



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
POSGRADO EN MÚSICA

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

EL TRÍO HUASTECO EN LA COMUNIDAD TONACA DEL
MUNICIPIO DE HUEHUETLA, PUEBLA.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

**MAESTRO EN MÚSICA
EN EL ÁREA DE ETNOMUSICOLOGÍA**

PRESENTA

LUIS ALEJANDRO VILLANUEVA HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS: DR. GONZALO CAMACHO DÍAZ

MÉXICO, D.F. ABRIL DE 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.

Agradecimientos

Agradezco a la Dirección General de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme otorgado una beca por un año (septiembre 2005 a julio 2006) para realizar mis estudios de Maestría en Música, campo de conocimiento Etnomusicología, en la Escuela Nacional de Música de esta universidad.

Quiero agradecer muy especialmente al Dr. Gonzalo Camacho Díaz quien tan diligentemente me asesoró y cuya generosidad y sabia orientación, me permitieron concluir con este trabajo de investigación.

Asimismo, doy las gracias a todos mis sinodales, la Dra. Ana Bella Pérez Castro, la Mtra. Lizette Alegre González, la Dra. Marina Alonso Bolaños y la Dra. Catalina Giménez, por su tiempo y dedicación en la revisión de este trabajo. Sin lugar a dudas, sus recomendaciones, comentarios y críticas enriquecieron en mucho la presente tesis.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO 1.	
HUEHUETLA EN SU CONTEXTO GEOGRÁFICO, HISTÓRICO Y CULTURAL	
1. La Huasteca.....	7
1.1. Ubicación geográfica.....	7
1.2. Región pluricultural.....	9
2. El Totonacapan.....	12
2.1. Ubicación geográfica.....	12
2.2. Algunas versiones sobre el origen de los totonacos.....	13
3. Huehuetla: ubicación geográfica y antecedentes históricos.....	15
3.1. Ubicación geográfica.....	15
3.2. El Kgoyumachuchut como lugar de origen.....	16
3.3. El santo patrón y sus orígenes míticos.....	19
3.4. Huehuetla y la discusión en torno a la toponímica nahua en el Totonacapan poblano.....	23
3.5. Del periodo colonial a la consolidación de Huehuetla como Municipio Libre...	28
3.6. Los orígenes del caciquismo en Huehuetla: siglos XIX y XX.....	30
4. Aspectos demográficos y etnografía general de Huehuetla.....	33
4.1. Demografía general.....	33
4.2. Etnografía general.....	34
5. Consideraciones generales sobre los músicos indígenas de Huehuetla.....	47
5.1. Los músicos indígenas y su contexto socioeconómico.....	47
5.2. Los músicos indígenas: la ciudad y el lugar de origen.....	50
CAPITULO 2.	
EI TRÍO HUASTEKO EN HUEHUETLA	
1. El sonido y los instrumentos musicales.....	56
1.1. El sonido y los mitos.....	56
1.2. Principales dotaciones instrumentales.....	63
1.3. Los instrumentos musicales: construcción, distribución y consumo.....	67
2. El trío huasteco y su antiguo repertorio musical.....	69
2.1. Clasificación de los músicos.....	69
2.2. Las danzas.....	72
2.3. Los santos sones.....	76
2.4. El huapango antiguo y su dotación instrumental.....	80
2.5. Características generales del huapango antiguo.....	82
2.6. El huapango antiguo y la afinación de los instrumentos.....	85
2.7. Consideraciones generales del repertorio antiguo.....	89

CAPÍTULO 3.

EL TRÍO HUASTECO Y EL PROCESO DE REVITALIZACIÓN DE LA CULTURA TONACA EN HUEHUETLA

1. La iglesia y las culturas indígenas.....	108
1.1. La renovación religiosa en Latinoamérica.....	108
1.2. La Teología India.....	111
2. Mitos totonacos.....	113
2.1. Mito totonaco sobre el nacimiento del Sol.....	113
2.2. Mito totonaco del Dios del Maíz.....	115
3. La iglesia católica en Huehuetla.....	118
3.1. La iglesia católica y la cultura totonaca.....	118
3.2. Lengua, religión y música.....	125
4. La Organización Indígena Totonaca.....	126
4.1. Antecedentes.....	126
4.2. Constitución de la OIT.....	129
4.3. Gobierno indígena: tareas emprendidas en beneficio de las comunidades	130
4.4. El gobierno indígena y su incidencia en la cultura musical.....	132
5. El proyecto educativo totonaco.....	136
5.1. El Kgojom: semblanza histórica y propuesta educativa.....	136
5.2. El Kgojom y su relevancia en el ámbito musical de Huehuetla.....	139
5.3. Consideraciones generales.....	144

CAPITULO 4.

SISTEMA MUSICAL Y SISTEMA FESTIVO EN HUEHUETLA

1. Sistema musical y sistema festivo: caracterización general.....	148
2. Fiestas comunales: caracterización general.....	149
3. Fiestas comunales con sistema de mayordomía.....	151
3.1. Sistema de mayordomía.....	151
3.2. Fiestas patronales en Huehuetla.....	157
3.3. Fiesta de San Salvador.....	159
3.4. Fiesta de la Virgen de Guadalupe.....	161
4. Fiestas comunales sin sistema de mayordomía.....	167
4.1. Carnaval.....	167
4.2. Semana Santa.....	175
4.3. Navidad.....	179
4.3.1 Posadas.....	179
4.3.2 Acostada de Niño Dios.....	182
4.3.3 Festejo del 24 de diciembre.....	184
4.3.4 Festejo del 25 de diciembre.....	185
5. Celebraciones comunales en fechas variables.....	187

6. Fiestas familiares: caracterización general.....	189
6.1. Boda.....	191
6.1.1. Pedimento de la novia.....	191
6.1.2. Festejo.....	192
6.2. Cumpleaños.....	197
6.3. Bendición de casa.....	198
7. El trío huasteco en la demarcación del espacio y el tiempo sagrado.....	204
7.1. Caracterización general de los espacios sagrados en Huehuetla.....	204
7.2. El trío huasteco y la demarcación del espacio sagrado.....	209
7.3. Caracterización general del tiempo sagrado en Huehuetla.....	214
7.4. El trío huasteco y la demarcación del tiempo sagrado.....	216
7.5. El trío huasteco y los momentos de irrupción de la vida cotidiana.....	217
7.6. Consideraciones finales.....	219

CAPÍTULO 5.

EL TRÍO HUASTECO Y LOS PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN

1. Aspectos generales de la teoría semiológica.....	224
1.1. La semiología: esbozo histórico.....	224
1.2. El signo: algunas de sus principales definiciones.....	226
1.3. La tripartición semiológica.....	230
1.4. La cultura como productora de textos.....	232
2. El sistema musical y los procesos de significación.....	237
2.1. Semiología y sistema musical.....	237
2.2. El trío huasteco y los modelos de ser y actuar en el mundo.....	240
2.3. El trío huasteco, relaciones intersemióticas y modelos de autodescripción	242
2.4. El trío huasteco como entidad dialógica.....	243
2.5. El trío huasteco como creador de nuevos textos.....	250
2.6. El trío huasteco y la organización dinámica de sus variantes sonoras	256
3. El trío huasteco y los procesos identitarios de la comunidad totonaca de Huehuetla.....	264
3.1. La homología estructural.....	264
3.2. Articulación e interpelación.....	265
3.3. El trío huasteco y la teoría narrativa.....	266

CONCLUSIONES	271
---------------------------	-----

TRANSCRIPCIONES	278
------------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	290
---------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es fruto de un estudio etnomusicológico llevado a cabo en el Municipio de Huehuetla, Puebla. A través de dicha investigación, nos pudimos percatar de que los totonacos de esta región de Puebla han conservado gran parte de su cultura y fortalecido su identidad étnica a través de sus prácticas musicales.

Desde nuestros primeros acercamientos notamos que el trío huasteco posee un amplio y variado repertorio musical que ha logrado instalarse de manera imprescindible tanto en el ciclo de fiestas donde se conmemora a las divinidades (fiestas patronales) así como en aquellas relacionadas con el ciclo de vida de los individuos (fiestas familiares). De igual forma, pudimos corroborar la presencia de este ensamble musical en aquellos momentos de aparición variable que irrumpen las actividades cotidianas (reuniones entre amigos después de una jornada laboral, pláticas en la cantina, en la tienda, visita inesperada de algún amigo o familiar, etc.). Debido a lo anterior, surgió un particular interés en abordar como punto central de análisis el repertorio musical que interpreta el trío huasteco así como sus mecanismos de conformación y articulación dentro del entorno cultural de Huehuetla. En consecuencia, la pregunta eje de esta investigación se formuló como sigue:

¿Qué ha hecho posible que la presencia del repertorio musical del trío huasteco sea fundamental en el rostro musical de Huehuetla, siendo imprescindible en el sistema festivo¹ así como constante su aparición en aquellos momentos que irrumpen las actividades de la vida cotidiana?

Por su parte, la hipótesis de trabajo quedó establecida de la siguiente manera: la presencia del *trío huasteco* en las diferentes facetas del paisaje sonoro del Municipio de Huehuetla es la consecuencia de un proceso ininterrumpido de relaciones dialógicas entre los diversos discursos sonoros (repertorio interpretado

¹ Por sistema festivo me refiero a la interacción de los dos tipos de festividades que el Dr. Gonzalo Camacho clasifica en función de la direccionalidad que cada una conlleva. Las *fiestas comunales* se dirigen a la *divinidad* mientras que las *fiestas familiares* lo hacen hacia *lo humano*. (Camacho, Gonzalo y Jurado, María Eugenia *Xantolo: el retorno de los muertos*, Tesis de Licenciatura en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1995)

actualmente por el trío huasteco, ambiente sonoro difundido por los mass media, cd's que se venden y escuchan durante el día de mercado, repertorio musical utilizado en las fiestas de los mestizos, etc.) y las distintas dimensiones sociales de dicho lugar (fiestas comunales, fiestas familiares, irrupción de la vida cotidiana, relación entre totonacos y mestizos en el ámbito político, económico y cultural, migración temporal y permanente de los totonacos, concursos de huapangos en el marco de la transformación de fiestas comunales a ferias populares a cargo de los mestizos, etc.). En virtud de lo anterior, el repertorio musical del *trío huasteco* actualmente se encuentra conformado por un conjunto muy variado de géneros y subgéneros musicales sistemáticamente organizados y significativamente multidireccionales. Dicha versatilidad musical a su vez funciona como generadora constante de nuevos discursos sonoros inmersos en un continuo proceso de resignificación. Estos discursos sonoros a través de sus propios mecanismos dialógicos, establecen estrategias de traducción cultural que hacen posible la "resignificación" tanto de la funcionalidad social como de las ocasiones de ejecución del *trío huasteco* y de esta manera, contribuyen a la dinamización de la identidad totonaca.

Para contrastar la hipótesis y responder a la pregunta arriba expuesta fue pertinente formular las siguientes interrogantes complementarias:

- 1) ¿Cuál es la ubicación geográfica cultural del pueblo totonaco de Huehuetla?
¿Cuáles fueron las condiciones histórico-culturales que antecedieron y en cierta manera explican la conformación actual del pueblo totonaco de Huehuetla?
¿Cuáles son las características demográficas y etnográficas del Municipio?
¿Cuáles son los roles que desempeñan los músicos totonacos en el Municipio?
- 2) ¿Existe algún tipo de narración mítica que dé cuenta de la importancia de la música dentro de la cosmovisión totonaca de Huehuetla? ¿Cómo estaba conformado el repertorio musical del trío huasteco en Huehuetla en décadas pasadas? ¿Qué tipo de factores (sociales, culturales, políticos, etc.) contribuyeron para que el repertorio musical del trío huasteco se fuera modificando? ¿Cómo está conformado actualmente el repertorio musical del trío huasteco?

- 3) ¿Podemos identificar en Huehuetla ciertos acontecimientos (sociales, religiosos, políticos, culturales, históricos, etc.) que hicieron posible la permanencia y vigencia actual del trío huasteco?
- 4) ¿Cuáles son las evidencias que nos permiten sostener que la música del trío huasteco, a diferencia de otras dotaciones instrumentales, actualmente se dirige tanto hacia lo divino (fiestas comunales) como hacia lo humano (fiestas familiares) e incluso se hace presente en aquellos momentos que irrumpen las actividades de la vida cotidiana? ¿Existe un sistema festivo en Huehuetla? ¿Podríamos sostener a su vez que el repertorio musical del trío huasteco es parte fundamental del sistema musical de Huehuetla? ¿Es posible afirmar que el sistema musical y el sistema festivo en Huehuetla forman una unidad indisoluble? ¿Cuáles son las condiciones a través de las cuales sigue subsistiendo el trío huasteco ahora que las fiestas comunales están siendo incluidas (o absorbidas) en festividades más generales de corte mestizo?
- 5) ¿Podemos sostener que la versatilidad musical del trío huasteco ha sido un elemento importante para que esta agrupación musical hoy en día permanezca vigente? ¿Tenemos elementos para afirmar que esta versatilidad musical a la vez ha jugado un papel importante en el reforzamiento y reformulación de la identidad totonaca del Municipio de Huehuetla?

Las respuestas correspondientes a las preguntas arriba señaladas fueron dando forma a los capítulos que componen esta tesis. En el primero de ellos, sostuvimos que la ubicación del Municipio de Huehuetla es parte de la región geográfica y pluricultural denominada Huasteca. Asimismo, abordamos algunas versiones históricas que dan cuenta del origen cultural del pueblo totonaco tanto en la región Huasteca como en el Municipio de Huehuetla. Posteriormente y de manera sucinta, trazamos un recorrido histórico del periodo colonial al siglo XX en el que identificamos aquellos elementos que dieron como resultado las relaciones asimétricas que actualmente existen entre la población mestiza y el pueblo totonaco en cuestión. Por último, el capítulo menciona ciertos aspectos demográficos y etnográficos del Municipio, resaltando de manera especial el lugar y los roles que desempeñan los músicos totonacos en Huehuetla.

El segundo capítulo inicia con algunas narraciones míticas totonacas que pudimos recopilar a través de nuestro trabajo de campo. En ellas se podrá notar la relevancia que desempeñó el aspecto sonoro como medio a través del cual, la divinidad estableció comunicación con el pueblo totonaco de Huehuetla y de esta manera, pudo indicarles el lugar donde quería permanecer y la forma en que se le debía rendir culto. En un segundo momento, el capítulo aborda las características generales del repertorio antiguo del trío huasteco para terminar con la caracterización general del repertorio actual.

El tercer capítulo está dedicado básicamente al análisis de los procesos de dignificación de la cultura totonaca que tuvieron lugar a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Particularmente se abordará la relevancia que desempeñaron las misiones religiosas en la conformación de la Organización Independiente Totonaca, en la consolidación de un gobierno indígena y en el proyecto educativo emanado de dicho gobierno. En este capítulo se analizan los procesos a través de los cuales dichos acontecimientos incidieron de manera significativa en la revitalización y diversificación del repertorio musical del trío huasteco.

En el capítulo cuarto se analizan las características generales del sistema festivo de Huehuetla así como la interdependencia que mantiene con el sistema musical totonaco. A través de la diversa gama de celebraciones que se abordan en este capítulo, se podrá notar que la dotación musical fundamental es el trío huasteco. Del mismo modo, destacaremos que además de que el trío huasteco es imprescindible en la demarcación espacio-temporal sagrada que caracteriza a los periodos festivos, su presencia también es constante en aquellas dimensiones espacio-temporales que sin ser propiamente un tipo de festividad, irrumpen en la vida cotidiana.

En el capítulo cinco se abordan en un primer momento algunos aspectos generales de la teoría semiológica y de la semiología musical. Posteriormente, se analiza la versatilidad musical del trío huasteco en tanto entidad dialógica generadora de nuevos textos. A su vez, asumimos que dicha versatilidad musical es consecuencia de la constante interacción que mantiene el trío huasteco con distintas dimensiones semióticas de diverso grado de generalidad. En la última sección de este capítulo, justamente analizamos el papel que desempeña la

versatilidad musical del trío huasteco en la conformación de los procesos identitarios del pueblo totonaco de Huehuetla.

Este capítulo es particularmente relevante ya que en él presentamos el enfoque teórico general a través del cual hemos querido enmarcar el presente proyecto de investigación. A lo largo de los primeros cuatro capítulos, como ya se mencionó, nuestro objetivo fue analizar aquellos aspectos que nos parecieron relevantes para comprender mejor el dinamismo musical que ha caracterizado al trío huasteco en el Municipio de Huehuetla. Partiendo de esta base, lo que proponemos en el quinto capítulo es una discusión conceptual que en cierta medida intenta retomar lo ya analizado en capítulos previos pero sin necesidad de detenerse de manera específica en cada uno de los puntos ya tratados.

La interpretación teórica general propuesta en este trabajo tiene que ver con la aplicación que ha tenido la semiótica de la cultura y la semiótica musical a la etnomusicología. Dicho enfoque teórico nos permitió concebir al discurso sonoro del trío huasteco como una entidad semiótica heterogénea cuyos diferentes niveles de organización no solo mantienen una relación constante entre sí, sino también con otras dimensiones sígnicas que a su vez, forman parte de esferas semióticas de diverso grado de generalidad.

Sin embargo, debe señalarse que dada la complejidad inherente a los fenómenos culturales, y en particular, a las prácticas musicales, consideramos que la interpretación teórica general que proponemos no podría sostenerse sin las distintas herramientas conceptuales que hemos empleado a lo largo de este trabajo y que provienen de otras disciplinas sociales, principalmente de la sociología y de la antropología. Sin duda, dicho abordaje interdisciplinar nos permitió analizar nuestro objeto de estudio bajo una perspectiva teórica de mayor alcance.

Respecto a las conclusiones, en ellas presentamos los resultados generales de la presente investigación y proponemos una serie de reflexiones que tienen que ver con la importancia actual del quehacer etnomusicológico ante los nuevos escenarios culturales donde se desenvuelven las prácticas musicales.

En relación a los procedimientos metodológicos, la presente investigación además de apoyarse en material bibliográfico diverso, también recurrió a la revisión de fonogramas, documentales y páginas web.

Respecto al trabajo de campo, el Municipio de Huehuetla empezó a ser visitado con fines de registro de información desde el mes de noviembre de 2005 hasta el mes de agosto de 2010.² Durante este periodo pudimos presenciar en varias ocasiones la totalidad de las manifestaciones festivas que se señalan en esta tesis. Los registros se realizaron en audio, video y fotografía. En ese mismo periodo se llevaron a cabo la mayor parte de las entrevistas etnográficas correspondientes. En ellas, no sólo fueron considerados los testimonios de los músicos, sino también de constructores de instrumentos, campesinos, mayordomos, amas de casa, jóvenes estudiantes, sacerdotes, religiosas, profesores, entre otros.

Por último, cabe mencionar que debido a los distintos escenarios culturales en los que se hace presente el discurso musical del trío huasteco, las entrevistas etnográficas no sólo tuvieron lugar en el Municipio de Huehuetla, sino también en localidades circunvecinas como es el caso de Zozocolco de Hidalgo y Coxquihui Veracruz. Lo anterior en virtud de que varios músicos totonacos transitan de manera constante entre dichas localidades y comparten una amplia gama de elementos culturales. Del mismo modo, algunas entrevistas también se llevaron a cabo en la ciudad de Puebla. En este caso recurrimos a ciertos músicos de Huehuetla que llegaban de forma ocasional a Puebla, o bien, a aquellos que desde hace ya varios años se han mudado a la ciudad.

² Cabe precisar que las visitas realizadas al Municipio de Huehuetla se iniciaron varios años antes del periodo señalado y se han prolongado hasta fechas recientes. Sin embargo, en esos casos, los fines de dichas visitas han sido diversos y no precisamente han tenido como objetivo principal el registro de información.

CAPITULO 1

HUEHUETLA EN SU CONTEXTO GEOGRÁFICO, HISTÓRICO Y CULTURAL

1. La Huasteca

1.1. Ubicación geográfica

No es casual que al momento en que intentamos establecer los límites que comprende una determinada región cultural nos encontremos con diferentes y muy variadas propuestas. Esto es así quizás por dos razones, la primera tiene que ver con el dinamismo propio que caracteriza a toda cultura humana en general y, la segunda, acaso obedece a ciertos intereses metodológicos de los investigadores. Con respecto a la primera razón, es relevante hacer mención que la historia de los grupos humanos, y particularmente, la de los pueblos indígenas de México, no ha estado marcada por la pasividad sino que ha sido a través del cambio constante que dicha historia ha construido y ofrecido diversas respuestas creativas a cada nueva condición que se le ha presentado. En consecuencia, no siempre es posible establecer límites fijos dentro de los cuales podamos decir que una cultura se desarrolla sin que dicho desarrollo altere “sus fronteras”. Ahora bien, de acuerdo con la segunda razón, tal como lo han mencionado en su momento Camacho y Jurado refiriéndose precisamente a la región huasteca, siempre han existido criterios disciplinarios muy variados que han establecido los límites de la región huasteca en función de un objeto de estudio determinado (Camacho y Jurado, 1995:5). En esta misma lógica, Román Güemes sostiene que “actualmente son muchos los esfuerzos realizados a fin de lograr una delimitación territorial precisa de la Huasteca; sin embargo, dichos empeños resultan un tanto azarosos e imprecisos, pues son varios los criterios que influyen en esta tarea, entre ellos el arqueológico y el lingüístico” (Güemes, 2003:11)

A continuación presentaré algunas propuestas respecto a la delimitación geográfica de la huasteca, de todas ellas pretendo obtener un par de rasgos comunes con el fin de fundamentar los límites de mi trabajo de investigación. Empezaré haciendo referencia a Guy Stresser-Péan para quien:

“...la huasteca es una región de tierras cálidas y bajas, que ocupa el extremo norte de la franja costera tropical y húmeda, que bordea el Golfo

de México. Señala su límite occidental la vertiente de la Sierra Madre, que está muy alejada del mar a la latitud del Pánuco y de Valles, pero que hacia el sur se acerca cada vez más hasta el curso inferior del río Cazonés” (Stresser-Péan, 1990:187).

