrevistas de sondeo en la comunidad de Pilateno, la mayoría de las personas argumentó la falta de recursos económicos para llevar a cabo dicha ceremonia, no obstante, también señalaron la importancia de realizarla y transmitir su valor a las generaciones venideras.*

De esta manera, y a partir del papel de *gestor cultural*, se propuso la colaboración y apoyo a la comunidad con algunos materiales para la realización de la ceremonia, lo que provocó una respuesta favorable y una gran disposición de la comunidad para la *reactivación* de la ceremonia del *Tlalmalli*.

En este sentido, la acción del *gestor cultural* se conformó como el elemento “[...] fertilizador de esta particular producción sonora [...]”<sup>309</sup> que favoreció la preservación de un ritual y además promovió la *reactivación* de lazos comunitarios potenciales. Es decir, un incentivador de las comunidades para el reconocimiento y la auto-exploración cultural y patrimonial, dejando así, un camino libre para la acción autogestiva.

A continuación, pasaremos a describir los hallazgos y el análisis de la segunda etapa de investigación.

---

<sup>309</sup> *Ibíd.*

## 6.2. Hallazgos y análisis de la segunda etapa de investigación

La segunda fase de nuestra investigación se denominó *rescate y registro de los Sones Canarios y la fiesta del Tlalmalli (producción)*. Fue llevada a cabo durante los meses de diciembre de 2011 y enero de 2012 en la comunidad de Pilateno, bajo las técnicas de *observación participante, entrevista a profundidad y etnografía*, de esta fase obtuvimos los siguientes hallazgos;

*La comunidad de Pilateno posee una gran capacidad de auto-organización, de tal manera que la ceremonia del “Tlalmalli” y los Sones Canarios se llevaron a cabo con una mínima participación del gestor cultural.*

En esta etapa, pudimos comprobar la eficiencia y autogestión de las comunidades indígenas como organizaciones con una conciencia colectiva.

La organización popular más genuina es la que nace en el seno de un sector del pueblo en virtud de la necesidad que éste experimenta. [...] Las auténticas organizaciones populares no pueden separarse de la idea de autogestión. Es decir, deben ser formadas y activadas por miembros del grupo que expresen el sentir de la mayoría, y estar abiertas a la participación colectiva.<sup>310</sup>

Dentro de la cultura náhuatl no es posible dissociar los aspectos jurídicos con los religiosos y a su vez con los simbólicos. En el caso de la organización de la fiesta del *Tlalmalli* pudimos evidenciar la eficacia de la organización indígena que promueve la participación colectiva y se impone hacia una sociedad individualista, deshumanizada en cuanto a las relaciones socio-políticas y de falta de consenso, dando paso a la aceptación de distintas formas de organización social. Las sociedades indígenas han demostrado “[...] las bases de un conjunto de valores éticos capaces de integrar el “yo” individual y el “nosotros” en cuanto a comunidad real”.<sup>311</sup>

Asimismo, verificamos la efectividad de algunos *usos y costumbres* de la comunidad, en donde la organización colectiva se da de manera *orgánica* y no

---

<sup>310</sup> COLOMBRES, Adolfo (2009) *Nuevo manual del promotor cultural*, Tomo II, Edit. CONACULTA, México, p.82

<sup>311</sup> WOLKMER, Antonio (2006) *Pluralismo Jurídico, Fundamentos de una nueva cultura del Derecho*, Edit. MAD, España, p.228

*jerárquica*. Por ejemplo, para la preparación de los alimentos del convivio del *Tlalmalli*, las mujeres dividieron las tareas en distintas familias, de tal manera que, en una lógica basada en la productividad, esto limitaba la eficacia y la rapidez de los procesos ya que en lugar de realizar la preparación del mole en una sola casa desde que se secan los chiles, hasta que se muelen, cada paso se asignó a una familia diferente, así, el proceso de la preparación se hizo más largo y sin embargo, permitió que todas las familias tuvieran una participación equitativa en el proceso de la fiesta.

Con esto hacemos notar que la lógica bajo la que se rigen estos rituales es ante todo *participativa* y no se busca la efectividad o rapidez, sino el acto simbólico-colectivo *per se*.

Los actos rituales poseen elementos de orden y estructura interna que forman el marco de la comunicación [...] La presencia de los individuos en el ritual es una situación óptima para valorar la interferencia cultural que se da en dicha sociedad, ya que organiza conductas convencionales de sus miembros, las dota de un gran valor simbólico y redefine los límites de la compatibilidad. Los ritos sociales crean así una realidad que no puede subsistir sin ellos de manera que es imposible mantener relaciones sociales sin actos simbólicos.<sup>312</sup>

En cuanto a la aplicación de la técnica etnográfica durante la ceremonia del *Tlalmalli*, obtuvimos *un total de 1, 350 fotografías, en donde se registra la semana previa a la fiesta del Tlalmalli (26 de diciembre de 2011), el ritual con la danza de los Sones Canarios y el día del convivio y cierre de la ceremonia (1 de enero de 2012)*.

A partir del análisis de la información, se sintetizó este registro a 298 fotografías que fueron consideradas las más representativas y explicativas de todo el proceso ritual. A su vez, se realizó la ordenación y catalogación en siete carpetas temáticas bajo los siguientes nombres; *Música de Sones Canarios, Danza de Sones Canarios, Preparación del “Tamal en el hoyo”, Creencias y ritos alrededor del*

---

<sup>312</sup>CHECA, Francisco *et al.* (1997) *La función simbólica de los ritos: Rituales y simbolismo en el Mediterráneo*, Edit. Institut Català d'Antropologia, Barcelona, p.281

*tamal, Preparación de los alimentos (Mole y Arroz), La puesta del Altar y El convivio”.*

De esta manera se obtuvo el “Archivo fotográfico digital de la fiesta del *Tlalmalli* 2011-2012” y el “libro de fotografías de la fiesta del *Tlalmalli* 2011-2012” que son dos de los productos finales de la presente tesis y que pasarán a formar parte de la biblioteca comunitaria de Pilateno.

Cabe mencionar, que la documentación de la ceremonia se realizó no bajo el afán de “congelar” el patrimonio o querer marcar las pautas para la realización de las ceremonias futuras considerando a ésta como la “auténtica”, sino, asumiendo la inestabilidad de las expresiones patrimoniales y marcando así, un antecedente que permita “[...] una perspectiva asociada a la continuidad histórica de la misma- es decir- de los proceso de apropiación, transmisión [...] y transformación social de saberes y prácticas que mantienen vigencia en el presente para los sujetos que los poseen y despliegan”<sup>313</sup>.

Es decir, que la documentación del *patrimonio cultural* es importante en la medida en que genera un antecedente que da muestra de un ritual llevado a cabo en un momento específico, sin embargo, es claro que éste no abarca la riqueza del bien en sí y que debe ser complementada por la realización del acto *performativo in situ*. Siguiendo a Lourdes Arizpe (2004), “Los procesos de creación/creatividad son más importantes que el producto - en tanto resultado y expresión “material”- considerando que el producto no sólo es el objeto, la técnica, el espacio, sino también la fiesta, la danza, la música, [...] etc.”<sup>314</sup>

*De las entrevistas de sondeo y entrevistas a profundidad, se obtuvieron 40 grabaciones de personas de la comunidad.*

---

<sup>313</sup>LACARRIEU, Mónica (2008) “¿Es necesario gestionar el patrimonio inmaterial? Notas y reflexiones para repensar las estrategias políticas y de gestión” en *Boletín Gestión Cultural, no.17 Gestión del Patrimonio Cultural*, UBA, Barcelona, p.11 [Recuperado el día 12 de Noviembre de 2012 de, [http://www.gestioncultural.org/ficheros/1\\_1316760256\\_bgc17-MLacarrieu.pdf](http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316760256_bgc17-MLacarrieu.pdf)]

<sup>314</sup>ARIZPE, Lourdes (2004) “El patrimonio cultural intangible en un mundo interactivo” en *Memorias Patrimonio Intangible: Resonancia de nuestras tradiciones*, Edit. ICOM/CONACULTA/INAH, México, p.20

Posteriormente, se llevó a cabo la transcripción en texto de cada una y se hizo un análisis de la información para seleccionar las entrevistas que consideramos, aportaban un mayor conocimiento sobre el tema o expresaban de mejor manera el sentir comunitario.

De esta selección, se tomaron seis entrevistas que fueron utilizadas como ejemplos para el desarrollo de la presente tesis y que se han anexado en la parte final de la misma.

*Asimismo, se realizó la grabación de los siete Sones Canarios interpretados por los músicos de Pilateno para la danza del Tlalmalli.*

De esta grabación, se llevó a cabo una edición y remasterización con la ayuda de un programa de edición musical, logrando así, documentar el *patrimonio musical* en un soporte tangible.<sup>315</sup>

*Además, a partir de estas grabaciones se logró la documentación en partituras musicales.*

La realización de las partituras, se llevó a cabo por dos músicos profesionales que, mediante un análisis sonoro de las grabaciones y tomando en cuenta la intencionalidad de las interpretaciones, lograron el registro de las acotaciones de frecuencia en la que los instrumentos deben ser afinados, las variaciones del ritmo y tiempo, y la especificidad de este género musical en el lenguaje musical internacional. De esta manera, se logró un registro escrito muy acorde a la manifestación sonora.<sup>316</sup>

*Por último, se obtuvieron diversas anotaciones de campo relacionadas con la ceremonia del Tlalmalli, la danza y la música de los Sones Canarios, además de otros aspectos socioculturales de la comunidad de Pilateno.*

---

<sup>315</sup>Véase Anexo no.11 *Fonograma de los Sones Canarios*

<sup>316</sup>Véase Anexo no.10 *Libreto de Partituras de los Sones Canarios de Pilateno*

A partir de esta información se realizó una sistematización de datos, dando como resultado el *relato etnográfico* que describe detalladamente el proceso de la fiesta del *Tlalmalli* de Pilateno y que conforma el quinto capítulo de la presente tesis.

### **6.3. Hallazgos y análisis de la tercera etapa de investigación**

Durante esta última etapa los hallazgos se dieron a partir de las diversas acciones encaminadas a la *preservación y difusión* de los *Sones Canarios* y de la fiesta del *Tlalmalli* de Pilateno (pos-producción). Entre los más importantes encontramos que;

*En lo que respecta a la gestión del patrimonio intangible, y en nuestro caso, a la música tradicional, es necesario que se preserve en su forma “tangible” es decir, a partir de su registro en partituras, video, fonograma o bien, documentando fotográficamente el contexto en el que se desarrolla la manifestación patrimonial.*

Así, consideramos que la importancia del archivo fotográfico de la fiesta del *Tlalmalli* de la comunidad de Pilateno, radica en ser un medio de *preservación y documentación* del patrimonio cultural.

La fotografía vino a representar una verdad material del mundo; sus sombras fijadas de forma permanente venían a constatar los hechos, a preservar la memoria, incluso a desvelar nuevas realidades ocultas hasta entonces, como un inconsciente óptico que se presentaba por sorpresa ante nuestros ojos. La realidad que habla la cámara es mucho más extensa que la que llega a nuestros ojos desnudos. Lo real se expande ante nosotros y ante la ciencia y el arte. Los sentidos cobran de nuevo vigor. Se sienten impulsados por la evidencia de los hechos que presentan los productos de la cámara. La materia vuelve a ocupar el lugar que le corresponde en el pensamiento.<sup>317</sup>

Así, el archivo fotográfico es un importante elemento de preservación del patrimonio en la comunidad de Pilateno, ya que puede ser utilizado en la educación de las nuevas generaciones del lugar, pues “[...] la ilustración pictórica es con mucho el modo más natural y la forma más agradable de

---

<sup>317</sup>CUEVAS, José (2007) *Fotografía y conocimiento: La fotografía y la ciencia, desde los orígenes hasta 1927*, Edit. Complutense, Madrid, p.109

aprender.”<sup>318</sup> Además, quedará como un documento que consta el proceso a seguir para la realización de la ceremonia del *Tlalmalli* de manera ilustrativa.<sup>319</sup>

Por otra parte, consideramos que el registro en fonograma de los *Sones Canarios*, es un elemento medular que complementa y fortalece al patrimonio musical de la comunidad de Pilateno, pues conforma la herencia sonora, no como una serie de melodías sino como un elemento cultural y una forma de escuchar al mundo, de entender una cosmovisión de adoración al maíz y a los valores que sustentan la permanencia de una cultura ancestral.

En términos generales, podemos afirmar que durante el ritual [...] se realiza una trasposición del campo de la cosmogonía al campo de la música, generándose de esta manera una expresión acústica de la cosmovisión de estas comunidades. Así los canarios se constituyen como los símbolos sonoros del maíz. La música ayuda a instaurar un tiempo y un espacio sagrados, irrumpiendo la continuidad de lo cotidiano, de lo profano y reorientándose hacia el momento mítico, el del origen, en donde los hombres fueron hechos de maíz.<sup>320</sup>

El documento fonográfico preserva así, la diversidad cultural y la memoria sonora de la comunidad de Pilateno.<sup>321</sup>

En cuanto a las partituras de los *Sones Canarios*, consideramos que son un ejemplo de la compatibilidad entre dos tradiciones musicales que históricamente se han considerado opuestas, y que en este ejemplo, dan espacio al diálogo interdisciplinario en beneficio de la *difusión del patrimonio cultural*, ya que este material permitirá el acercamiento de músicos de tradición occidental a la música indígena generando a su vez, el reconocimiento foráneo de la producción musical de la localidad.

Bajo estos productos podemos evidenciar que la *reactivación* y el *rescate* del *patrimonio cultural* (sea *tangible* o *intangible*) debe darse desde dentro de la comunidad portadora del bien y que, el papel del *gestor cultural* debe limitarse a

---

<sup>318</sup> WRIGHT, Terence (2001) *Manual de Fotografía*, Edit. Akal, Madrid, p.120

<sup>319</sup> Véase Anexo no.12 *Archivo Fotográfico DVD de la Fiesta del Tlalmalli 2011-2012*

<sup>320</sup> CAMACHO, Gonzalo, Fonograma *La música del maíz. Canarios: sones rituales de la Huasteca* (2003) Vol.2, CNCA/DGCPI/ENM/ Seminario de Semiología Musical/GAPA, México, p.15 [1 Disco Compacto]

<sup>321</sup> Véase Anexo no.11 *Fonograma de los Sones Canarios*



incentivar la *reactivación* de los mecanismos de reflexión hacia el patrimonio musical de una manera no intrusiva.

El patrimonio, mensajero del pasado, nos habla hoy de lo que ayer en diferentes ámbitos de la existencia humana se consideró digno de valor y que constituye la materialización de la cultura [...] la memoria de la humanidad, que ha de ser celosamente conservada, incrementada y transferida a futuras generaciones.<sup>322</sup>

A partir del *rescate y registro* de los *Sones Canarios* y la fiesta del *Tlalmalli*, encontramos que, *la comunidad reconoció y asumió el papel de protectora del bien patrimonial y de esta manera se creó un vínculo con las nuevas generaciones que garantizará la preservación de este bien a futuro.*

Consideramos que el apoyo como *gestores culturales* para el desarrollo de las comunidades, radica en el fortalecimiento de una identidad reafirmada y generada desde el corazón del patrimonio mismo.

Habiendo definido los hallazgos de la investigación, pasaremos a la tercera y última parte de la tesis, en la cuál se expondrá como propuesta final el modelo metodológico llevado a cabo para la reactivación del patrimonio musical de Pilateno, proponiendo a éste, como una posible vía de acción para futuros proyectos enmarcados desde la *gestión del patrimonio cultural musical.*

---

<sup>322</sup>REYES, Artemisa comp. (2007) *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*, Edit. UNAM/ENM, México, p.2

## **Tercera Parte**

### **El rescate de los *Sones Canarios* de Pilateno, propuesta metodológica para la gestión cultural**

## Capítulo 7

### **Gestión cultural: propuesta metodológica para el rescate y la preservación del patrimonio musical en riesgo**

Como propuesta final de esta investigación y en aras de promover los proyectos culturales de nuestro país así como, incentivar el trabajo de los nuevos *gestores culturales* en conjunto con las comunidades, se expondrá de manera práctica el modelo metodológico aplicado en el *rescate* y la *preservación* de los *Sones Canarios* y la fiesta del *Tlalmalli* o “Tamal en el hoyo” de Pilateno, basándonos así en tres fases de investigación realizadas; *pre-producción (diagnóstico)*, *producción (rescate y registro)*, y *pos-producción (difusión y preservación)*.

Pretendemos que dicha metodología aporte y sirva como modelo de gestión para futuros proyectos relacionados con el *patrimonio cultural* y en específico, con la *difusión y preservación* de la *música tradicional en riesgo* dentro de contextos rurales y comunidades indígenas.

Así, expondremos en un primer apartado el proceso de *pre-producción y diagnóstico* llevado a cabo en la comunidad de Pilateno para determinar el valor y la importancia de los *Sones Canarios* y la ceremonia del *Tlalmalli* como un patrimonio latente. En segundo, describiremos las técnicas utilizadas para su *rescate y registro* durante la *producción* del trabajo de campo realizado en los meses de diciembre de 2011 y enero de 2012. En tercero y último, describiremos el trabajo de *pos-producción* y las acciones aplicadas para la *preservación y difusión* de este *patrimonio intangible*.

#### **7.1. Pre-producción: acercamiento a los Sones Canarios y la fiesta del Tlalmalli**

El proceso de pre-producción, es nombrado así por ser el primer paso de la investigación. En él se establece el *diagnóstico*, un ejercicio que permite al científico social, en este caso al *gestor cultural*, conocer a fondo las problemáticas

de las comunidades, las fortalezas y sobre todo, las formas locales de valoración patrimonial.

Para llevar a cabo este ejercicio, el *gestor cultural* debe ubicar en primer lugar una localidad, colonia o grupo que considere cuenta con las facilidades de acceso y disposición de sus habitantes para realizar algún proyecto en conjunto.

En nuestro caso, se decidió trabajar con la comunidad de Pilateno por la facilidad con la que estrechamos lazos de amistad, la afinidad y el interés de sus habitantes por la reactivación y preservación de su *patrimonio cultural*.

Dichos aspectos, deben ser considerados inicialmente, ya que el *gestor* deberá insertarse al campo de trabajo mediante el establecimiento de lazos con la comunidad de interés, lo que en sociología se ha denominado como *establecimiento del rapport*.

Establecer rapport [...] es la meta de todo investigador de campo. Significa muchas cosas [...] comunicar la simpatía que se siente por los informantes y lograr que ellos la acepten como sincera, penetrar a través de las “defensas contra el extraño” de la gente, irrumpir a través de las “fachadas”, compartir el mundo simbólico de los informantes, su lenguaje y sus perspectivas.<sup>323</sup>

Para el *gestor cultural*, este acercamiento íntimo no se logra únicamente con realizar visitas frecuentes a la comunidad, es necesario tener la disposición de entablar un diálogo con las personas, ser amable y no intrusivo, conocer sus aspiraciones y estar dispuesto a abrirse a cualquier tipo de opinión, así como de externar el punto de vista propio.

En lo que respecta al rol de género, el investigador social debe ver en éste una ventaja, pues no hay mejor forma de estrechar lazos para una *gestora cultural*, que ofreciendo ayuda a las amas de casa en las labores domésticas o mostrando interés en la elaboración de los alimentos. En el caso masculino, el *gestor* puede insertarse exitosamente en la dinámica comunitaria ayudando a los hombres y ancianos en las jornadas laborales del campo.

---

<sup>323</sup>TAYLOR, Steve et al. (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Edit. Paidós, Barcelona, p.55

El promotor cultural genuino debe pertenecer por eso al mismo sector del pueblo en que actúa; es decir, ser un *agente interno*. [...] En el caso de las culturas indígenas no será imprescindible que el promotor domine la lengua del grupo, pero deberá saber expresarse en ella en alguna medida [...]. Lo fundamental es que conozca la cultura del pueblo y afirme sus valores, que crea en la conveniencia de su preservación y en sus posibilidades de desarrollo.<sup>324</sup>

Cabe aclarar que las comunidades indígenas en nuestro país se encuentran en un constante proceso de transformación, generado por la enorme influencia de los medios masivos y el contacto con culturas externas a partir de la migración y el turismo. Debido a esto, actualmente son comunidades muy flexibles, dispuestas a escuchar otras opiniones y conocer formas de vida ajenas a la propia.

Así, el *gestor cultural* no debe, bajo ninguna perspectiva, actuar como un agente externo que opere a la forma del “antropólogo tradicional de principios del siglo XX” tratando de mantenerse al margen para no “afectar” aquellos modos de vida “exóticos y tan ajenos a la civilización occidental”. No. El *gestor cultural* del siglo XXI, debe tratar a la comunidad como un equipo de trabajo, en el que no se prohíbe establecer lazos afectivos, siempre y cuando se procure la objetividad de su labor.