Por su parte, Antonio Escobar prefiere hablar de las “huastecas” señalando que:

“...esta región limita al norte con el río Pánuco... [...] Al sur, las Huastecas limitan con el río Cazonés y con la región conocida como el Totonacapan; al occidente, con la Sierra Madre Oriental, que baja hacia la costa formando grandes escalones que son atravesados por ríos de la vertiente del Golfo de México, el cual constituye el límite de la región por el oriente. [...] Prácticamente todas las Huastecas se encuentran en la zona intertropical, esto es, entre el trópico de Cáncer y el de Capricornio...” (Escobar, 1998:27)

Román Güemes afirma que:

“...hoy día, la Huasteca se ubica dentro del área que corresponde al trópico, en la zona hidrográfica llamada cuenca baja del río Pánuco...[...] Abarca porciones considerables de los actuales estados de Veracruz, Hidalgo y San Luis Potosí, y minoritariamente de Tamaulipas, Querétaro y Puebla, lo cual le confiere gran riqueza humana y cultural” (Güemes, op. cit.:12).

Pasando al plano institucional, en 1994, a través de la conformación del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, se llegó a cierto acuerdo en relación a la delimitación geográfica de esta región.³ Desde entonces, dicho programa quedó constituido por los estados de Hidalgo, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tamaulipas y Veracruz, cada uno vinculado con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y en coordinación con sus respectivas Direcciones Generales de Culturales Populares. (Ramírez, op. cit.: 7).

³ Se debe aclarar que aunque pueda existir un acuerdo institucional que permita delimitar geográficamente esta región, sin embargo, hoy en día ello está lejos de ser una solución definitiva. Tan es así que Jesús Ruvalcaba ofrece razones para sostener que una fracción del estado de Guanajuato debe considerarse también como parte de la región huasteca.

Podríamos seguir haciendo referencia a un número considerable de propuestas como las arriba mencionadas, sin embargo, aquellas que hemos enunciado son suficientes para encontrar dos constantes: 1) la extensión geográfica de la huasteca o las huastecas siempre ha sido vasta y compleja; y 2) cierta porción del norte del Estado de Puebla es considerada parte integral de dicha región. Esto último lo podemos constatar ya sea por referencia directa de los autores, o a partir de algunos datos geográficos por ellos mencionados: hidrografía, orografía, trópicos, etc.

Con lo anterior, queda justificada de manera general la delimitación geográfica de mi trabajo de investigación. Más adelante se harán las precisiones correspondientes y necesarias.

1.2. Región pluricultural

Si centramos nuestra atención en la extensión geográfica de la huasteca, podemos darnos cuenta que dicha amplitud territorial ha hecho posible que desde siempre y hasta nuestros días, en su interior hayan coexistido un grupo variado de etnias originarias. Al respecto, Ana Bella Pérez Castro refiere que “el actual territorio huasteco es un verdadero mosaico cultural en el que se asientan grupos de habla *teenek*, nahua, otomí, pame, totonaca y tepehua.” (Pérez, 2005:45). Siguiendo con esta idea, Román Güemes al hablar de la huasteca, sostiene que: “ahí se asientan las etnias originales *teenek bitzou* o *teenek bichou*, nahuas (*masewalimeh*), otomíes o *hñahñú*; los *li.sani*, *limasihpihní* o tepehuas; los totonacos y los pames o *xí'iuy* (*xi'úi*), que no obstante compartir rasgos culturales comunes, poseen su propia lengua y cultura” (Güemes, op. cit.:12).

Es claro que dentro de los objetivos de esta tesis no se pretende resolver el problema de la delimitación geográfica de la región huasteca; no obstante, el hecho de haber enunciado, en primer lugar, algunas de las diferentes propuestas de su demarcación, nos permite ahora, en un segundo momento, dar cuenta del crisol cultural de la huasteca conformado por un grupo variado de etnias que durante mucho tiempo han compartido este espacio común. Por todo ello, sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que la región huasteca siempre ha sido una región multicultural y pluriétnica.

Si bien es cierto que cada grupo en sí mismo implica un universo complejo y por tanto merece un estudio aparte. No obstante, la coexistencia de estas etnias a lo largo del tiempo ha hecho posible que todas ellas, en mayor o menor grado, compartan una amplia gama de rasgos culturales. Mención especial merece el mundo mágico-religioso que fundamenta al universo ceremonial conformado por rituales y ciclos festivos en torno a un sin número de deidades y espacios sagrados como los cerros, las cuevas, el agua, la tierra, el viento, etc. Resulta relevante hacer notar que una de las maneras en que este universo ceremonial se hace patente es precisamente a través del paisaje sonoro que encarna y que a su vez, reviste de significado.

Una vez más debemos señalar que a pesar de que el crisol cultural que conforma a la huasteca es diverso y, en consecuencia, sus expresiones musicales también son muy variadas; no obstante, existen algunas dotaciones instrumentales y repertorios musicales que los diferentes grupos étnicos comparten entre sí. Una vez que estos instrumentos y repertorios son apropiados y reconocidos por los miembros de la región huasteca, se convierten en portadores de significados inmersos en una dialéctica cultural que se desenvuelve entre la continuidad y cambio.

Desde mi punto de vista, es el paisaje sonoro compartido lo que ha ido construyendo un sentimiento de integración entre las diferentes etnias que conviven en la huasteca, y en particular, considero que el trío huasteco es la dotación instrumental que ha jugado un rol relevante en la conformación de dicha integración cultural. Al respecto, el etnomusicólogo Gonzalo Camacho al referirse a la música de la región y particularmente al trío huasteco, ha señalado lo siguiente:

“En esta multicitada zona geográfica, también se generó una dotación instrumental constituida por un violín, huapanguera y jarana conocida popularmente como trío huasteco, la cual se ha convertido en el emblema musical de la región” (Camacho, 2007:69).

Partiendo de esta postura y delineando los límites geográficos de mi investigación, el presente trabajo pretende hacer notar la relevancia de esta dotación instrumental en la Sierra Norte de Puebla, específicamente en el

Municipio de Huehuetla que actualmente cuenta con una nutrida población indígena con mayoría totonaca.

El principal objetivo de esta investigación consiste en demostrar que el trío huasteco ocupa un lugar relevante en las diferentes facetas de la vida cultural de Huehuetla debido a su gran versatilidad musical. Al respecto, resulta muy pertinente hacer hincapié en lo que el etnomusicólogo Gonzalo Camacho ha reiterado en varios de sus trabajos:

“El trío huasteco posee la capacidad para ejecutar la mayoría de los géneros que constituyen el sistema musical de la Huasteca, incluso para adaptar y adoptar los recién popularizados” (Camacho, op. cit.:70)

Por mi parte, intentaré hacer notar que, en el caso de Huehuetla, esta versatilidad musical del trío huasteco –que dicho sea de paso, no poseen las otras dotaciones instrumentales de la región⁴- funciona como generadora constante de discursos sonoros que, por un lado, son portadores de tiempos pasados que han logrado perdurar hasta el presente; y por el otro, estos discursos sonoros se encuentran inmersos en un continuo proceso de resignificación cultural en virtud de su interacción constante con los diferentes rostros del mundo contemporáneo.

Por ahora, antes de abordar aspectos de la problemática musical en Huehuetla, considero recomendable hacer un recuento general de la cultura totonaca en la región que posteriormente habrá de servirnos para esclarecer muchos aspectos de lo que hoy constituye la cultura musical totonaca en Huehuetla.

⁴ En particular me refiero al tambor y la flauta con que se acompañan las danzas de *voladores* y *quetzales*. Esta dotación musical junto con los danzantes que acompaña sólo se hace presente en momentos muy específicos de las *fiestas comunales*. Por otro lado, la presencia del *trío huasteco* predomina en todo momento.

2. El Totonacapan

2.1. Ubicación geográfica

El territorio que actualmente ocupan los totonacos es parte de lo que en tiempos de la conquista se conocía bajo el nombre de Totonacapan (Garma, 1987: 27) que comprendía una vasta región de los estados de Veracruz y Puebla (Croda, 2005:11). Al respecto, Carlos Garma comenta que Kelly y Palerm, después de basar sus investigaciones utilizando diversos documentos del siglo XVI, sostienen que para mediados de dicho siglo, los límites del Totonacapan comprendían el río Cazonas al norte y el río de la Antigua al sur. Quiere decir que el Totonacapan abarcaba toda la Sierra Norte hasta la frontera de Puebla e Hidalgo, quedando en dirección opuesta a la costa veracruzana. (Garma, *op. cit.: idem*)

De acuerdo con José García Payón, otros investigadores al referirse al periodo anterior a la conquista nahua, señalan que “La antigua Totonacapan” limitaba al norte con el río Tuxpan; al sur con el río Papaloapan y el territorio de la Antigua Cuetlachtlán (Cotaxtla); y hacia el occidente, subía hacia la Mesa Central por las actuales poblaciones de Tlatlahuqui, Zacapoaxtla, Tulancingo, hasta confundirse con los tepehuas que entonces ocupaban las sierra de Hidalgo, para unirse con la Huastecapan (García,1990:230). Por su parte, Elio Masferrer sostiene que al momento del arribo español, “el Totonacapan se extendía desde Zacatlán hasta la costa del Golfo de México, desde el río Cazonas hasta más allá del actual Puerto de Veracruz” (Masferrer, 2009:95).

Resulta interesante resaltar que en dicho territorio, según José García Payón quien tomando en consideración los trabajos de Kubler, Cook y Simpson, y de Kelly y Palerm,⁵ sostiene que del total de poblaciones donde desde el siglo XVI se habla el totonaco, 55 de ellas corresponden hoy al Estado de Veracruz, 170 al actual estado de Puebla y unas cuantas al Estado de Hidalgo. A partir de esta información, García Payón afirma que fuera del clásico territorio totonaco que se

⁵ Los documentos a los que se refiere García Payón son los siguientes: Kubler, George (1942) “Population Movement in Mexico, 1520-1600” en *Hispanic American Historical Review*, vol.22, pp.606-643. Cook Sherburn F. y Lesley Birds Simpson (1948) “The Population of Central Mexico in the Sixteenth Century”, en, *Ibero Americana*, 31, University of California. Kelly, Isabel y Angel Palerm, (1952) “The Tajín Totonac. Parte I History, Subsistence, Shelter and Technology” en, *Smithsonian Institution*, núm. 13, Washington, D.C., Institute of Social Anthropology.

ha restringido a la región veracruzana, la población totonaca de la sierra de Puebla siempre ha sido mayor hasta en un 70% (García, *op.cit.*:231).

Sin detenernos en más consideraciones, los datos arriba expuestos nos permiten ubicar a la Sierra Norte de Puebla como una región históricamente habitada por hablantes del totonaco.⁶ Actualmente esta región sigue siendo considerada como parte del Totonacapan ya que, de acuerdo con Rubén Croda, lo que algunos denominan “el moderno Totonacapan suele definirse como el área donde el idioma totonaco todavía se habla en considerables proporciones”. (Croda León, *op.cit.*: 13). Siguiendo el uso de esta denominación, Nicolas Ellison nos dice lo siguiente:

“La población de lengua totonaca, que cuenta hoy en día con un poco más de 400 000 hablantes, se concentra principalmente en el noreste del Estado de Puebla y en el centro norte del Estado de Veracruz. Esta es la región del *Totonacapan*, ‘la tierra totonaca’” (Ellison, 2007:2)

2.2. Algunas versiones sobre el origen de los totonacos

Según Elio Masferrer, las primeras fuentes históricas señalan que los totonacos se llaman así porque adoraban a un dios llamado Totonac. El mismo autor comenta que otras versiones ponen énfasis en una interpretación etimológica *tu tu* (tres) y *nacu* (corazón): tres corazones. Esto último, en referencia a tres grandes centros ceremoniales: Tajín en Papantla, Zempoala cerca de la antigua fundación del puerto de Veracruz y Yohualichan en la Sierra Norte de Puebla, cerca de Cuetzalan. Masferrer afirma que esta segunda versión ha sido asumida por un número considerable de profesores bilingües totonacos de la región, quienes, en los últimos años, han decidido solicitar a la Secretaría de Educación Pública se aceptara esa denominación como propia. (Masferrer, 2004:6). En el caso de Huehuetla, esta versión que se apoya en la interpretación etimológica se ha ido difundiendo entre la población en general y también entre algunos músicos

⁶ Con ello no queremos omitir el hecho de que en esta zona los totonacos siempre han compartido el territorio con otras étnias. A este respecto, Elio Masferrer refiere que a la llegada de los españoles, dentro del territorio totonaco existían regiones multilingües con población otomí, tepehua, nahua además de la totonaca, principalmente en la zona de Pahuatlán y Xicotepec de Juárez, Puebla. (Masferrer, Elio, 2009:95)

quienes incluso la han llegado a expresar en los versos de algunos sones. Tal es el caso de una de las coplas del Cielito Lindo interpretado por el trío huasteco “Los cariñosos”, originario de Leacamán:

Mi lengua totonaca que significa tres corazones
Dichoso los que lo hablan cielito lindo las tres regiones
Las tres regiones, las tres regiones hablan aquí
Lo hablan en Yohualichan, Río Zempoala y hasta el Tajín⁷

Por otro lado, las versiones en relación al origen de los totonacos también son variadas. Una de las más difundidas es la que planteó Torquemada en su *Monarquía Indiana* donde sostiene que los totonacos salieron de Chicomoztoc o Siete Cuevas, estuvieron en Teotihuacán y después de haber construido los templos del sol y de la luna, se dirigieron hacia Atenamitic, actual Zacatlán, para luego extenderse por toda la serranía, llegando a los llanos de Cempoala, junto al actual Veracruz. (Torquemada, 2011:381). Otra versión sobre este asunto proviene de la obra *Relaciones Geográficas* redactada entre 1579 y 1581. En ella se sostiene que los totonacos salieron del mar y que eran cuatro, de los que a su vez salieron muchos indios que hablaban esa lengua y posteriormente poblaron trece pueblos. (Paso y Troncoso, 1905: 108).

Refiriéndonos ahora a Huehuetla, podemos decir que un porcentaje considerable de la población desconoce las distintas versiones sobre el origen del pueblo totonaco. No obstante, la versión de Torquemada es la que ha ganado mayor aceptación en los diversos centros educativos y culturales de orientación indígena.⁸

⁷ Verso interpretado en el Concurso de huapango celebrado el 12 de mayo de 2006 en Leacamán.

⁸ Me refiero principalmente al CESIK, institución educativa totonaca de la que nos habremos de ocupar más adelante. Por lo pronto, es importante mencionar que en el acervo bibliográfico de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) con sede en Huehuetla, se encuentra un trabajo de investigación realizado por Marcos Sánchez, estudiante del CESIK. En dicho trabajo, Marcos Sánchez ofrece un panorama general de la cultura totonaca en Huehuetla y precisamente recurre a la versión de Torquemada para explicar el origen de este grupo étnico. La referencia completa del trabajo de Marcos Sánchez se encuentra en la bibliografía.

3. Huehuetla: ubicación geográfica y antecedentes históricos

3.1. Ubicación geográfica

De la Sierra Madre Oriental de México se desprenden las ramificaciones de Tlatlauquitepec, Zacapoaxtla, Tetela, Chignahuapan, Zacatlán y Huauchinango, constituyendo así lo que se conoce como Sierra Norte de Puebla (Córdoba, 1990: 22). Esta área geográfica abarca la parte septentrional de dicho Estado y sus colindancias con los Estados vecinos de Hidalgo y Veracruz.

El municipio de Huehuetla se encuentra en la porción central del declive septentrional de la Sierra Norte hacia la llanura costera del Golfo. Tiene una superficie de 59.96 kilómetros cuadrados que lo ubica en el lugar 158 con respecto a los demás municipios del Estado. Se encuentra a 180 kilómetros de la capital poblana. Colinda al Norte con el Estado de Veracruz, al Sur con los municipios de Caxhuacan e Ixtepec, al Oriente también con Veracruz (Zozocolco de Guerrero) y al poniente con Olintla (Puebla).

Su clima es cálido húmedo con lluvias durante la mayor parte del año. La temperatura oscila entre los 18 a 35 grados centígrados en primavera y verano, mientras que en invierno va de los 5 a los 18 grados. Su altitud es de 540 metros sobre el nivel del mar y su tipo de suelo es arcilloso y de barréales. (Zambrano, 2003:58).

El municipio presenta una topografía bastante accidentada, determinada por una serie de cerros aislados distribuidos por todo el territorio. Los cerros llegan a alcanzar los 800 metros sobre el nivel del mar.

El municipio se ubica en la cuenca del río Tecolutla, los ríos que lo recorren provienen de la Sierra Norte, destacando el Tehuancate, que baña la porción central en dirección Oeste-Este y sirve de límite con el municipio de Caxhuacan, a su paso algunas corrientes intermitentes se le unen, hasta desembocar en el Zempoala, afluente del Tecolutla. Por último, cuenta con varios ríos acueductos como el que lleva agua del manantial ubicado en las estribaciones montañosas del Norte de Huehuetla a la cabecera municipal, así como el que va de Ozelonacaxtla a Caxhuacan.⁹

⁹ Enciclopedia de los Municipios de México, Puebla, Huehuetla, disponible en: http://www.emexico.gob.mx/work/EMM_1/Puebla/Mpios/21072a.htm

3.2. El Kgoyumachuchut como lugar de origen

El origen del vocablo Huehuetla proviene del náhuatl: *huehuet*, antiguo o viejo y *tlan*, lugar, lo que significa, lugar antiguo o lugar de los viejos. Existe la versión de que los primeros pobladores totonacos le llamaron “kgoyumachuchut”, que, de acuerdo con Marcos Sánchez, significa “armadillo tirado en el agua” (Sánchez, 2007:5). Por otro lado, la información contenida en la página web del actual Ayuntamiento de Huehuetla refiere que según la tradición oral, antiguamente Huehuetla era conocido con el nombre de Kgoyom,¹⁰ donde a su vez, existía otro lugar denominado “kgoyumachuchut”, esté último traducido como “lugar donde hay agua y pericos”.

De acuerdo con el sitio web del Ayuntamiento de Huehuetla, se tienen noticias de “kgoyumachuchut” debido a los restos piramidales encontrados a un kilómetro de distancia de la comunidad de Lipuntahuaca.¹¹ En este sitio web también se refiere que dichos restos estuvieron sujetos a pruebas de carbono y los resultados obtenidos han hecho pensar que posiblemente las construcciones de Lipuntahuaca se edificaron paralelamente a las del Tajín.¹²

Sin pretender resolver este asunto, al menos en el caso de Huehuetla, hoy en día los habitantes totonacos siguen estableciendo cierta relación entre los restos piramidales de Lipuntahuaca y el sitio Tajín al que consideran como la “cuna de su cultura” pero también como un lugar sagrado. Lo anterior es sostenido por las investigaciones de Nicolas Ellison (Ellison, 2007:2) y también lo he podido corroborar durante mi trabajo de campo.¹³ Al respecto resulta relevante la opinión

¹⁰ Es importante mencionar que al momento de preguntar a los habitantes indígenas que significa “Kgoyom”, la mayoría sólo responde que “Kgoyom” era el antiguo nombre de Huehuetla.

¹¹ Cómo se verá en la siguiente sección, Lipuntahuaca es una de las ranherías que conforman el Municipio de Huehuetla.

¹² Información disponible en: <http://www.huehuetla.gob.mx/paginas/historia.html>. Además, si agregamos que Bernardo García Martínez sostiene que los sitios arqueológicos mejor conocidos de la Sierra, en particular Xiutetelco y Yohualichan, tienen muchas relaciones formales con las del Tajín y parecen haber sido contemporáneos (García, 2005:36), entonces la posibilidad de que “Kgoyumachuchut” corresponda también al mismo periodo que los sitios anteriores no resulta ser una afirmación muy aventurada.