El promotor cultural no debe actuar solo. Una acción aislada no tendrá nunca una gran trascendencia ni cambiará mayormente el estado de las cosas. Lo importante es generar e impulsar *un movimiento cultural* en los pueblos, *poner en marcha la autogestión* en general. [...] deberá ponerse a sus órdenes, trabajar junto con sus miembros como asesor y elemento de apoyo a lo sumo como un coordinador, no desde una posición de mando y en busca de su propia gloria.<sup>325</sup>

Tomando en cuenta lo anterior, pasaremos a describir la primera fase de investigación denominada *diagnóstico*.

---

<sup>324</sup>COLOMBRES, Adolfo (2009) *Nuevo manual del promotor cultural*, Tomo II, Edit. CONACULTA, México, p.15

<sup>325</sup>Ibíd., p.16

### 7.1.1. Fase de *diagnóstico* en la comunidad

La fase de *diagnóstico*, consiste en llevar a cabo un análisis de exploración a través de una búsqueda documental y la aplicación de entrevistas cualitativas con la intención de identificar los elementos patrimoniales que significan y tienen sentido en la vida cotidiana de la comunidad, pues a pesar de que el *gestor* identifique ciertos bienes patrimoniales, no debe dar por sentado que aquellos son indispensables para la comunidad, ni mucho menos tratar de enaltecer valores *per se*,

A diferencia de la mayor parte de las personas, el entrevistador está interesado en acontecimientos triviales, en las luchas y experiencias diarias, tanto como en los puntos brillantes de la vida [...] El entrevistador no puede dar por sentado supuestos y comprensiones del sentido común que otras personas comparten.<sup>326</sup>

De esta manera, es posible saber si una práctica cultural tiene vigencia y significación, o si se solía llevar a cabo pero en la actualidad no tiene una función relevante para la dinámica social, pues como mencionamos anteriormente, el *patrimonio cultural inmaterial* existe en la medida en que es reconocido por la colectividad, logra adaptarse a las nuevas épocas y se transforma resguardando aquellos valores que lo distinguen y lo preservan.

Básicamente, consiste en una propagación de significados alojados en lo profundo de la memoria colectiva. No puede considerarse de otra manera, ya que la principal premisa en su definición es que las culturas están en constante cambio, a medida que quienes las practican y las admiran crean nuevas formas y se adaptan a las circunstancias históricas. [...] En este sentido, el patrimonio cultural inmaterial se constituye por momentos en el tiempo cultural que avanza siempre.<sup>327</sup>

Para ubicar el bien patrimonial a trabajar, el *gestor* debe delimitar el área de interés. En nuestro caso se ubica dentro del *patrimonio cultural inmaterial* como *música de tradición oral*. Así, nuestras entrevistas estarán enfocadas en sacar a la

---

<sup>326</sup>DEUTSCHER, Irwin (1973) *What we say what we do: sentiments & acts*, Edit. Scott Foresman, Illinois, p.191

<sup>327</sup>ARIZPE, Lourdes (2009) *El patrimonio cultural inmaterial de México, Ritos y festividades*, Edit. Cámara de diputados, México, p.28

luz los valores que la comunidad atribuye a esta manifestación y el lugar que ocupa dentro de la dinámica social.

Para llevar a cabo el trabajo de *diagnóstico* se utilizaron las siguientes técnicas de investigación:

a) *Investigación documental*

b) *Observación participante* previa al trabajo de campo

c) *Entrevistas de sondeo*

d) *Entrevistas a profundidad*

El trabajo de *investigación documental* es la primera actividad que debe realizarse en todas las investigaciones sociales que el *gestor cultural* desee emprender, incluso tratándose de cuestiones prácticas. Una vez visitada la comunidad de interés, el investigador debe emprender una búsqueda de datos e información escrita que le permitan conocer más sobre la comunidad, sus costumbres, su población, sus datos socioeconómicos, sus datos estadísticos, etc.

En nuestro caso, se llevó a cabo una búsqueda sobre la “música tradicional de la zona Huasteca” en libros sobre etnomusicología mexicana, archivos y tesis, además de visitar distintas fonotecas para darnos una idea general del tipo de música que se encuentra en la región.

La investigación documental se encuentra contenida en diversas observaciones o datos, contenidas en escritos de diversos tipos. La escritura, los modos de comunicación escrita, son también conductas humanas. Pero en este caso, nos interesan básicamente como instrumentos informativos para nuestros estudios de las conductas humanas.<sup>328</sup>

---

<sup>328</sup>TENA, Antonio (1995) *Manual de investigación documental, elaboración de tesis*, Edit. Universidad Iberoamericana/Plaza y Valdés, México, p.49

La investigación documental se puede definir como, “Todo aquello en lo que ha dejado huella el ser humano”<sup>329</sup> y en las ciencias sociales se puede llevar a cabo de manera bibliográfica, hemerográfica o audiovisual.

Habiendo aplicado esta técnica, el *gestor cultural* puede proceder a la *observación participante* previa a campo.

De acuerdo con los investigadores Steve Taylor y Robert Bogdan (1987), la *observación participante* previa al trabajo de campo se define como, “El ingrediente principal de la metodología cualitativa que designa la investigación que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes [...] y durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo.”<sup>330</sup> Dicha técnica, consiste básicamente en “ubicar el escenario que se desea estudiar e ingresar en él”.<sup>331</sup>

A diferencia de otras técnicas, la *observación participante* no tiene un diseño definido, sino que se guía a partir de los intereses de la investigación y se va conformando a medida que se ejecuta, “hasta que no entramos en el campo, no sabemos qué preguntas hacer, ni cómo hacerlas”.<sup>332</sup>

No obstante, nuestra *observación participante* debe tener dos puntos de partida definidos, uno *objetivo* y otro *teórico*, el *objetivo* se refiere a la *práctica cultural* a estudiar, ya sea un rito, una manifestación musical o la elaboración de alguna artesanía. El *teórico* implica las cuestiones sociológicas y culturales de la práctica tales como, significación, socialización, sentido de identidad, etc.

Tomando en cuenta estos dos factores, es fácil dirigir nuestra *observación* y entablar conversaciones con los habitantes de la comunidad, enfocadas en obtener información sobre nuestro tema de interés. Por ejemplo,

*Ayudando a hacer tortillas a una señora de la comunidad, el gestor(a) cultural puede preguntar; ¿y a usted, le gusta la música?, ¿qué tipo de música?, ¿sabe si*

---

<sup>329</sup> DUVERGER, Maurice (1975) *Métodos de las ciencias sociales*, Edit. Ariel, México, p.60

<sup>330</sup> TAYLOR, Steve et al. (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Edit. Paidós, Barcelona, p.32

<sup>331</sup> *Ibíd.*

<sup>332</sup> *Ibíd.*, p.32



*hay algún músico aquí en la comunidad?, ¿qué tipo de música suele tocar?, ¿usted conoce esa música?, ¿le agrada?*<sup>333</sup>

Al aplicar esta técnica, puede suceder que el investigador encuentre que su área de interés no corresponde al escenario, y “Sus preguntas pueden no ser significativas para las perspectivas y conductas de los informantes”<sup>334</sup> y con frecuencia, puede descubrir la existencia de otros bienes patrimoniales que no habían sido previstos como puntos de interés.

Tal es el caso de nuestra investigación, la cual partió del interés en los *Vinuetes*, música nahua relacionada con los ritos de velación y muerte. Sin embargo, en nuestro ejercicio de *diagnóstico*, pudimos constatar que antiguamente los *Vinuetes* eran una música de gran relevancia, pero que en la actualidad no existía un interés, vínculo, o conocimiento de las personas de Pilateno hacia esta música, ni la consideraban necesaria para los ritos de velación de muertos.

Por consiguiente, como producto de nuestra *observación participante* previa a campo, logramos vislumbrar que los *sones* conocidos como *Canarios*, tenían una valorización cultural vigente que permeaba y significaba a los miembros de la comunidad y que, a pesar de encontrarse en un estado de *riesgo*, también constituían un *patrimonio cultural inactivo o latente* capaz de ser *re-significado* y *re-activado*.

Con este ejemplo, sugerimos al *gestor cultural* no desanimarse ni aferrarse a sus intereses personales si estos no corresponden con el escenario que encuentra. Al contrario, tratar de “explorar los fenómenos tal como ellos emergen durante la observación, pues todos los escenarios son intrínsecamente interesantes y suscitan importantes cuestiones teóricas”.<sup>335</sup>

Una vez aplicada la técnica de *observación participante* previa al trabajo de campo e identificado el bien patrimonial de interés, debe procederse a la aplicación de las *entrevistas de sondeo*. Esta técnica nos proporciona de manera general, las

---

<sup>333</sup>Ejemplo extraído de la experiencia en campo en la comunidad de Pilateno, municipio de Xilitla, S.L.P.

<sup>334</sup>TAYLOR, Steve *et al.* (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Edit. Paidós, Barcelona, p.36

<sup>335</sup>Ibíd., p.34

características sociales y culturales de la comunidad de estudio. Asimismo, provee información sobre el conocimiento que las personas tienen sobre el bien patrimonial de interés (en nuestro caso los *Sones Canarios* y su función en los rituales agrícolas, como la ceremonia del *Tlalmalli*).

La técnica de *entrevista de sondeo* consiste en formular preguntas específicas que nos permitan tener una idea general de la situación de la comunidad y nos abran paso a identificar aquellos valores y necesidades comunes. Para esto, se recomienda aplicar dichas entrevistas al azar en una muestra mínima de treinta personas (de ambos sexos, mayores de 15 años) pertenecientes a la comunidad.<sup>336</sup>

Asimismo, la *guía de entrevistas de sondeo* puede elaborarse con base en las categorías proporcionadas por el investigador Gilberto Giménez, que en su libro *Estudios sobre la cultura y las Identidades Sociales* (2007) propone que en el análisis de las *culturas tradicionales o pueblos indígenas*, se utilicen los siguientes rubros; a.-*vida cotidiana*, b.-*lengua*, c.-*religión y magia*, y d.-*cultura festiva y ceremonial*.<sup>337</sup>

Habiendo comprobado la vigencia del bien patrimonial y su valor para la comunidad, se debe proceder a realizar dos o tres *entrevistas a profundidad*, seleccionando a los interlocutores que el *gestor cultural* considere poseen un conocimiento amplio sobre el tema de interés. Para el caso del *patrimonio musical*, es recomendable acudir directamente a los músicos locales o en su defecto a las personas de mayor edad.

La técnica de *entrevista a profundidad*, puede definirse como, un diálogo no estructurado que se aplica a las personas de manera abierta y tiene la función de estimular la memoria por medio de la conversación.

---

<sup>336</sup>Para consultar el ejemplo de entrevista de sondeo (véase Anexo 1, Guía de *Entrevistas de sondeo* en la comunidad de Pilateno, Xilitla, S.L.P.)

<sup>337</sup>GIMÉNEZ, Gilberto (2007) *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Ed. CONACULTA/ITESO, México, pp.306-307

Por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto a sus vidas, experiencias o situaciones particulares, tal como las expresan con sus propias palabras.<sup>338</sup>

La diferencia entre la técnica de *observación participante* previa a campo y este tipo de entrevistas, es que mientras la *observación* se realiza en situaciones de campo “naturales” (en la cocina, en la milpa, en un encuentro improvisado), la *entrevista a profundidad* se realiza en situaciones previamente acordadas o preparadas con las personas de la comunidad.

Así, el *gestor cultural* debe procurar que las personas a las que aplique la *entrevista a profundidad*, dispongan del tiempo suficiente por si el caso amerita la narración de algún *relato*<sup>339</sup> o alguna *historia de vida*. “[...] Muchos acontecimientos pasados yacen profundamente ocultos en el recuerdo y muy alejados de la vida diaria. Trate de imaginar preguntas que recuperen algunos de esos acontecimientos [...]”<sup>340</sup>

En el caso de Pilateno, tuvimos la oportunidad de conversar con una de las personas más ancianas de la localidad, el señor Juan Jiménez, quien posee un gran conocimiento sobre rituales agrícolas, sobre la importancia de la música dentro de ellos, además de conocer diversos mitos y leyendas relacionadas con el origen de la comunidad, la petición de lluvias y por supuesto, con los *Sones Canarios*.

Muchas de las historias de vida clásicas de las ciencias sociales se han basado en una combinación de entrevistas en profundidad y relatos descritos por los propios informantes [...] Cuando los informantes mencionan experiencias específicas, se pueden indagar mayores detalles [...] en el sentido de que “proporcionarán una descripción detallada de cada acontecimiento, la situación en la que se produjo y sus reacciones personales a la experiencia”.<sup>341</sup>

---

<sup>338</sup>TAYLOR, Steve *et al.* (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Edit. Paidós, Barcelona, p.101

<sup>339</sup>Para consultar el ejemplo de entrevista a profundidad (véase anexo 7, *Leyenda del origen de Pilateno*, entrevista a profundidad con don Juan Jiménez en la comunidad de Pilateno, Xilitla, S.L.P.)

<sup>340</sup>Ibíd., p.124

<sup>341</sup>TAYLOR, Steve *et al.* (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Edit. Paidós, Barcelona, p.101

Después de haber aplicado las técnicas anteriores y comprobado la relevancia del bien patrimonial para los habitantes de la comunidad, se procedió a realizar una junta comunitaria con el “juez” en turno, para sugerir la reactivación de los *Sones Canarios* y la ceremonia del *Tlalmalli* durante la época de año nuevo.

Asimismo, como resultado de las *entrevistas de sondeo* pudimos detectar que la principal causa por la que esta ceremonia había dejado de realizarse desde hacía ya 30 años, era la falta de recursos económicos, por lo que propusimos en nuestro papel de *gestor cultural*, llevar a cabo algunas actividades de recaudación de fondos en la ciudad de México (lugar de residencia) así como, la venta de café de la localidad. De esta manera, se obtendrían recursos para la fiesta del *Tlalmalli* y a su vez, se apoyaría a la economía local a través del comercio justo de su café.

Realizar una acción eficaz en todos estos puntos no es fácil pues hacen falta recursos económicos, conocimientos y hasta un tiempo de los que probablemente no dispondrá un promotor, en especial si actúa solo o con un grupo muy pequeño. No obstante, tales dificultades no deben llevarlo al quietismo: hará lo que esté al alcance de sus posibilidades.<sup>342</sup>

Habiendo descrito la pre-producción a partir del *diagnóstico*, pasaremos a exponer la fase de producción en la que se dará a conocer el proceso de *rescate* y *registro* de los *Sones Canarios* y la fiesta del *Tlalmalli* de Pilateno.

## **7.2. Producción: *rescate* y *registro* de los *Sones Canarios* y la fiesta del *Tlalmalli***

En este apartado describiremos la etapa de *producción*, que es el momento de la investigación en el cual se realiza el *rescate* del bien patrimonial que previamente identificamos y consideramos plausible para su *reactivación*.

En nuestro caso, esta fase se llevó a cabo durante los meses de diciembre de 2011 y enero de 2012 en la comunidad de Pilateno, San Luís Potosí.

---

<sup>342</sup> COLOMBRES, Adolfo (2009) *Nuevo manual del promotor cultural*, Tomo II, Edit. CONACULTA, México, p.32

A pesar del problema que suscitaba realizar una vez más la fiesta del *Tlalmalli* y tomando en cuenta que durante esos treinta años de inactividad se perdieron saberes, creencias y prácticas, además del fallecimiento de personas portadoras de conocimiento, pudimos obtener las opiniones y experiencias de algunos ancianos y personas de la comunidad que tuvieron la disposición y el deseo de *reactivar* esta ceremonia.

### **7.2.1. La fase de *rescate* y *registro* patrimonial**

Para la realización de esta fase, se utilizaron las siguientes técnicas de investigación:

a) *Observación participante en el campo*

b) *Etnografía*

Una vez acordada comunitariamente la *reactivación* de la práctica cultural, en nuestro caso la fiesta del *Tlalmalli* y la música de los *Sones Canarios*, el *gestor cultural* debe proceder a *registrar* dicha manifestación, siendo partícipe de su organización desde el principio hasta el fin.

Para llevar a cabo esta tarea, puede recurrir a la técnica de *observación participante en el campo*.

Esta técnica se utiliza una vez que el investigador social ha logrado establecer *rapport* con la comunidad y ha logrado que las personas se sientan cómodas con su presencia. “Idealmente, los informantes olvidan que el observador se propone investigar.”<sup>343</sup>

A grandes rasgos, *la observación participante en el campo* puede definirse como,

La participación directa e inmediata del observador en cuanto asume uno o más roles en la vida de la comunidad, del grupo o dentro de una situación determinada. Se ha definido como la técnica por la cual se llega a conocer la vida de un grupo o comunidad desde el

---

<sup>343</sup>TAYLOR, Steve et al. (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Edit. Paidós, Barcelona, p.50

interior, permitiendo captar no sólo los fenómenos objetivos y manifiestos sino también el sentido subjetivo de muchos comportamientos sociales [...]<sup>344</sup>

Con base en esto, el *gestor cultural* debe enfocar su observación en escenarios en los que sea partícipe, siempre evitando el protagonismo y registrando los hechos obtenidos directamente de lo escuchado, presenciado y visto durante alguna ceremonia o práctica cultural.

El promotor cultural [...] dará prioridad a la visión desde adentro, o sea, a la que tienen los miembros del grupo y los propios creadores o participantes de una práctica artística o ritual. Una vez estructurada ésta, la confrontará con la visión que se tiene desde afuera de los mismos fenómenos, es decir, las ideas y representaciones que hacen sobre ellas otros sectores de la sociedad, y en especial los juicios y criterios de los científicos sociales.<sup>345</sup>

La *observación participante* puede funcionar con mayor eficacia en el ámbito de la *gestión cultural* si se lleva a cabo de manera grupal o en equipo. De acuerdo con el investigador Ezequiel Ander-Egg (2003), la *observación participante en equipo* se realiza de dos maneras diferentes:

- Todos los miembros del equipo observan lo mismo procurando “[...] corregir las distorsiones que pueden provenir de cada investigador en particular [...]”<sup>346</sup> y así asegurar la eficacia de los registros.
- Cada uno de los miembros del equipo observa un aspecto diferente y al final comparten y discuten la información.<sup>347</sup>

La ventaja del trabajo colectivo a diferencia de la investigación individual, es que permite una gran flexibilidad en las estrategias y técnicas de investigación. Asimismo, “[...] puede desarrollar una comprensión en profundidad típica de la observación participante, mientras aprehende el cuadro más amplio estudiando diferentes escenarios o a diferentes personas de un mismo escenario [...]”<sup>348</sup>

---

<sup>344</sup> ANDER-EGG, Ezequiel (2003) *Métodos y técnicas de investigación social*, Edit. Lumen, Buenos Aires, p.42

<sup>345</sup> COLOMBRES, Adolfo (2009) *Nuevo manual del promotor cultural*, Tomo II, Edit. CONACULTA, México, p.35

<sup>346</sup> ANDER-EGG, Ezequiel (2003) *Métodos y técnicas de investigación social*, Edit. Lumen, Buenos Aires, p.43

<sup>347</sup> *Ibíd.*

<sup>348</sup> TAYLOR, Steve et al. (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Edit. Paidós, Barcelona, p.93

En nuestro caso, para el *rescate* y *registro* de la ceremonia del *Tlalmalli* y los *Sones Canarios*, se reunió a un equipo interdisciplinario conformado por fotógrafos, músicos, economistas y otros *gestores culturales* y se dividió el trabajo de documentación en “comisiones”, de esta manera, cada “comisión” (conformada por dos personas) se enfocó en registrar un aspecto específico de la fiesta del *Tlalmalli* para así, conjuntar los registros posteriormente.

De esta manera, se enriquecieron las formas de aproximación a este *patrimonio intangible* así como, se diversificaron las posibilidades de *registro* a distintos formatos; visuales, sonoros y escritos.

En lo que respecta al *registro* escrito de la fiesta del *Tlalmalli* y la música de los *Sones Canarios*, se utilizó la técnica *etnográfica*, que a pesar de ser considerada una técnica propia de la antropología, puede ser de gran utilidad para los *gestores culturales* si se desea documentar detalladamente alguna manifestación en proceso de estudio.

La *etnografía* puede definirse como un registro del conocimiento cultural de alguna comunidad o “[...] el análisis holístico de las sociedades”.<sup>349</sup> Este, suele basarse en la elaboración de descripciones de hechos o narrativas orales.

En algunos casos esta técnica ha sido rechazada por científicos sociales que consideran que la información que genera es meramente “subjetiva”, sin embargo, para los *estudios culturales* resulta una forma efectiva de recabar información y aproximarse a los procesos sociales de las comunidades.

En muchos sentidos la etnografía es la forma más básica de investigación social. No sólo tiene una larga historia [...] sino que también guarda una estrecha semejanza con la manera como la gente otorga sentido a las cosas de la vida cotidiana. [...] Métodos “artificiales” tales como experimentos y entrevistas codificadas, son rechazados bajo el argumento de que estos procedimientos son incapaces de captar el significado de las actividades humanas cotidianas.<sup>350</sup>

---

<sup>349</sup>HAMMERSLEY, Martyn *et al.* (1994) *Etnografía, Métodos de investigación*, Edit. Paidós, Barcelona, p.15

<sup>350</sup>Ibíd., p.16

De igual manera, se recomienda llevar durante el trabajo de campo un *diario* que complemente el registro escrito del bien patrimonial y sirva como un instrumento metodológico que enriquezca la reflexión y la experiencia del *gestor cultural*.

El diario, es el relato escrito cotidianamente de las experiencias vividas, de reflexiones, suposiciones, anotaciones que el investigador hace sobre los hechos observados. Puede ser redactado al final de una jornada o al término de una tarea importante. [...] El diario no se escribe para entregarlo a otros sino para que el mismo observador vaya reflexionando sobre su experiencia, logros, errores, dudas, etc.<sup>351</sup>

Por último, debe tomarse en cuenta que el *rescate* y el *registro* de alguna fiesta o práctica cultural, no se basa únicamente en actos visuales y auditivos, también “debe ir acompañada de una reflexión crítica o interpretativa de lo que se ve y oye.”<sup>352</sup> Para esto es necesario tomar en cuenta al hecho cultural como una totalidad y, posteriormente, contemplar los principios en los que se fundamenta la cultura de la comunidad.

Si el *gestor cultural* toma en cuenta todos estos aspectos, podemos asegurar que cualquier ejercicio de *rescate* y *registro* patrimonial en campo, será exitoso y benéfico para la comunidad portadora del bien.

A continuación pasaremos a describir la pos-producción, tercera y última fase del modelo planteado.

### **7.3. Pos-producción: *preservación y difusión* de los *Sones Canarios* y la fiesta del *Tlalmalli***

En esta fase final de la investigación, se describen las acciones y medidas tomadas para la *preservación y difusión* del *patrimonio musical en riesgo*, partiendo del caso particular de los *Sones Canarios* de Pilateno.

Una vez realizado el *registro* en campo de la celebración del *Tlalmalli* y los *Sones Canarios* así como, su documentación en diversos formatos tales como;

---

<sup>351</sup>ANDER-EGG, Ezequiel (2003) *Métodos y técnicas de investigación social*, Edit. Lumen, Buenos Aires, pp.44-45

<sup>352</sup>COLOMBRES, Adolfo (2009) *Nuevo manual del promotor cultural*, Tomo II, Edit. CONACULTA, México, p.61



fotografías, grabaciones y documentos escritos, debe procederse al ordenamiento de la información a partir de la técnica de *sistematización de la información*.

Durante un período (breve o prolongado, según el tipo de investigación), el investigador, o mejor dicho el promotor singular o grupo de trabajo convertido en tal, recogerá en fichas, cuadernos de notas, cassettes, fotografías, videos, filmes, etc., todos los datos que encuentre con referencia al tema de su interés. Cuando estime que ya ha reunido toda la información que está a su alcance, o juzgue que la que tiene es suficiente, dará por concluida esta etapa y se sentará a ordenar los datos, a clasificarlos.<sup>353</sup>

En nuestro caso, durante los meses posteriores al trabajo de campo realizado en Pilateno, nos dedicamos a organizar y *sistematizar la información* obtenida dividiéndola por categorías tales como; *Música de Sones Canarios, danza de Sones Canarios, preparación del Tlalmalli*, etc. Esto nos permitió analizar cada aspecto a fondo y poder integrarlo sistemáticamente a una totalidad que fue la Fiesta del *Tlalmalli*.

Claro que se encontrarán nexos entre los distintos conjuntos de elementos, los que deben resaltarse. La indumentaria de los danzantes estará asociada a la danza, y la danza a la música y ambas con una determinada ceremonia religiosa, pero ello no impide estudiar por separado indumentaria, danza, música y religión.<sup>354</sup>

Asimismo, realizamos la actividad de análisis con las fotografías tomadas durante la celebración para así, dar coherencia al discurso que posteriormente se incluiría en el registro visual.

Habiendo realizado este ejercicio se procedió a buscar la concordancia entre los hechos descritos y descartar la información repetida, de la misma forma, procuramos seleccionar las versiones registradas más objetivas o que consideramos más fieles a la realidad.

Una vez ordenada y clasificada la información, el *gestor* puede optar por redactar dicha información en un informe de trabajo o bien en una investigación que en nuestro caso se presenta en formato de tesis. Dichos escritos no solamente deben

---

<sup>353</sup>Ibíd., pp.35-36

<sup>354</sup>Ibíd., p.36

ser considerados como una forma de recolección de información ordenada sino como, “el producto de una determinada reflexión sobre dichos materiales a fin de precisar su valor histórico y actual”.<sup>355</sup> De esta manera, a la par de la redacción práctica debe agregarse un análisis teórico que sustente las acciones llevadas a cabo y permita que el descubrimiento durante la praxis se torne en un conocimiento científico capaz de universalizarse y llevarse a la práctica en otras situaciones.

Cabe aclarar, que el documento obtenido de la *sistematización de la información* no debe considerarse un fin en sí, el *gestor cultural* debe procurar la *difusión y promoción* del bien cultural *registrado* a manera de que se preserve en la comunidad de origen y sirva como un elemento para el desarrollo local.

Los datos recogidos, ya ordenados y sin contradicciones [...] facilitarán el aprovechamiento posterior de los datos al mismo investigador o a cualquier otro miembro del grupo. No se debe olvidar el encadenamiento de las funciones del promotor cultural, que la sistematización es un paso previo a la difusión, desarrollo y gestión estratégica de la cultura [...]<sup>356</sup>

### **7.3.1. Fase de *preservación y difusión* del bien patrimonial**

La fase de *preservación y difusión* de la música tradicional se da desde diversas vías, como mencionamos en el capítulo segundo, el *patrimonio intangible* puede preservarse volviéndolo “tangible” es decir, a partir de su registro en documentos, fonogramas y partituras así como, procurando su perpetuidad *in situ* a partir del acto performativo.

En nuestro caso, a partir de la *reactivación* de la ceremonia del *Tlalmalli* y los *Sones Canarios* en la comunidad de Pilateno, se desencadenaron una serie de creencias populares que habían estado resguardadas en la tradición oral y que permitieron la *preservación* de la ceremonia prescindiendo de la participación futura del *gestor cultural*.

---

<sup>355</sup>Ibíd., pp.36-37

<sup>356</sup>Ibíd., p.36

A mi mamá sí le tocó hacer el *Tlalmalli* una vez, pero dice que si uno no acompleta los siete años, que uno se muere, o la familia, que es malo, tienes que acompletar los siete años porque por eso nos estamos comprometiendo a dios de que uno tiene que hacerlo, no importa si es pobrecito o muy grande, el chiste es hacerlo, si no tenemos dinero, entre muchos lo podemos hacer, cooperan con pollos o así, la gente entiende que uno a veces no tiene suficiente y sí entienden y cooperan. Ya por eso en la junta con el “juez” lo platicamos y aquí la gente si es muy creyente, nadie quiere malas cosechas los próximos años por eso lo vamos a cumplir.<sup>357</sup>

De esta manera, al haberse *reactivado* la fiesta del *Tlalmalli* al mismo tiempo se aseguró su *preservación* pues la comunidad reconoció y asumió un papel importante como propietario y custodio del bien patrimonial garantizando así, su perpetuidad para las futuras generaciones.

Por otro lado, también se realizó el ejercicio de *preservación* patrimonial, a partir de la documentación en grabaciones, partituras y fotografías de la fiesta del *Tlalmalli* y los *Sones Canarios*, ya que la música a diferencia de las manifestaciones materiales, “[...] posee una materia de difícil manejo, pues su carácter etéreo suele ser de difícil manipulación [...] por consiguiente debe ser registrada tanto en video como en audio y ser transcrita en notas musicales”.<sup>358</sup>

Por consiguiente, al realizar el ejercicio de *preservación patrimonial*, el *gestor cultural* debe procurar que los registros documentales también permanezcan en la comunidad como parte de su patrimonio material, en nuestro caso, quedarán resguardados en la biblioteca comunal de Pilateno para asegurar el libre acceso de sus habitantes.

El registro del patrimonio tangible e intangible nos remite irremediabilmente a la memoria. Los objetos patrimoniales de carácter musical evocan un modelo que representa una época o una cultura. Para que un objeto sea caracterizado como patrimonial es preciso que tenga representatividad en la cultura donde se desarrolla [...] De este modo, dicho objeto

---

<sup>357</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al señor Santos Simeón Hernández, el día 7 de enero de 2009 en Pilateno, Xilitla, S.L.P.

<sup>358</sup>Fonograma *En el lugar de la música, Testimonio musical de México 1964-2009* (2009) Vol.50, CONACULTA/INAH, México, p.14 [5 Discos compactos]

pasará a formar parte de la memoria colectiva de la cultura y, en esa medida, se podrá reafirmar una identidad cultural.<sup>359</sup>

Habiendo logrado la preservación *in situ* y *documental* del bien patrimonial, se procederá a su *difusión*.

Antiguamente las comunidades y pueblos indígenas de nuestro país difundían su *patrimonio intangible* a través de la tradición oral que se articulaba eficazmente en la dinámica comunitaria y permitía que el conocimiento llegara a las nuevas generaciones en el momento justo. Sin embargo, el intenso bombardeo de los medios masivos así como, el fenómeno de migración han producido graves alteraciones a este antiguo mecanismo.

Por ende, se deduce que la intervención del *gestor cultural* en la *difusión* del patrimonio de las comunidades permite ampliar el dominio social de un conocimiento en particular y evita su desaparición a largo plazo, así como produce el reconocimiento social del bien y afirma su valor como patrimonio local.

De acuerdo con el investigador Adolfo Colombres (2009), existen dos vías para difundir el patrimonio cultural de alguna comunidad, *hacia dentro* y *hacia afuera*. La primera, “[...] procura fortalecer en el grupo popular la conciencia de sus valores culturales, para devolverle la confianza en sí mismo y su historia. La segunda apunta hacia los otros sectores populares y la sociedad global.<sup>360</sup>

Ésta es una parte sustantiva en la presente propuesta metodológica, ya que existe un proceso de retroalimentación hacia adentro de la comunidad, lo que genera una revaloración y una introspección de su cultura.

En el caso de Pilateno, se llevó a cabo la *difusión hacia dentro*, reafirmando la importancia y labor de los músicos de la comunidad ante las nuevas generaciones y en el mismo ejercicio de *reactivación* de la ceremonia del *Tlalmalli* 2012 que a su vez, generó una revalorización de sus prácticas culturales y una introspección de su cultura náhuatl.

---

<sup>359</sup>Ibíd., p.13

<sup>360</sup>COLOMBRES, Adolfo (2009) *Nuevo manual del promotor cultural*, Tomo II, Edit. CONACULTA, México, p.40

Por otro lado, se realizó una difusión *hacia afuera* a través de la donación de la grabación de los *Sones Canarios* de Pilateno en fonotecas como la de el INAH<sup>361</sup> y la CDI<sup>362</sup> del distrito federal, además de difundir las partituras entre músicos de academia pertenecientes a las orquestas Carlos Chávez y OFUNAM, quienes se mostraron interesados en conocer la música nahua de la Huasteca así como, en llegar a comprender una musicalidad distinta a la occidental. Asimismo, se integraron los *Sones Canarios* como parte del repertorio del grupo de música tradicional “El costumbre” del que soy miembro actual y se difunde en cada presentación el contexto social y la importancia simbólica de esta música para la fiesta del *Tlalmalli* así como se le otorga el reconocimiento a los músicos locales. Por último, consideramos una forma de difusión *interna* y *externa* a la presente tesis que será parte de la biblioteca comunitaria de Pilateno y del acervo de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Con lo anterior, se pretende que los sectores externos a la comunidad de Pilateno conozcan los valores del grupo y de esta manera se mejoren las relaciones interétnicas y políticas de nuestra sociedad.

A través de esta difusión hacia afuera del grupo puede llegar a unificar y controlar su propia imagen, rectificando los juicios teñidos de etnocentrismo, racismo, exotismo, etc. [...] Por eso la difusión hacia afuera pondrá el acento en la descolonización de la imagen del grupo, la que más que en una prédica igualitarista debe centrarse en la articulación de su pensamiento filosófico y político y el despliegue de sus valores culturales y artísticos.<sup>363</sup>

Así, el *gestor cultural* tratará de abarcar todos los medios que tenga al alcance para realizar la difusión del bien patrimonial, tomando siempre en cuenta la opinión de la comunidad y priorizando ante todo el desarrollo de la misma.

Las políticas culturales elaboradas fuera de la comunidad podrán ser aceptadas en la medida en que coincidan con los objetivos y metas que se ha fijado el grupo o sector, y su

---

<sup>361</sup>Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.

<sup>362</sup>Comisión Nacional Para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Ciudad de México.

<sup>363</sup>COLOMBRES, Adolfo (2009) *Nuevo manual del promotor cultural*, Tomo II, Edit. CONACULTA, México, p.40

realización se haga con su activa participación. De no ser así, se correrá el grave riesgo de servir a los fines de la dominación, de la penetración, económica y cultural<sup>364</sup>

Es fundamental que el *gestor cultural* considere su labor como un acto inminentemente creativo, en el cual se encuentre constantemente en una búsqueda de vías de acción y propuestas de trabajo. Desde nuestra experiencia con la *música tradicional en riesgo*, recomendamos al *gestor* no abrumarse ante la triste o difícil situación que puedan presentarse en el campo de trabajo, cualquier cambio es posible si se entiende a la cultura y el patrimonio como el medio para el desarrollo y como un arma de autogestión para encarar a aquellos que quieran dominar, subyugar y controlar a las comunidades culturales para beneficios privados.

Por último, bajo ninguna situación se debe abandonar a la comunidad después de la reactivación del *patrimonio cultural*, es muy importante que se le de *seguimiento* al trabajo que se realizó y documentar los cambios que se generaron a partir de la reactivación del *patrimonio*.

El gestor debe darle *seguimiento* a todos los proyectos que realice, sobre todo en los casos prácticos, pues es aquí en donde la comunidad se dará cuenta del impacto que ha tenido el haber reactivado algún patrimonio y la forma en que éste se refleja en la vida cotidiana. En el caso de Pilateno, documentando si han mejorado las cosechas para los años posteriores, si hay una mayor productividad etc.

De esta forma, las comunidades portadoras del patrimonio promueven la permanencia de éste en tanto se muestra una “efectividad” ya sea *material* o *simbólica*.

Habiendo descrito esta propuesta metodológica pasaremos a la parte de las conclusiones y reflexiones.

---

<sup>364</sup>Ibíd., p.16

## Conclusiones

La experiencia de trabajo en la comunidad de Pilateno, me permitió reflexionar sobre la situación de riesgo en la que se encuentra el *patrimonio musical* a nivel nacional y la falta de programas públicos y políticas gubernamentales que apoyen y difundan este tipo de manifestaciones.

Sin embargo, también despertó en mí, la conciencia e iniciativa de impulsar proyectos de *gestión cultural* que partan del seno comunitario en pro del beneficio común y la defensa de la cultura propia y la identidad.

Asimismo, pude constatar que la desaparición de prácticas culturales como los rituales, las ceremonias y la música, son generadas por múltiples factores, entre los cuales sobresale el *económico*, que a su vez, es correspondiente con la alta marginación en la que se encuentran la mayoría de las comunidades indígenas del país.

Dicha situación limita y permea el desarrollo de las comunidades en aspectos fundamentales para el bienestar social como la educación, la salud, la alimentación, la vivienda y por supuesto, la capacidad productora y artística, lo que pone en riesgo de extinción cultural de estas localidades e incita a la adopción de prácticas e identidades ajenas que provocan la subyugación por una cultura dominante de consumo como lo es el actual capitalismo neoliberal.

La importancia de preservar los *Sones de Costumbre* entre las comunidades indígenas de la Huasteca y en específico los *Sones Canarios* de Pilateno, no se basa únicamente en la apreciación estética de la música, sino en la importancia simbólica y la memoria histórica que se manifiesta en el momento de la ejecución de los rituales agrícolas en esta zona, como lo es el “Tamal en el hoyo” o *Tlalmalli*. Así, la danza y la música dan muestra indiscutible de una trasmisión cultural basada en vínculos comunitarios y en un importante apego a la tierra. Lo anterior, genera una identidad reafirmada y recrea una cultura particular que permite la permanencia social de un pasado común y una visión al futuro en colectividad.

La existencia de rituales como el *Tlalmalli*, nos muestra la continuidad histórica y cultural de valores mesoamericanos que se anteponen ante la actual sociedad capitalista de tendencias homogeneizadoras y funcionan como estrategia de supervivencia y resistencia social.

En este sentido, la creación de nuevas metodologías de trabajo en la aplicación de proyectos que favorezcan la *promoción cultural* y el trabajo en conjunto con las comunidades, son necesarias para el empoderamiento de éstas hacia su patrimonio común.

Cabe destacar, que los nuevos proyectos de *gestión del patrimonio cultural* ya sea este *tangible* o *intangible* (en el caso del *patrimonio musical*), deben generarse desde dos vías principales: la primera procurando su preservación *in situ*, a partir de la ejecución de la manifestación cultural por parte las comunidades productoras y por otro lado, a partir de la documentación en fonogramas, archivos escritos, fotografías, etc., de tal manera que se logre ampliar el dominio social de un conocimiento en particular y se evite su desaparición a largo plazo, afirmando así el reconocimiento y valor como patrimonio local.

En el caso de Pilateno, estas dos vías se llevaron a cabo mediante la *difusión in situ* del *patrimonio cultural* de los *Sones Canarios*, reafirmando la importancia y labor de los músicos de la comunidad ante las nuevas generaciones y en el mismo ejercicio de *reactivación* de la ceremonia del *Tlalmalli* 2012 que, a su vez, generó en la comunidad una revalorización de sus prácticas culturales y una introspección de su cultura náhuatl.

Por otro lado, se realizó, con la colaboración de la propia comunidad el proceso de *registro, difusión y preservación* de este patrimonio, a través de la grabación de los *Sones Canarios* de Pilateno, el archivo fotográfico, las partituras, el libro de fotografías y desde la presente tesis, que formará parte de la biblioteca comunitaria de Pilateno y del acervo de la Universidad Nacional Autónoma de México.



De esta manera, comprobamos nuestra hipótesis del trabajo, reformulándola de la siguiente manera:

La propuesta de un *modelo de gestión del patrimonio en riesgo* aplicado a la reactivación de prácticas musicales y tradiciones latentes, como es el caso de los *Sones Canarios* de Pilateno, promovió la *preservación y difusión del patrimonio intangible* e incentivó el vínculo comunitario a partir de una reafirmación identitaria que *empodera* y posiciona a las comunidades en el mundo contemporáneo. Asimismo, la forma óptima de *preservación y difusión* de este patrimonio debe darse desde dos vías; la *re-activación y resignificación* de la práctica cultural *in situ* a partir de la participación e iniciativa comunitaria, y por otro lado, registrando dicho patrimonio en soportes tangibles tales como: archivo fotográfico, documento escrito que constate el proceso de la práctica cultural y en el caso del patrimonio musical; la transcripción de las piezas en partituras y su registro sonoro, documentos que deben permanecer en la comunidad como testimonios tangibles de su *patrimonio cultural*.

Por otra parte, constatamos que la *gestión cultural* se enmarca en el trabajo colectivo y que la función del *gestor* debe limitarse a impulsar o activar el patrimonio y aquellas prácticas culturales que tienen vigencia y sentido en la comunidad, de esta manera las acciones y proyectos deberán gestarse desde las propias comunidades convirtiendo la participación del gestor en un elemento de apoyo e impulsor de la autoreflexión, jamás como un elemento de mando. Así, el rescate del *patrimonio musical* beneficiará en primer término a la comunidad productora y se mantendrá independientemente de la presencia del *gestor* en los años posteriores.

Recuperar y difundir las expresiones artísticas de los pueblos de México es una tarea que debe incumbir a los profesionistas en *gestión cultural* y que, en nuestra experiencia, es gratificante en la medida que estimula a otros jóvenes a actuar en pro de la *preservación y difusión* de su patrimonio cultural.

La propuesta metodológica que se plasma en este trabajo, pretende ser una pequeña semilla que permita posicionar a la *gestión del patrimonio musical en riesgo* y en general al *patrimonio cultural* en un papel más firme y trascendental en la comprensión de las nuevas identidades, la función de la cultura y la etnicidad en el México contemporáneo.

Por último, a manera de reflexión de *segundo orden*, puedo decir que mi papel como *gestora cultural*, si bien fue descrito a lo largo del trabajo, se centra en una importante función de *articuladora*, pues fui quien puso a dialogar y enfrentar dos realidades, el de la comunidad y el del ámbito institucional (los organismos encargados de la defensa del *patrimonio musical* en México), que no se dejan y no pueden articularse naturalmente. De esta forma, el gestor debe establecer ese nexo que funge como vía de comunicación entre ambas realidades y que perpetúa aún sin su presencia.