¹³ Durante los años que llevo visitando el Municipio, muchos habitantes totonacos con quienes he establecido comunicación consideran al Tajín como un lugar sagrado, entre ellos, José de Aquino, caporal de la danza del volador. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, 1 de enero: 2009). Este mismo asunto se puede comprobar en el interior de la Iglesia de Huehuetla ya que en el altar mayor se construyó una réplica de la pirámide de los nichos. Este punto en particular se tratará más adelante con mayor detalle.

del párroco José Luis Ortiz Álvarez¹⁴ quien en entrevista me comentó que “la población totonaca considera al Tajín como un lugar sagrado y en este sentido, la manera de concebir al Tajín puede compararse incluso con lo que para la mayoría de los católicos representa la Villita” (Huehuetla, 6 agosto: 2009).

Por otro lado, en la investigación de Karla Guajardo, también encontramos la referencia de que Huehuetla era conocido bajo el nombre de “kgoyumachuchut”, pero en este trabajo aparece traducido como “paraíso”. (Guajardo, 2004:111).

Debemos notar que las primeras dos de estas interpretaciones del significado de “kgoyumachuchut” obedecen al sentido etimológico del término; en lo que respecta a la tercera, es muy probable que tenga que ver con una manera mítica de interpretar el pasado ya que, apoyándonos en la investigación de Korinta Maldonado, podemos decir que esta interpretación hoy en día hace alusión a los “tiempos inmemoriales” (antes de que llegaran los mestizos) cuando los totonacos se gobernaban según la costumbre y trabajan en colectivo (Maldonado, 2006:5).

Independientemente de cuál pudiera ser la traducción más exacta del término, lo relevante es que su uso sigue siendo vigente ya que actualmente podemos encontrar en Lipuntahuaca un manantial con ese nombre.

Si tomamos en cuenta el significado mítico-cultural que los totonacos le han conferido al lugar, veremos que las diversas interpretaciones de “kgoyumachuchut” que hemos señalado, además de complementarse, remiten al momento mítico de la “creación del mundo” que tuvo lugar precisamente en el “centro del mundo”,¹⁵ en este caso, del mundo totonaco de Huehuetla.

Se tiene referencia de que para la cultura totonaca los cerros, las concentraciones de agua y las cuevas han tenido una importancia simbólica relacionada con fuerzas sobrenaturales y el culto a la fertilidad. Tan es así que, el manantial “Kgoyuma Chuchut”,¹⁶ ha ocupado por mucho tiempo un lugar central en las prácticas religiosas del municipio (Ellison, 2007b:6). Como muestra de que, de acuerdo con la tradición oral, ese fue el lugar donde se fundó Huehuetla, Nicolas Ellison comenta que:

¹⁴ El sacerdote José Luis Ortiz Álvarez permaneció al frente de la parroquia de Huehuetla del 2 de octubre de 2001 al 22 de febrero de 2010.

¹⁵ Esto en alusión directa a la terminología empleada por Eliade.

¹⁶ De esta manera es como Nicolas Ellison escribe el nombre del lugar referido.

“A un lado del manantial dos pequeños promontorios prehispánicos atestiguan la autenticidad de la tradición oral según la cual el pueblo de Huehuetla (o Kgojom, según su apelación totonaca) fue fundado allí primero” (Ellison, 2007b: idem)

Regresando ahora a la información contenida en la página web del actual Ayuntamiento de Huehuetla, ésta refiere que la cueva más representativa para los “totonacos-huehuetecos” y visitada aún por los ancianos para rezar por las buenas cosechas es precisamente Kgoyuma Chuchut. El mito de origen que a continuación transcribimos da cuenta de la importancia que aún reviste dicho lugar:

“Se explica que ahí habitaba el dios totonaco, cuidado por la lugua (serpiente), y no sólo a él, asimismo a la vida del hombre y por quien es respetada. La tradición oral cuenta que San Miguel va en busca de Kimpuchinakan (dios totonaco), la serpiente trata de impedirlo, después de intensas luchas San Miguel entra a la cueva y saca al dios, pero con las características de San Salvador”¹⁷

Por su parte, Nicolas Ellison comenta que a través de diversas entrevistas ha podido corroborar la relevancia de la cueva como lugar donde se desarrollan rituales de petición: de lluvias, de curación y de fertilidad. Ellison añade que “a principios de los años 90, a consecuencia de la aparición de la imagen de la Virgen de Guadalupe, San Salvador, San Francisco (Patrón de Caxhuacan) y San José (Patrón de Olintla) la iglesia católica retomó el carácter religioso del lugar. Por ello, cada mes del año una de las comunidades del municipio viene a traer en procesión la imagen de su Santo Patrón y pedir una misa por el bien de la comunidad y de sus cosechas en una especie de capillita que allí se construyó” (Ellison, 2007b:6). De acuerdo con Ellison, dicho lugar todavía hoy es mencionado, junto a la iglesia, como el “lugar de residencia” del Santo Patrón San Salvador pero también de los santos de municipios vecinos, lo cual sugiere una *centralidad* territorial del lugar para toda la “micro-región” o sino, al menos la pretensión de tal centralidad por parte de los huehuetecos. (Ellison, 2007b:15).

¹⁷ Información disponible en: <http://www.huehuetla.gob.mx/paginas/historia.html>

En lo que respecta a mi propia experiencia de campo, la mayoría de los habitantes a quienes he interrogado han corroborado la información antes dicha, es decir: la vigencia del manantial de Lipuntahuaca como lugar sagrado¹⁸ y la idea de que “Kgoyumachuchut” es donde se originó Huehuetla.

3.3. El santo patrón y sus orígenes míticos

En cuanto a la aparición del “Divino Salvador”,¹⁹ al menos existen otras dos versiones más que, por razones de organización, nos referiremos a ellas como versión A y versión B, respectivamente. Las razones por las que queremos prestar especial atención a ambas versiones son las siguientes: 1) son las más aceptadas por la población totonaca de Huehuetla y, 2) en ambas narraciones el aspecto sonoro desempeña un rol fundamental.

Comenzando con la versión A, se dice que a las orillas de Huehuetla había una cueva muy profunda por donde pasaba agua. Esa cueva se llamaba *Tambor* ya que cuando alguien pasaba cerca de dicho lugar se escuchaban sonidos similares a los de un toque de tambor. Debido a este sonido, hubo quien se atrevió a entrar y ahí encontró la imagen del Divino Salvador. La imagen fue extraída por los habitantes quienes la trasladaron a la Iglesia de Chilocoyo, sin embargo, al poco tiempo desapareció y volvió a aparecer en Huehuetla. Entonces llegó el aviso a través de un sueño. Un hombre soñó que el Divino Salvador le dijo que quería quedarse en Huehuetla para cuidar de sus hijos y por ello quería que ahí se le construyera su casa. Por esta razón, se construyó el “Calvario” (un templo pequeño ubicado cerca del centro de Huehuetla). En dicho templo nuevamente se colocó al Divino Salvador, sin embargo, tampoco permaneció mucho tiempo ahí pues volvió a desaparecer y nuevamente hubo quien lo encontró en el lugar

¹⁸ El párroco José Luis Ortiz Álvarez, en coincidencia con lo que sostiene Nicolas Ellison, me comentó que actualmente cada mes se lleva a cabo una celebración de misa en el “Kgoyumachuchut” cuyo objetivo es pedir que haya lluvia, que haya una buena cosecha, etc. De acuerdo con Ortiz Álvarez, durante todo el año, a cada una de las ranherías de Huehuetla le corresponde organizar los detalles necesarios para estas celebraciones, algunas ranherías llevan danzas (principalmente quetzales y/o negritos) y/o tríos huastecos cuya música acompaña la procesión formando así parte de la ofrenda. (Entrevista, Huehuetla, 6 de agosto: 2009).

¹⁹ Muchos indígenas totonacos así designan al “patrón” de Huehuetla ya que consideran que jerárquicamente el “Divino Salvador” se encuentra arriba de cualquier santo. Esta designación proviene principalmente de los más ancianos. En cuanto a los habitantes jóvenes, generalmente se refieren al santo patrón como “San Salvador” sin que ello implique dejar de reconocerlo como el único patrón principal del Municipio. En este capítulo, utilizaremos ambas designaciones indistintamente.

donde había aparecido originalmente. Después de varios acontecimientos similares, por último se construyó la Iglesia actual de Huehuetla y al colocar al Divino Salvador en su interior éste no volvió a desaparecer porque ahí era donde quería estar. (Entrevista etnográfica a Don Miguel Hernández, Huehuetla, 6 de agosto: 2009).

La versión B nos fue proporcionada por el joven Alfredo Santiago Gómez, estudiante de la preparatoria CESIK. De acuerdo con esta narración, se dice que San Salvador se apareció en el Kgoyumachuchut hace muchos años. En dicho lugar muchos campesinos iban a trabajar porque antiguamente era un área de cultivo. Durante las primeras horas de la mañana estos campesinos escuchaban de manera frecuente el sonido de un tambor. Una ocasión los campesinos vieron que, del lugar donde parecía provenir el sonido del tambor, un señor extendía al sol una gran variedad de semillas para que se secaran: chiles, maíz, calabazas, etc. Al ver la gran cantidad de semillas, un campesino se acercó al señor para decirle que sus semillas estaban muy bonitas y le preguntó si se las podía vender. El señor respondió que él no las vendía sino que las regalaba para que las cultivara la gente. Entonces el campesino le pidió que le regalara “tantito” y el señor respondió que sí, pero le pidió al campesino que regresara al día siguiente por ellas. Al día siguiente el campesino fue con varios amigos suyos para que también a ellos les regalaran semillas, sin embargo, el señor ya no estaba y en su lugar se encontraba San Salvador. Al ver lo sucedido, los campesinos consideraron que dicho acontecimiento era algo divino. Entonces, la gente se organizó y decidieron llevar a San Salvador a Huehuetla. Con ese objetivo le construyeron un primer templo que fue el Calvario, no obstante, San Salvador no quiso quedarse ahí ya que desapareció y regresó al lugar donde originalmente lo habían encontrado. La gente otra vez lo volvió a llevar a Huehuetla pero ahora siguiendo una señal. Resulta que en Huehuetla había dos árboles secos, uno de ellos se cayó y la caída del árbol fue precisamente lo que indicó el lugar donde San Salvador quería permanecer. El otro árbol lo tumbaron por precaución para evitar accidentes. La versión culmina diciendo que la iglesia actual de Huehuetla se construyó en el lugar donde se encontraba el árbol que se cayó. Desde entonces, la población totonaca de Huehuetla considera que San Salvador es el

patrón de la semilla y por ello, el día de su santo, le cuelgan muchos chiles a su alrededor. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, 7 de agosto: 2009).

Como información relevante, Alfredo Santiago añade que debido a que los campesinos cada vez que iban al Kgoyumachuchut escuchaban por las mañanas el sonido de un tambor, actualmente en la Iglesia siempre vemos a San Salvador con un tamborcito colgado como si lo estuviera tocando. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, 7 de agosto: 2009).

De acuerdo con el párroco Ortiz Álvarez, existe una versión que en realidad podría considerarse como una variante que sintetiza las dos versiones arriba mencionadas. De acuerdo con esta narración, el lugar donde se apareció San Salvador no fue el Kgoyumachuchut sino un lugar llamado *kachumachuchut*, que, de acuerdo con Ortiz Álvarez, podría ser la cueva referida en la versión A. Del mismo modo, coincidiendo con Don Miguel Hernández y con la versión A, el párroco menciona que en esta narración el sonido del tambor fue el principal elemento que hizo posible ubicar el lugar de la aparición de San Salvador.²⁰ Una vez que San Salvador fue encontrado, la gente intentó varias veces hallar un lugar para que San Salvador fuera reubicado, sin embargo, estos intentos siempre fallaban porque San Salvador desaparecía de donde lo colocaban. Fue entonces que San Salvador les dio como señal un árbol que se encontraba donde hoy es el atrio de la Iglesia. Es aquí donde encontramos una coincidencia importante con la versión B. El párroco comenta que ese árbol durante la semana santa floreaba como “cabellito morado” pero con el tiempo se cayó de viejo y se tuvo que tumbar la parte restante para evitar un accidente, sin embargo, la comunidad lo conservaba por su valor simbólico ya que había permitido ubicar el lugar donde San Salvador quería quedarse. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, 6 de agosto: 2009).

En el siguiente capítulo analizaremos con cierto detalle estas versiones, particularmente nos detendremos en aquellos elementos que son constantes en ambas y que, a nuestro modo de ver, nos permitirán elaborar una interpretación general en torno al problema del significado musical en Huehuetla.

²⁰ De hecho el párroco comenta que la población indígena siempre ha asociado a San Salvador con el tambor, la flauta y la danza de los voladores.

Por ahora solo debemos notar que, aun cuando no todas las versiones consideran que San Salvador se apareció en el “Kgoyumachuchut”, lo cierto es que los habitantes indígenas coinciden en que ahí fue el lugar donde se fundó Huehuetla. Es muy probable que esta coincidencia se deba a los restos piramidales que ahí se han encontrado y a los que ya nos hemos referido. Además, es necesario mencionar que, independientemente de las versiones acerca del lugar de aparición de San Salvador, todos coinciden en que en el “Kgoyumachuchut” se apareció la virgen de Guadalupe y/o algunos otros santos. En base a lo anterior podemos sostener que el Kgoyumachuchut es concebido como el lugar de origen donde se ha manifestado lo sagrado, ya sea San Salvador, la Virgen, San Miguel, etc.

Si ahora tratamos de explicar, de acuerdo con Eliade, porque el “Kgoyumachuchut” sigue teniendo tanta relevancia, debemos recordar que para dicho autor, una piedra sagrada, un árbol sagrado, una cueva sagrada o cualquier lugar sagrado, no son adorados en cuanto tales sino en la medida en que se convierten en hierofanías; es decir, por el hecho de mostrar algo que ya no es ni piedra ni árbol ni cueva, sino lo *sagrado*. Dicha manifestación de lo sagrado hace que un objeto cualquiera se convierta en *otra cosa* sin dejar de ser *él mismo*, pues continúa formando parte de su medio circundante. En resumen, el término hierofanía expresa la manifestación de lo sagrado; se trata de un acto “misterioso”, es decir, “la manifestación de algo ‘completamente diferente’, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo ‘natural’ profano” (Eliade, 1985:19).

En virtud de lo anterior, podemos sostener que el lugar designado como “Kgoyumachuchut” representa justamente esa manifestación de lo sagrado en Huehuetla, es decir, corresponde al concepto de hierofanía del que nos habla Eliade. Por ello, los diferentes ritos efectuados por los totonacos de Huehuetla en “Kgoyumachuchut” se realizan justamente ahí porque “Kgoyumachuchut” es el área sagrada por excelencia, es decir, es el Cetro del Mundo, ya que, de acuerdo con Eliade, todo lo que es *fundado* lo es en el Centro del Mundo y la creación misma se efectuó en el Centro del Mundo.²¹ En palabras de Eliade, tenemos que:

²¹ Como dato importante, los ancianos que defiende la idea de que San Salvador no se apareció en el Kgoyumachuchut sino en otra cueva ubicada en las orillas de Huehuetla, también sostienen que, a

“Un ritual cualquiera..., se desarrolla no sólo en un espacio consagrado, es decir, esencialmente distinto del espacio profano, sino además en un ‘tiempo sagrado’, en aquel ‘tiempo’ (*in illo tempore, ab origine*), es decir, cuando el ritual fue llevado a cabo por vez primera por un dios, un antepasado o un héroe” (Eliade, 2001:33)

3.4. Huehuetla y la discusión en torno a la toponímica nahua en el Totonacapan poblano

Si reparamos ahora en el actual nombre de Huehuetla, como ya se dijo, es un vocablo que proviene del náhuatl: *huehuet*, antiguo o viejo y *tlán*, lugar, lo que significa, lugar antiguo, lugar viejo o lugar de los viejos. Comúnmente se piensa que el origen de este vocablo fue resultado de la penetración mexicana a territorio totonaco antes de la llegada de los españoles. Sin embargo, Bernardo García en su obra *Los pueblos de la Sierra*, hace énfasis principalmente en la existencia de una previa influencia cultural teotihuacana en el Totonacapan. De acuerdo con Bernardo García, si tomamos como referencia que la fundación del Tajín probablemente ocurrió hacia el año 100 d C., ello nos permite considerar que pudo haber sido contemporáneo de Teotihuacan.²² (García, 2005:36). Por su parte, José García Payón en su artículo “Evolución histórica del Totonacapan”, apoyándose en Veytia e Ixtlilxóchitl y en sus propias investigaciones, sostiene que los Toltecas desde antes de su llegada al Valle de México penetraron en territorio totonaco (Veytia, 1836:218), es decir, alrededor de los años 752-757, habiendo fundado su capital Tula en el año 804 DC. (García, 1990:233).

José García añade que antes de fundar Tula, los toltecas se preocuparon por asegurar su territorio y por ello llegaron a Tuxpan hacia el año 622 y continuaron su marcha hacia las costas hasta llegar a la Sierra de Puebla fundando en 648 Tuzapán y luego ocupando las poblaciones de Zacatlán, Tzicóac y Tulancingo. A juicio de José García, la “penetración tolteca en el Totonacapan de la Sierra está representada por las ciudades fortificadas de Tuzapán y

diferencia del Kgoymachuchut, la cueva a la que ellos se refieren está contaminada y desde hace ya varios años ha dejado de ser visitada.

²² No olvidemos que anteriormente hemos dicho que otros sitios arqueológicos de la sierra también datan del mismo periodo, entre ellos Xiutetelco, Yohualichan e incluso probablemente el propio Kgoymachuchut.

Tenampulco, esta última construida cerca del paso del río Apulco, y además, por la importante zona arqueológica de Cacahuatenco que, con los centros de Tuxpan, Teayo y Metlaltoyuca (que quitaron a los totonacos), les permitió el control del territorio totonaco y de la frontera huasteca. (García, op.cit.: idem).

Otro dato más sobre la influencia tolteca se debe a la información de Torquemada y a ciertos hallazgos arqueológicos en los que se plantea que los totonacos construyeron o ayudaron a construir la pirámide de Teotihuacán, y posteriormente, se extendieron por la región de la Sierra de Puebla llevando consigo la cultura teotihuacana a donde hoy se hallan las poblaciones de Totutla Axocuapan, Acaxochitlán Tulancingo, Huachinango, Zacapoaxtla, etc. También se menciona que se acercaron a los contrafuertes que van desde Cuetzalan, Yohualichan, Atzalan, Xiuhtetelco y el Tajín (García, op.cit.:235).²³

En base a lo anterior, Teotihuacan logró conformar una hegemonía cultural y política en la cuenca de México y, en el caso de las zonas serranas, estableció diversas rutas de enlace muy importantes durante este proceso de influencia cultural. Al respecto, Bernardo García señala que el camino más corto posible entre el altiplano y el litoral corría del borde oriental de la cuenca de México a Tuxpan, cruzando la Sierra por Tulancingo y Huachinango y pasando muy cerca del Tajín. (García, op. cit.:37). Por ello, no es casual que puedan encontrarse muestras de la cultura teotihuacana a lo largo de esas rutas, sin que ello signifique que dicha influencia se hubiese extendido por igual en todas las áreas subyacentes o que todas estas áreas hubieran perdido su independencia. Lo cierto es que la presencia y cercanía de Teotihuacan con la Sierra es insoslayable. Esto significa, en palabras de Bernardo García, “que parte de la Sierra puede ser entendida por nosotros –como seguramente lo fue entonces- como una región del mundo teotihuacano muy próxima a su región central y no menos próxima a otras regiones muy importantes del ámbito mesoamericano de la época” (García, op. cit.: idem).

²³ Independientemente de que haya sido el mismo grupo de totonacos quienes después de colaborar en la construcción de la pirámide de Teotihuacán hayan ido a poblar la Sierra Norte de Puebla, lo cierto es que la interacción cultural entre totonacos y toltecas fue muy intensa y significativa. Por otro lado, tampoco se tiene referencia exacta de cómo o en qué términos se llevó a cabo esta “colaboración” por parte de los totonacos en dicha construcción.

Además, en base a las investigaciones de Campbell, Suárez y Jiménez Moreno,²⁴ entre otros, Bernardo García considera probable el hecho de que en Teotihuacan se cultivara también el totonaco y una lengua mazateco-popoloca pero en los últimos tiempos, al parecer por la élite gobernante, predominaría un idioma del grupo nahua. Lo anterior nos muestra que aun cuando podamos decir que la región del Totonacapan fue adquiriendo una identidad étnica y lingüística en la Sierra, sin embargo, durante el periodo clásico no es posible concebir a la Sierra como un asiento de una o varias regiones nítidamente diferenciadas por la lengua y la filiación étnica de sus habitantes. Por ello, Bernardo García concluye que, refiriéndose a la Sierra, este territorio estuvo expuesto a diversas influencias culturales y por tanto debió ser relativamente “cosmopolita” y al menos “bilingüe” (García, op. cit.: 40). Para el caso de Huehuetla y de muchos otros tantos topónimos nahuas en la región de la Sierra Norte, la influencia cultural tolteca, las distintas invasiones que estos grupos llevaron a cabo en territorio totonaco, e incluso el plurilingüismo característico de la región, nos hace pensar que muy probablemente este topónimo se originó antes de que los mexicas penetraran en el Totonacapan.