Cabe aclarar, que este ejercicio es una aproximación al *patrimonio cultural y musical* de la comunidad de Pilateno, que no puede (ni pretende) abarcar la totalidad y complejidad del tema. Soy consciente de mi posición como *gestora cultural* a nivel licenciatura, y de las limitaciones que se tuvo en el trabajo en cuanto a la calidad del equipo técnico que se dispuso para grabar las partituras y elaborar los productos de la tesis, los recursos económicos con los que se contó durante la estancia en campo y del tiempo para realizar dicho trabajo. Sin embargo, considero que la presente tesis puede servir como base para realizar futuras investigaciones a niveles superiores de estudio (maestría y doctorado).

Asimismo, quisiera mencionar que el proceso de elaboración de la tesis fue *rico*, en ambos sentidos de la palabra, por una parte por la ardua investigación en fuentes, bibliografía y trabajo de campo, que considero ampliaron mi dominio sobre el tema y me permitieron dilucidar aspectos con mayor profundidad de análisis y, por otra parte, por el disfrute que hice al realizarlo, y por la persona en quien me convertí después de la experiencia.

Puedo asegurar que la comunidad fue tocada e “irritada” por mi participación, de la misma manera en que yo, como *gestora intercultural*, fui “irritada” por la comunidad. De esta forma, considero que tanto ella como yo, nunca seremos los mismos después de dicha experiencia, pues es claro que el científico social siempre modifica a su objeto de estudio así como éste, siempre es modificado por él, generando así, un proceso dialógico, de autoreflexión y retroalimentación que es parte misma de la investigación social.

## **Bibliografía**

ANDER-EGG, Ezequiel (2003) *Métodos y técnicas de investigación social*, Edit. Lumen, Buenos Aires.

ALEGRE, Lizette (2004) *El Vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*, México, Tesis presentada en la Escuela Nacional de Música para la obtención del grado de Licenciada en Etnomusicología.

ARIZPE, Lourdes (2009) *El patrimonio cultural inmaterial de México, Ritos y festividades*, Edit. Cámara de diputados, México.

- (2004) “El patrimonio cultural intangible en un mundo interactivo” en *Memorias Patrimonio Intangible: Resonancia de nuestras tradiciones*, Edit. ICOM/CONACULTA/INAH, México.

ATTALI, Jacques (1995) *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música*, Edit. Siglo XXI, México.

ÁVILA, Rosa (2007) *Turismo cultural en México: alcances y perspectivas*, Edit. Trillas, México.

BARBERO, Ana María (2011) *La gestión del patrimonio histórico como instrumento para un desarrollo sostenible. Un caso práctico: El proyecto de desarrollo local «Os ambientes do Ar»*, Edit. Universidad de Salamanca, España.

BARAÑANO, Asención (2007) *Diccionario de Relaciones Interculturales: Diversidad y Globalización*, Edit. Complutense, Madrid.

BARTH, Frederick (1976) *Los grupos étnicos y sus fronteras*, Edit. FCE, México.

CAMACHO, Gonzalo (2003) *La música en las fronteras de la interdisciplina y del saber transcultural*, Edit. ENM-UNAM, México.

CHECA, Francisco *et al.* (1997) *La función simbólica de los ritos: Rituales y simbolismo en el Mediterráneo*, Edit. Institut Catalá d'Antropologia, Barcelona.

CONTRERAS, Guillermo (1988) *Altas cultural de México, Tomo Música*, Edit. INAH/SEP/Planeta, México.

COLOMBRES, Adolfo (2009) *Nuevo manual del promotor cultural, Tomo II*, Edit. CONACULTA, México.

CORDERA, Rolando *et al.* (2008) *Pobreza, desigualdad y exclusión social en la ciudad del siglo XXI*, Edit. Siglo XXI, México.

COTTOM, Bolfy (2008) *Nación, patrimonio cultural y legislación: los debates parlamentarios y la construcción del marco jurídico federal sobre los monumentos en México siglo XX*, Edit. Porrúa, México.

*Cuerpos de Maíz: Danzas agrícolas de la Huasteca* (2000), Edit. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México.

CUEVAS, José (2007) *Fotografía y conocimiento: La fotografía y la ciencia, desde los orígenes hasta 1927*, Edit. Complutense, Madrid.

DE OLAVARRÍA, Enrique (1961) *Reseña histórica del teatro en México, Vol. 1*, Edit. Porrúa, México.

DE PERE, Manuel (2006) "Los valores intangibles del patrimonio, el patrimonio intangible" en *Seminario sobre Itinerarios Artísticos del Patrimonio Cultural en la Macronesia* (sin lugar ni editorial)

DEUTSCHER, Irwin (1973) *what we say what we do: sentiments & acts*, Edit. Scott Foresman, Illinois.

*Disposiciones Legales y Recomendaciones Internacionales para la Protección del Patrimonio Monumental Urbano* (1982), Edit. SAHOP, México.

DOMÍNGUEZ, Ana Lidia (2007) *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad*, Edit. Porrúa, México.

DUVERGER, Maurice (1975) *Métodos de las ciencias sociales*, Edit. Ariel, México.

ECHEVERRÍA, Bolívar (2001) *Definición de la cultura: Curso de filosofía y Economía 1981-1982*, Edit. UNAM/FFyL, México.

*El patrimonio de México y su Valor Universal: Sitios inscritos en la lista de Patrimonio Mundial* (2006), Edit. INAH/UNESCO, México.

FAGAN, Brian (2005) *El Saqueo del Nilo: Ladrones de tumbas, turistas y arqueólogos en Egipto*, Edit. Crítica, Barcelona.

FLICK, Uwe (2004) *Introducción a la investigación cualitativa*, Edit. Morata, Madrid.

FLORESCANO, Enrique (1997) *El Patrimonio Nacional de México Tomo II*, Edit. CONACULTA/FCE, México.

GARCÍA, Heriberto (2006) *Cocina prehispánica mexicana: La comida de los antiguos mexicanos*, Edit. Panorama, México.

GIMÉNEZ, Gilberto (2005) "Prolegómenos" en *Teoría y Análisis de la Cultura, Vol. 1*, Colección Intersecciones, Edit. CONACULTA, México.

- (2009) *Identidades sociales*, Colección intersecciones, Edit. CONACULTA, México.
- (2007) *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Ed. CONACULTA/ITESO, México
- (1978) *Cultura popular y religión en el Anáhuac*, Edit. Centro de Estudios Ecuménicos. A.C, México.

GÓMEZ, Mónica (2009) *Pluralidad de realidades, diversidad de culturas*, Edit. UNAM, México.

GONZÁLEZ, Alba (2009) *Patrimonio, Escuela y Comunidad*, Edit. Lugar, Buenos Aires.

GUTIÉRREZ, Lucino *et al.* (1997) *La configuración regional de la Huasteca*, Edit. Gobierno del Estado de Hidalgo/Instituto Hidalguense de Educación media Superior y Superior, México.

HAMMERSLEY, Martyn *et al.* (1994) *Etnografía, Métodos de investigación*, Edit. Paidós, Barcelona.

HARVEY, Edwin (2006) *Política y financiación pública de la música, países iberoamericanos en el contexto internacional (antecedentes, instituciones y experiencias)*, Edit. Fundación Autor, Madrid.

HERNÁNDEZ, César (2003) *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luís, México.

- (2004) *Danzas del Costumbre Como Ofrenda Ritual, Reproducción Cultural de Cuatro Comunidades Nahuas de la Huasteca*, México, Tesis presentada

en la Escuela Nacional de Antropología e Historia para la obtención del grado de Maestro en Historia y Etnohistoria.

HERRERA, Julio, "Patrimonio sonoro de los pueblos indígenas de México en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI)", en revista *Culturas Indígenas* (2011) Vol.3, Número 6, Edit. Dirección General de Investigación y Patrimonio Cultural/CDI, México.

HEYD, Thomas "Naturaleza, cultura y patrimonio natural: Hacia una cultura de la naturaleza" en revista *Ludus Vitalis* (2006) Vol. XIV, Núm. 25. España.

HÍJAR, Fernando (2009) *Cunas, ramas y encuentros sonoros, doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Edit. Culturas populares/CONACULTA, México.

HUNTER, David *et al.* (1981) *Enciclopedia de Antropología*, Edit. Bellaterra, España.

JÁUREGUI, Jesús (2007) *El Mariachi. Símbolo musical de México*, Edit. INAH/CONACULTA/Taurus, México.

KAHN, J.S (1975) *El concepto de cultura: Textos fundamentales*, Edit. Anagrama, Barcelona.

MAASS, Margarita (2006) *Gestión cultural, comunicación y desarrollo teoría y práctica*, Colección Intersecciones, Edit. CONACULTA, México.

MARTÍNEZ, Enrique (2004) *La música precolombina, un debate cultural después de 1492*, Edit. Paidós, España.

MENDOZA, Vicente (1984) *Panorama de la música tradicional de México*, Edit. UNAM/IIIE, México.

MEADE, Joaquín (1942) *La huasteca, época antigua*, Edit. COSSIO, México.

MINTO, Gerardo (2001) *El crecimiento en el volumen de los activos especulativos: Los mercados de derivados*, Edit. IIE-UNAM, México.

MORENO, Yolanda (1979) *Historia de la Música Popular Mexicana*, Edit. Océano, México.

LARA, Carlos (2005) *El patrimonio cultural en México, un recurso estratégico para el desarrollo*, Edit. Fundap, México.

LOPEZ, Roberto (2001) *Crónica de la música de México*, Edit. Grupo Editorial Lumen, Argentina.

NEMO, Philippe (2006) *¿Qué es occidente?*, Edit. Gota a gota, Madrid.

*Nuestra Diversidad Creativa: Una agenda internacional para el cambio cultural: compendio del informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (1997)*, Edit. UNESCO/PUCP, Perú.

OCHOA, Lorenzo (1984) *Historia prehispánica de la huasteca*, Edit. UNAM/IIA, México.

OEHMICHEN, Cristina (1998) “La relación etnia-género en la migración femenina rural-urbana: mazahuas en la ciudad de México” en *Revista Iztapalapa*, No.45, México.

“Patrimonio tangible e intangible, bienes muebles e inmuebles” en *Material de lectura para uso exclusivo de la asignatura: Introducción al Patrimonio Cultural (2005)* Universidad Metropolitana, Caracas.

PÉREZ, Juan Manuel (2001) *Visita de Gómez Nieto a la Huasteca (1532-1533)*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luís, México.

PÉREZ, Ricardo (2007) *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, Edit. Casa Chata/CIESAS, México.

PIZANO, Olga (2010) *La gestión del patrimonio cultural Perspectivas de actuación desde la academia*, Edit. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

PRATS, Llorens (2003) “Patrimonio + Turismo = ¿Desarrollo?” en revista *Pasos: revista de turismo y patrimonio cultural*, Vol. 1, N° 2, distribución en web, España.

QUEROL, María (2010) *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural*, Edit. Akal, Madrid.

REHAAG, Irmgard (2007) *El pensamiento sistémico en la asesoría intercultural: La aplicación de un enfoque teórico a la práctica*, Edit. ABYA YALA, Ecuador.

REUTER, Jas (1981) *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Edit. Panorama, México.

Revista *Culturas Indígenas* (2011) Vol.3, Número 6, Edit. Dirección General de Investigación y Patrimonio Cultural/CDI, México.

REYES, Artemisa comp. (2007) *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*, Edit. UNAM/ENM, México.

RUVALCABA, Jesús (1991) *Tecnología agrícola y trabajo familiar: Una etnografía de la Huasteca Veracruzana*, Edit. CIESAS/SEP, México.

- (2003) *Prácticas agrícolas y medicina tradicional*, Edit. CIESAS, México.

- (2003) *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región*, Colección Huasteca, Edit. CIESAS/El colegio de San Luís, México.

SALDÍVAR, Gabriel (1987) *Historia de la música en México*, Edit. SEP/Gernika, México.

SAPIR, Edward (2004) *El lenguaje: Introducción al estudio del Habla*, Edit. FCE, México.

TAYLOR, Steve *et al.* (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Edit. Paidós, Barcelona.

TENA, Antonio (1995) *Manual de investigación documental, elaboración de tesis*, Edit. Universidad Iberoamericana/Plaza y Valdés, México.

VILADEVALL, Mireia (2003) *Gestión del patrimonio cultural: realidades y retos*, Edit. BUAP, México.

WILLIAMS, Roberto (1970) “El mito en una comunidad indígena: Pisaflores, Veracruz”, colección *Sondeos*, n.61, Edit. Centro Intercultural de Documentación, México.

WINICK, Charles (1969) *Diccionario de antropología*, Edit. Troquel, Buenos Aires.

WOLKMER, Antonio (2006) *Pluralismo Jurídico, Fundamentos de una nueva cultura del Derecho*, Edit. MAD, España.

WRIGHT, Terence (2001) *Manual de Fotografía*, Edit. Akal, Madrid.

YÚDICE, George (2007) “Cultura, mercados y economía” en *Unidad de enseñanza aprendizaje V del posgrado virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural*, Edit. Centro de altos estudios universitarios de la OEI, México.

ZANLONGO, Betsabé (2003) “Patrimonio cultural inmaterial” en *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio cultural inmaterial*, CICODI/UNESCO, Paris.

### **Páginas Web**

AIKAWA, Noriko (2001) “Patrimonio cultural intangible: nuevos planteamientos respecto a su salvaguardia” en *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001: Diversidad cultural, conflicto y pluralismo*, UNESCO, Madrid. [Recuperado el día 18 de Mayo de 2012 de, <http://132.248.35.1/cultura/informe/informe%20mund2/PATRIMONIO.htm>]



ALEGRE, Lizette (2004) "El camino de los muertos: Relaciones intratextuales en los ritos nahuas de Velación de Cruz y Xantolo" en *Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, Vol.20, No.44, Venezuela. [Recuperado el día 19 de Junio de 2012 de, [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S101215872004000200002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S101215872004000200002&script=sci_arttext)]

"Artes del espectáculo (como la música tradicional, la danza y el teatro)" en *Ámbitos del patrimonio inmaterial*, UNESCO. [Recuperado el día 15 de Mayo de 2012 de, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00054>]

BUTLER, Judith "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", Berkeley University, EUA. [Recuperado el día 18 de Mayo de 2012 de, <http://es.scribd.com/doc/23841446/Actos-performativos-y-constitucion-del-genero->]

CAMACHO, Gonzalo (2000) "La música del maíz Estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiológica en la región Huasteca", Congreso de la sociedad española de musicología/Seminario de semiología musical/UNAM/ENM, México. [Recuperado el día 10 de Junio de 2012 de, <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/actividades/proyectos/individuales/huasteca.pdf>]

*Catálogo de claves de entidades federativas, municipios y localidades - consulta y descarga*, INEGI, México. [Recuperado el día 15 de Julio 2012 de, <http://www.inegi.org.mx/geo/contenidos/geoestadistica/catalogoclaves.aspx>]

*Catálogo de localidades: indicadores de rezago social*, SEDESOL, México. [Recuperado el día 15 de Julio 2012 de, <http://cat.microrregiones.gob.mx/catloc/indRezSocial.aspx?ent=24&mun=054&loc=0046&refn=240540046>]

*Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas (1971)*, UNESCO, Ginebra. [Recuperado el día 12 de Mayo de 2012 de, [http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL\\_ID=13646&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13646&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)]

*Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (2003)*, UNESCO, París. [Recuperado el día 15 de Mayo de 2012 de, <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>]

*Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972)*, UNESCO, París. [Recuperado el día 12 de Mayo de 2012 de, [http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL\\_ID=13055&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)]

ESPINOSA, G. (2005) "las órdenes religiosas en la evangelización del nuevo mundo" en *España medieval y el legado de occidente*, Ed. SEACEX/INAH, México. [Recuperado el día 6 de Junio de 2011 de, <http://www.ugr.es/~hstarte/investigacion/grupo/proyecto/TEXTO/gloria1.pdf>]

GALLARDO, Monsalud (2009) "La era de la información global: ¿utopía o eutopía socio-educativa?", Facultad de Ciencias de la Educación/Universidad de Málaga, España. [Recuperado el día 20 de Julio de 2012 de, <http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=biblioteca.EnLineaLibroIU.getLista>]

HÍJAR, Fernando (2010) "El patrimonio de la música popular mexicana se está perdiendo" en, diario en línea *El informador.com.mx*, México. [Recuperado el día 12 de Abril de 2011, de <http://www.informador.com.mx/cultura/2010/204071/6/el-patrimonio-de-la-musica-popular-mexicana-se-esta-perdiendo.htm>]

*International Music Council* en línea [Recuperado el día 16 de Mayo de 2012 de, <http://www.imc-cim.org/>]

*International Council for Traditional Music* en línea [Recuperado el día 16 de Mayo de 2012 de, <http://www.ictmusic.org/>]

LACARRIEU, Mónica (2008) "¿Es necesario gestionar el patrimonio inmaterial? Notas y reflexiones para repensar las estrategias políticas y de gestión" en *Boletín Gestión Cultural, no.17 Gestión del Patrimonio Cultural*, UBA, Barcelona, [Recuperado el día 12 de Noviembre de 2012 de, [http://www.gestioncultural.org/ficheros/1\\_1316760256\\_bgc17-MLacarrieu.pdf](http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316760256_bgc17-MLacarrieu.pdf)]

Licenciatura en *Arte y Patrimonio Cultural- Universidad de la Ciudad de México*. [Recuperado el día 10 de Marzo de 2012 de, <http://www.uacm.edu.mx/Aspirantes/Ofertaacad%C3%A9mica/Licenciaturas/ArteyPatrimonioCultural/tabid/65/Default.aspx>]

Licenciatura en *Desarrollo y Gestión Interculturales-UNAM*. [Recuperado el día 10 de Marzo de 2012 de, <http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/interculturales/>]

Licenciatura en *Estudios y Gestión de la Cultura- Universidad del Claustro de Sor Juana* [Recuperado el día 10 de Marzo de 2012 de, <http://elclaustro.edu.mx/index.php/licenciaturas/estudios-y-gestion-de-la-cultura>]

*Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial*, UNESCO. [Recuperado el día 18 de Mayo de 2012 de, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011#tabs>]

*Los pueblos indígenas de México*, CDI. [Recuperado el día 5 de Junio de 2012 de, [http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1387&Itemid=24](http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1387&Itemid=24)]

*Nuestra Diversidad Creativa versión resumida*, (1996), UNESCO, Paris. [Recuperado el día 18 de Mayo de 2012 de, <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586sb.pdf>]

*Organización de las Naciones Unidas en Línea* [Recuperado el día 7 de Mayo de 2012 de, <http://www.un.org/es/aboutun/>]

POOLE, Deborah (2006) “Los usos de la costumbre hacia una antropología jurídica del Estado neoliberal”, en revista *Alteridades*, No. 31, Vol. 16, Edit. UAM-I, México. [Recuperado el día 15 de Julio de 2012 de, <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/747/74703102.pdf>]

*Principales resultados del Censo de Población y Vivienda 2010*, INEGI, México. [Recuperado el día 5 de Junio de 2012 de, [http://www.inegi.org.mx/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvineqi/productos/censos/poblacion/2010/princi\\_result/mex/15\\_principales\\_resultados\\_cpv2010.pdf](http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvineqi/productos/censos/poblacion/2010/princi_result/mex/15_principales_resultados_cpv2010.pdf)]

*Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca*, CONACULTA, México. [Recuperado el día 20 de Julio de 2012 de, [http://vinculacion.conaculta.gob.mx/prog\\_vincredional\\_huasteca2.html](http://vinculacion.conaculta.gob.mx/prog_vincredional_huasteca2.html)]

*Programa Memoria del Mundo*, UNESCO. [Recuperado el día 16 de Mayo de 2012 de, <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/about-the-programme/objectives/>]

*Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular* (1989), UNESCO, París. [Recuperado el día 18 de Mayo de 2012 de, [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13141&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)]

*Real diccionario de la lengua española*. [Recuperado el día 10 de Septiembre de 2012 de, <http://lema.rae.es/drae/?val=tamal>]

STRESSER-PÉAN, Guy (2006) “La Huasteca: historia y cultura” en revista *Arqueología Mexicana*, Vol. XIV, No.79, Edit. Raíces S.A. de C.V., México. [Recuperado el día 19 de Junio de 2012 de, <http://www.arqueomex.com/S2N2SUMARIO79.html>]

TOLEDO, Víctor (1996) “Principios etnoecológicos para el desarrollo sustentable de comunidades campesinas e indígenas” en revista *Temas Clave*, No. 4, Ed. CLAES, Uruguay. [Recuperado el día 15 de Mayo de 2012 de, <http://www.ambiental.net/temasclave/TC04ToledoEtnoecologiaPrincipios.htm>]

ZAID, Gabriel (2006) "El primer concepto de Cultura", En *Revista Letras Libres*, No, 62, España. Recuperado el día 13 de Septiembre de 2011 de, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-primer-concepto-de-cultura>]

ZAMORA, Fabián (2003) *Ser "moderno" en San Miguel Totonicapán: el baile del Convite y la globalización cultural*, México, Tesis presentada en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales para la obtención del grado de Maestro en Ciencias Sociales. [Recuperado el día 18 de Mayo de, <http://flacsoandes.org/dspace/bitstream/10469/1950/13/05.%20Cap%C3%ADtulo%203.%20El%20convite%20y%20las%20identidades.pdf>]

### **Material audiovisual**

Fonograma *En el lugar de la música, Testimonio musical de México 1964-2009* (2009) Vol.50, CONACULTA/INAH, México, [5 Discos compactos]

Fonograma Ensamble continuo, *Laberinto en la guitarra, el espíritu barroco del son jarocho* (2002) CONACULTA/FONCA, México, [1 Disco compacto]

Fonograma *Música Dedicada a la Muerte, Eterno Retorno* (2003) CONACULTA/Culturas populares, México, [1 Disco Compacto]

Fonograma *Música Huasteca* (2002) Vol.3, CONACULTA/INAH/ Ediciones Pentagrama, México, [1 Disco compacto]

Fonograma *La música del maíz. Canarios: sones rituales de la Huasteca* (2003) Vol.2, CNCA/DGCPI/ENM/ Seminario de Semiología Musical/GAPA, México, [1 Disco Compacto]

Fonograma *Sones Indígenas de la Huasteca* (2006) CONACULTA/ Culturas populares, México, [1 Disco Compacto]

DVD del documental *Son...Herencias Musicales* (2011) CONACULTA/ PDCH/ PDCS/PDSCTC, México, [1 DVD]

## **Anexos**

### **Anexo no.1 *Guía de Entrevistas de sondeo en la comunidad de Pilateno, Xilitla, S.L.P.***

#### **Guía de entrevista**

Las categorías<sup>365</sup> en que se divide la entrevista son las siguientes:

##### **1) Vida cotidiana**

- 1.- ¿Cuál es su nombre?
- 2.- ¿Cuántos años tiene?
- 3.- ¿A qué se dedica?
- 4.- ¿Está casado (a)?
- 5.- ¿Tiene hijos? ¿Cuántos?
- 6.- ¿Siempre ha vivido en Pilateno?
- 7.- ¿Ha salido de la comunidad por algún periodo de tiempo?
- 8.- ¿Con qué motivo? (Laboral, recreativo)

##### **2) Lengua**

- 9.- ¿Cuántas lenguas habla?
- 10.- ¿Habla alguna lengua indígena? (en caso negativo, pasar a la pregunta 14)
- 11.- ¿Cuál aprendió primero?
- 12.- ¿Cuál considera que domina o conoce más?
- 13.- ¿Considera que es importante que los niños hablen y preserven esta lengua? ¿Por qué?

##### **3) Religión y magia**

- 14.- ¿Qué religión practica?
- 15.- ¿Sabe de la existencia de algún curandero en la comunidad?
- 16.- ¿Cuándo se siente mal acude a una clínica cercana o se trata con hierbas u otros remedios?

---

<sup>365</sup> Categorías obtenidas de, GIMÉNEZ, Gilberto (2007) *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Ed. CONACULTA/ITESO, México, pp.306-307

17.- ¿Considera que existen algunas enfermedades que tienen que ver con *malas vibras, mal de ojo* u otros *males espirituales*? (Si la respuesta es no, pasar a la pregunta 20)

18.- ¿Cómo se manifiestan en los niños o en los adultos?

19.- ¿Cómo se pueden curar dichas enfermedades?

20.- ¿Considera que es importante agradecer a la tierra a la cosecha?

21.- ¿De qué formas?

#### **4) Cultura festiva o ceremonial**

22.- ¿Sabe si hay músicos en la comunidad?

23.- ¿Alguna vez los ha visto tocar?

24.- ¿Qué tipo de música tocan?

25.- ¿Sabe qué son los *Sones Canarios*? (si la respuesta es negativa, pasar a la pregunta 34)

26.- ¿Sabe para qué se tocan o por qué?

27.- ¿Cuándo fue la última vez que los escuchó?

28.- ¿Bajo qué circunstancias?

29.- ¿Por qué cree usted que ya no se seguían tocando?

30.- ¿Considera importante que se sigan tocando?

31.- ¿Ha participado en alguna fiesta bailando estos *Sones*?

32.- ¿Le gustaría participar? (sí, no, ¿por qué?)

33.- ¿Qué música le gusta?

34.- ¿Tiene reproductor de radio, mp3, cd o cassette?

35.- ¿Lo escucha a menudo?

36.- ¿Le gustaría aprender a tocar algún instrumento?

37.- ¿De qué forma celebra usted el año nuevo?

38.- ¿Hace alguna comida en especial?

39.- ¿Sabe usted algo sobre la celebración del *Tlalmalli* o “Tamal en el hoyo” (en caso negativo, terminar la entrevista)

40.- ¿Cómo se festeja?

41.- ¿Lleva alguna danza o música? Si es así, ¿Qué función tiene la música en la celebración?

Duración aproximada de cada entrevista: 12 min.

## **2. Guía de Observación**

### **A) Entrevistados**

- 1.- Complexión física
- 2.- Edad
- 3.- Vestimenta
- 4.- Accesorios (joyería, relojes)
- 7.- Acento al hablar, seguridad al responder
- 8.- Conducta hacia el entrevistador

### **B) Espacio en el que se llevan a cabo las entrevistas**

- 1.- Ubicación
- 2.- Infraestructura (material del lugar, servicios etc.)

### **Recursos técnicos para la aplicación de las entrevistas:**

- Grabadora de Voz
- Guía escrita

### **Características de las personas a entrevistar:**

- Personas con un rango de edad de 14 años en adelante
- Que habiten o hayan residido en Pilateno por más de 10 años
- De ambos sexos

## **Anexo no.2 Entrevista de sondeo no.1**

### **Guía de entrevista**

#### **1) Vida cotidiana**

1.- ¿Cuál es su nombre?

R.- Alicia.

2.- ¿Cuántos años tiene?

R.- Tengo 40.

3.- ¿A qué se dedica?

R.- A ama de casa, a eso nos dedicamos nosotros aquí.

4.- ¿Está casado?

R.- ahorita no.

5.- ¿Tiene hijos? ¿Cuántos?

R.- Sí tengo, tengo tres, dos ya están casados.

6.- ¿Siempre ha vivido en Pilateno?

R.- Si pues aquí nació.

7.- ¿Ha salido de la comunidad por algún periodo de tiempo?

R.- Sí, he ido a Matamoros, eso ya tiene mucho, tenía como dos años mi hija que la dejé, la más grande, y ahorita estoy en Monterrey voy y vengo y sigo allá.

8.- ¿Con qué motivo? (Laboral, recreativo)

R.- a trabajar también, de limpieza de casa.

#### **2) Lengua**

9.- ¿Cuántas lenguas habla?

R.- pues nomás la que usamos aquí y el español.

10.- ¿Habla alguna lengua indígena? (en caso negativo, pasar a la pregunta 14)

R.- Pues ese que usamos es el náhuatl.

11.- ¿Cuál aprendió primero?

R.- Pues primero el náhuatl y ya después el español con los maestros que nos enseñaban.

12.- ¿Cuál considera que domina o conoce más?

R.- pues es igual, depende con quien esté hablando, ahora ya no me hallo así muy bien casi hablando el náhuatl porque pues ahora trabajo en Monterrey y pues ya no me hallo al hablar así en náhuatl.

13.- ¿Considera que es importante que los niños hablen y preserven esta lengua? ¿Por qué?



R.- yo creo que sí porque pues de dos, mi niña por ejemplo, no sabía hablar el idioma pero entraron a la escuela y los niños que más hablan náhuatl se los enseñan a los que menos hablan, mi hijo chiquito nadamás sabe hablar en náhuatl, y pues apenas está aprendiendo el español pero con sus compañeros de la escuela. Como otros niños y niñas les hablan todo en el idioma y como no saben español pues por eso, tienen que contestar en idioma y por eso, se acostumbran más al náhuatl.

### 3) Religión y magia

14.- ¿Qué religión practica?

R.- Católico, nosotros no entramos en ninguna parte, aunque sea que vengan de otras religiones, pero nosotros no.

15.- ¿Sabe de la existencia de algún curandero en la comunidad?

R.- Pues aquí casi no hay, de los que de verdad saben, de esos no hay, en otros pueblos sí pero por aquí no.

16.- ¿Cuándo se siente mal acude a una clínica cercana o se trata con hierbas u otros remedios?

R.- Pues cuando estoy en Monterrey pues voy allá al doctor y pues yo paso a consulta del “Seguro popular” no me acuerdo de los doctores, son de México casi todos.

17.- ¿Considera que existen algunas enfermedades que tienen que ver con *malas vibras*, *mal de ojo* u otros *males espirituales*? (Si la respuesta es no, pasar a la pregunta 20)

R.- sí, eso también a veces se pega.

18.- ¿Cómo se manifiestan en los niños o en los adultos?

R.- Pues en los adultos, uno se siente mal, como que no quiere hacer nada y se le ponen los ojos rojos, en los niños les puede dar mucho dolor de panza, diarrea, no quieren comer y les da mucho sueño.

19.- ¿Cómo se pueden curar dichas enfermedades?

R.- Requieren ramas frescas para que uno se haga una limpia o a los bebés, les puedes pasar un huevo.

20.- ¿Considera que es importante agradecer a la tierra a la cosecha?

R.- Sí, yo pienso que sí.

21.- ¿De qué formas?

R.- Pues hay muchas, casi siempre es bueno llevar comida a la milpa y compartirla con otros que van a trabajar, también es bueno poner los elotes en el altar antes de plantarlos para que queden bendecidos, pues eso es lo que yo pienso que debe de hacerse.

#### 4) Cultura festiva o ceremonial

22.- ¿Sabe si hay músicos en la comunidad?

R.- Pues que yo sepa nadamás toca ese Simeón y Cirilo, uno que vive allá al principio de la carretera.

23.- ¿Alguna vez los ha visto tocar?

R.- Sí una vez, vinieron unos de una boda de por allá del “Sabino” y vinieron a traerlo para que tocara el violín.

24.- ¿Qué tipo de música tocan?

R.- Pues este, de muchos, de *huapango* de *Canarios*.

25.- ¿Sabe qué son los *Sones Canarios*? (si la respuesta es negativa, pasar a la pregunta 34)

R.- Sí pues ese es el que saben más, es que ese Santos Simeón es yerno de mi mamá por eso yo sé que él toca esa música.

26.- ¿Sabe para qué se tocan o por qué?

R.- Pues dicen que para que haga agua y que no se seque la tierra.

27.- ¿Cuándo fue la última vez que los escuchó?

R.- Pues tenía muchos años, como desde los 7 años que no los escuchaba, hasta el año pasado que vinieron y que se hizo lo de año nuevo.

28.- ¿Bajo qué circunstancias?

R.- Pues yo no pude ir pero supe que se hizo mole, y el tamal ese que hacen masa y la echan el hoyo pero yo no sé cómo se hace bien, sólo lo he escuchado, pero si quiero saber, ahora este año si voy a ir.

29.- ¿Por qué cree usted que ya no se seguían tocando?

R.- Pues como que se fue perdiendo como que los nuevos no sabían que se tenía que hacer y pues luego sí querían hacerlo pero pues a veces no hay dinero y sí se necesita dinero porque se le tiene que dar de comer a toda la comunidad y luego también ya no hay muchos danzantes que sepan, por allá arriba hay un señor que de niño bailaba y ese todavía sabe, puede enseñar pero pues yo creo que antes hay que juntar bien el dinero para que se haga.

30.- ¿Considera importante que se sigan tocando?

R.- Pues sí, porque si no le bailan a la tierra pues ya no hay agua ni maíz, por eso siempre se tiene que hacer eso, lo necesita el maicito, por eso Simeón luego le dice a Cirilo que toque, y se acompañan entre ellos.

31.- ¿Ha participado en alguna fiesta bailando estos *Sones*?

R.- No yo no, pero unos de mi edad sí, de niños bailaban.

32.- ¿Le gustaría participar? (sí, no, ¿por qué?)

R.- Pues yo ahorita no puedo porque vivo en Monterrey y además ya estoy grande, esa danza de *Canarios* es para los niños, pero pues las personas tienen que ayudar para que se haga el tamal, todos participan.

33.- ¿Qué música le gusta?

R.- Pues allá en Monterrey escucho la que ponen los patrones o sus hijas, no sé qué música sea.

34.- ¿Tiene reproductor de radio, mp3, cd o cassette?

R.- No, aquí nadamás tenemos un radio que luego agarra unas estaciones.

35.- ¿Lo escucha a menudo?

R.- Cuando vengo sí lo tenemos prendido siempre, pero pues casi no estoy.

36.- ¿Le gustaría aprender a tocar algún instrumento?

R.- No, no se me hace difícil.

37.- ¿De qué forma celebra usted el año nuevo?

R.- Pues hacemos comida puede ser mole o tamales, tamales habiendo carne pero si no, pues no.

38.- ¿Hace alguna comida en especial?

R.- Pues el mole es lo que más se hace.

39.- ¿Sabe usted algo sobre la celebración del *Tlalmalli* o “Tamal en el hoyo” (en caso negativo, terminar la entrevista)

R.- Pues sólo sé que lo hicieron el año pasado y que es con maíz que dan todos los de aquí pero no pude ir a verla ese día.

40.- ¿Cómo se festeja?

R.- No sé, nunca he visto una.

41.- ¿Lleva alguna danza o música? Si es así, ¿Qué función tiene la música en la celebración?

R.- Pues se bailan los *Canarios*, para eso son, para que se baile la danza del maíz.

Duración aproximada de cada entrevista: 12 min.

## **2. Guía de Observación**

### **A) Entrevistados**

1.- Complexión física

Joven, muy delgada, estatura mediana, aproximadamente 1.60cm, morena.

2.- Edad

40 años.

3.- Vestimenta

Playera blanca, falda a la rodilla, zapatos planos de plástico.

4.- Accesorios (joyería, relojes)

No porta.

5.- Acento al hablar, seguridad al responder

Acento de Monterrey marcado y no habla casi náhuatl, muy fluida al contestar.

6.- Conducta hacia el entrevistador

Amable e interesada en la conversación.

## **B) Espacio en el que se llevan a cabo las entrevistas**

1.- Ubicación

Cocina de la casa.

2.- Infraestructura (material del lugar, servicios etc.)

Cuarto y piso hecho de láminas con tablas, con comal de barro y estufa de mezcla de arena en donde se colocan leños para calentar la comida. No cuenta con servicio de agua potable ni gas, sólo electricidad.

## **Anexo no.3 Entrevista de sondeo no.2**

### **Guía de entrevista**

#### **1) Vida cotidiana**

1.- ¿Cuál es su nombre?

R.- Reyes.

2.- ¿Cuántos años tiene?

R.- Pues ya vamos para 77.

3.- ¿A qué se dedica?

R.- Pues yo me dedico más a trabajar en el campo, en la siembra, hacemos cultivo de maíz, frijol, calabazas, jitomates, chile, también, tenemos programa de café. Quería irme a la milpa hoy pero no tuve tiempo, es que está lejecitos, estuve despulpando mi café y pues se me pasó el rato. Y mañana quería ir a Xilitla, estoy pensando que si llego temprano mañana me doy una vuelta y pues voy a traer los ejotes amarillos.

4.- ¿Está casado (a)

R.- Sí, gracias a Dios tengo a mi mujer.

5.- ¿Tiene hijos? ¿Cuántos?

R.- Sí tenemos algo de familia, pues por parte de mí, con la primera señora con la que vivía están dos muchachos que son hermanos legítimos más

tres hijas, cinco hermanos. Ahora, con la señora nueva que ahorita tengo, también hay cuatro.

6.- ¿Siempre ha vivido en Pilateno?

R.-Yo soy criollo de aquí, mis papas son criollos de aquí y mis abuelos también.

7.- ¿Ha salido de la comunidad por algún periodo de tiempo?

R.- Más antes nadie salía, todos trabajábamos por aquí, si me fui un tiempo, como en el año 61, me fui a dar la vuelta a Veracruz. Anduvimos por el municipio de Tecolotlán, Martínez de la Torre, Poza Rica y Atlacoaya.

8.- ¿Con qué motivo? (Laboral, recreativo)

R.- Fui a trabajar al corte de caña, a la zafra, bueno yo nadamás trabajé 15 días y me salí, no me gustó, no descansa uno, a estas horas salimos del corte de caña, a penas se prepara pa' comer, nos lo preparamos nosotros, luego llega el troquero<sup>366</sup> y dice ahora sí, si ya descansaron un rato vamos, y otra vez, a cargar caña de lo que cortamos. A ver cuántas toneladas cortaron... y tenemos que levantarlas, todas y en la espalda, cargue y cargue, y pues sí es pesado, veníamos descansando ya para las dos de la mañana. Nos echamos un sueñito y como a las 5 de la mañana, otra vez, levantarnos hacernos de comer y vámonos. Es muy pesado y pues yo le aguanté nomás 15 días.

Parece que se me olvidó la tonelada a cuanto, pero era barato, y es poquito. No, si yo entré a trabajar por el día, me encontré otro patrón que nos dijo; yo si tengo trabajo nadamás que les voy a pagar por el día, a ocho pesos el día y la comida, nos dice. Ahh dijimos que está bien. Ahí mismo, y de lo mismo pero fue el trabajo por el día, y pues como a estas horas daban ahí descanso. Era de 6 a 6. Ahí le preguntamos al patrón, ¿bueno que aquí ustedes no tienen hora de descansar?, no dice, nosotros aquí no. Aquí la hora es de las 6 de la mañana, como tú vas a ver el montecito de allá y en la tarde igual, dice, hasta que diga la oscuridad pues ya vámonos. Y llegando a la casa, todavía no hay nada de comer, entonces pónganse a desgranar mientras que nos preparan de comer. Está duro el trabajo allá.

## 2) Lengua

9.- ¿Cuántas lenguas habla?

R.-nomás de dos, la idioma náhuatl y lo que es la otra idioma, el castellano, nomás esos dos.

10.- ¿Habla alguna lengua indígena? (en caso negativo, pasar a la pregunta 14)

R.- Pues el náhuatl.

11.- ¿Cuál aprendió primero?

R.- Pues primero, la idioma náhuatl, yo andaba en la escuela pero no aprendí nada, apenas salí en segundo año de primaria, casi no aprendí

---

<sup>366</sup> Se le llama "Troquero" al capataz o encargado de llevar y recoger en una camioneta a los trabajadores de los plantíos, además de supervisar su trabajo y dar órdenes.

nada pero pues estoy sirviendo a la comunidad de aquí. He servido dos veces como de comisariado, y juez también un año, comité serví tres veces. Como más antes no había tantos maestros, nomás había un maestro y pues es todo, y sí aprendí poquito, pero en las tardes nomás.

12.- ¿Cuál considera que domina o conoce más?

R.- De las dos cosas, sí, casi todos hablamos ya las dos, por ahí anda un señor que anda trabajando y aquí le damos de comer, y ¡cómo le gusta de platicar en náhuatl! Él sabe la castilla<sup>367</sup> pero le gusta más hablar el náhuatl. Nos ponemos a platicar del tiempo que como viene, del tiempo que hemos visto y otros cuentos más, ¡ay cómo me gusta platicar!, dice él, no me fastidio dice.

13.- ¿Considera que es importante que los niños hablen y preserven esta lengua? ¿Por qué?

R.- Ahh sí, es muy importante porque la idioma náhuatl tiene mucho validez. Ahí por la Huasteca, por ciudad Santos está un difusora. Allí hablan los tres idiomas, hablan pame, huasteco, náhuatl y castilla, son cuatro. Sí, todos hablan y dicen que esos tres, cuatro idiomas, todos tienen validez. La idioma náhuatl no debemos dejarla atrás, vamos a echarla adelante porque ese fue de nuestros abuelos, ellos lo poblaron en todas las comunidades antes. Sí, es muy importante, por eso no debemos dejarlo, no tengan vergüenza, ustedes hablen delante de todos.

### 3) Religión y magia

14.- ¿Qué religión practica?

R.- El católico, aquí estamos revueltos, hay como dos o tres religiones. Pero nosotros seguimos como fuimos educados.

15.- ¿Sabe de la existencia de algún curandero en la comunidad?

R.- Pues por aquí en esta comunidad no, ni brujos ni nada de eso.

16.- ¿Cuándo se siente mal acude a una clínica cercana o se trata con hierbas u otros remedios?

R.- Pues este yo, cuando me siento un poquito mal, voy a ver a esos curanderos allá a la Huasteca, ahí por Axtla, ahí hay curanderos. Son nahuas, hablan la idioma nuestra, a veces les sale buena las hierbas que le dan a uno y a veces que no y entonces pues ya nos vamos con los doctores. Osea que a veces cuando remedio tiene, pues se pone uno con hierbas y cuando es algo más fuerte pues sí nos vamos con el médico, pero cuando los niños o las niñas se enferman, van derechito al hospital comunitario, ahí con ellos. Y no hay que dejarlos tanto rato que estén ahí con la enfermedad, si le empieza, hay que llevarlo allá con ellos. Allá los atienden, y todas las de parto ya se alivian allá.