Pasando ahora al asunto del topónimo “Kgoyumachuchut” o “Kgoyom”, es importante tomar en cuenta la postura de José García Payón quien también resalta el hecho de que en la Sierra de Puebla hoy en día todavía podemos encontrar “supervivencias” totonacas locales, es decir, algunos nombres totonacos que desde siempre han sido empleados para designar accidentes topográficos, cerros, ríos y también ciertos pueblos. (García, op. cit.:239).

Regresando al problema de la toponímica nahua en territorio totonaco, otra posible explicación que en cierta medida apoya la postura de que estos topónimos se formaron antes de la invasión mexicana se basa en las *Relaciones Geográficas*.²⁵ En dicha obra se dice que “ciertos grupos chichimecas -algunos identificados como provenientes de Culhuacán o Culiacán, lugar asociado a Chicomoztoc- ocuparon o fundaron diversas localidades del centro de la Sierra en fechas que

²⁴ Los trabajos referidos son: “Middle American languages” de Lyle Campbell, “Advertencia” de Wigberto Jiménez Moreno y *The Mesoamerican Indian languages* de Jorge A. Suárez.

²⁵ Obra a la que ya nos hemos referido cuando se abordaron las distintas versiones sobre el origen de los totonacos.

corren de 1180 a 1240" (García, op. cit.: 50). Se sabe que estos inmigrantes también llevaron consigo la lengua náhuatl, misma que se siguió difundiendo significativamente por la región serrana aunque sin suplantarse del todo a las lenguas locales, como es el caso del totonaco.

Existe una tercera explicación que prefiere justificar la toponímica nahua en base a la penetración mexicana en territorio totonaco. Esta explicación es distinta a las dos anteriores ya que parte del periodo posclásico (900-1542DC) y toma en consideración la aparición de la Triple Alianza (México-Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan). De acuerdo con esta postura, la Sierra y el Totonacapan en general eran importantes como fuentes de abasto, tanto por su productividad como por su cercanía con el valle de México. La importancia de esta zona como área estratégica se probó en 1450, cuando los mexicas fueron víctimas de una hambruna que duró cinco años. Tan devastadora fue esta crisis que los mexicas se vieron obligados a vender a sus hijos para obtener maíz, pudiéndolo obtener solamente de los totonacos (García, op.cit.:57). Una vez superada esta crisis, la respuesta tanto de los mexicas como la de los texcocanos consistió en organizar una campaña para apoderarse del Totonacapan. A finales del siglo XV, la Triple Alianza ya tenía el control de Zempoala en la costa y el de la Huasteca al norte (García, op.cit.: idem).

La cuenca de México sufrió otra hambruna en 1505 y nuevamente el altiplano se vio dependiente del aprovisionamiento del Totonacapan. Una vez superada esta crisis, los mexicas, para entonces el grupo dominante de la Triple Alianza, afianzaron mayores conquistas en la Sierra lo que les permitió convertir a las poblaciones totonacas en pueblos tributarios (García, op.cit. 2005: 58).

A través de la Obra de Bernal Díaz del Castillo, se puede constatar que a la llegada de los españoles, los totonacos estaban bajo el dominio del emperador Moctezuma, quien los había sometido militarmente y convertido en pueblos tributarios (Díaz, 2005:81). Se cree que durante este periodo que va desde las invasiones mexicas hasta el sometimiento militar en contra de los totonacos, el Totonacapan fue adquiriendo las designaciones en náhuatl que hoy conocemos.

Para concluir con este asunto y a manera de evaluación de las distintas posturas, partamos del hecho de que la mayoría de los estudiosos coinciden en

que la dominación de la Triple Alianza en territorio totonaco se manifestó principalmente en exigencias tributarias y en el control del comercio, con pocas repercusiones en la organización interna de los grupos conquistados (García, op.cit.: 58; Masferrer, 2009:90-91), si a ello añadimos todo lo antes dicho en relación a la influencia e invasiones toltecas así como las migraciones chichimecas en la región, parece plausible que, de acuerdo con las investigaciones de José García Payón, la mayoría de los toponímicos en nahua que hoy encontramos en los pueblos totonacos tanto de Veracruz como de Puebla, se generaron durante la hegemonía tolteca que duró del siglo IX al XI, ya que, de acuerdo con este autor, parece muy poco probable que en un periodo de 80 años, es decir, de 1440 a 1519, la influencia mexicana hubiera sido tan profunda para alterar la toponimia totonaca (García, op.cit.: 239).²⁶

Para el caso que nos ocupa, todo lo anterior nos permite considerar la posibilidad de que el topónimo Huehuetla se haya generado durante el periodo de la influencia tolteca en el Totonacapan, sin que ello trajera como consecuencia la eliminación de “Kgoyumachuchut” o “Kgoyom” , ya que, de acuerdo con la tradición oral, corresponde al nombre originario de esta población. Para finalizar, sólo me resta adherirme a la afirmación de José García Payón quien considera que ante este tipo de asuntos, debemos esperar los resultados que arrojen los nuevos estudios arqueológicos (García, op.cit. 1990: 240).

²⁶ De acuerdo con José García Payón, desde el siglo IX el Totonacapan estuvo sujeto a culturas de habla náhuatl y el único periodo en el que los totonacos pudieron disfrutar de una “paz relativa” comprende desde las primeras décadas del siglo XIII a la mitad del siglo XV, periodo de transición durante el cual en el valle de México se desarrollaba la lucha por el poder entre Atzcapozalco y Tetzaco, y se consolidaba el poderío azteca (García Payón, José, 1990: 239).

3.5. Del periodo colonial a la consolidación de Huehuetla como Municipio Libre

Se tiene referencia que durante los primeros años de la Colonia, los totonacos, ahora sometidos por los españoles, se vieron obligados a tributarles productos. En lo que respecta al interior de la Sierra Norte de Puebla, región conocida en ese entonces como Gueytlalpa,²⁷ nombre de la cabecera a la que perteneció Huehuetla, fue encomendada al conquistador Pedro Cintas de Portillo quien posteriormente se convirtió en fraile franciscano y pidió que la Orden se hiciera cargo del área y de la gente que anteriormente se le había encomendado.²⁸ De esta manera, La Gueytlalpa pasó entonces al control definitivo de los franciscanos, que ya habían construido las primeras iglesias en la sierra. En esta época, la expansión de los franciscanos fue muy notable. Su principal objetivo consistía en el establecimiento del “reino Celestial” sobre la tierra con los nuevos conversos, sin embargo, este sueño se desvaneció por la caída demográfica ocurrida durante el siglo XVI (Garma, 1987:29). Durante este periodo el Totonacapan sufrió una baja considerable de población. Las principales razones fueron económicas, sociales y sanitarias: demanda permanente de trabajadores, jornadas laborales exhaustivas, epidemias constantes traídas por los españoles y los esclavos negros, etc. Las comunidades más afectadas fueron las que estaban en los caminos que entraban a la sierra, es decir, la zona conocida como la Boca Sierra.²⁹

Una vez ocurridas dichas bajas demográficas, ganaderos y comerciantes españoles avanzaron en esta área arrebatándoles las tierras a las comunidades indígenas (Garma, op.cit.: 30). Aquellas poblaciones lejanas, como se supone que fue Huehuetla, no padecieron la expansión de los españoles debido a lo abrupto de los terrenos.

²⁷ Dicha localidad más adelante también va a ser referida como Hueytlalpan.

²⁸ Respecto a este personaje, Carlos Navarro refiere que en su tiempo de encomendero se volvió muy rico pero un día fue herido por indígenas hostiles y dejado por muerto en la Sierra. No obstante, regresó milagrosamente a su casa y en ese momento decidió convertirse en fraile franciscano (Garma Navarro, 1987:29)

²⁹ De acuerdo con la clasificación de Elio Masferrer, la Boca Sierra representa la entrada a la región desde el Altiplano poblano-tlaxcalteca. En esta zona se encuentran los principales centros rectores de la Sierra que históricamente han ejercido una influencia determinante en los aspectos político, económico y social sobre las otras áreas. Entre las principales ciudades de esta franja podemos destacar: Huauchinango, Zacatlán, Chignahuapan, Tetela de Ocampo, Zacapoaxtla, Zaragoza y Teziutlán. (Masferrer, Elio, 2006:174-175)

De acuerdo con Masferrer, durante el siglo XVI, la pérdida de población indígena en el caso del Totonacapan veracruzano fue remplazada por estancias de ganado y pesquerías en las que habitaban preferentemente españoles, mulatos y negros. Respecto al interior de la Sierra Norte de Puebla, esta zona no fue articulada de manera activa al sistema colonial debido a la escasez de pastos y a su accidentada geografía (Masferrer, 2009:102) En estas condiciones, el transporte de mercancías resultaba muy costoso y peligroso. Por ello, ante la imposibilidad de desarrollar ganadería y otras actividades rentables de la época, la región no suscitó gran atractivo para los españoles. Debido a esta situación, dentro de ciertos márgenes, la población indígena contó con condiciones favorables para su reconstitución y reorganización cultural (Masferrer, 2009:104).

En lo referente al reconocimiento de Huehuetla como Municipio, Rosalba Zambrano menciona dos versiones. La primera tiene que ver con el testimonio proporcionado por el Sr. Austreberto Daniel Bonilla quien refiere que el pueblo de Huehuetla fue reconocido desde el mes de abril de 1574 por el virrey de España, Don Luis Velasco que, por cédula real, dio el título y posesión de terreno a lo que llamó San Salvador Huehuetla.³⁰ La otra versión que nos proporciona Rosalba Zambrano es la de Bernardo García Martínez, quien refiere que a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, en los pueblos de la Sierra se llevó a cabo una transformación del espacio físico y demográfico que generó la fragmentación de algunos pueblos, entre ellos Huehuetla que pertenecía a los denominados pueblos derivados de tercera generación. Hueytlalpan era el pueblo de origen, de él dependía Olintla como segunda generación y Huehuetla de tercera generación (Zambrano, 2003:59).

Basándose en las investigaciones de García Martínez, Rosalba Zambrano comenta que en 1617, un indio de nombre Antonio Salazar solicitó que Olintla dejara de depender de Hueytlalpan y sin esperar la autorización del virrey, se hizo nombrar gobernador de Olintla, asumiéndolo como pueblo autónomo, situación que no aceptaron las autoridades coloniales. Sin embargo, para 1646 Olintla logró

³⁰ Rosalba Zambrano refiere que esta información le fue proporcionada por el Sr. Austreberto Daniel Bonilla (Don Tebeto) Secretario de la Presidencia Municipal durante 30 años, hasta que perdió el PRI. Rosalba comenta que Don Tebeto sostiene que esta información la obtuvo de los archivos oficiales y parroquiales de la comunidad, los cuales, según él, a la fecha se encuentran extraviados (Zambrano Velasco, Rosalba, 2003:59)

independizarse de Hueytlalpan, pero en 1651, debido a grandes dificultades económicas pidió la supresión de su cabecera eclesiástica y solicitó nuevamente su anexión al curato de Hueytlalpan. En este contexto, quedó como autoridad Mateo Salazar quien se enfrentó a dos problemas: una difícil situación económica y la presión ejercida por un grupo de disidentes consolidados en Huehuetla. Un tal Matías Sánchez encabezó el movimiento disidente al grado de intervenir en el gobierno de Olintla y controlar los fondos de la comunidad hasta lograr la ruina del gobernador (Zambrano, 2003:59-60). En 1715 se le concedió a Huehuetla la separación formal de Olintla. Posteriormente, en 1895, siendo territorio del antiguo Distrito de Zacatlán, se erige como municipio libre (Zambrano, op. cit. Idem).

3.6. Los orígenes del caciquismo en Huehuetla: siglos XIX y XX

Carlos Garma menciona que aunque las propiedades agrícolas de gran extensión conocidas como haciendas se desarrollaron durante los siglos XVIII y XIX, no obstante, dentro de la Sierra Norte de Puebla prácticamente fueron inexistentes, aunque hubo algunas excepciones cerca de los pueblos no indígenas de la Boca Sierra. Lo anterior se debió, como es de esperarse, al carácter geográfico del interior de la sierra pero también, según Carlos Navarro, a la resistencia indígena contra la penetración de mestizos que intentaban apropiarse de sus tierras. A este respecto, puede pensarse que en realidad el atractivo principal de la sierra en este periodo consistía en dominar aquella fuerza de trabajo compuesta por una población indígena numerosa y no las tierras boscosas que ocupaban. Esta resistencia se expresó en numerosas rebeliones contra las autoridades nacionales y en el apoyo local brindado a diferentes movimientos guerrilleros durante la Independencia y la Intervención, dirigidos por líderes indígenas que cuyo objetivo era evitar que grupos extraños se establecieran en la sierra (Garma, op. cit.:33).³¹

Es durante el periodo republicano cuando en la Sierra se logra el afianzamiento de un grupo Liberal con sede en Tetela de Ocampo, fenómeno propiciado por el llamado grupo de los tres Juanes de la Sierra: Juan N. Méndez, senador y presidente provisional de la República; Juan Crisóstomo Bonilla,

³¹ Un estudio detallado sobre estas rebeliones lo podemos encontrar en: Elio Masferrer (2009: 105-122; 2006:144-173) y Carlos Navarro (1987:33-40).

gobernador del Estado; y Juan Francisco Lucas, jefe político militar de la Sierra. (Carlos Garma citado por Zambrano, 2003:80). Los Juanes impulsaron la circulación de comerciantes-arrieros mestizos, así como la creación de sistemas de tianguis comerciales mestizos entre los totonacos. Este mercado favoreció a los mestizos ya que, al ser dueños de los medios de transporte, los caballos y las mulas, podían comprar y vender mercancías a los indígenas, quienes se limitaban al comercio en pequeña escala. En consecuencia, la venta de carne, textiles y aguardiente, terminó siendo controlada por el sector mestizo además de que ellos también fueron instalando tiendas a lado de los mercados esperando la llegada de los totonacos para vender sus productos (Carlos Garma citado por Zambrano, 2003:81).

Los liberales a su vez, impulsaron programas educativos que debían respetarse so pena de cárcel y fuertes multas. Prohibieron el culto público y neutralizaron en forma eficiente el poder de la Iglesia a la vez que desestructuraron los cargos políticos religiosos. Del mismo modo, acumularon las tierras comunales y permitieron que los mestizos también acumularan tierras, aunque estos no llegaron a configurar comunidades al estilo de las haciendas (Masferrer, 2006:172).

Respecto a la propiedad de la tierra en el caso de Huehuetla, Rosalba Zambrano refiere que con la Reforma Agraria propiciada por Cárdenas, hubo intentos en Huehuetla de crear algunos ejidos, sin embargo, esto no se concretó (Vicente Manuel Ramírez citado por Zambrano, 2003:74). De acuerdo con información obtenida por Rosalba Zambrano en el Registro Agrario Nacional, el 12 de mayo de 1948, siendo Presidente de México Miguel Alemán Valdez, se concedió la primera dotación de tierras que comprendía una superficie de 4003.3 hectáreas. Rosalba Zambrano señala que dicha dotación se realizó en calidad de restitución, lo cual, ratifica el despojo de tierra que padecieron los totonacos por parte de los llegados de fuera, sin embargo, Zambrano resalta que no existe documentación que demuestre la entrega legal de estas tierras ya que, los documentos que avalan el supuesto cumplimiento de este decreto se encuentran extraviados (Zambrano, op.cit.: idem).

Una posible explicación de esto, de acuerdo con Rosalba Zambrano, es que al ser los mestizos quienes mantenían en el Municipio el control absoluto en lo político y en lo económico, intervinieron para que la entrega de la tierra no se llevara a cabo y de esta manera, siguieron haciendo uso de ella sin ningún título de propiedad. Quiere decir que los mestizos asumieron la restitución de dicha tierra en su propio beneficio y probablemente desde entonces, esas mismas familias son las que hasta ahora la siguen manteniendo en grandes proporciones.

Rosalba Zambrano comenta que el Estado tuvo un comportamiento ambiguo ante la restitución de la tierra ya que por un lado, Miguel Alemán decretó la dotación de tierras y, por otro, marcó límites legales para acceder a ellas. En este sentido, Rosalba Zambrano, apoyándose en los estudios de López Castro, menciona que Miguel Alemán reforzó al sector privado capitalista en la agricultura, marcando dentro de la legislación agraria el derecho de amparo de los propietarios contra las invasiones. De esta manera, obstruyó la Reforma Agraria y dio a los propietarios las armas legales para defenderse y mantener la propiedad de sus tierras. (Zambrano, op.cit.:75).

Cuando los totonacos nuevamente intentaron obtener tierras por vía legal en 1976, en emisión del Periódico Oficial se dictaminó la inviabilidad de la petición aduciendo que éstas ya tenían propietarios legales. Rosalba Zambrano comenta que de acuerdo a las actas del Registro Agrario Nacional, los supuestos dueños de las tierras inmediatamente fraccionaron los terrenos mediante la venta a familiares y elaboraron escrituras para legalizar la posesión de la tierra. El 11 de febrero de 1980 en un oficio dirigido al presidente José López Portillo, los totonacos volvieron a quejarse de la forma arbitraria en que los mestizos cambiaron las escrituras, a lo que no tuvieron una respuesta favorable. (Zambrano, op.cit.:78).

Lo anterior nos permite visualizar las dos principales vías a través de las cuales los caciques mestizos de Huehuetla hasta el día de hoy, han logrado mantener la acumulación de la tierra: impidiendo su acceso o despojando a los totonacos de ella (Zambrano, op.cit.:79).

Más adelante veremos cómo esta situación ha generado una gran asimetría económica a favor de los mestizos quienes se han servido de ello para cometer

una serie de atropellos a la población indígena desde hace muchos años. Para el caso que nos ocupa, será muy relevante hacer notar que precisamente la manera en que los pobladores indígenas han respondido a esta situación de marginación y abuso, ha tenido consecuencias decisivas en la revitalización de la cultura totonaca en general, y por lo tanto, de manera particular en sus manifestaciones artísticas y musicales.

4. Aspectos demográficos y etnografía general de Huehuetla

4.1. Demografía general

En relación a la obra *Etnografía del Estado de Puebla. Zona Norte* publicada en el año 2003 por el Gobierno de ese Estado, encontramos que, de acuerdo con el XII Censo General de población y vivienda del año 2000, Huehuetla contaba con 13976 habitantes de los cuales, 12396 fueron considerados hablantes de totonaco, 157 de lengua nahua³² y 1423 hablantes sólo de español (Vázquez, 2003:209). Visto lo anterior en términos porcentuales, en el año 2000 los nahuas representaron el 1% de la población, los mestizos el 11% y los totonacos el 88%.

Cinco años más tarde, de acuerdo con el II Conteo de Población y vivienda del año 2005³³, se asienta que el municipio de Huehuetla cuenta con una población de 15616 habitantes de los cuales 11924 son hablantes de lengua indígena, que en términos porcentuales, representan el 76% de la población. Desafortunadamente el conteo del año 2005 no ofrece más datos desglosados al respecto, por lo que, si tomamos como referencia la información extraída del XII Censo del año 2000 para interpretar los datos arrojados en el II Conteo de 2005, podemos inferir que ese 76% de la población indígena, de manera general se refiere a los hablantes de la lengua totonaca.

Debemos tomar en cuenta que en el II Conteo del 2005 no aparece ninguna referencia estadística que nos permita saber qué sucedió con el 1% de los habitantes que en el año 2000 eran considerados como hablantes de náhuatl. Por tanto, en los cinco años que van del 2000 al 2005, lo que pudo haber sucedido con

³² Ofrecer cifras en relación al número de hablantes tanto de lengua nahua como totonaca, no excluye el hecho de que un considerable porcentaje de ellos también sean hablantes del español. Como muestra de ello, en el XII Censo del 2000, en relación a la población totonaca, se asienta que el 53.09% son bilingües, mientras que el 35.57% son monolingües.

³³ Disponible en: <http://www.puebla.gob.mx/docs/coteigep/206297.pdf>

la población nahua presenta muchas variables y sólo un estudio específico podría ofrecer alguna luz al respecto.³⁴ Una alternativa, quizás la más plausible, es que esa población siga siendo mínima y que el Censo del 2005 la haya incluido en la cifra total que se refiere a la población de habla indígena en general.

Considero que, independientemente de las cifras que podamos obtener por parte de las Instituciones públicas y gubernamentales, lo cierto es que, los mismos habitantes de Huehuetla y muchos estudiosos de la región, reconocen que un porcentaje muy amplio de la población está conformado por totonacos. Durante mi experiencia de campo con la población totonaca³⁵ se me ha informado y he podido constatar personalmente la existencia de algunos pobladores de habla náhuatl; sin embargo, los mismos totonacos hacen referencia a los nahuas de Huehuetla como a una población muy escasa e incluso novedosa. Por lo tanto, podemos seguir considerando al municipio de Huehuetla como una población predominantemente indígena con mayoría totonaca.³⁶

4.2. Etnografía general

Huehuetla es una población distribuida en doce localidades que son: Putaxka, Lipuntahuaka, Chilocoyo de Guadalupe, Chilocoyo del Carmen, Leacaman, Kuwikchuchut, Francisco I. Madero, 5 de Mayo, Xunalpu, Putlunichuchut, San Juan Ozelonocastla y la cabecera municipal que es Huehuetla. Es precisamente en la cabecera municipal donde se concentra la población mestiza, el grueso de la población totonaca está distribuido en las 11 localidades o rancherías arriba descritas. Con esto no negamos la presencia de habitantes totonacos en la cabecera municipal, simplemente sostenemos que la mayoría de ellos habita en

³⁴ Si nos atenemos exclusivamente a los datos tan generales del II Censo de Población del año 2005, nada nos impediría sostener hipótesis muy diversas ya que, por un lado, podríamos pensar que la población nahua disminuyó hasta casi desaparecer, pero por el otro, podríamos considerar que tuvo un posible crecimiento. Cualquier alternativa podría ser posible ya que el Censo en cuestión no aporta una dirección hacia donde podamos inclinarnos. Por su parte, el Comité Técnico de Estadística y de Información Geográfica del Estado de Puebla COTEIGEP (www.coteigep.pue.gob.mx), no nos aclara el problema. En primera instancia, el COTEIGEP se basa en las cifras del II Conteo de Población del 2005 y entre los datos que añade de manera muy general e imprecisa, se asienta que, para el caso de Huehuetla, los “dialectos principales” son el náhuatl y el totonaco.

³⁵ De 2004 a 2009

³⁶ Tanto en la *Enciclopedia de los Municipios de México. Puebla. Huehuetla* que ya hemos referido, como en la página web del actual Ayuntamiento de Huehuetla: <http://www.huehuetla.gob.mx> se afirma que el grupo étnico predominante es el totonaco.

las rancherías y, por esta razón, es en ellas donde se encuentra la mayoría de los músicos que conforman los diferentes tríos huastecos de la región.

Desde hace poco más de 10 años Huehuetla cuenta con una carretera pavimentada que la conecta con la ciudad de Puebla. Por su parte, la mayoría de los caminos entre las localidades son de terracería. Casi todas las localidades son atravesadas por una “calle principal” que las comunica entre sí y también con Huehuetla. Estas “calles principales” al prolongarse hasta Huehuetla se convierten en “carreteras de terracería” y son usadas por los transportes colectivos de la región. Sin embargo, los pobladores totonacos generalmente utilizan con mayor frecuencia los caminos hechos entre los montes conocidos como “veredas”. Son más cortos que las carreteras y, al estar enclavados entre los cerros, no sólo sirven para llegar a las localidades sino que también comunican entre sí a las distintas casas de los pobladores indígenas.

Se debe pues resaltar que un gran porcentaje de las casas totonacas se encuentran ubicadas entre los cerros. La mayoría son de madera y de piedra obtenida de los montes. A pesar de que varias de ellas ya cuentan con piso de cemento; no obstante, el piso de tierra sigue siendo común en muchos casos. De acuerdo a los datos proporcionados por el Ayuntamiento actual de Huehuetla, el 33.94 % de la población posee viviendas con piso de tierra.³⁷ Aunque no se señale explícitamente, es evidente que este porcentaje se refiere a la población indígena, lo quiere decir que casi la mitad de dicha población vive en estas condiciones.

La mayoría de los techos son de teja aunque también hay algunas casas que utilizan lámina y muy pocos cemento. El fogón de leña es usado todavía para cocinar. Las camas son tablas apoyadas en blocks o en algún otro material resistente aunque también, en muchos casos, se siguen utilizando los tapetes para dormir sobre el suelo. Debido a que la mayoría no cuenta con drenaje, es común el uso de letrinas ubicadas fuera de la casa.

Por otro lado, las casas de los mestizos son de concreto y llegan a ser de dos y en algunos casos hasta tres pisos. La cabecera municipal cuenta con servicio de drenaje. Los mestizos suelen tener el sanitario afuera o adentro de sus

³⁷ Dato disponible en: <http://www.huehuetla.gob.mx/>

casas, según sea la preferencia. El techo y el piso son de cemento. Usan estufa de gas y colchón en sus camas.

Un par de aspectos comparativos entre las viviendas indígenas y mestizas la podemos encontrar en un artículo de Georgina Vences, quien, al referirse a los habitantes de las once localidades del municipio de Huehuetla, sostiene que:

“Sus viviendas muchas de ellas están construidas de láminas de cartón con tablas y materiales naturales, en contraste con las de la cabecera municipal elaboradas de mampostería donde reside la mayor parte de los mestizos” (Vences, 2003:209)

Asimismo, los mestizos desde mucho tiempo atrás han contado con una variada gama de electrodomésticos mientras que la población totonaca, dependiendo de la economía de cada familia, recientemente los ha ido adquiriendo. Aunque un porcentaje amplio de las familias totonacas cuentan con licuadora y reproductores de sonido³⁸ (radio o grabadora), todavía son pocas las que tienen refrigerador, televisión y videocasetera. De acuerdo con los datos proporcionados por el Comité Técnico de Estadística y de Información Geográfica del Estado de Puebla (COTEIGEP), el 33% de la población total de Huehuetla cuenta con televisión en casa, el 9.9% con refrigerador, el 3.4% con lavadora y el 1.5. % con computadora.³⁹

Por otro lado, la población indígena tiene un escaso acceso a los servicios públicos. El alumbrado público existe desde hace muchos años en la cabecera municipal, mientras que, su instalación en las localidades data de hace poco más de 10 años, y sólo en la calle principal.

En relación a la salud, aunque en el 2002 se inauguró el Hospital Regional de Huehuetla, hasta la fecha no cuenta con medicamentos suficientes para atender a toda la población. También existen pequeñas casas de salud en algunas localidades, pero éstas no funcionan de manera regular.

³⁸ Más adelante se hará mención de la importancia que han tenido los aparatos de sonidos en la conservación y reproducción de la cultura totonaca pero también se hará hincapié en la forma en que dicha cultura ha respondido a las diferentes facetas de la globalización que se distribuyen a través de los mas media.

³⁹ Datos disponibles en: www.coteigep.pue.gob.mx

En el año 2006, Don Mateo Vega García, habitante totonaco de Leacaman y en ese entonces, presidente de la Organización Independiente Totonaca (OIT)⁴⁰, expresó públicamente su inconformidad respecto a la falta de medicamentos en el Hospital y, al mismo tiempo, manifestó su rechazo al trato déspota y autoritario que los indígenas reciben por parte de los médicos y enfermeras del sector. Don Mateo añade que estos médicos, aprovechándose de la carencia de medicamentos en las instancias públicas, envían a los pacientes indígenas a sus farmacias particulares para que ahí los compren.⁴¹ En coincidencia con lo anterior, Rosalba Zambrano, menciona lo siguiente:

“...se tiene que recurrir a médicos particulares que además de ofrecer sus servicios, cuentan con farmacias para surtir las medicinas, situación que no pocas veces ha llevado a los totonacos a endeudarse con préstamos, teniendo que embargar sus tierras hasta perderlas” (Zambrano,2003:69)

Por lo que respecta a los servicios educativos, el Municipio de Huehuetla cuenta con instituciones que van desde el nivel preescolar hasta el universitario, no obstante, los datos arrojados por el COTEIGEP revelan que el 41% de la población es analfabeta⁴². Un antecedente histórico de esta situación, de acuerdo con Zambrano Velasco (2003:66), lo podemos encontrar en la década de los años 50, periodo que coincide con la llegada del Padre Ramírez a Huehuetla.⁴³ En estos años, de acuerdo con Rosalba Zambrano, el Padre Ramírez fue testigo de las condiciones de explotación e injusticia que los habitantes mestizos –concentrados en la cabecera municipal- cometían en contra de los totonacos, por ello, solicitó al Arzobispo de Puebla Don Octavio Márquez, que un grupo de religiosas Carmelitas se instalaran en una Casa Misión e instauraran una escuela primaria que diera atención al pueblo totonaco.⁴⁴ Rosalba Zambrano sostiene que a partir de ese

⁴⁰ Más adelante se hablará de la importancia que esta organización ha tenido en Huehuetla desde su fundación.

⁴¹ *La Jornada de Oriente*, Jueves 12 de octubre de 2006

⁴² Dato disponible en: www.coteigep.pue.gob.mx

⁴³ De Acuerdo con Zambrano Martínez (2003:66), el Padre Ramírez fue el primer sacerdote que llegó a vivir a Huehuetla en la década de los 50's.

⁴⁴ Es importante señalar que durante las décadas siguientes, el curato de Huehuetla promoverá la organización colectiva de los habitantes indígenas cuyo resultado será el nacimiento de la Organización

momento podemos hablar del inicio de la alfabetización en Huehuetla. Reforzando este planteamiento, considero pertinente agregar que durante mi trabajo de campo, muchos habitantes indígenas adultos de Huehuetla me comentaron que en décadas pasadas los niños indígenas tenían prohibido el ingreso a las escuelas.⁴⁵ Del mismo modo, refieren que cuando se les permitió el ingreso, tenían que dejar de vestirse con “calzón de manta” y debían comunicarse solamente en español.

Lo anterior pone de manifiesto que aun cuando el niño indígena fue admitido en las escuelas públicas, no obstante, en la mente del mestizo seguía y sigue prevaleciendo, en su gran mayoría, la idea de que ser indígena totonaco equivale a ser “gente de costumbre”, esto es, “gente sin razón” que, en el mejor de los casos, debe ser “educado”, es decir, “castellanizado”. Al respecto, el caso de Huehuetla confirma lo que Miguel Alberto Bartolomé sostiene:

“... en la mayor parte de las áreas de relación interétnica de México sobreviven las bárbaras calificaciones coloniales que designan a los indios como *gente de costumbre* confrontada con la *gente de razón* que serían los mestizos y blancos” (Bartolomé, 2004:46)

Por su parte, el documental de Pacho Lane *El árbol del conocimiento* (Lane, 1981) nos muestra que las autoridades educativas del nivel básico en el Municipio de Huehuetla a finales de los años 80, sostenían que el objetivo último de la educación en dicho lugar consistía en “castellanizar” a los niños indígenas. Para lograr lo antes dicho, los niños eran obligados a portar uniforme de camisa y pantalón, comunicarse solamente en castellano y participar activamente en las ceremonias cívicas. Estos mecanismos, a juicio de los profesores entrevistados en el trabajo de Lane, resultaron ser muy “efectivos” ya que, según ellos, cuando los niños indígenas concluían el sexto año de primaria, “reconocían por sí mismos” que ya no debían vestirse de calzón de manta e incluso hasta “se molestaban” y

Independiente Totonaca (OIT) en julio de 1989 (Maldonado Goti, 2006:4). Más adelante se analizará la relevancia que desde sus inicios ha representado la OIT en la vida política, social y cultural de los totonacos.

⁴⁵ De acuerdo a las notas de campo de Korinta Maldonado, para los mestizos la educación era sólo privilegio de “gente de razón y no de calzón” (Maldonado, 2006:7)

“se sentían ofendidos” si alguien les hablaba en totonaco. Para los profesores, ello era una muestra de que los niños ya estaban “completamente castellanizados” y “muy bien preparados para integrarse a la vida de la Nación.”

Esta perspectiva, aunque con ciertas variantes, sigue prevaleciendo en gran parte de las instituciones educativas oficiales de Huehuetla. Como ya se mencionó, actualmente Huehuetla cuenta con instituciones educativas que van desde el nivel preescolar hasta el universitario, predominando el castellano como lengua en la que son impartidas las clases.

Karla Guajardo refiere que entre los años 2003 y 2004 se inauguraron dos nuevos bachilleratos en las comunidades de Xunalpu y Chilocoyo. No obstante, Guajardo coincide con el sentir de varios habitantes de Huehuetla al considerar que la educación impartida en estos centros de estudio no siempre es de buena calidad (Guajardo, 2004:115).

Un acontecimiento muy significativo en la historia de las instituciones educativas de Huehuetla ocurrió en el año de 1994 cuando se fundó el Centro de Estudios Superiores Indígenas Kgoyom (CESIK) por iniciativa de la Organización Independiente Totonaca (OIT) a raíz de un conflicto suscitado con el Bachillerato Oficial de aquel entonces.⁴⁶ A partir de ese momento, el CESIK se consolidó como una propuesta educativa alterna cuya finalidad, desde sus orígenes, ha consistido en conservar la lengua materna, las costumbres y la cultura general totonaca en todas sus manifestaciones. El CESIK ha logrado justificar la pertinencia de su proyecto alternativo de educación poniendo de manifiesto la forma y los efectos en que la educación oficial se sigue impartiendo en Huehuetla. La concepción que tiene el CESIK sobre la educación oficial en Huehuetla puede quedar resumida en las siguientes líneas:

“Un camino muy duro para nosotros ha sido la educación oficial, la educación era de los mestizos solamente, pero luego la hicieron para lo indígena con el fin de volvernos a su mundo a su forma de ver

⁴⁶ De acuerdo a la información obtenida por Karla Guajardo, tenemos que en 1994, la dirección del bachillerato oficial “Agustín Melgar” decidió apoyar la educación de los jóvenes indígenas, no obstante, los mestizos pidieron su “salida” en espera de la llegada de un nuevo director acorde a sus intereses. Para lograr lo antes dicho, los mestizos recurrieron a la toma de las instalaciones. Como resultado, la SEP optó por el cierre temporal, mientras tanto, la OIT se organizó y acordó la apertura del CESIK (Guajardo Rodríguez, 2004:229). Este asunto será tratado con mayor detalle en el tercer capítulo del presente trabajo.

ellos, de vestir y de hablar. A nuestros hijos los cambiaron con la educación, les cambiaron la vestimenta, la lengua y de cultura. Los hijos nuevos ya no quieren hablar totonaco, quieren ser modernos, quieren ser de razón. Porque para el mestizo, el totonaco no es de razón [...] Eso nos dicen, que ser indígenas es atraso [...] Y la conquista occidental continua, en pleno fin de siglo, por la escuela, desintegrando a nuestras familias, a nuestras comunidades”⁴⁷

Es por ello que el CESIK, intentando contrarrestar los efectos de esta educación oficialista, pretende inculcar en los jóvenes el respeto por su propia cultura y tradición. Se debe señalar que esta institución educativa está incorporada a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y por tanto, los estudios que ahí se imparten cuentan con validez oficial.

Si bien es cierto que en el plan de estudios del CESIK se encuentran asignaturas relacionadas con el estudio de la cultura y cosmovisión totonaca, no obstante, su proyecto educativo también contempla la impartición de cursos que, a juicio de los profesores, permitan a los egresados adquirir los conocimientos necesarios para enfrentar “los retos impuestos” por el “mundo occidental”. Es por ello que los alumnos también reciben capacitación en las áreas de computación, comunicación, administración y contabilidad microempresarial, etc.

De acuerdo con la información obtenida por Karla Guajardo, varios de los egresados del CESIK han logrado continuar sus estudios superiores en distintas universidades como son: la Universidad de Chapingo, Universidad de Tamaulipas, Universidad Pedagógica Nacional y la BUAP (Guajardo, op.cit.:234). Desde el punto de vista de los miembros del CESIK, lo anterior representa una manera de demostrar que su proyecto alternativo de educación ha dado buenos resultados.

Es preciso señalar que el CESIK desde sus inicios ha sido una opción educativa para los jóvenes indígenas totonacos que en su mayoría provienen de familias muy pobres, lo que da como resultado que a pesar de que los egresados cuenten con una formación académica que les permita continuar con sus estudios universitarios, pocos son los que poseen los medios económicos para hacerlo. Por

⁴⁷ Organización Independiente Totonaca y Centro de Estudios Superiores Indígenas "Kgoyom". Totonacapan, Huehuetla, Pue., Agosto de 1999. Disponible en la página del Kgoyom: <http://kgoyomcesik.blogspot.com/2008/03/1-el-cesik-y-la-oit.html>

ello, un porcentaje amplio de estos egresados se esfuerza por lograr insertarse en el ámbito laboral.

En virtud de los objetivos del presente trabajo de investigación, debemos señalar que el CESIK ha sido una instancia a través de la cual varias danzas tradicionales se han podido revitalizar, incluso aquellas que, a juicio de los pobladores, ya estaban a punto de desaparecer. Como consecuencia directa de este enfoque educativo, varios de los jóvenes estudiantes se han dado a la tarea de reactivar estas tradiciones dancísticas y actualmente son ellos quienes las ejecutan los días en que se celebran las fiestas patronales del Municipio. La joven María Pérez, estudiante de la Universidad Intercultural de Puebla (UIEP) comenta que durante la década de los años 80, la danza de los voladores dejó de practicarse debido a la muerte de uno de los integrantes. Sin embargo, en los años 90, fueron los propios estudiantes del CESIK los que tuvieron el “valor de rescatarla” (Pérez, 2009:7). Recientemente, Don José de Aquino, actual caporal de la danza de voladores de Huehuetla, me informó que hoy en día, esta danza está integrada en su mayoría por estudiantes del CESIK.⁴⁸ Algo muy semejante sucede con la danza de negritos, en este caso, han sido los mismos integrantes quienes en diversas ocasiones me han referido ser estudiantes de la institución arriba señalada.⁴⁹

Como consecuencia directa, al revitalizarse las danzas, sucede lo mismo con el repertorio musical correspondiente. Entre las dotaciones musicales encargadas de su ejecución, en el caso de Huehuetla, el trío huasteco sobresale de manera significativa y con ello, su presencia cobra vigencia.⁵⁰

Huehuetla también cuenta desde el 2006 con la Universidad Intercultural del Estado de Puebla (UIEP) que se encuentra ubicada en la población de Lipuntahuaca. Esta institución ofrece las licenciaturas de “Lengua y Cultura” y “Desarrollo Sustentable”.⁵¹ En sus inicios, muchos miembros de la población

⁴⁸ Conversación personal efectuada en el atrio de la iglesia de Huehuetla el 1 de enero de 2009

⁴⁹ Conversación personal con algunos integrantes de la danza de negritos de Huehuetla durante las festividades del 12 de diciembre de 2005.

⁵⁰ Más adelante se hará un análisis detallado sobre las diferentes danzas que hoy en día existen en Huehuetla destacando su repertorio musical, la dotación instrumental con que se ejecutan así como su relevancia en el ámbito cultural totonaco.

⁵¹ Para mayor información oficial sobre la UIEP véase su sitio web: <http://www.uipe.edu.mx/>

indígena dudaban de su pertinencia ya que la calificaban como una institución “occidentalizadora” ajena e indiferente a la realidad social y cultural de Huehuetla. Don Mateo Vega García, a propósito de la educación superior en Huehuetla, comenta lo siguiente:

“En educación, seguimos padeciendo la educación tradicional y la falta de apoyo a la educación alternativa; la llamada educación intercultural bilingüe no es más que un modelo impuesto acorde a los tiempos del neoliberalismo; no es precisamente educación indígena, es además de castellanización moderna occidentalizadora, mas bien una manera de adaptar a los pueblos campesinos e indígenas al modelo económico y convivir con él; ahora lo vemos proyectado hasta en la educación superior en la Universidad Intercultural del estado de Puebla que imparte sólo dos carreras en Huehuetla”⁵²

A pesar de lo anterior, a juicio de algunos de los docentes, la UIEP gradualmente fue consolidando una planta académica interesada en desarrollar una propuesta educativa acorde a la cultura e intereses de la población totonaca de Huehuetla, buscando siempre mecanismos que hicieran posible construir un vínculo entre la vida académica de los estudiantes y los diferentes aspectos socioculturales del Municipio. Por ejemplo, la coordinación de la licenciatura en “Lengua y Cultura” junto con varios docentes, se encargaron de organizar diversos eventos culturales y académicos durante algunos años, buscando así, establecer y fortalecer dicho vínculo entre la Universidad Intercultural y la población totonaca. Del mismo modo, los estudiantes empezaron a desarrollar proyectos de investigación relacionados con las manifestaciones culturales de la región, como la lengua, la indumentaria, las danzas, la música, los sistemas de cargos, etc. Estos proyectos se han dado a conocer debido a la participación de los estudiantes en congresos llevados a cabo en otras Universidades Interculturales del país, así como en Universidades públicas, como es el caso de la BUAP. Sin embargo, a lo largo del presente año se han venido suscitando distintos conflictos entre la parte burocrática de la UIEP encabezada por el rector y varios docentes. Ambas partes tienen una concepción distinta de la función que debe cumplir la Universidad

⁵² Periódico la Jornada de Oriente, 12 de octubre de 2006

Intercultural de Huehuetla. Como resultado de estos puntos de vista encontrados, varios docentes han tenido que dejar sus puestos de trabajo. Esta situación ha generado un gran desconcierto entre la población estudiantil ya que, a juicio de los propios estudiantes, justamente han sido los mejores maestros los que se han tenido que ir de la institución.⁵³

A pesar de todo lo anterior, lo cierto es que aun cuando Huehuetla cuenta con instituciones educativas que cubren distintos niveles, no obstante, el problema del analfabetismo sigue siendo muy significativo. Por ejemplo, actualmente es muy común que los jóvenes se incorporaren al campo laboral desde muy corta edad con el fin de contribuir al ingreso familiar. Dadas estas circunstancias, los jóvenes provenientes de familias de muy escasos recursos a menudo sólo terminan la primaria, siendo todavía menos los que logran concluir la secundaria y/o el bachillerato.