17.- ¿Considera que existen algunas enfermedades que tienen que ver con *malas vibras*, *mal de ojo* u otros *males espirituales*? (Si la respuesta es no, pasar a la pregunta 20)

---

<sup>367</sup> Se le llama "Castilla" a la lengua Castellana o al Español

R.- Pues a veces sí, hay niños que son delicados, bueno nosotros le decimos que “les hacen ojos”.

18.- ¿Cómo se manifiestan en los niños o en los adultos?

R.- Pues empiezan con el dolor de cabeza, la diarrea, lloran mucho y es que ya no se siente bueno el niño.

19.- ¿Cómo se pueden curar dichas enfermedades?

R.- Pues nosotros tenemos nuestra costumbre, nosotros mismos juntamos cualquier ramita y ahí les hacemos limpia y si tiene algún dolor de estómago se le da hierba hervida por ahí. Si con eso no se le quita, vamos allá al curandero. A veces se quita con la hierba y las limpias que les damos. Nosotros tenemos nuestra costumbre desde los abuelitos, porque nuestro abuelitos, ellos nunca se curaron con medicamentos de la botica,<sup>368</sup> ellos puras hierbas del campo.

20.- ¿Considera que es importante agradecer a la tierra a la cosecha?

R.- Sí, ese sí, cada año darle gracias a la tierra.

21.- ¿De qué formas?

R.- Pues como ahorita, que estamos pensando hacer el fiestecita del *Tlamalli* con ustedes. Hay otra forma cuando se siembra el maicito, se hace un zacahuilcito grande, si hay mucha gente, hay que llevar dos o tres. Hay que llevarle un medio litro de agüita, para echar gotitas así (hace además de esparcir el agua), cuando es la siembra del maíz, entonces, si hay peones, ahí es cuando se reparte esa comida, el zacahuil<sup>369</sup> que es para todos los que andan sembrando.

Nosotros tenemos ese costumbre, de darle las gracias a la tierra con el zacahuil. También echarle agüita, de este lado y del otro y del otro, en las cuatro esquinas. Es la forma de dar las gracias a la tierra, hay que pedirle que se ponga buena la siembra que se va a hacer. Unos que otros tenemos esa costumbre, si no hacemos zacahuiles, prepara uno mole. Terminaron de la siembra en la milpa y llega uno a la casa a darle de comer a todos los que fueron.

#### 4) Cultura festiva o ceremonial

22.- ¿Sabe si hay músicos en la comunidad?

R.-Sí, mi compadre Santos, Cirilo y Alfonso.

23.- ¿Alguna vez los ha visto tocar?

R.- Sí, lo sabe tocar, hace días se logró una fiestecita aquí en la capilla, a él lo invitaron a tocar.

24.- ¿Qué tipo de música tocan?

R.- Pues valsecitos y los *Canarios*.

25.- ¿Sabe qué son los *Sones Canarios*? (si la respuesta es negativa, pasar a la pregunta 34)

---

<sup>368</sup>Se le nombra “botica” a la farmacia o droguería.

<sup>369</sup> Es un tipo de tamal grande tradicional de la huasteca, se elabora a base de maíz molido no totalmente, es decir martajado, y se adoba con chiles secos puede ser “chino”, “baldeño” o “guajillo”. Se le rellena de carne cruda, puede ser pollo o puerco (normalmente se rellena del animal entero) se dispersa la masa y se envuelve en hojas de plátano. Se mete en un horno de tierra como los que se utilizan para la barbacoa. Su cocción varía entre 8 y 15 horas.

R.- Sí.

26.- ¿Sabe para qué se tocan o por qué?

R.- pues es la música que se toca para las mazorquitas.

27.- ¿Cuándo fue la última vez que los escuchó?

R.- Pues sí tardó mucho tiempo, como aquellos abuelitos que sabían hacer más bien ese, ya no hay ninguno, se fallecieron ya, pero antes los abuelitos esos sí lo sabían tocar completos.

28.- ¿Bajo qué circunstancias?

R.- Pues antes vivía aquí un señor, ese sí hacía año con año. Hubo un tiempo, que año con año invitaba a los músicos, preparaba mucho mole. Y tocaban los *Canarios* para toda la noche, los invitaba a todos sus familiares, compadres, sus hijos y sus nietos, nueras, todos. Le acompañaban cada año, cada año, antes de que se termine el mes de diciembre ellos ya están preparando a todos con animales para el mole, guajolotes, preparaba mucho mole. Y con música y con cuetes lo enterraban esa comida, también como hicieron el año pasado aquí en casa de Santos ¿Te acordaste?, al final del año él está preparado, al último año enterraron toda esa masa en la tierra y como viste el año pasado, dejan un tanto así en donde le echan agua, y él les dijo; ahora me traen una cubeta de agua para taparlo todo. Y entonces él le echo una cubeta de agua y ¡tronó!, tembló la tierra.

En ese momento, él no dijo nada, porque ya sabía. Y luego les dijo, ahora sí lo tapamos, vamos a hacer otro trabajo, vamos a pasar adentro, pues ese tenía las mazorquitas, y ya lo adornaron y bailaron los *Canarios*. Y entonces antes que se empiece el trabajo, les dijo; ahora sí, todos los que están invitados, los que los invité que me acompañan ahorita este rato, les voy a decir que me voy ya despidiendo de ustedes. Grábenlo bien porque el año que viene ya no voy a estar, este es el último que hice, ya el año que viene ya no me van a venir a visitar como ahorita estamos, dice, esta es la última vez que me vienen a visitar, el anuncio ya hubo, dice. Yo creo que ya sabía. Por eso tronó la tierra. Pero pues en ese momento él no dijo nada y fue cierto, tocó eso fines de diciembre, para el mes de marzo murió, de enfermedad. Él sabía ya.

29.- ¿Por qué cree usted que ya no se seguían tocando?

R.- Pues porque luego la gente prefiere agradecer en su casa, cada quién, porque sí se agradece la tierra pero muchos lo hacen nadamás en sus familias, aunque creo que el del fin de año es importante porque en ese todos se juntan y pues la gente se pone más contenta de que seamos muchos. Pero pues para eso sí tenemos que vernos desde muy antes y juntar el dinero para lo que se va a necesitar y eso si quiere organizarnos.

30.- ¿Considera importante que se sigan tocando?

R.- Sí, sino ¿de dónde comemos? El maicito es muy celoso y sí se enoja si uno no le da nada, hay que darle para que esté contento y nosotros también.

31.- ¿Ha participado en alguna fiesta bailando estos *Sones*?

R.- No yo nunca bailé, pero mi hijo Beto sí, pregúntale el bailaba *Canarios* de niño, bailó muchos años, por eso el puede enseñarle a los nuevos que ahora van a bailar.



32.- ¿Le gustaría participar? (sí, no, ¿por qué?)

R.- Pues yo ahorita ya estoy muy viejo pero sí voy a ir a ver la danza y en lo que pueda ayudar.

33.- ¿Qué música le gusta?

R.- A mí me gustan los *huapangos*, esos sí hasta los bailo.

34.- ¿Tiene reproductor de radio, mp3, cd o cassette?

R.- Uhh no, mis hijos de por acá abajito sí tienen su modular, pero aquí nosotros no tenemos.

35.- ¿Lo escucha a menudo?

R.- -----

36.- ¿Le gustaría aprender a tocar algún instrumento?

R.- Pues sí, siempre me gustó la guitarra.

37.- ¿De qué forma celebra usted el año nuevo?

R.- Pues este, yo cada año siempre lo festejo, con mole y si no, tamales. El último día de diciembre se prepara un mole. Es para despedirle ya al año viejo, es el año viejo el que ya se va. Le damos gracias al señor que terminamos un año y pa'l otro día recibir el año nuevo, otro mole.

38.- ¿Hace alguna comida en especial?

R.- Los tamales de puerco.

39.- ¿Sabe usted algo sobre la celebración del *Tlalmalli* o "Tamal en el hoyo" (en caso negativo, terminar la entrevista)

R.- Sí, pues mi papá desde niño lo hacía el "Tamal en hoyo", ese es para agradecer a la tierra también, porque la tierra es el que está produciendo todo lo que tenemos aquí, todo lo que comemos, de ahí estamos sacando.

40.- ¿Cómo se festeja?

R.- Pues lo preparamos entre todos los que vivimos aquí, lo bailan los niños y le festejamos a las mazorquitas. Nomás que se juntan hartitos niños, son siete niños y siete niñas, cada uno debe de adornar, un mazorquita así. Le amarran con cintita así, le ponen flores. Cada niño debe pasar a bailar con su mazorquita y lo inciensa, primero inciensa todas las mazorquitas y entonces la música de *Canario* empieza y entonces empiezan a bailar alrededor del hoyo del tamal.

41.- ¿Lleva alguna danza o música? Si es así, ¿Qué función tiene la música en la celebración?

R.- Pues los *Canarios*, mi compadre Santos, que el todavía lo sabe esa música dice que es para que escuche el maíz y se alegre.

Duración aproximada de cada entrevista: 12 min.

## 2. Guía de Observación

### A) Entrevistados

1.- Compleción física

Delgado, estatura mediana, aproximadamente 1.65 cm, moreno.

2.- Edad

77 años.

3.- Vestimenta

Camisa azul, pantalón de mezclilla, huaraches, sombrero.

4.- Accesorios (joyería, relojes)

No porta.

7.- Acento al hablar, seguridad al responder

Acento náhuatl marcado al hablar el español, habla con seguridad y fluidez durante la entrevista aunque le cuesta trabajo escuchar.

8.- Conducta hacia el entrevistador

Amable e interesado en las preguntas.

## **B) Espacio en el que se llevan a cabo las entrevistas**

1.- Ubicación

Cocina de la casa.

2.- Infraestructura (material del lugar, servicios etc.)

Cuarto hecho de láminas, con paredes a base de palos y tablas de madera, comal de barro y estufa de cemento en donde se colocan leños para calentar la comida. Piso de tierra. No cuenta con servicio de agua potable ni gas, sólo electricidad.

## **Anexo no.4 Entrevista de sondeo no.3**

### **Guía de entrevista**

#### **1) Vida cotidiana**

1.- ¿Cuál es su nombre?

R.- Ángel.

2.- ¿Cuántos años tiene?

R.- yo ahorita tengo 50.

3.- ¿A qué se dedica?

R.- Pues al campo, aquí trabajamos la agricultura, sembramos café, maíz y nadamás, lo que se produce aquí, también cuidamos los árboles para la madera.

4.- ¿Está casado (a)?

R.- Sí.

5.- ¿Tiene hijos? ¿Cuántos?

R.- sí, son siete con esta niña.

6.- ¿Siempre ha vivido en Pilateno?

R.- Sí, siempre he vivido aquí.

7.- ¿Ha salido de la comunidad por algún periodo de tiempo?

R.- Pues estuve fuera dos años, estuve en Tampico, en Valles y en México.

8.- ¿Con qué motivo? (Laboral, recreativo)

R.- Pues fui a trabajar a la obra y en México nomás fui a visitar a mis hermanos. Tengo una hermana ahí, en el estado de México, en Netzahualcóyotl.

## 2) Lengua

9.- ¿Cuántas lenguas habla?

R.- Pues, nomás de dos, el náhuatl y el español.

10.- ¿Habla alguna lengua indígena? (en caso negativo, pasar a la pregunta 14)

R.- Sí, pues el náhuatl.

11.- ¿Cuál aprendió primero?

R.- pues el náhuatl porque mi papás hablaban náhuatl.

12.- ¿Cuál considera que domina o conoce más?

R.- pues yo creo que con los dos igual, pero te digo que lo primero siempre es el náhuatl, porque ese empezamos a hablar cuando estábamos chicos.

13.- ¿Considera que es importante que los niños hablen y preserven esta lengua? ¿Por qué?

R.- pues sí porque es la original, lo que a mí me gusta es que se conserva aquí en este ejido porque la mayor parte de los niños todavía habla el náhuatl. Hay otros lugares donde se habla como en Ixtacapa, Catzapuyo en aquellos lados está el Jobo y un poquito más para allá, está San Pedro que es un ejido pero grandísimo y ahí hablan náhuatl y una parte huasteco, pero yo he visto que en la mayoría usan más el español, y aquí no, primero es el náhuatl.

## 3) Religión y magia

14.- ¿Qué religión practica?

R.- Soy católico.

15.- ¿Sabe de la existencia de algún curandero en la comunidad?

R.- Pues sí, está uno que se llama Mateo, no sé si te han platicado de él, según unos dicen que él sí sabe pero otros dicen que no sabe y realmente no sé que hace, pero algunos lo van a ver porque cura.

16.- ¿Cuándo se siente mal acude a una clínica cercana o se trata con hierbas u otros remedios?

R.- Pues cuando uno no está muy enfermo pues con plantas, depende la enfermedad, por ejemplo, para la panza hay unas plantas que pueden ser la manzanilla o hay otras plantas aquí a la orilla del camino que por ejemplo, por si tienes diarrea o disentería hay unas plantas ahí que con eso se te quita, y de la cabeza pues está el limón que lo puedes usar cuando te sube la temperatura entonces pues como si fuera agua, el limón te lo puedes tomar también.

17.- ¿Considera que existen algunas enfermedades que tienen que ver con *malas vibras, mal de ojo* u otros *males espirituales*? (Si la respuesta es no, pasar a la pregunta 20)

R.- Sí, pero esos son diferentes por ejemplo, cuando hay fiebre o hay gripa a todo el mundo lo ataca, pero cuando dicen algunos que te hicieron *ojos* son raras, que nadie está enfermo y de repente te enfermas, vas a alguna reunión y de repente te enfermas.

18.- ¿Cómo se manifiestan en los niños o en los adultos?

R.- Pues se ponen raros, no quieren comer y se les hinchan los ojos, se les ponen como rojos.

19.- ¿Cómo se pueden curar dichas enfermedades?

R.- Pues hay varias formas, hay algunas que se quitan con barridas de hierbas, o con huevo, yo también muchas veces hago barridas pero con plantas nadamás, hay varias, cuando tú tienes fe cualquier hierba te puede ser prudente, el epazote de monte es el que la mayor parte de la gente utiliza, pero pues las hierbas y cualquier planta es lo mismo teniendo la creencia.

20.- ¿Considera que es importante agradecer a la tierra a la cosecha?

R.- Ahh sí, porque anteriormente dicen que el campo producía mejor porque se hacía seguido.

21.- ¿De qué formas?

R.- Bueno yo sé porque me platicaba mucho mi papá, él sabía mucho que los primeros, ¿sí sabes que se siembra el maíz en marzo por ahí?, pues ellos preparaban la tierra y al preparar la tierra ellos primero hacían mole o esos que se llaman “patlaches” como zacahuil y lo llevaban a la milpa para comer, todos los que iban a trabajar iban a comer primero como agradecer a la tierra y en eso llevaban los corazones de los pollos para enterrarlos ahí, puede ser en cada esquina o en medio de la milpa como agradecimiento, ahora empiezan a trabajar y se nos está olvidando eso porque no lo hacemos. También dicen que en la primera producción, dicen que antes lo debes de traer de la milpa hasta tu casa y le pones un incensario ahí en el altar y pues eso es bueno porque se agradece y al mismo tiempo la tierra te da más y también eso, platicábamos de los “Tamales en la tierra” pues eso es darle de comer a la tierra y te produce más.

#### **4) Cultura festiva o ceremonial**

22.- ¿Sabe si hay músicos en la comunidad?

R.- Sí, pues mi hermano Cirilo toca la jarana y Santos Simeón y Alfonso.

23.- ¿Alguna vez los ha visto tocar?

R.- Sí, pues luego cuando venían a casa y se ponían a tocar pues yo veía a mi hermano tocar.

24.- ¿Qué tipo de música tocan?

R.- Pues casi no tienen muchos *huapangos*, tocan *valses* y algunos *minuetes*.

25.- ¿Sabe qué son los *Sones Canarios*? (si la respuesta es negativa, pasar a la pregunta 34)

R.- Ahh pues de esos también tocan, sí los saben bien.

26.- ¿Sabe para qué se tocan o por qué?

R.- Se tocaban pues es lo mismo para agradecer el maíz y también el agua para las dos cosas, en aquel tiempo lo hacían cuando no llovía, iban por el agua hasta el río, llevaban unos guajes y lo traían cargando con flores, llegaban hasta aquí y llegaban danzando los *Canarios*, en las pilas y en la piedra que te platicaba que está por ahí, pero siempre lo hacían en la pila porque antes no había pila ahí, yo me acuerdo cuando hicieron la pila, eso fue como en los ochenta, estaba más bonito, había más monte así para arriba.

27.- ¿Cuándo fue la última vez que los escuchó?

R.- No recuerdo, porque el año pasado no fui pero estuve escuchando los *Sones Canarios* no hace mucho porque luego Simeón y Alfonso vienen a ensayar a casa de mi hermano Cirilo y pues está al lado de mi casa y pues los escucho.

28.- ¿Bajo qué circunstancias?

R.- En los ensayos.

29.- ¿Por qué cree usted que ya no se seguían tocando?

R.- Pues porque a veces andamos a las carreras y sí agradecemos pero nomás así, diferente, pero lo de la comida sí, por ejemplo yo cuando voy a sembrar invito a unos señores y les pago pero pues la comida pues eso si se tiene que convidar pero los *Canarios* se tocan para todos, no podemos estar diciéndole a Simeón que venga a cada casa cuando nosotros vamos a agradecer, no está bien. Yo creo que no se tocaban en la fiesta grande porque la gente no se organizaba para cooperar, pero parece que otra vez nos estamos arreglando y pues este año se va a volver a hacer.

30.- ¿Considera importante que se sigan tocando?

R.-No pues sí, ahora que van a bailar pues es muy importante que lo tomen en serio lo de la tierra, porque de ella vivimos, ella es la vida, hay que respetarlo, por eso a los niños que van a bailar yo les digo que no lo tomen a juego que esto sí es serio y que se hace con cariño, porque si estamos jugando o riéndonos pues no se hace el tamal.

31.- ¿Ha participado en alguna fiesta bailando estos *Sones*?

R.- No.

32.- ¿Le gustaría participar? (sí, no, ¿por qué?)

R.- Ya no puedo porque ya soy grande, pero de niño yo me acuerdo que no me gustaba bailar, ahora sí me gusta pero ahora no puedo.

33.- ¿Qué música le gusta?

R.- Pues me gusta de todo.

34.- ¿Tiene reproductor de radio, mp3, cd o cassette?

R.- Tengo radio con cassette, pero no tengo para discos.

35.- ¿Lo escucha a menudo?

R.- Sí, de hecho cuando estaba más chico me gustaba mucho escuchar el radio, había un radio que era de Huejutla, de Hidalgo y tocaban muchos *sones* y música de por aquí, pero pues ahora ya no se escucha, aquí también tocaban, te digo que estaba un señor por aquí que tocaba mucho y ahora el que queda pues es don Simeón.

36.- ¿Le gustaría aprender a tocar algún instrumento?

R.- Pues me gusta harto el violín.

37.- ¿De qué forma celebra usted el año nuevo?

R.- Pues la pasamos con la familia, hacemos algo de comer.

38.- ¿Hace alguna comida en especial?

R.- Pues los tamales de pollo o de puerco y mole.

39.- ¿Sabe usted algo sobre la celebración del *Tlalmalli* o “Tamal en el hoyo” (en caso negativo, terminar la entrevista)

R.- Sí

40.- ¿Cómo se festeja?

R.- Pues con comida para acompañar con el tamal como mole, a mí me platicaban que anteriormente hacían muchos tamales en el hoyo, un hoyo bien grande y no sé si te acuerdas que te platicaba que ellos mataban guajolotes porque son más grandes y la tierra te agradece más, también compraban cerdo pero pues como platicamos sale más caro porque ellos lo hacían para entregarle todo a la tierra, y pues se acababa ahí toda la familia, porque por ejemplo si vas a comprar un kilo de puerco pues eso no quiere decir que le estás dando porque no tiene corazón, tiene que ser el puerco entero porque si vas a comprar un kilito como lo hacemos para la comida pues eso no, y los pollos deben de ser con su corazón, es igual cuando empiezas a construir una casa dicen que debes de darle de comer a la tierra para que tu casa se construya más rápido porque si no, pues nomás no puedes.

41.- ¿Lleva alguna danza o música? Si es así, ¿Qué función tiene la música en la celebración?