Pasando ahora a la cuestión de los ingresos percibidos por la población de Huehuetla, de acuerdo con la COTEIGEP, encontramos que casi la mitad no percibe ingresos mensuales, esto es, un 47.9%. La tercera parte de la población ocupada, es decir, el 30.5%, percibe de uno o menos de un salario mínimo, el 14.1% recibe de uno a dos salarios mínimo, el 2.1% de dos a tres salarios mínimo, el 4.7% de tres a cinco salarios mínimos y el 0.7% recibe más de cinco salarios mínimos.

Estas cifras no especifican el tipo de actividades que desempeñan los diferentes sectores de la población; sin embargo, debemos hacer notar que el porcentaje mayor que no percibe ingresos mensuales lo constituyen los trabajadores por su cuenta quienes muy probablemente son los campesinos y pequeños comerciantes que adquieren sus ganancias a partir de la venta de su fuerza de trabajo o de sus productos (Zambrano, op. cit.:84).

En relación a las demás ocupaciones que reciben ingresos, es evidente que en este trabajo no podríamos referirnos a todas ellas ya que correríamos el riesgo de hacer omisiones importantes, no obstante, es claro que, sí lo que se trata es hacer notar que sólo un porcentaje muy pequeño de la población total percibe ingresos elevados, basta con mencionar que entre las diferentes ocupaciones que

⁵³ Entrevista etnográfica a alumnos de la UIEP en la ciudad de Puebla durante el mes de abril de 2009.

también desempeñan muchos indígenas y que a su vez, son remuneradas con salarios muy bajos, se encuentran el trabajo de peón, jornalero, trabajadora doméstica, empleado de mostrador, trabajador de la construcción, repartidor de tortilla, operador de transporte, etc. Al proseguir con esta lista tendríamos que llegar necesariamente a los que desempeñan las actividades mejor pagadas y, sin duda, nos encontraríamos con los patronos, los profesionistas que trabajan en instituciones gubernamentales ya sea en el área de la salud, de la educación o en la Comisión de Desarrollo Indígena, los funcionarios públicos y los grandes comerciantes, entre otros. Todas estas actividades son desempeñadas por los mestizos.

Hasta aquí, creemos que, el hecho de haber mostrado en primer lugar las diferencias en torno a la forma material de vida entre mestizos y totonacos y, en segunda instancia, algunas cifras respecto a los ingresos económicos percibidos por unos y otros; es suficiente para hacer notar la gran desigualdad socioeconómica que separa a ambos grupos entre sí, aspecto que acentúa la falta de acceso de los totonacos a los diferentes servicios públicos que ya se han mencionado.

Lo anterior puede ser ratificado en los documentos que contienen datos demográficos sobre Huehuetla, ya que, todos ellos coinciden en que Huehuetla es un municipio con un índice muy alto de marginación.

Una de las maneras en que el pueblo totonaco ha tratado de hacer frente a esta circunstancia de marginación ha sido a través de formas de ayuda no asalariadas: la *mano vuelta* y la *faena*. La primera se refiere a un trabajo colectivo en apoyo de un particular, en esta acción pueden intervenir familiares, compadres, amigos o vecinos. Dadas estas circunstancias, la persona a la que se le brinda apoyo queda comprometida tácitamente con todos aquellos que le ayudaron y así, tendrá que retribuir el “favor” a cualquiera de ellos cuando la ocasión se presente. Por su parte, la *faena* se refiere a un trabajo conjunto donde intervienen todos los pobladores. En este caso, el beneficio inmediato es colectivo y se lleva a cabo en un mismo día.

Es notorio que este tipo de actividades además de representar un significativo ahorro familiar y colectivo, también fortalecen los lazos de unión entre

la población totonaca. No es difícil suponer entonces que, generalmente son los mestizos quienes, al no practicar la forma de ayuda no asalariada, recurren a la contratación de los totonacos como peones asalariados y/o empleados de distinta índole, a quienes la mayoría de las veces asignan salarios muy bajos.

A pesar de las condiciones arriba descritas, por muchos años la población de Huehuetla mantuvo un bajo índice de migración. Sin embargo, recientemente son más los habitantes totonacos jóvenes quienes han salido en búsqueda de mejores alternativas laborales que no encuentran en Huehuetla (Vences, op.cit.:211). De acuerdo con información proporcionada por varios habitantes, los destinos principales de estos migrantes son la ciudad de Puebla, la ciudad de México y el norte de Veracruz. Don Mateo Vega García considera también a las ciudades fronterizas con Estados Unidos como lugares de destino para aquellos que van en busca de mejores oportunidades de vida.⁵⁴

En mi trabajo de campo, he encontrado varios casos de personas que han salido a laborar temporalmente fuera de Huehuetla. Uno de ellos es el señor Erasto Santiago Francisco, habitante de Leacaman. Él me comentó que durante un par de años, estuvo trabajando en la ciudad de México, llevando a cabo actividades de construcción. Su familia emigró junto con él. Durante ese tiempo, el señor Erasto refiere que “le pagaban muy bien” y por ello pudo ahorrar algo de dinero. Con ello, él y su familia decidieron regresar nuevamente a Huehuetla. A su llegada, Don Erasto compró un terreno en Leacaman y construyó su casa. Ahora sigue desempeñando el mismo oficio en Huehuetla, pero considera que los años que trabajó en la ciudad de México fueron decisivos para que él pudiera hacerse de un patrimonio familiar.⁵⁵

Del mismo modo, son muchos los jóvenes totonacos que refieren haber estado trabajando temporalmente en la ciudad de Puebla o en zonas aledañas para ganarse un “dinerito”. Muchos de ellos regresan a su pueblo para casarse y, posteriormente, deciden emigrar de manera permanente a la ciudad, sólo que ahora, haciéndose acompañar de sus respectivas esposas. Es muy común en Huehuetla escuchar personas que relatan tener al menos algún familiar viviendo

⁵⁴ La jornada de Oriente. Miércoles 6 de diciembre de 2006

⁵⁵ Conversación personal. Leacaman, Huehuetla. Mayo 2007

en Puebla.⁵⁶ Estas mismas personas a menudo comentan que escasamente visitan a sus familiares que se han ido, principalmente por el costo del transporte y, en otros casos, porque la ciudad no siempre representa un lugar agradable a donde ir.⁵⁷ En cambio, son frecuentes las visitas a Huehuetla por parte de aquellos que han emigrado a la ciudad de Puebla o a otros lugares, sobresaliendo, de manera particular, los días de fiestas familiares y/o patronales. Es importante agregar que muchos de aquellos que regresan a visitar a sus familiares también se encargan de llevarles cierta ayuda económica, esto último con el fin de que sus familiares puedan mejorar en cierto grado su calidad de vida y logren tener acceso a los servicios que, por su costo elevado, escapan de sus posibilidades: buena alimentación, atención médica (consulta y compra de medicamentos), educación, mejores condiciones materiales de su vivienda, etc.

A continuación, veremos cómo es que los músicos totonacos, siendo parte del grupo indígena de la región, también son partícipes de todas las carencias que ya se han mencionado. Con la particularidad de que, una parte de ellos, debido a la naturaleza propia de su actividad, reciben ingresos variables que en ciertos periodos del año tienden a considerarse como “mejor remunerados” si se comparan con la remuneración percibida por el resto de la población indígena que se dedica a otras actividades laborales: trabajo en el campo, empleados de mostrador, etc.⁵⁸

⁵⁶ En general, para los pobladores de Huehuetla decir “Puebla” es la manera más común de referirse a la ciudad del mismo nombre.

⁵⁷ Los casos pueden ser muy variados, entre ellos, me viene a la mente el testimonio de un señor totonaco de avanzada edad quien, en una fiesta de mayordomía en Huehuetla, me comentó que las veces que ha ido a Puebla es porque aparte de visitar a su hijo, éste lo lleva al Hospital para que le proporcionen la medicina que necesita. Ahondando un poco más en la conversación, el señor me dijo que siempre que visita Puebla se tiene que vestir con pantalón ya que, la última vez que llegó de “calzón”, unos desconocidos lo asaltaron. Él piensa que eso ocurrió porque los delincuentes, al verlo de “calzón”, pensaron que así era más fácil asaltarlo ya que nadie lo defendería. En resumen, las dos razones principales por las que no le agrada visitar la ciudad son: la inseguridad y el hecho de tener que vestirse de manera diferente a la que esta acostumbrado.

⁵⁸ Como se habrá notado, esta etnografía general de Huehuetla no abordó el aspecto religioso. Éste será estudiado con cierto detalle en el capítulo siguiente, sobre todo en relación al sistema festivo y musical de Huehuetla.

5. Consideraciones generales sobre los músicos indígenas de Huehuetla

5.1. Los músicos indígenas y su contexto socioeconómico

Debido a los intereses particulares de esta investigación, en este apartado se expondrá de manera general la situación económica y social en la cual se encuentran insertos la mayoría de los músicos totonacos de la región. En específico, nos referiremos de manera genérica a los músicos que forman parte de los diferentes tríos huastecos de Huehuetla.

Debe aclararse en primer término que no todos estos músicos reciben remuneración económica por su actividad. Los tríos huastecos que son contratados para tocar en las mayordomías, fiestas familiares y festividades decembrinas, son quienes desempeñan su actividad en términos de un trabajo remunerado. En este caso, ellos se encargan de interpretar diferentes repertorios de acuerdo a la ocasión por la que se les contrata.

Por otro lado, los tríos huastecos que interpretan danzas en el atrio de la Iglesia durante las fiestas patronales y que junto con las danzas acompañan las procesiones, no reciben una retribución económica por su actividad, el lugar de ello, se les proporciona alimento y bebida en casa de los mayordomos correspondientes durante los días que dura la fiesta. Esto mismo sucede con los músicos y danzantes de Guaguas y Voladores.⁵⁹

Si nos referimos a los tríos huastecos del primer tipo, éstos a menudo complementan sus ingresos trabajando en el campo, dedicándose al comercio en pequeño o desempeñando diversas actividades, lo anterior porque, como muchos de ellos refieren, hay temporadas del año en que los “compromisos”⁶⁰ son escasos. Sin embargo, durante el mes de diciembre, debido al gran número de festividades que se llevan a cabo en Huehuetla, la mayoría de estos tríos se dedican exclusivamente a sus labores musicales. Por lo anterior, es complejo clasificar sus ingresos tomando como referencia un salario mínimo mensual, ya que, las cifras que podamos arrojar estarían variando constantemente en función

⁵⁹ Más adelante se hará una caracterización detallada de los diferentes tipos de festividades que se llevan a cabo en Huehuetla y de cuál es el sentido y la función que desempeña tanto la música como los músicos en cada una de ellas. Del mismo modo, se hará notar que existe un determinado repertorio musical que es interpretado dependiendo del tipo de celebración que se trate. Por lo pronto, lo único que se pretende es destacar que no todos los músicos perciben una remuneración económica por el ejercicio de su actividad.

⁶⁰ El término “compromiso” es empleado en Huehuetla como equivalente de “contrato”.

de muy diversos factores. Pero, lo que sí podemos mencionar son las cantidades aproximadas de dinero que estos tríos reciben por sus servicios.

La mayoría de estos tríos son contratados para tocar un tiempo muy prolongado. El inicio del contrato casi siempre inicia alrededor del medio día⁶¹ y finaliza el día siguiente, aproximadamente entre las 7:00 y 8:00 hrs. La cantidad que perciben por estos tipos de contrato es variable, en el caso de los tríos locales, puede oscilar aproximadamente entre los 800 y 1000 pesos. Por otro lado, si los tríos son de “fuera”, la cantidad puede aumentarse dos, tres veces o más, dependiendo del trío del que se trate, del lugar de donde viene y del acuerdo al que se haya llegado.⁶²

En todos los casos, estas cantidades no son fijas ya que están sujetas a una variedad de factores muy diversos, entre ellos: la posición económica de la persona que contrata, la relación afectiva o familiar entre los contratantes y los contratados, la tarifa establecida por el trío en cuestión, la insistencia del contratante por un trío determinado a sabiendas que éste último ya ha sido contratado previamente por alguien más en la misma fecha y en otro lugar, etc.

Cierta información que me fue proporcionada durante mi trabajo de campo en la región ilustra esta variabilidad entre las precepciones económicas de los músicos. Manuel Jiménez Hernández, integrante del trío “Aventureros”, me informó que una ocasión los diferentes tríos de Huehuetla intentaron fijar una tarifa uniforme con el fin de que todos ganaran “igual”. Sin embargo, eso no fue posible ya que, aparentemente todos habían acordado cobrar la misma cantidad, sin embargo, al momento de hacer el trato, algunos tríos bajaban el precio de la tarifa “comúnmente establecida” con el fin de no perder el contrato, haciendo notar con

⁶¹ Generalmente el inicio del contrato coincide con el momento en que comienza la ceremonia religiosa, que a su vez, marca el principio de la celebración que se va a llevar a cabo ese día (boda, 15 años, bautizo, graduación, entrega de cera, etc.)

⁶² Entre los tríos que llegan de “fuera” se puede mencionar al trío “Juventud Huasteca” de Zozocolco de Hidalgo Veracruz, al Trío “Tamalín” también del mismo Estado, al trío “Chava y sus Huastecos” que radica en Puebla, entre otros. Mención particular merece el trío “Real Hidalguense”. Su violinista Casimiro Granillo Vázquez es originario de San Bartolo Tutotepec, Hidalgo. Este músico recientemente estuvo radicando en Ixtepec, Puebla. Con mucha frecuencia se le encontraba en Huehuetla y en sus diferentes localidades participando con su trío en concursos, eventos familiares y fiestas patronales. Al llegar a la Sierra Norte de Puebla, Casimiro mantuvo el nombre de su trío, sólo que ahora estaba integrado por él y otros dos músicos de Huehuetla. Debido al reconocimiento público que Casimiro obtuvo por su ejecución en el violín, aunado a la idea de que venía de “fuera”, su trío también cobraba una cantidad mayor en los contratos en relación al monto que percibían los tríos locales.

esto que “los otros tríos cobraban más caro” por el mismo servicio. Al poco tiempo, esa estrategia fue detectada por otros músicos y ello trajo como consecuencia el fin del acuerdo. El mismo informante me comentó que, dadas estas circunstancias, desde entonces se optó por “continuar como siempre”, es decir, cada trío sigue cobrando diferente “dependiendo de la ocasión”.⁶³

En términos generales, podríamos decir que si bien, los ingresos de estos músicos, como hemos visto, no son muy elevados y por ello durante la mayor parte del tiempo tienen que complementar sus ganancias desempeñando otras actividades (principalmente trabajando en el campo), lo cierto es que, ellos mismos consideran que un día de contrato, muchas veces les proporciona el equivalente a lo que ganarían durante una semana de trabajo en el campo. Podemos pensar entonces que una de las causas que explicarían la reciente proliferación de músicos huapangueros en Huehuetla, tiene que ver precisamente, aunque no de manera exclusiva, con el factor económico. Sin embargo, no debemos olvidar que independientemente de la cuestión monetaria, estos músicos manifiestan un gran gusto por su actividad y por la música que interpretan.

Como ejemplo de lo anterior, el mismo integrante del trío “Aventureros” arriba mencionado, me comentó que gracias a la música, él conoció a su novia en una de tantas fiestas donde lo han contratado para tocar y ahora, “ese mismo trabajo le ha permitido juntar un dinerito para comprarse un terreno”. Esa ocasión, otro amigo violinista de nombre Manuel García, originario de Leacaman, me comentó que varios de los músicos consideran que “afortunadamente en Huehuetla hay mucho trabajo para los tríos ya que en todas las fiestas no puede faltar el huapango porque a la gente le gusta mucho”.⁶⁴

A pesar de que, como ya hemos dicho, la música también es un medio de obtener ingresos variables, sin embargo, estos ingresos no les permiten tener una mejora significativa en su nivel de vida. Desde una perspectiva más general, los ingresos que perciben los músicos, aun durante las temporadas del año cuando tienen más trabajo, siguen estando muy por debajo de los ingresos que perciben

⁶³Entrevista Etnográfica. Huehuetla. Diciembre de 2006

⁶⁴Entrevista Etnográfica. Huehuetla. Diciembre de 2006

los mestizos. Por tanto, los músicos totonacos, ineludiblemente forman parte de la población huehueteca que presenta un alto grado de marginación.

5.2. Los músicos indígenas: la ciudad y el lugar de origen

A pesar de que Huehuetla siempre había tenido un bajo índice de migración, en los últimos años varios músicos han decidido dejar su lugar de origen en búsqueda de más alternativas de trabajo y mejores condiciones de vida.

A lo largo de varios años, he tenido la oportunidad de ir conociendo a un amplio número de músicos originarios de Huehuetla que hoy radican en la ciudad de Puebla. Debido a que, cómo se ha venido diciendo, este grupo social en Huehuetla forma parte de la clase social marginada, en el caso de la educación, la mayoría de ellos sólo cuenta con el nivel básico. Por esta razón, entre las actividades laborales a las que la mayoría de ellos se dedica una vez que han arribado a la ciudad, sobresalen las siguientes: empleados de mostrador, empleados de seguridad, obreros, comerciantes en pequeño, entre otros. Del mismo modo, los podemos encontrar desempeñando muy diversos oficios (carpintería, herrería, torno, albañilería, etc.) ya sea de manera independiente o formando parte de un taller o empresa.

Debido a que muchos de estos músicos llegan a la ciudad de manera individual, poco tiempo después de haberse instalado, presentan cierto interés por encontrar compañeros con quienes formar un nuevo “trío”. Los músicos refieren que no siempre es fácil encontrar alguien con quien puedan “acomodarse” para tocar. Al respecto, Benjamín García García, originario de Leacaman quien por varios años fue guitarrero del trío “Los nuevos canarios de Leacaman” y que ahora radica en Puebla, comenta que “cada trío tiene su estilo de tocar y cada músico se acostumbra a tocar con sus compañeros”. Benjamín refiere que si bien en Huehuetla, hay ocasiones en que los tríos intercambian integrantes, lo anterior puede darse por convivencia entre amigos y/o para “ver como se oyen tocando con otros compañeros”. No obstante, a su juicio, este intercambio no siempre supone un ensamble musical “favorable” ya que “cada músico está acostumbrado a tocar con sus propios compañeros”. Sin embargo, Benjamín también sostiene que el hecho de no acoplarse “a la primera o luego luego” no representa un

problema insalvable ya que “todo es cosa de ensayo y de familiarizarse con otros músicos para agarrarles el modo”.⁶⁵

Es preciso recalcar que la presencia de los tríos huastecos en la ciudad de Puebla se ha hecho cada vez más sobresaliente y ahora es común su participación en eventos culturales organizados por diversas instituciones culturales y algunas dependencias del Gobierno del Estado.⁶⁶

Un ejemplo del espacio que los tríos huastecos se han ganado dentro del ámbito de la cultura institucional de Puebla lo constituye el disco compacto intitulado “Música popular de la huasteca” cuya producción en el año 2007 estuvo a cargo de la Secretaría de Cultura de dicho Estado. Este disco contiene un total de 12 sones interpretados por los siguientes tríos: Hueytlalpan, Alma Poblana, Sierra Poblana, Inspiración Huasteca y Descendencia Huasteca. Los tríos son oriundos de la Sierra Norte de Puebla, aspecto que incluso queda de manifiesto en el nombre de varios de ellos. En su mayoría, se trata de músicos totonacos de diferentes comunidades de Huehuetla. Actualmente casi todos estos músicos radican en la ciudad de Puebla, y los que no, la visitan de manera frecuente. El disco forma parte de una colección denominada “Serie Compositores Poblanos”. La producción de esta colección tuvo como objetivo la creación de un acervo musical conformado por composiciones de músicos poblanos que se dedicaran al cultivo de distintos géneros musicales considerados como pertenecientes al Estado.⁶⁷

⁶⁵Entrevista Etnográfica. Ciudad de Puebla. Marzo 2009

⁶⁶ Particularmente, aunque no de manera exclusiva, me refiero a eventos organizados por la Secretaría de Cultura del Estado, la Comisión de Desarrollo Indígena, el Instituto Municipal de Arte y Cultura, CICOM Radio y Radio Buap.

⁶⁷Cabe señalar que, en el caso de la región huasteca, si el objetivo institucional era producir un material discográfico cuyo contenido estuviera conformado por composiciones “inéditas” de dicha región poblana, en la realidad, esta pretensión solo se cumplió parcialmente. Si bien es cierto que varios tríos interpretaron sones de su autoría, no obstante, en el disco también aparecen algunos otros que desde siempre han formado parte del repertorio tradicional de la huasteca y de otras regiones culturales. Con ello, no pretendo en modo alguno descalificar el trabajo de los tríos que participaron en este disco, ya que, desde mi punto de vista y refiriéndonos al caso particular del son huasteco, considero que cada interpretación es ya una re-creación y re-composición musical en sí misma, tanto en el aspecto instrumental como en las partes cantadas. Por ello, en el caso del son huasteco, hablar de “composición” como algo totalmente contrario a “interpretación” no siempre resulta ser una separación afortunada. Por otro lado, si ahora solo tomamos en cuenta, como ya lo dije anteriormente, que la intención institucional buscaba “composiciones originales”, resulta evidente que este proyecto adoleció de personal que contara con un conocimiento básico sobre la cultura musical no sólo de la huasteca sino también de otras regiones de México ya que, en el presente

Como ya lo dije anteriormente, este disco, en cierta forma, ha sido fruto de la presencia constante de los tríos huastecos en los eventos culturales llevados a cabo en Puebla por las distintas instituciones culturales. Sin embargo, si tomamos en cuenta que en este disco no se cumplió el objetivo central de la Serie, es decir, generar una compilación de “composiciones” inéditas, entonces su producción puede entenderse como –parafraseando a Marina Alonso- un caso más en el que las “técnicas de registro” y las “etnografías superficiales” del contexto del fenómeno musical, siguen prevaleciendo en diversos proyectos culturales de aquellas instituciones encargadas de conservar y difundir el patrimonio musical de México. Con este ejemplo y siguiendo a Marina Alonso, podemos constatar que la etnomusicología “aplicada” -como ella le llama a dicha disciplina en su vertiente institucional- “confundió la investigación del fenómeno musical con la promoción y difusión de la música”, es decir, se ocupó de “preservar” y no de “explicar” (Marina, 2008: 135-136).

Retomando ahora el caso de estos eventos culturales, entre los que más destacan se encuentran las fiestas patrias, la celebración del día del padre o de la madre, las fiestas de todos santos, el día internacional de los pueblos indígenas, las fiestas de mayo, el festival internacional de Puebla, entre otros. En dichos eventos por lo general los tríos son invitados a participar de manera independiente, es decir, formando parte de una programación que involucra otros “números artísticos” dedicados al cultivo de otros géneros musicales o disciplinas artísticas. En algunas ocasiones no muy frecuentes, los tríos participan en la modalidad de los llamados “encuentros de huapangueros” compartiendo el escenario con otros tríos que, aun cuando pueden ser de diferentes regiones de la Sierra Norte o incluso de Huehuetla, en su mayoría se trata de tríos que ya radican en Puebla.

Desde mi punto de vista, estos eventos no siempre desempeñan un rol fundamental en la reproducción de la cultura musical de Huehuetla ya que, la cultura totonaca en Puebla ha creado sus propios mecanismos alternos a través de los cuales sus prácticas musicales siguen vigentes.

disco, varios sonos del dominio popular están considerados como composiciones “originales” de los tríos que se encargaron de su interpretación.

Para demostrar lo anterior, en primer lugar propongo que a manera de ejercicio imaginemos que la cultura musical se preserva exclusivamente en la medida en que los músicos se convierten en un tipo de empleados que venden sus servicios a las instituciones culturales ciudadanas.⁶⁸ Ahora bien, si este fuera el caso, esta visión mercantilista de la música no podría dar cuenta de las muy diversas funciones no-económicas que la música desempeña dentro de cada sociedad, por lo tanto, cometeríamos una omisión insalvable.⁶⁹ Por otro lado, aun suponiendo que no fuésemos consientes de esta omisión y continuáramos pensando que la fase mercantilista de la música es la única forma a través de la cual la música se reproduce y cobra vigencia, al referirnos al caso de Puebla, con toda claridad nos percataríamos de que la existencia de las instituciones culturales no representa una mejora significativa en los ingresos de los músicos ya que, a menudo, éstos últimos se quejan de los montos que reciben por “tocada” además de que muchas veces el pago en cuestión demora de manera significativa. A esto se debe añadir que los contratos son ocasionales y en ciertas ocasiones los músicos aceptan presentarse de manera gratuita. Por lo anterior, carecería de sentido y solidez establecer una relación absoluta del tipo causa y efecto entre la participación de los músicos en los eventos culturales organizados por las instituciones oficiales y el mejoramiento de su nivel de vida, que a su vez, pudiera propiciar la continuidad, revitalización y vigencia de su cultura musical.

Para ilustrar lo anterior quiero mencionar que después de haber convivido a lo largo de varios años con músicos huehuetecos que ahora viven en Puebla, muchos de ellos me han informado que en numerosas ocasiones aceptan participar de manera gratuita en eventos culturales por la sola conveniencia de poder vender sus discos o de hacerse algún tipo de promoción. En otros casos, me han dicho que cuando hay un contrato económico de por medio, aunque el monto no sea suficiente, los músicos generalmente lo aceptan con el fin de

⁶⁸ Recordemos el planteamiento que hace Jacques Attali cuando sostiene que a partir del siglo XIV inicia el proceso a través del cual se genera un tipo de músico que se convertirá en “sirviente”, es decir, en alguien que se encargará de producir un espectáculo exclusivo para un único amo que quiera comprarlo. (Attali, 1995:28:35).

⁶⁹ Respecto a las distintas funciones que puede desempeñar la música dentro de la sociedad véase: Merriam, Alan “Usos y funciones” en: Francisco Cruces. *Las culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*, Madrid, Trota, pp. 275-296

obtener un “dinerito extra”. Sin embargo, a menudo los músicos se quejan de que el pago por sus servicios se efectúa en un lapso de tiempo mucho mayor al que fue previamente acordado. Si a esto añadimos que últimamente se ha hecho indispensable el uso del recibo de honorarios como único medio a través del cual los músicos pueden percibir su respectivo pago, entonces es comprensible que muchos prefieran no involucrarse en estos eventos debido a la burocracia que ello implica.⁷⁰ A pesar de todo lo anterior, es menester subrayar que nada de esto ha ocasionado que los músicos abandonen sus prácticas musicales. Por el contrario, la mayor parte de los músicos que emigran a la ciudad manifiestan una gran tendencia de seguir reproduciendo elementos culturales huehuetecos en los que la música desempeña un rol fundamental. Como muestra de lo anterior, las fiestas familiares que celebran los migrantes huehuetecos en Puebla (bodas, bautizos, cumpleaños, etc.) casi siempre representan serios intentos de reproducir, en la medida de lo posible, el entorno cultural de sus comunidades de origen. Por esta razón, en este tipo de eventos la presencia de los tríos huastecos es fundamental, pero, como es de suponerse, haciéndose acompañar también de los guisos, la bebida, el baile e incluso la forma de vestir de algunos concurrentes. Todos estos factores forman parte de un complejo cultural que ha dado como resultado la inserción de la cultura totonaca en la ciudad de Puebla.

Si, como ya vimos, la continuidad de la cultura musical huehueteca en la ciudad de Puebla se desenvuelve al margen de las instituciones culturales del Estado, es menester precisar que esta continuidad a la que nos referimos no debe de ser concebida como exenta de modificación. Por el contrario, se encuentra inmersa en un proceso de constantes cambios ya que, como es de suponerse, los tríos huastecos que ahora residen en la ciudad han encontrado espacios y formas nuevas de expresión que inciden directamente en la ejecución, adecuación y ampliación de su repertorio musical.

Por otro lado, algunos tríos huastecos que radican en Huehuetla y que a menudo son contratados para participar en eventos culturales o amenizar fiestas en regiones serranas como Zacapoaxtla, Cuetzalan, Zacatlán o Zapotitlán,

⁷⁰ Naturalmente esto no siempre es así ya que hay casos en que el pago se hace efectivo inmediatamente después del evento y sin muchos trámites burocráticos de por medio.

también con cierta frecuencia viajan a la ciudad de Puebla para cumplir un contrato que, las más de las veces, consiste en tocar varias horas en las fiestas familiares de los migrantes, mismas que ya hemos mencionado.

En base a lo anterior podemos sostener que ambos tipos de tríos huastecos (los que han emigrado así como los que visitan la ciudad de manera frecuente) representan un vehículo a través del cual la cultura musical fluye de las comunidades a la ciudad y viceversa. Más adelante analizaremos con cierto detalle las implicaciones musicales que trae consigo este *camino de vuelta* a Huehuetla que emprenden ciertos tríos una vez terminado su compromiso en la ciudad. Por ahora y en términos generales, podemos decir que uno de los factores que ha contribuido de manera significativa a la conformación, adecuación y ampliación del repertorio musical actual del trío huasteco en Huehuetla es precisamente esta movilidad a la que nos hemos referido. Lo anterior nos permite sostener que el repertorio musical del trío huasteco debe ser concebido y analizado dentro de una dinámica compleja que se ha ido desarrollando entre la permanencia, la continuidad y el cambio.

CAPITULO 2

EI TRÍO HUASTECO EN HUEHUETLA

1. El sonido y los instrumentos musicales

1.1. El sonido y los mitos

En este apartado trataremos de resaltar la importancia que reviste el aspecto sonoro en los mitos que narran las apariciones del Santo Patrón en Huehuetla, en particular, nos referimos al sonido del tambor que, de acuerdo con las distintas versiones, provenía de los lugares donde originalmente se apareció San Salvador.

Nuestra intención es probar que el sonido del tambor que se menciona en las distintas versiones, fue lo que permitió, en primera instancia, ubicar el lugar de aparición del Santo Patrón y, en consecuencia, establecer el diálogo entre la divinidad y la población en general.

Como punto de partida debemos considerar que el sonido del tambor en Huehuetla no fue asimilado simplemente en términos acústicos, si ese hubiera sido el caso, dicho sonido hubiera sido percibido por los pobladores de Huehuetla simplemente como uno más de entre aquellos que percibían de manera cotidiana y a los que no les prestaban un interés central. Por ejemplo, el sonido de las herramientas de trabajo, el murmullo de una plática entre amigos, el sonido que emiten los animales, etc.

Para resaltar esta diferencia, debemos notar que en las versiones aludidas en el capítulo anterior, el sonido del tambor propició una especie de llamado dirigido precisamente a los habitantes del Municipio, quienes le prestaron singular atención e interés. Dicha emisión sonora fue enviada por la divinidad teniendo como destinatario a la población de Huehuetla. Este discurso sonoro poseía ya una determinada direccionalidad, pero esta direccionalidad no perseguía como fin último la consecución de una recepción pasiva por parte del destinatario, sino por el contrario, tenía como objetivo la concreción de un hecho determinado. Lo anterior queda de manifiesto en las narraciones referidas ya que en ellas podemos notar que una vez que los habitantes prestaron particular interés al sonido que escuchaban, se organizaron para llevar a cabo diversas acciones que finalmente los condujeron a la construcción del templo donde San Salvador quería permanecer para, desde ahí, “cuidar a sus hijos”, es decir, a los pobladores de

Huehuetla. Queda claro entonces que el sonido del tambor fue el medio a través del cual la divinidad transmitió un determinado mensaje y deseo, mismo que, posteriormente, fue concretado por la población.

Recordemos que, en base a las distintas versiones, antes de saber de manera precisa el lugar exacto donde la divinidad quería su templo, los pobladores intentaron encontrar el sitio adecuado. Colocaron la imagen en diferentes lugares y parroquias, sin embargo, la imagen siempre desaparecía. Entre las distintas alternativas propuestas, se llegó a considerar que la imagen podría permanecer en el pequeño templo del Calvario de Huehuetla, no obstante, la imagen volvió a desaparecer al poco tiempo de haberla colocado en dicho lugar.

Fue entonces que la divinidad quiso darles una señal para que los habitantes identificaran el sitio adecuado. Según la versión A, esta señal fue transmitida a los habitantes de Huehuetla a través de un sueño que tuvo uno de ellos. En dicho sueño, San Salvador no sólo hizo mención de su deseo de permanecer en Huehuetla, sino que también expresó explícitamente su intención de cuidar de los pobladores.

Por su parte, en la versión B encontramos que la señal fue dada a través de la caída de un árbol que se encontraba en el espacio que hoy ocupa el atrio de la actual iglesia de Huehuetla. La señal del árbol fue suficiente para ubicar el lugar donde habría de edificarse el templo.

En lo que respecta al interés de la divinidad por cuidar de la población, a diferencia de la versión A, en la versión B, San Salvador no lo expresa explícitamente, sin embargo, esto se puede inferir a partir del propio relato. Recordemos que, de acuerdo con esta versión, ciertos campesinos se vieron atraídos por un señor que había puesto a secar una gran variedad de semillas. Los campesinos se acercaron a este hombre para preguntarle si podía venderles un poco de ellas y él les contestó que no se las vendería, que se las regalaría para que las cultivara la gente.

Según muchos pobladores, lo anterior significa que la divinidad proveería a los campesinos de una gran variedad de semillas, es decir, de una tierra fértil para que de ahí pudieran obtener el alimento necesario. Esto puede interpretarse como

una manera en que la divinidad manifestó su deseo de cuidar de los habitantes, dándoles lo necesario para que ellos estuvieran bien.

La interpretación que acabamos de apuntar no es ajena a lo que actualmente la población refiere en relación a San Salvador. Hoy en día los habitantes siguen considerando a San Salvador como el patrón de las semillas, es decir, como el generador de la fertilidad y las buenas cosechas, y por lo tanto, del bienestar de la población. Esto queda de manifiesto durante la fiesta patronal, ya que, en dicho periodo, San Salvador se encuentra cubierto de chiles. Tanto el sacerdote del Municipio como la población indígena refieren que los chiles son símbolo de la fertilidad de la tierra y que es precisamente gracias a la acción de San Salvador que la tierra produce. Precisamente durante esta celebración es cuando se hace más evidente la relación existente entre San Salvador y la fertilidad.

A manera de resumen, el siguiente cuadro ofrece una forma sintética de manejar la información que hemos considerado relevante de ambas versiones, y a la que, nos hemos referido en este apartado:

	Lugar de aparición	Señal de aparición	Acción humana	Respuesta Divina	Lugar donde no quiso permanecer	Señal Divina de permanencia	Objetivo de la Divinidad
Versión A	Cueva	Sonido de un tambor	Traslado de la imagen a Huehuetla	Desapariciones y reparaciones constantes	El Calvario	Sueño	Cuidar de los pobladores
Versión B	Kgoyumachuchut					Árbol	

A través del cuadro notamos que en realidad las dos versiones podrían considerarse como variantes de un mismo relato ya que ambas coinciden en aspectos relevantes,⁷¹ sin embargo, para fines prácticos de identificación, nos seguiremos refiriendo a ellas como si se tratara de dos versiones diferentes.

Regresando ahora a la cuestión sonora asociada con San Salvador, a través del cuadro notamos que en ambas versiones el sonido del tambor fue lo

⁷¹ En este sentido, es pertinente recordar la versión del párroco Ortiz Alvares a la que nos hemos referido en el capítulo anterior. Dicha versión, puede ser considerada como una variante del par de versiones ahora aludidas y, en cierta manera, constituye una síntesis de ambas.

que permitió ubicar el lugar de aparición de la divinidad. En nuestro caso, resulta particularmente importante resaltar que, dada la relevancia que el sonido del tambor tiene en ambas versiones, la población totonaca convirtió dicho sonido en un atributo del propio San Salvador. Lo anterior se hace manifiesto en el atuendo que la imagen porta y que se puede observar en el interior de la Iglesia: en una mano lo vemos que sostiene una baqueta y en la otra un tambor. A diferencia del adorno de chiles que ya se ha mencionado, mismo que se le coloca a San Salvador durante su fiesta patronal, la baqueta y el tambor son objetos que forman parte permanente de su atuendo, tan es así que al Santo patrón no se le concibe sin ellos.

Lo anterior viene a reforzar la postura que hemos venido anunciando, a saber, que la emisión sonora del tambor no fue un sonido más al que sólo se le pueden atribuir características acústicas, por el contrario, fue precisamente el sonido del tambor lo que permitió al pueblo de Huehuetla encontrar al Santo Patrón, llevar a cabo su encomienda y, en consecuencia, obtener de él protección y cuidado.

De acuerdo con Francisco Cruces, existe una distinción entre “el sonido en tanto que señal acústica y el sonido en tanto que fuente cultural de percepciones, sensaciones y conceptos”. Cruces considera que la segunda acepción de sonido es la que nos permite entenderlo, es decir, atribuir sobre él causas, efectos, orígenes, realizando inferencias sobre la relación que mantiene con el mundo y procesándolo como información auditiva (Cruces, 2002)

Siguiendo este planteamiento, entender el sonido del tambor implica percatarnos de que dicho sonido fue lo que desencadenó toda una serie de acciones llevadas a cabo tanto por la población como por la divinidad. Este sonido y el instrumento musical del cual se piensa que derivó, ha contribuido a dar coherencia y sentido a la experiencia del mundo social, cultural e histórico del Municipio. Gran parte de la población ha llegado a considerar que fue el propio San Salvador quien tocando su tambor emitió aquel sonido originario y, después de ser encontrado, pudo transmitir y concretar su mensaje. Ello nos permite explicar por qué es que actualmente, el tambor y su sonido son considerados como atributos esenciales del propio San Salvador.

En entrevista, el párroco José Luis Álvarez me comentó que la población totonaca siempre ha asociado a San Salvador con la danza de los voladores.⁷² Varios de los habitantes consideran que esta asociación se debe en cierta medida al hecho de que San Salvador fue encontrado también por el sonido de un instrumento de percusión.

Lo anterior nos permite establecer cierta equivalencia entre lo expresado por la población totonaca y el planteamiento de Enrique Martínez Miura quien, en su estudio sobre la música precolombina y, a propósito de la cultura mexicana, sostiene que fueron los mismos dioses quienes proveyeron de música a los hombres y los instrumentos musicales con los que debía ejecutarse. En este sentido, según Martínez Miura, la música fue concebida como un regalo divino y, en consecuencia, a los humanos les correspondió tocar y bailar esta música para alabarlos. Por tanto, es a través de la música y la danza que los hombres imitan la acción de los propios dioses con el fin de agradecerles y recibir de ellos sus beneficios (Martínez, 2004:49-53).

Por su parte, José de Aquino, caporal de la danza de los voladores de Huehuetla, sostiene que esta danza es sagrada y es una especie de ofrenda a Dios, por ello, debe de hacerse con el debido respeto. Para José de Aquino, la danza es una manera de agradecerle a Dios por las cosechas y el bien recibido. Asimismo, comenta que a través de ella, también se le pide a Dios que proteja a los hombres y que la tierra siga siendo fértil. (Entrevista etnográfica, 1 de enero de 2009, Huehuetla, Puebla).

Es importante resaltar también que la concepción que José de Aquino tiene de la danza coincide en varios puntos con la mayoría de los planteamientos que a su vez han quedado establecidos en numerosos estudios sobre este asunto. Como muestra de lo anterior, a continuación nos referiremos sólo a algunos de estos trabajos publicados recientemente a propósito de la región del Totonacapan.

Rocío Aguilera y Onésimo Cano,⁷³ consideran la danza del volador como un “ritual de fertilidad que simboliza el arribo de deidades benefactoras a la tierra que se cultiva”. Según esta postura, “se trata de una ceremonia indígena dedicada

⁷² Entrevista etnográfica. Huehuetla, Puebla, 6 de agosto de 2009.

⁷³ La primera investigadora y el segundo promotor cultural de la Unidad Regional Norte de Veracruz. DGCPI

principalmente al Sol, *Chichiní* y a otros elementos que forman parte de la cosmovisión: agua, luz, viento, fuego, luna, madre tierra, y tiene como fin venerar a las deidades, agradecer dones y pedir protección para los cultivos” (Aguilera y Cano en: Croda, 2005:34). Por su parte, Francisco Acosta y Zeferino Gaona,⁷⁴ consideran que esta danza está asociada con los ritos agrícolas propiciatorios y que “la danza es una invocación a los cuatro vientos, a las cuatro direcciones, a la lluvia y sobre todo al Sol, indispensables para que florezca la vida sobre la tierra” (Acosta y Gaona en: Croda, 2005:39).

Por su parte, en la obra de Ichon publicada en la década de los 70, el autor menciona que varios fueron los intentos por cristianizar esta danza. Los religiosos explicaban que era un homenaje a Dios, pero de acuerdo con Ichon, lo que en verdad sucedía era que la población indígena equiparaba a Dios con el Sol (Ichon, 1973:390).

A propósito de lo anterior, María Pérez Méndez, estudiante totonaca de la Universidad Intercultural del Estado de Puebla, considera que en la cosmovisión totonaca, los seres sagrados se vinculan con la agricultura. Al referirse al Sol (Chichini), comenta que es concebido como el dueño del maíz y se le asocia con las diferentes figuras de Cristo. Nos dice también que dentro de la mitología totonaca, aparece como un héroe civilizador que encontró el maíz y enseñó a la humanidad la manera de sembrarlo y cosecharlo (Pérez, 2009:5).

Regresando al caso de San Salvador, todo lo antes dicho nos permite sostener que su asociación con la fertilidad es evidente. Por lo que respecta a su asociación con el Sol, en entrevistas y pláticas informales muchos pobladores me han dicho desconocer este vínculo.⁷⁵ Sin embargo, aun cuando actualmente ha dejado de ser referido como Chichini o Sol, lo cierto es que dentro de las versiones que hemos mencionado, podemos notar que San Salvador desempeña varias de las funciones que originariamente se asociaron con dicha deidad totonaca.