R.- sí pues es la música de *Canarios* es para agradecimiento también de la tierra, de las pilas, pero ahí bailan señores, los que bailan para la lluvia son señores, y aquí es diferente porque aquí son niños, siete niños y siete niñas, porque sino, no se cose, anteriormente, bueno me platicaba mi abuelita y mi papá, no sé si ya le platicaron que el maíz es un niño, ¿si ya te platicaron?, es un niño y el frijol es una niña, por eso el frijol es más débil y el maíz es más fuerte, bueno me platicó mi papá que vivió con nosotros, bueno a él le platicaron sus abuelos, pero ellos, no eran de aquí eran de *Coxcatlán* porque toda la gente que pobló aquí era de *Coxcatlán* sí, y ellos allá, bueno hubo mucha sequía por allá en la Huasteca, ellos vinieron por acá y agradecieron mucho porque aquí había mucha producción y mucha comida, sobre todo el agua y ellos comenzaron a dejar esas culturas y adorar el agua y el maíz para que no se acabara, y alomejor sí hace falta hacer eso porque vemos que se está acabando el agua.

Duración aproximada de cada entrevista: 12 min.

## 2. Guía de Observación

### A) Entrevistados

1.- Complejión física

Delgado, estatura alta, aproximadamente 1.75 cm, moreno.

2.- Edad

50 años.

3.- Vestimenta

Camisa blanca, pantalón de mezclilla, huaraches.

A4.- Accesorios (joyería, relojes)

No porta.

7.- Acento al hablar, seguridad al responder

Acento náhuatl marcado al hablar el español, habla con seguridad y se muestra muy interesado en la entrevista.

8.- Conducta hacia el entrevistador

Amable e interesado en las preguntas.

## **B) Espacio en el que se llevan a cabo las entrevistas**

1.- Ubicación

Cocina de la casa.

2.- Infraestructura (material del lugar, servicios etc.)

Cuarto y piso hecho de tabiques sin aplanar, con comal de barro y estufa de mezcla de arena en donde se colocan leños para calentar la comida. No cuenta con servicio de agua potable ni gas, sólo electricidad.

## **Anexo no.5 Entrevista de sondeo no.4**

### **Guía de entrevista**

#### **1) Vida cotidiana**

1.- ¿Cuál es su nombre?

R.- Pedro.

2.- ¿Cuántos años tiene?

R.- 42.

3.- ¿A qué se dedica?

R.- A las labores del campo.

4.- ¿Está casado (a)?

R.- No

5.- ¿Tiene hijos? ¿Cuántos?

R.-----

6.- ¿Siempre ha vivido en Pilateno?

R.- sí toda mi vida.

7.- ¿Ha salido de la comunidad por algún periodo de tiempo?

R.-Pues a emigrar a la ciudad nadamás, pero ya tiene años. A Reynosa, Tamaulipas y estuve casi un año en Monterrey.

8.- ¿Con qué motivo? (Laboral, recreativo)

R.- A trabajar, allá en Tamaulipas en campo, y allá en Monterrey en tienda y en tortillería, me gustaba más la tortillería porque ahí no más hay que levantarse más temprano y la salida del trabajo es a punto, es temprano.

## 2) Lengua

9.- ¿Cuántas lenguas habla?

R.- De dos.

10.- ¿Habla alguna lengua indígena? (en caso negativo, pasar a la pregunta 14)

R.- Pues el náhuatl y lo que hablamos ahorita, la castilla.

11.- ¿Cuál aprendió primero?

R.- Náhuatl, porque pues es de nacimiento.

12. Pues las dos igual, me gusta hablar las dos.

13.- ¿Considera que es importante que los niños hablen y preserven esta lengua? ¿Por qué?

R.- Sí como no, es importante, pues ahora sí que para que no decaiga el idioma, no tiene porque perderse sino al contrario realzarlo, porque hubo un año en el que ya no les daban clases y pues ya no tenían porque casi hablar el Náhuatl y ahora no, ahora ya hay libros en Náhuatl.

## 3) Religión y magia

14.- ¿Qué religión practica?

R.-La católica

15.- ¿Sabe de la existencia de algún curandero en la comunidad?

R.- No, nada.

16.- ¿Cuándo se siente mal acude a una clínica cercana o se trata con hierbas u otros remedios?

R.- Pues por bendición de Dios cuando me he sentido mal nada más, pero si me siento mal, pues con química, con pastillas.

17.- ¿Considera que existen algunas enfermedades que tienen que ver con *malas vibras*, *mal de ojo* u otros *males espirituales*? (Si la respuesta es no, pasar a la pregunta 20)

R.- Pues no está comprobado, pero tal vez sí existe, hay un 70 de probabilidad que sí existe o que pueda existir eso, también creo que el de pensar uno o si uno cree y eso hace a que sí te dé.

18.- ¿Cómo se manifiestan en los niños o en los adultos?



R.- Pues chillan mucho, no quieren comer, casi siempre les da más a los bebés, pero pues a un grande también le puede dar.

19.- ¿Cómo se pueden curar dichas enfermedades?

R.- Sí, dicen que pues tienen *mal de ojo*, y lo que hacen es darle una limpia con alguna hierba y ya, yo creo que pues sí, que eso es la creencia y que con eso se le quita.

20.- ¿Considera que es importante agradecer a la tierra a la cosecha?

R.- Ah sí, como no, si es importante, porque pues sin la tierra, pues uno no es nadie, porque de ahí uno vive, es como el dicho que dice de la tierra somos, quiéramos o no quiéramos que va a llegar ese momento, y ahora sí que como nos alimenta la tierra la tenemos que alimentar.

21.- ¿De qué formas?

R.- Pues las *Costumbres*, que por ejemplo, el de darle pues gracias también por el maíz, con las danzas que te puedo decir, sí pues principalmente, los danzantes todo eso, pues sí, ahora sí que dándole gracias a la tierra, a nuestro creador.

### **Cultura festiva o ceremonial**

22.- ¿Sabe si hay músicos en la comunidad?

R.- Pues, Alfonso, Cirilo y Don Simeón, sí, ellos son los que siempre han tocado.

23.- ¿Alguna vez los ha visto tocar?

R.- No recuerdo, pero tendrá mínimo como un mes, más o menos que hicieron festejo acá en la capilla o en la escuela, algo así y los llamaron a que tocaran.

24.- ¿Qué tipo de música tocan?

R.- Ese día tocaron *huapanguitos* pero también tocan de otros.

25.- ¿Sabe qué son los *Sones Canarios*? (si la respuesta es negativa, pasar a la pregunta 34)

R.-Sí.

26.- ¿Sabe para qué se tocan o por qué?

R.- Pues lo escucho a través de la radio, lo escucho a través de aquí de donde han hecho festividad del mismo de aquí de la tierra y todo eso.

27.- ¿Cuándo fue la última vez que los escuchó?

R.- Pues el año pasado.

28.- ¿Bajo qué circunstancias?

R.-Pues cuando se hizo lo del *Tlalmalli* que también estaban ustedes.

29.- ¿Por qué cree usted que ya no se seguían tocando?

R.- No sé, yo creo que muchos ya no querían hacerlo, pero muchos sí querían y luego no se ponían de acuerdo.

30.- ¿Considera importante que se sigan tocando?

R.-Ah, sí pues es muy importante, tengamos o no dinero, aunque sea chiquito pero hacerlo.

31.- ¿Ha participado en alguna fiesta bailando estos *Sones*?

R.- De niño, sí yo bailaba.

32.- ¿Le gustaría participar? (sí, no, ¿por qué?)

R.- Ahora ya no puedo, pero todavía me acuerdo de los pasos.  
33.- ¿Qué música le gusta?  
R.- Me gusta la banda, los boleros que luego pasan en la radio.  
34.- ¿Tiene reproductor de radio, mp3, cd o cassette?  
R.- Sí, tengo dos radios con disco.  
35.- ¿Lo escucha a menudo?  
R.- Pues aquí en la casa casi no estoy, pero cuando voy en la camioneta que ando trabajando sí lo escucho seguido.  
36.- ¿Le gustaría aprender a tocar algún instrumento?  
R.- Pues no, no me interesa mucho.  
37.- ¿De qué forma celebra usted el año nuevo?  
R.- Pues anteriormente cuando vivía a mi mamá, pues ahora sí que conviviendo con mis hermanos, porque pues ellos eran los que venían a verla, no tan principalmente conmigo pero...pues a ella sí, ella era como jefa, ella era la principal, ahora es como la segunda vuelta que me la voy a pasar pues un poquito desapercibido.  
38.- ¿Hace alguna comida en especial?  
R.- Pues mi mamá le gustaba hacer tamales.  
39.- ¿Sabe usted algo sobre la celebración del *Tlalmalli* o “Tamal en el hoyo” (en caso negativo, terminar la entrevista)  
R.- La mera verdad no la he visto, el año pasado no comí tamal, sólo fui un rato a ver la danza.  
40.- ¿Cómo se festeja?  
R.- Pues llevan los niños sus mazorcas en las manos y bailan alrededor del hoyo, y luego cuando lo destapan pues se tiene que hacer una oración y pues ya, se hace un convivio.  
41.- ¿Lleva alguna danza o música? Si es así, ¿Qué función tiene la música en la celebración?  
R.- Pues seguimos retomando el mismo, son música que es un agradecimiento, pa'l creador que nos da, osea porque se da cierta producción, de todo esto.

Duración aproximada de cada entrevista: 12 min.

## **2. Guía de Observación**

### **A) Entrevistados**

1.- Complejión física

Delgado, estatura mediana, aproximadamente 1.65 cm, moreno.

2.- Edad

42 años.

3.- Vestimenta

Playera blanca, pantalón de mezclilla, zapatos negros.

4.- Accesorios (joyería, relojes)

Porta un reloj digital.

7.- Acento al hablar, seguridad al responder

Acento náhuatl marcado al hablar el español, habla con seguridad y fluidez durante la entrevista.

8.- Conducta hacia el entrevistador

Amable e interesado en las preguntas.

## **B) Espacio en el que se llevan a cabo las entrevistas**

1.- Ubicación

Ventana de la casa, el cual usan como extensión para una tienda pequeña.

Piso de cemento, y unas instalaciones de repisas hechas con tablas de madera en la que ponen cajas con productos, puertas de madera.

2.- Infraestructura (material del lugar, servicios etc.)

Casa de cemento y paredes de tabique. No cuenta con servicio de agua potable ni gas, sólo electricidad.

## **Anexo no.6 Entrevista de sondeo no.5**

### **Guía de entrevista**

#### **1) Vida cotidiana**

1.- ¿Cuál es su nombre?

R.- Domingo.

2.- ¿Cuántos años tiene?

R.- 87 y medio.

3.- ¿A qué se dedica?

R.- No pues ahorita nada, porque mi señora está enferma de la vista, entonces yo nadamás estoy ahí cuidándola porque claro que ahí está la nuera, pero pues ella sale a hacer sus trabajos y no puede estar atendiéndola y llevarla a afuera, bueno a donde quiera, tengo que estar ahí porque está completamente falla de la vista.

4.- ¿Está casado (a)?

R.- Sí.

5.- ¿Tiene hijos? ¿Cuántos?

R.- Pues sí, hombres tengo dos pero nomás uno está en la casa, es él que nos cuida, y mujeres son tres, nomás que ellas están separadas, pero de todos modos viven cerquita de nosotros, todos los días nos van a ver y nos llevan de menos un taquito y una agüita dulce, aunque sea.

6.- ¿Siempre ha vivido en Pilateno?

R.- Pues sí, fíjese que sí, bueno yo de chiquillo creo que por aquí nacería no me di cuenta, pero después me llevaron mis abuelitos por allá, llevaron a mis papás a trabajar en la molienda que había antes y por ahí me crié, ya después me trajeron pa' acá, yo vivía por el Puerto Belén y después, me llevaron de vuelta cuando mi papá falleció, me trajeron mis abuelitos donde está aquel cerro del frente. Y pues a los 16 años me vine porque fallecieron todos mis abuelitos. Andaba yo nadamás como dicen "de casa en casa". Luego pues yo sabía que mi mamá vivía por aquí, ella ya estaba con otro señor, pero lo supe y me vine, y bueno hasta la fecha de aquí soy, pero llevo como 70 años masomenos viviendo aquí.

7.- ¿Ha salido de la comunidad por algún periodo de tiempo?

R.- Bueno yo salía a trabajar pero luego regresaba, tardaba un mes cuando menos, me iba para la Huasteca, pa'l Manteco o Valles me iba.

8.- ¿Con qué motivo? (Laboral, recreativo)

R.-Pues como venían los enganches y aquí no había ni qué, entonces me obligaba de salir. Luego pues pedía yo crédito en las tienditas para que le dieran a mi familia y sí les daban, poquito pero sí, y mientras que yo regresaba pues ya llegaba y pagaba y así la fuimos pasando, a veces hallábamos de comer y a veces no, pero bueno gracias a dios, algo, lo que fuera.

## 2) Lengua

9.- ¿Cuántas lenguas habla?

R.- Pues yo hablo español porque así me enseñaron nunca me enseñaron náhuatl, aunque mis abuelitos y mi mamá eran.

10.- ¿Habla alguna lengua indígena? (en caso negativo, pasar a la pregunta 14)

R.-Pues sí, al náhuatl sí le entiendo todo, para qué es negarlo, pero no, no lo acostumbro, por ahí en alguna ocasión en que he ido a Ciudad Santos, una vez me llevaron como testigo, tres que llegaron ahí no podían hablar español, y me dijo la secretaria ¿tú no le entiendes al idioma?, pues no muy bien, le dije, pero a ver, ¿de qué se trata?, les vas a preguntar a estos señores que van a dar una declaración. Una señora que se iba a aliviar de un parto, mató al nenito y llegando luego luego la llevaron a la cárcel y al momento, llegaron los testigos como quien dice y pues ya la secretaria me dijo ayúdame. Y pues bueno yo les pregunté, yo le hice lo posible.

11.- ¿Cuál aprendió primero?

R.- Pues bueno, digamos que aquí vine a aprender el náhuatl que sé.

12.- ¿Cuál considera que domina o conoce más?

R.- El español.

13.- ¿Considera que es importante que los niños hablen y preserven esta lengua? ¿Por qué?

R.- Ahh cómo no, si por posible fuera saber otros dialectos, más sería mejor, como el huasteco, otomí y pame y hasta inglés si es posible.

### 3) Religión y magia

14.- ¿Qué religión practica?

R.- No pues desde un principio yo era católico, porque me bautizaron en la iglesia y así he sido, ahora no asisto a la capilla por lo mismo de mi esposa pero yo siempre he sido católico, sí, por ahí una vez cuando mi señora empezó a estar mala me invitaron los hermanos que viene a predicar por aquí y me dijeron ¡Vamos! ahí vas a sanar, y sí íbamos pero nunca fue posible que sanara y dijimos, para qué andamos dando vueltas si al cabo el que nos va a dar la salud está allá arriba y aquí en el corazón. Como dice en un escrito, que por eso Dios puso templos vivos, y ¿cuáles serán?, nuestro corazón, porque ahí debe de existir si uno lo ama. Y para qué ir a otro lado, uno mismo debe estar ahí, pensando.

15.- ¿Sabe de la existencia de algún curandero en la comunidad?

R.- Pues sí, si hay varios pero pues nomás para quitarle a uno el dinero.

16.- ¿Cuándo se siente mal acude a una clínica cercana o se trata con hierbas u otros remedios?

R.- Sí con hierbitas, como las que conocemos que son buenas, por ejemplo para algún dolor de estómago por ahí vemos alguna hierbita que sabemos que es buena, o dolor de cabeza también, como quiera que sea, con hierbitas se cura uno, por ejemplo, para la diarrea nosotros ocupamos el ¿cómo le dicen?, el ajenjo y simonillo, bueno pues ese aquí no hay pero lo venden en Xilitla. Nomás que está muy amargoso, ese lo tenemos que tomar sin azúcar, para medicina debe ser puro y hervido, con poquito. Un traguito o dos, con ese se corta, y si no a veces también con pastillas, hay una pastilla que es muy buena para el dolor de estómago y para cualquier dolor, es el madropirol, ¿la conoces?, Nomás que ahora ya no quieren vender así nomás, tiene que llevar uno la receta médica, pero sí las venden allí a las escondidas, nomás ellos quieren centavos y uno quiere la medicina, así que pues ya.

17.- ¿Considera que existen algunas enfermedades que tienen que ver con *malas vibras*, *mal de ojo* u otros *males espirituales*? (Si la respuesta es no, pasar a la pregunta 20)

R.- Ahh sí, también eso, si existe cómo no, bueno depende de que uno, es como todo, una creencia, algo así.

18.- ¿Cómo se manifiestan en los niños o en los adultos?

R.- Pues le empieza a doler todo el cuerpo a uno, se le ponen los ojos tristes y luego en los niños, vomitan mucho.

19.- ¿Cómo se pueden curar dichas enfermedades?

R.- Bueno a mí antes me pasaba, pero yo a mis abuelitos yo miraba que me hacían las limpias con ramitas, o con huevo, pero ese ya para un dolor más fuerte y con eso se me quitaba. Por aquí hay una hierba que es un bejuquito, allá le decían pesetilla. Y aquí le nombran hierba del peso, una

hojita así medio como lanudita algo así, y esa es muy buena para *el ojo*. Se da uno limpias, si no hay quien le haga a uno, uno mismo, lo bate en una jomita, en un vaso con agua y en un rato en un cuarto de hora se hace bien duro, bien espeso, se cuaja, y es de todo lo malo y nomás lo puede uno tirar, y eso es que dicen que sí estaba uno malo *de ojo*, y entonces que ya le quito a uno el mal.

20.- ¿Considera que es importante agradecer a la tierra a la cosecha?

R.- Claro, ¿por qué no? porque ella es la que nos está dando de comer, claro que nosotros nos ponemos a trabajar, sino trabajamos no hay nada, pero si no hacemos nada ¿qué le quitamos a la tierra? No nos da nada, pero por ejemplo yo tengo mi solarcito ahí, puedo sembrar una matita de plátano, una mata de café o bueno lo que produzca aquí, así es.

21.- ¿De qué formas?

R.- Pues este, fíjate que se da un *Costumbre* algo así, bueno los que vivían más antes aquí, tenían el *Costumbre* de que hacían un tamal grandecito de tierra *Tlalmale* o *Tlalmalli* le dicen, y así agradecían. Pero además para que se haga, también eso llevaba su danza y su música, quemaban copal, le echaban brasitas, le desmoronaban el copalito y estaban ahí incensando a veces toda la noche, ahora eso ya no se acostumbra tanto, pero yo me acuerdo que eso vi.

#### 4) Cultura festiva o ceremonial

22.- ¿Sabe si hay músicos en la comunidad?

R.- Sí, pues yo era guitarrero, tocábamos minuets, tocábamos también *Canarios*, aquí estaban unos señores entonces, no sé si lo conociste ¿Lucio Morán?, él era el mero maestro del violín para los *Canarios*, ese no sabía *Huapango*, *Vinuetes* sí sabía, para tocar en un velorio o en una velación, pero los *Canarios* él era el mero maestro y él fue el que me estuvo enseñando, otro me enseñaba a tocar en la guitarra porque yo no sabía, pero yo sí tenía la afición de enseñarme y todas las tardes venía a la casa, como vivía cerquita y él tenía una guitarra y me enseñaba todas las tardes. Y pues ahora quedan sólo Santos y su grupo, ¿sí los conoces no?, viven para allá abajito.

23.- ¿Alguna vez los ha visto tocar?

R.- Pues sí, cuando era más joven, yo vi cuando ellos apenas estaban aprendiendo.

24.- ¿Qué tipo de música tocan?

R.- Pues ello casi casi que puros *Canarios*.

25.- ¿Sabe qué son los *Sones Canarios*? (si la respuesta es negativa, pasar a la pregunta 34)

R.- sí.

26.- ¿Sabe para qué se tocan o por qué?

R.- Eso es cuando hay *Costumbres* de lo que acabamos de estar diciendo, del maíz, en eso se utilizan esos *Canarios*.

27.- ¿Cuándo fue la última vez que los escuchó?

R.- Pues ya tiene, yo creo que unos 30 años que no los veo tocar, sí he visto que ensayan, pero no en un *Costumbre*.

28.- ¿Bajo qué circunstancias?

R.- Fue en un *Costumbre* de “Tamal de hoyo”.

29.- ¿Por qué cree usted que ya no se seguían tocando?

R.- Pues yo creo que porque los nuevos nadamás piensan en dinero, y si no les dan, pues no tocan pero pues yo digo que cuando uno es músico, no lo hace uno para vender, lo hace de gusto.

30.- ¿Considera importante que se sigan tocando?

R.- Pues claro que sí, son necesarios.

31.- ¿Ha participado en alguna fiesta bailando estos *Sones*?

R.- No, yo tocaba, pero no bailaba.

32.- ¿Le gustaría participar? (sí, no, ¿por qué?)

R.- No ahorita ya no puedo, porque casi no me funcionan bien las piernas.

33.- ¿Qué música le gusta?

R.- Pues de todo, de la que haya.

34.- ¿Tiene reproductor de radio, mp3, cd o cassette?

R.- No.

35.- ¿Lo escucha a menudo?

R.-----

36.- ¿Le gustaría aprender a tocar algún instrumento?

R.- Toco la guitarra.

37.- ¿De qué forma celebra usted el año nuevo?

R.- Pues vienen mis hijos a la casa y ahí la pasamos.

38.- ¿Hace alguna comida en especial?

R.- Pues ellos a veces traen mole, tamales o carne asada.

39.- ¿Sabe usted algo sobre la celebración del *Tlalmalli* o “Tamal en el hoyo” (en caso negativo, terminar la entrevista)

R.- Sí.

40.- ¿Cómo se festeja?

R.- Pues se hace un tamal así grandecito, y se mete en hoyo con piedras y muchas hojas y luego se hace una danza y se baila.

41.- ¿Lleva alguna danza o música? Si es así, ¿Qué función tiene la música en la celebración?

R.- Sí pues sí lleva los Canarios, se deben tocar, bueno depende el tiempo que se quiera, pero son siete los que tienen compromiso se puede decir, siete sones y si tú estás tardando más entonces se ponen catorce, en la danza son siete también, siete niños y siete niñas, y si es *Costumbre* de maíz, entonces los niños tienen que llevar alzada una mazorca en la mano, con florecitas, no cualquier flor, lleva flores cempasúchil la que ocupan en “Todos Santos” y le ponen a las mazorcas, la amarran así con una agujita y ya le van clavando las florecitas.

Duración aproximada de cada entrevista: 12 min.

## 2.- Guía de Observación

## **A) Entrevistados**

### 1.- Compleción física

Delgado, estatura baja, aproximadamente 1.55 cm, moreno.

### 2.- Edad

87 años.

### 3.- Vestimenta

Camisa blanca, pantalón de mezclilla, y huaraches, sombrero de palma.

### 4.- Accesorios (joyería, relojes)

No porta.

### 7.- Acento al hablar, seguridad al responder

Acento marcado al hablar el español, habla con seguridad y fluidez durante la entrevista.

### 8.- Conducta hacia el entrevistador

Amable y dispuesto a entablar conversación.

## **B) Espacio en el que se llevan a cabo las entrevistas**

### 1.- Ubicación

Camino principal, carretera hacia la comunidad.

### 2.- Infraestructura (material del lugar, servicios etc.)

Camino de terracería, con vereda de arbustos.

## **Anexo no.7 *Leyenda del origen de Pilateno, entrevista a profundidad con don Juan Jiménez en la comunidad de Pilateno, Xilitla, S.L.P.*<sup>370</sup>**

Ana: Bueno don Juan pues ya venimos para platicar con usted sobre lo que nos comentó de la música de aquí.

---

<sup>370</sup>Entrevista realizada por Ana Mónica Hernández Pichardo al Señor Juan Jiménez de 82 años en el mes de Junio de 2010 en Pilateno, Xilitla, S.L.P.



Don Juan: ahh sí, si lo vamos a contar, ustedes quieren saber sobre esos *Canarios* ¿verdad?

Ana: sí, pues nos gustaría mucho saber si usted los conoce desde hace mucho, si es una música común aquí en Pilateno y para qué se toca, porque pues nosotros nunca la habíamos escuchado.

Don Juan: Bueno pues es algo muy largo, yo recuerdo que se tocaban aquí desde antes del año cincuenta, aquellas familias que vivían más antes, este las abuelas y abuelitos, todos los que se reunían, hacían y veían que hay necesidad de pedirle al señor para que envíe la lluvia, así hacían sí.

Ana: Ahh ¿entonces se tocan para pedir lluvias?

Don Juan: Pues no exactamente sólo eso, se tocan principalmente como ofrenda a la tierra, al maicito, y de paso pues para la lluvia que lo hace crecer. Lo malo aquí es que de los músicos que tocan los *Sones Canarios* ya viven muy pocos, pero pues ahora todavía Santos se acompaña con Cirilo, y Alfonso también sabe tocar. Antes había más pero no están aquí, salieron pa' afuera. Había uno que se llama Francisco, ese se fue, está en Valles y todavía aquí está un señor que tiene casi noventa años, ese sabe tocar, lo malo es que los dedos ya no le funcionan porque ahorita ya está muy ancianito, había bastantes, muchos, pero ya se apartaron, ya no viven, yo los conocí a muchos, uno que se llamaba Jacinto, había otro que se llamaba Félix, uno que se llamaba Miguel, había un Miguel muy anciano y había un Miguel nuevo y ya no, ya murieron.

Ana: El señor Domingo dice que sabe también tocar ¿verdad, Domingo Almaráz?

Don Juan: ándale ese es el músico antiguo, sí ya está viejito, tiene ahorita 88 años, es más persona grande, los *Sones Canarios* más antes se danzaban con hombres grandes, no como hoy que llevan práctica pero nadamás los niños, pero sí hay personas grandes que saben bailar también la danza.

Ana: sí, Beto el que vive con don Reyes también sabe bailar.

Don Juan: sí, ese también puede, está un poco mudito pero sí puede, *Tlamankahuicatl* pues es el *Canario*, es música aparte del son de huapango, ese ya es otro. Ahorita vemos que ya la gente ya casi no se acuerda de esa música y pues por eso luego tenemos cosechas como las que tenemos.

Ana: ¿Por qué cree usted que ya no se toca esa música?

Don Juan: Yo pienso que principalmente porque para que se toque también debe haber danza y eso también lleva fiesta y convite, y es que ahora como está la cosa

pues no todos tienen dinero para cooperar y pues más antes, era más fácil sacar el convite porque la gente tenía más, había más producción, hora a veces nos cuesta mucho guardar aunque sea veinte pesos.

Ana: ¿entonces usted considera que es una cuestión de dinero?

Don Juan: pues yo pienso que principalmente sí, porque pues aquí muchos sí cooperan si tuvieran, todos sabemos que la tierra no da sin recibir, y eso es algo que hasta los niños saben, todos aquí al menos de alguna forma agradecen la cosecha ya sea invitado comida o poniendo esos “patlaches”, eso pues sí es muy importante.

Ana: Usted nos contó que antes se hacían muchas festividades que llevaban la danza de los *Sones Canarios* y que había uno que le decían “Tamal en el hoyo” o algo así.

Don Juan: bueno ese es una acción de gracias al final del año que desgraciadamente ya tiene mucho que no se hace, tendrá unos treinta años, esa era de las más importantes aquí porque pues sí le estamos debiendo a la tierra todo lo que hemos comido todo el año, el maíz, el frijol, todo lo que debemos también a Dios, lo que hemos convivido, lo que hemos trabajado, los calzados, el traje, lo que hemos vivido bien con las amistades, que no hemos tenido problemas o alomejor quizás tuvimos problemas con otros pero hay que pedirle al señor que nos perdone las faltas y lo que cometimos, que nos dé nueva luz, que nos dé nueva vida y que haya nacido el niño Jesús y que en nuestro corazón haya cambio de nuestra vida, que no seamos egoístas, corajudos de pleito o equis cosa, para eso sirven los *Canarios*, son una acción de gracias.

Ana: ¿Entonces esa celebración se lleva a cabo al final del año?

Don Juan: sí, pues es el mero 31 de diciembre y primero Dios este año se va a hacer como te digo que es, una acción de gracias, de nuestra cosecha, de nuestro trabajo, de todo lo que nos da la tierra y todo lo que ustedes vienen a hacer, esta visita que andan recorriendo las comunidades, es para conocer más en lo profundo de los ritos que hay.

Ana: Sí a nosotros nos emociona que se vuelva a hacer.

Don Juan: ahh sí, sí lo vamos a hacer, ya se acordó en la junta que llamó el Juez y la gente sí se ve dispuesta.

Ana: Pues sí, ¿recuerda que nos dijo que había una historia o algo así de los *Sones Canarios* de Pilateno?

Don Juan: ¿Cuál les dije? ¿La de la piedra de toro? Es que hay de muchas.

Ana: Pues sí, nos hablo de la piedra, nos dijo que no la iba a contar bien, y pues la verdad nos gustaría escucharla en náhuatl y en español.

Don Juan: Bueno pues alomejor alguno de ustedes lo sabe.

Ana: no, casi no sabemos náhuatl, pero lo vamos a tratar de entender.

Don Juan: pues es muy importante dominar dos idiomas, hay que saber dominar para pedir cosas, y como hay diferentes comunidades, todavía la gente no pueden hablar español, todavía hay lugares más apartados, aquí no, la gente ya todos conocen, algunos ya andan hasta en la telesecundaria, yo quizás que yo no aprendí nada pero a lo largo de mi vida aprendí a hablar la “castilla” aunque sea mochito, yo digo así, mochito tartamudeando, pero así lo llevamos, ahora sí, pues si quieren le entramos de lleno a la historia.

Ana: Sí, porfavor.

Don Juan: se puede decir que los *Canarios* han sido parte de Pilateno desde que llegaron nuestros primeros abuelitos.

Ana: ¿Ahh sí?

Don Juan: Sí, bueno pues así fue lo que pasó, bueno, me platicó mi papá que vivió con nosotros, porque a él le platicaron sus abuelos.

(Relato en náhuatl)

Ana: Lo contó muy bonito don Juan, se oía bonito aunque no le entendimos todo.

Don Juan: sí, y no está completo, lo hice cortito.

Ana: entendí lo de la piedra de toro y chicnahui que es ¿nueve no?

Don Juan: *chicnahui tlapuyahui* es nueve tardes, es una novena.

Ana; ahh y también dijo algo de tlatstotsona huicatl y creo que eso era algo de que iban a tocar la música ¿no?

Don Juan: dije tlatstotsonas que es músicos y Tlamankahuicatl, Tlamankahuicatl es la música de la danza, el *Canario* que le llamamos, (se ríe) ahorita no se preocupen que lo vamos a contar en español también.

Ana: Bueno, a ver si así le entendemos mejor, muchas gracias don Juan.

Don Juan: Bueno pues así empieza...

*Hace mucho tiempo, hubo mucha sequía por allá en la Huasteca, allá en un lugar llamado Coxcatlán, porque toda la gente que pobló aquí era de Coxcatlán. Dicen que cincuenta familias se fueron a buscar de qué comer y llegaron por acá y agradecieron mucho porque aquí había mucha producción y mucha comida, sobre todo el agua.*

*Hubo después, un tiempo donde ya no quedaba nada, dicen que la zona fue maldecida y que de todo todo lo que había, la producción se acabó, y entonces el calor siguió en enero, febrero y hasta mediados de junio y nomás no llovía, no había cosecha, se acabó todo, y entonces, uno de los ancianos que más sabía, dijo- hay que hacer ese rito ya de tanto tiempo, que dicen nuestros anteriores que es para pedir, pedirle al cielo para que nos dé agua, para que llueva, para que haya producción, y que haya tierra limpia para sembrar, esta tierra que tenemos está seca y todos los pozitos de este lado y más adelante se secaron, se agotaron, lo que queda permanente es todo este lugar-*

*Entonces, el viejito los llevó a la “piedra del toro”, esa que está ahí de la pila de agua pa’ abajo, esa piedra le dicen así porque tiene un hoyito aquí y acá otro, y dicen que parece un cuerno de toro. Entonces ese día el viejito la pintó como cuerno y en uno de los hoyos le echó aguardiente y luego sopló, -¡mmeee!- se oyó cómo bramaba el toro, así era el tono, así lo empezaba, y entonces llamó a los músicos con sus jaranas y violines porque para eso había gente destinada, para que estén ahí tocando y otros danzando y bailando.*

*Y entonces le dijo a siete niños y siete niñas - vayan por un guaje así medianito y le van a poner un mecate de bejuco -que es especial para eso- lo van a enredar y le ponen su cuelga para llevarlo en el hombro, después van a ir al río a llenarlo con poquita agua, cuando regresen, van a hacer una rueda allá por donde es el pozo más grande, entonces vamos a incensar todo y los tlatsotsonas van a tocar catorce veces Tlamankahuicatl, que es la música para la danza de Canarios que le llamamos.*

*Y entonces, el viejito pidió ayuda a unos señores para que hicieran un tejado, un ramal grande pero con hoja de plátano, y ahí puso imágenes, un rosario y unas mazorcas y luego reunió a la gente donde estaba el pozo grande allá en la pila y comenzaron a tocar y a bailar y otra vez y así se siguió, hasta los nueve días, chicnahui tlapuyahui. Entonces sí, antes de terminar el último día, cuando ya era el fin de todo, hubo convivencias, y repartieron comida, y bailaron y oraron y incensaron todo, eso era lo que hacían, se incensaban, y dicen que se levantó ese copal del techo y luego se fue al cielo y esa era la señal del humo en el cielo, ese humo alto y entonces, llovió.*

*Hubo otras ocasiones que se juntaron en el pozo, y aunque seguía habiendo agua, y los pocitos estaban llenos, y el maíz se daba y todo se ponía verde, cada temporada, cada cosecha se volvía a bailar. De ahí dicen que se bautizó el nombre de aquí como Pilateno, “lugar de ríos chiquitos” y así es como ahorita se llama aquí la comunidad, Pilateno, que viene de “Pila” que quiere decir arroyito o pila y “atleno” que quiero decir en poquito, en pequeño.*

Ana: Oh, bueno pues entonces sí había muchos ritos.

Don Juan: muchos, dicen que hasta para un caminante o algún amigo, entre familias algunos se van y nunca vuelven y también hay un rito para eso, si le van a hacer ese rito, tiene que regresar, hay uno que puede hacer eso y sí es, ahí es otra clase de ritos.

Ana: muchas gracias don Juan por darnos su tiempo.

Don Juan: no pues también es muy importante saber y aprender de todo, así es, lo que poquito sabemos pues hay que compartir.

Ana: para que no se pierda.

Don Juan: si para que no se pierda esa cultura, que es un origen de aquí (Final de la entrevista).

### **Anexo no.8 Tabla de materiales e ingredientes para la elaboración de los alimentos de la fiesta del Tlalmalli**

<b>Ingredientes para la elaboración del “Mole”<sup>371</sup></b>	<b>Cantidad</b>
<b>Pollos vivos de criadero</b>	<b>14 pollos de aproximadamente 4 kilos c/u</b>
<b>Chile guaje seco (guajillo)</b>	<b>1 ½ kilo</b>
<b>Comino</b>	<b>¼ de kilo</b>
<b>Pimienta en grano</b>	<b>¼ de kilo</b>

<sup>371</sup>Cantidades aproximadas para 250 personas.

<b>Clavos de olor</b>	<b>¼ de kilo</b>
<b>Cebolla</b>	<b>2 kilos</b>
<b>Jitomate</b>	<b>3 kilos</b>
<b>Ajo</b>	<b>Dos cabezas</b>
<b>Galletas Saladas “Saladitas”</b>	<b>14 paquetes de 540 gramos</b>
<b>Aceite comestible</b>	<b>1 litro</b>
<b>Arroz blanco</b>	<b>4 kilos</b>
<b>“Consomate” o “knorr-suiza”</b>	<b>5 cuadritos</b>
<b>Refrescos de 2 ½ litros</b>	<b>6 cajas de 12 piezas</b>
<b>Servilletas</b>	<b>Dos paquetes de 500 piezas</b>
<b>Vasos desechables</b>	<b>5 paquetes de 50 piezas</b>

<b>Tenedores desechables</b>	<b>5 paquetes de 50 piezas</b>
<b>Platos desechables con tres separaciones</b>	<b>5 paquetes de 50 piezas</b>

**Anexo no.9 Tabla de materiales para la puesta del altar y la danza de los Sones Canarios**

<b>Materiales “Puesta del altar”</b>	<b>Cantidad</b>
<b>Papel crepe de los siguientes colores:</b> *Rosa pastel *Amarillo *Verde bandera *rojo *Blanco *morado *azul rey	<b>4 pliegos x color</b>
<b>Listones de dos dedos de grueso de los siguientes colores:</b> *Rosa pastel *Amarillo *Verde bandera *Rojo *Blanco *Morado *Azul rey	<b>20 metros x color</b>
<b>Velas de cera tamaño pequeño</b>	<b>1 kg.</b>
<b>Hilo blanco</b>	<b>1 carrete</b>
<b>Globos</b>	<b>1 paquete 50 piezas</b>
<b>Tijeras</b>	<b>1 pieza</b>

<b>Aguardiente de caña</b>	<b>1 litro</b>
<b>Mantel de plástico floreado</b>	<b>5 metros</b>

**Anexo no.10 *Libreto de Partituras de los Sones Canarios de Pilateno***

Se anexa con este documento un libreto de las partituras transcritas de los siete *Sones Canarios* de Pilateno, elaboradas por los músicos Ernesto Anaya y Omar Guevara.

**Anexo no.11 *Fonograma de los Sones Canarios***

Se anexa con este documento un fonograma que contiene los siete *Sones Canarios* de Pilateno y un folleto explicativo.

**Anexo no.12 *Archivo Fotográfico DVD de la Fiesta del Tlalmalli 2011-2012***

Se anexa con este documento un disco DVD que contiene el archivo fotográfico de la fiesta del *Tlalmalli* 2011-2012 y los *Sones Canarios* de la comunidad de Pilateno, además contiene una guía fotográfica explicativa.



# Registro fotográfico

Tlamankahuukatl. Sones Canarios de Pilateno



**Registro fotográfico.**

Tlankahuikatl. *Sones Canarios de Pilateno.*

Todas las imágenes aquí contenidas son propiedad de la gente del Ejido de Pilateno y de sus autores. Este documento se encuentra entre los productos de la tesis "Los *Sones Canarios* de Pilateno: una alternativa metodológica desde la gestión cultural para la preservación y difusión del patrimonio musical en riesgo" de Ana Mónica Hernández Pichardo, para obtener el título de licenciada en Desarrollo y Gestión Interculturales.

*Coordinación de notas y redacción:* Ana Hernández.

*Fotografías:* Alejandro Juárez, Alejandro Hernández, Fernando Morales, Dolores Pichardo y Alejandra González.

*Diseño del cuadernillo:* Ángel Ruiz.

*Coordinación de fotografía:* Ana Hernández.

Fotografías tomadas en diciembre de 2011.

# Presentación

Es bien sabido que los registros fotográficos son considerados parte fundamental del *patrimonio cultural* que hoy resguardan los diversos países. En ellos podemos encontrar momentos capturados de la realidad y una forma de aproximarnos a las diferentes culturas.

El documento que aquí se presenta, es un archivo fotográfico conformado por siete carpetas que registran paso a paso la celebración nahua del *Tlalmalli* o "Tamal en el hoyo", que se llevó a cabo a finales del mes de diciembre del 2011 para recibir el año nuevo en la comunidad de Pilateno, Xilitla, San Luis Potosí.

Esperamos que estas fotografías permitan a su observador aproximarse a la cultura de Pilateno y revivir así, la danza y la música de los *Sones Canarios*.

Ana Hernández, Junio de 2012.-

## Breve descripción del contenido de las carpetas

### **Carpeta Ce "Los Sones Canarios"**

Contiene fotografías individuales de los músicos con sus instrumentos así como ellos mismos en conjunto, interpretando los *Sones Canarios* durante la ceremonia del *Tlalmalli* y sus ensayos previos.

### **Carpeta Ome "La Danza de los Sones Canarios"**

Encontramos diversas tomas de los niños y niñas danzando alrededor del "Tamal en el hoyo". Asimismo, los preparativos y aditamentos que deben llevar los danzantes durante la ceremonia del *Tlalmalli*.

### **Carpeta Eyii "El Tlalmalli"**

Contiene el proceso de preparación del *Tlalmalli* o "Tamal en el hoyo", que abarca desde el corte de hojas y recursos para el horno de tierra, hasta el destape del tamal y su repartición el día del convivio.

### **Carpeta Nahui "Creencias y Ritos alrededor del Tlalmalli"**

Se retratan algunos de los ritos y remedios que deben hacerse durante la preparación del *Tlalmalli*.

### **Carpeta Macuilli "El mole y el arroz"**

Encontramos las fotografías referentes a la elaboración del mole con pollo y el arroz, que son servidos junto al *Tlalmalli* durante el convivio de año nuevo.

### **Carpeta Chicuace "El altar"**

Contiene fotografías del proceso de decoración y puesta del altar, en donde deben colocarse las mazorcas con las que bailan los niños durante la ceremonia del *Tlalmalli*.

### **Carpeta Chicome "El convivio del Tlalmalli"**

Encontramos las fotos del destape del *Tlalmalli*, la oración de gracias al año nuevo y la comunidad festejando durante el convivio.

## Agradecimientos finales

Agradezco enormemente a Dolores Pichardo, Alejandro Juárez, Alejandro Hernández, Fernando Morales y Alejandra González por su esfuerzo y dedicación al tomar fotos durante la estancia en Pilateno. Del mismo modo, agradezco profundamente a la comunidad de Pilateno por permitirnos documentar esta ceremonia.

1. Ce. Sones *Canarios*.
  2. Ome. La danza de los *Sones Canarios*.
  3. Eyu. El *Tlalmalli* "Tamal en el hoyo".
  4. Nahu. Creencias y ritos alrededor del *Tlalmalli*.
  5. Macuili. El mole y el arroz.
  6. Chicuace. El altar.
  7. Chicome. El convivio.
8. Extras:  
Guía fotográfica del documento.