Hoy en día, en las fiestas religiosas, se asume que todas las danzas están dedicadas ya sea al santo patrón y/o a los diferentes santos católicos que se esté celebrando. Esta direccionalidad de las danzas hacia la divinidad se ha mantenido

⁷⁴ El primero investigador y el segundo promotor cultural de la Unidad Regional Norte de Veracruz. DGCPI

⁷⁵ El caporal actual de la danza se ha limitado a decirme que esta asociación con el Sol la conocían los antiguos (Conversación personal, 1 de enero de 2009, Huehuetla, Pue.)

constante en la región totonaca desde las investigaciones de Ichon, pues, aun cuando él sostiene que los indígenas en realidad dedicaban la danza al Sol, no obstante, una manera en que los religiosos llevaron a cabo la cristianización de la misma, consistió en hacer que se ejecutara en honor del santo patrón local, o en ocasión de una fiesta católica, suponiendo a menudo la participación de ésta danza en la procesión correspondiente. (Ichon, 1973:390).

En el caso de Huehuetla, Nicolas Ellison sostiene que en las últimas décadas, la acción evangelizadora de la Iglesia católica ha tenido un impacto considerable sobre la cosmología totonaca. Para Ellison, esta evangelización ha ido reforzando el carácter central de Dios frente a los demás santos y deidades tradicionales, al tiempo que ha logrado concentrar los poderes sobrenaturales en los santos principales (Ellison, 2007:12-13). De ahí que, actualmente la identificación de San Salvador con el Sol haya casi desaparecido, aunque como ya hemos mencionado, en las distintas versiones encontramos que a esta divinidad católica, se le asignan diversas acciones que anteriormente se le atribuían al Sol en tanto que personaje mítico totonaco.

Hasta aquí, el hecho de haber destacado el rol fundamental que desempeña el sonido del tambor en las diferentes versiones sobre la aparición de San Salvador, nos permitió acercarnos al mundo socio-cultural de Huehuetla. Un mundo que en tanto se vive, también se escucha. A su vez, pudimos notar que el sonido del tambor que se escucha en la danza de los voladores ha permitido que la población de Huehuetla mantenga vivo el recuerdo de su pasado y haga inteligible su presente. Este sonido es parte fundamental del sistema de creencias ya que, fue empleado por la propia divinidad y, desde entonces, puede considerarse como un vehículo a través del cual quedó establecida la comunicación entre la divinidad y los hombres.

Actualmente el sonido del tambor se encuentra presente en las celebraciones religiosas a través de la danza de voladores y es un atributo permanente del propio San Salvador. En suma, si dicho sonido puede reconstruir todos esos mundos de experiencia compartidos, entonces, es un sonido al que la comunidad le ha conferido cierto significado y, de esta manera, constituye un elemento fundamental que permite que la población indígena se reconozca como

grupo. Retomando el planteamiento de Steven Feld en su trabajo sobre el tambor kaluli y aplicándolo ahora al caso de Huehuetla, podemos decir junto con él que, este “significado, en un sentido comunicativo, depende de la acción interpretativa, la cual consiste en poner en relación el conocimiento y la epistemología culturales con la experiencia concreta del sonido”. (Feld en: Cruces, 2001:353). En otras palabras, el significado atribuido al sonido del tambor en Huehuetla, no está en el sonido en sí mismo, ya que, como hemos visto, el modo de escucharlo, interpretarlo y entenderlo, derivó de una construcción social previa, de la cual, ya hemos dado cuenta en este apartado.

Para terminar, cedamos la palabra nuevamente a la historia oral del Municipio, ya que, más allá de los problemas toponímicos que tienen que ver con el término “Huehuetla”, mismos que ya hemos señalado en su momento, la historia oral también construyó su propia designación del Municipio. Esta designación pone de manifiesto la relevancia del tambor y su significado sonoro, asunto del que nos hemos ocupado en este apartado. Pues bien, a juicio de los pobladores de mayor edad, durante mucho tiempo, Huehuetla también fue conocida como “lugar de tambores”.⁷⁶

1.2. Principales dotaciones instrumentales

Una vez establecida la relevancia que reviste el ámbito sonoro dentro del Municipio de Huehuetla, pasaremos ahora a abordar la cuestión de las dotaciones musicales aún vigentes. Entre ellas evidentemente se encuentra aquella que consta de flauta y tambor. Tal como señala Gonzalo Camacho, en el caso de la región huasteca, actualmente estas agrupaciones están vinculadas con ciertas danzas como la del Palo Volador, Quetzales, Cuaxompiates o Varitas, entre otras. (Camacho, 2007:67).

En lo concerniente a Huehuetla, esta dotación la encontramos solamente en la danza de los Quetzales⁷⁷ y del Palo Volador. En el primer caso, la ejecución de estos dos instrumentos musicales se encuentra a cargo de un solo músico quien los ejecuta de manera simultánea. La flauta empleada está hecha de carrizo

⁷⁶ Entrevista etnográfica al joven Alfredo Santiago Gómez quien a su vez me refirió que obtuvo esta información de personas de avanzada edad de Huehuetla (22 de agosto de 2009, Leacaman, Huehuetla)

⁷⁷ Esta danza también es conocida como Huahuas

y consta de tres orificios, dos en la parte superior y uno en la parte inferior. Aproximadamente mide 20 centímetros de largo y 2 de ancho. El tambor mide alrededor de 15 centímetros de diámetro por 7 de ancho. Su construcción es de madera y el parche a menudo está hecho de piel de algún animal local.



Imagen 1 Flauta y tambor para la danza de quetzales

Pasando ahora a la danza del Palo Volador, el conjunto instrumental que se encarga de la interpretación de los sones se compone de dos tambores y una flauta, cada uno de estos instrumentos es ejecutado de manera independiente por un músico. Las dimensiones y características generales de la flauta y los dos tambores empleados son muy semejantes a los de la danza de Quetzales que ya se ha señalado.



Imagen 2 Flauta y tambor para la danza del palo volador

Una tercera dotación instrumental la constituye el trío huasteco conformada por un violín, una jarana huasteca y una guitarra quinta huapanguera, ésta última comúnmente es referida por los habitantes de Huehuetla solamente con el nombre de guitarra.⁷⁸



Imagen 3 Violín, guitarra quinta huapanguera y jarana huasteca

El violín es hecho al estilo europeo, pero en ciertos casos, presenta rasgos regionales dependiendo del constructor. Este instrumento es el encargado de la melodía. Consta de cuatro cuerdas que se tocan al momento en que se hacen frotar con un arco.⁷⁹ Comenzando con la quinta cuerda, su afinación es la siguiente: sol4, re5, la5, y mi 6.



En el caso de Huehuetla, no podemos negar la existencia de músicos que siguen adquiriendo sus violines en talleres de la región, principalmente en Zozocolco de Hidalgo Veracruz e incluso en Papantla; sin embargo, actualmente la mayoría de los violines utilizados son de marca china y han sido comprados en tiendas de música, ya sea de la ciudad de Puebla o de ciudades cercanas a la Sierra. Muchos músicos comentan que la elección por este tipo de violines se debe en gran medida a lo accesible de su precio, mismo que, según sus propios

⁷⁸ En adelante, y tomando en cuenta esta caracterización émica, emplearemos indistintamente los términos guitarra y guitarra quinta huapanguera.

⁷⁹ Con frecuencia los músicos se refieren al arco con el nombre de “vara”.

testimonios, oscila entre los 1000 y 1500 pesos. Algunos músicos consideran que un “violín mejor” es más costoso y a menudo hacen referencia a los violines checoslovacos marca Stradivarius cuyo precio se encuentra alrededor de los 6 mil pesos. En Huehuetla son pocos los tríos que emplean esta marca de violín.

La jarana es un tipo de guitarra pequeña con cinco órdenes de cuerdas simples. Si tomamos la quinta cuerda como referencia, la afinación se presenta como sigue: sol 4, si 4, re 5, fa# 5 y la 5.



Este instrumento, junto con la huapanguera, constituyen la base rítmico-armónica del trío huasteco. Su ejecución consiste principalmente en el rasgueo de las cuerdas, aunque también, algunos *jaraneros* la llegan a puntear en ciertos huapangos, generalmente ejecutando algunas figuras melódicas a manera de introducción del son que se vaya a interpretar.⁸⁰

La guitarra quinta huapanguera es considerablemente de mayor tamaño que la jarana, su caja de resonancia es más grande y ancha que la de la guitarra sexta. Este instrumento consta de cinco órdenes de cuerdas, por lo regular tres de ellos son dobles y los otros dos simples, formando un total de ocho. Iniciando con la quinta cuerda, la afinación se presenta de la siguiente manera: sol3, re 4, sol 4, si 4 y mi 4.



Las cuerdas dobles comúnmente se afinan en el mismo registro y corresponden al 5º, 4º y 3º orden.⁸¹ La huapanguera, al igual que la jarana, se

⁸⁰ Un ejemplo de esta forma de puntear las cuerdas la podemos encontrar en el huapango “el maestro” compuesto por el trío “Sierra Poblana”.

⁸¹ Debido a que la huapanguera es empleada en toda la región huasteca, la alternativa de usar órdenes dobles depende de cada lugar. En este caso me remito a presentar la manera más comúnmente empleada en Huehuetla.

interpreta rasgueando las cuerdas, aunque, en ciertos casos, también pueden ser punteadas.

Si bien es cierto que la jarana y la huapanguera presentan variedades en su construcción, últimamente los músicos han optado por un modelo más uniforme. Actualmente gran parte de las jaranas y huapangueras usadas en Huehuetla ha dejado de utilizar las antiguas clavijas de madera para tensar las cuerdas, en su lugar, se ha optado por el uso de la maquinaria de metal.

1.3. Los instrumentos musicales: construcción, distribución y consumo

En este apartado, centraremos nuestra atención en los instrumentos armónicos del trío huasteco que acabamos de describir. Por lo que respecta a la distribución de estos dos instrumentos, a menudo se venden por par y no individualmente. A juicio de los músicos, las poblaciones de la Sierra donde existen los principales constructores de jarana y huapanguera son Huauchinango y Zozocolco de Hidalgo Veracruz.

Debido a que en los últimos años un porcentaje amplio de músicos se han mudado a la ciudad de Puebla, la demanda por estos instrumentos hizo que se empezaran a construir en San Pablo del Monte, Tlaxcala, localidad que se encuentra a escasos minutos de la central de autobuses de la ciudad de Puebla. En relación al surgimiento de este nuevo lugar de construcción, Salvador Aquino García, conocido también como Chava debido al nombre de su trío, refiere que él visitó San Pablo del Monte hace aproximadamente veinte años debido a que ciertos amigos suyos que tocaban música andina le dijeron que en dicho lugar, se encontraba un señor de nombre J. Guadalupe Mateo Blas quien hacía y arreglaba instrumentos de cuerda. Tomando en cuenta esta recomendación, Salvador llevó a reparar su violín y preguntó a Don Mateo si podría hacerle también una jarana. Don Mateo le contestó que él hacía vihuelas y guitarras, pero que si Chava le llevaba una jarana de muestra, él intentaría hacerle la copia. Chava le llevó la jarana de muestra y Don Mateo, después de poco tiempo, construyó dos. A juicio de Chava, estas dos jaranas “le quedaron muy bien”. Una situación similar sucedió con la quinta huapanguera y desde entonces, Don Mateo construye y vende estos

instrumentos huastecos. (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue. 19 de Noviembre de 2009).

Con el tiempo, Don Mateo se dio a conocer entre la población de músicos totonacos residentes en Puebla, quienes empezaron a adquirir con él sus instrumentos. La fama de Don Mateo llegó a Huehuetla a través de los músicos que radican en Puebla pero que regularmente regresan al Municipio. Como consecuencia, varios músicos residentes en Huehuetla empezaron a visitar San Pablo del Monte para que Don Mateo les hiciera sus instrumentos.

En entrevista, Don Mateo corroboró el relato de Chava, añadiendo que en un principio él solamente construía guitarras pero la necesidad de obtener un ingreso más, lo llevó a construir jaranas huastecas y posteriormente quintas huapangueras. Hoy en día considera que sus instrumentos huastecos ya son muy conocidos no sólo en la ciudad de Puebla y en Huehuetla, sino también en Huauchinango, Poza Rica, Papantla, Zozocolco y Tecolutla, entre otros. Los materiales con los que los construye son variados, entre ellos mencionó el nogal, la caoba, el cedro, el palo blanco, el palo escrito, el palo de rosa, el encino australiano, etc. Don Mateo considera que ha incorporado elementos nuevos en las técnicas de construcción de los instrumentos huastecos, según nos comentó, lo que le interesa es que mejoren su sonido y que sean agradables a la vista. Actualmente también construye instrumentos tradicionales jarochos variados además de la vihuela y el guitarrón. (Entrevista etnográfica. San Pablo del Monte, Tlaxcala, 29 de marzo de 2010).

No podemos negar que Don Mateo sigue teniendo cierto prestigio tanto en la Sierra como en la ciudad de Puebla, sin embargo, recientemente varios músicos están optando por adquirir la jarana y la huapanguera con familiares que dicen traerlas de la ciudad de México y que posteriormente las distribuyen en la Sierra. Al respecto, José Luna⁸² me ha comentado que estos instrumentos adquiridos en México principalmente provienen de San Luis Potosí o de Hidalgo. Por su parte, Miguel García⁸³ dice desconocer la procedencia exacta de estos

⁸² José Luna radica en Huehuetla y actualmente es el jaranero del trío Tradición Poblana.

⁸³ Guitarrero originario de Huehuetla pero residente desde hace varios años en la ciudad de Puebla.

instrumentos, pero coincide con José Luna al sostener que aunque son “un poco caros, sin embargo, vale la pena comprarlos debido a la calidad de su sonido.”⁸⁴

Lo anterior nos permite considerar que la movilidad de los propios músicos totonacos de Huehuetla y de otros municipios de la Sierra, no solamente tiene consecuencias directas en los aspectos meramente musicales del repertorio que ejecutan, sino que también, como hemos visto, ha hecho posible la consolidación de nuevos centros de construcción, distribución y consumo de instrumentos musicales fuera del área geográfica donde comúnmente sólo ahí sucedía.

Es posible sostener que, aun cuando la práctica de una determinada cultura musical puede estar relacionada con regiones culturales y grupos humanos específicos, no obstante, hoy en día estos límites están siendo cada vez más difíciles de establecer. La complejidad cultural en la que se desenvuelven las sociedades contemporáneas aportan evidencias que nos permiten concebir la práctica musical como un proceso cultural dinámico donde lo determinante, no son solamente los ejecutantes y el producto sonoro que emiten sus instrumentos, sino también, todos aquellos factores (sociales, económicos, religiosos, etc.), agentes (ejecutantes, escuchas, constructores, promotores y funcionarios culturales, etc.), medios de difusión y consumo (radio, televisión, cd's, etc.) que en su conjunto, intervienen en la construcción del discurso sonoro.

2. El trío huasteco y su antiguo repertorio musical

2.1. Clasificación de los músicos

En este segundo apartado describiremos las características generales del repertorio musical que interpretaron los tríos huastecos en Huehuetla durante un periodo comprendido aproximadamente entre la segunda mitad del siglo XX hasta finales de la década de los 70 y acaso, principios de los años 80. Esta delimitación temporal se apoya principalmente en la información recopilada durante mi trabajo de campo. En particular, me baso en testimonios de músicos que, de acuerdo a su edad actual, he clasificado en tres grupos:

⁸⁴ La mayoría de los músicos que adquieren estos instrumentos comentan que el precio de las “guitarras” oscila entre los 4000 y 5000 pesos, mientras que las jaranas se venden alrededor de los 3000.

Designación	Edad actual
Músicos mayores ⁸⁵	Entre 70 y 80 años
Músicos maduros	Entre 45 y 60 años
Músicos jóvenes	Entre 20 y 35 años

Generalmente los músicos mayores hacen referencia a la época en la que eran jóvenes y se desempeñaban activamente como integrantes de algún trío huasteco de la región. Este grupo comúnmente sitúa su juventud entre los 20 y 30 años de edad, es decir, en un periodo que podríamos situar alrededor de las décadas de los años 50 y 60.⁸⁶ Además, tomando en consideración que la mayoría de los músicos mayores refieren haberse desempeñado como miembros de algún trío hasta pasando los 50 años de edad,⁸⁷ entonces, podemos pensar que mantuvieron su tradición musical hasta principios de la década de los 80, que es justamente el periodo que ahora nos interesa. En este grupo podemos mencionaremos los testimonios de Salvador Márquez Santiago, Miguel Hernández y Francisco García.

Por su parte, los músicos maduros generalmente recurren a su niñez para hacer referencia a la música que tocaban sus padres o abuelos cuando estos últimos eran jóvenes, o bien, al repertorio que ellos mismos llegaron a tocar durante su juventud. Si, de acuerdo con las versiones de los propios músicos,

⁸⁵ *Los músicos mayores*, como he propuesto denominarlos, constituyen el grupo que actualmente ha dejado de “tocar”, pero que durante su juventud, se desempeñaron como músicos en Huehuetla.

⁸⁶ Este grupo de músicos mayores, cuando se refieren a la música que tocaban en su juventud, comentan que la aprendieron así porque “esa era la manera en que tocaban los viejitos”. En consecuencia, es muy probable que muchos de los rasgos musicales del periodo histórico que ahora trato de delimitar en términos aproximados, ya estaban presentes desde varias décadas atrás, incluso desde las primeras décadas del siglo pasado.

⁸⁷ Es importante mencionar que hoy en día la tendencia es que los músicos totonacos se retiren de su actividad musical pasando los 50 años de edad. Al respecto, Salvador Aquino me ha comentado en reiteradas ocasiones que sus hermanos y familiares que durante su juventud fueron huapangueros, al llegar a los 50 años o más, dejaron de tocar aduciendo que “su turno ha pasado” y que ahora “hay que dejar que sean los jóvenes los que toquen” (Conversación personal con Salvador Aquino, 21 de noviembre de 2009). En este mismo sentido, y tomando en cuenta que entre la población totonaca de Huehuetla generalmente los tríos son contratados para tocar toda la noche en los distintos eventos, los jóvenes huapangueros de Huehuetla refieren que la gente grande ya no toca precisamente porque ya no aguantan las desveladas. (Conversación personal con Noé García Espinoza, integrante del trío Emoción Huasteca, Huehuetla, Puebla, 7 de agosto de 2009).

consideramos el periodo de infancia de este grupo entre los primeros 10 años de edad, entonces podemos sostener que sus testimonios se refieren a lo que sucedía en la región hace aproximadamente 35 y 50 años, es decir, dentro del periodo que ya hemos establecido.⁸⁸ En este segundo grupo destacaremos los testimonios de Genaro García Pérez, Miguel Hernández, Salvador Aquino García⁸⁹ y Mateo Aquino García. Debemos señalar que estos dos últimos músicos vivieron su infancia en Coxquihui Veracruz; sin embargo, ambos refieren que su padre era de Xunalpu, Huehuetla y que él les transmitió su tradición musical. Por otro lado y en virtud de los lazos familiares, Salvador y Mateo admiten no haber dejado de frecuentar el Municipio de su padre durante su infancia. Ambos iban a Huehuetla para realizar actividades cotidianas así como en los “días de fiesta”.

A lo largo de esta investigación nos hemos percatado de que el caso de Chava y Mateo no representa un rasgo aislado característico solamente de estos dos músicos, sino, por el contrario, existen muchos casos similares entre los pobladores de esta región. En consecuencia, la música, junto con otros elementos de la cultura totonaca, ha sido un patrimonio común entre pueblos vecinos de esta zona de Puebla.

Regresando con la clasificación de los músicos de acuerdo con la edad, veremos cómo este segundo grupo, a diferencia del primero, desarrollará una nueva forma de interpretar el repertorio musical del trío huasteco en Huehuetla. Como es de suponerse, esta nueva forma de tocar va a distinguirse del estilo anterior que se empezó a gestar entre los músicos mayores, sin embargo, son precisamente los músicos maduros quienes la consolidaron. Al respecto, los músicos mayores sostienen que la forma de tocar empezó a cambiar a finales de los años 70 continuando este proceso durante los primeros años de la década de los 80 y, aunque consideran que ellos empezaron a “tocar diferente”, afirman que fueron sus hijos y los jóvenes de entonces quienes prosiguieron con este “nuevo estilo”.

⁸⁸ Como es de suponerse, se debe señalar que en ciertos casos, algunos músicos de mayor edad de este segundo grupo refieren haber tocado parte del repertorio musical que interpretaban sus padres, familiares u otros músicos “viejos”.

⁸⁹ La mayoría de los músicos totonacos lo conocen como “Chava” en virtud del nombre de su trío “Chava y sus huastecos” cuya grabación fue muy difundida en esta parte de la Sierra. En este trabajo aludiremos a él indistintamente como Salvador Aquino o “Chava”.

El tercer grupo de músicos, es decir, los actuales músicos jóvenes, comentan “ya no haber visto mucho” de “cómo se tocaba antes” y, en la mayoría de los casos, solo refieren lo que sus padres y abuelos les han dicho. Al respecto, particularmente nos referiremos a Antonio García Gaona, Marcelo Hernández, Miguel Luna Luna, Noé García Espinoza y Lucio García Espinoza.

Debemos aclarar que ya que no podríamos hacer referencia a todos los testimonios que amablemente nos proporcionaron muchos músicos y gente del Municipio, aquellos a los que vamos a estar recurriendo en este apartado representan de manera general la versión compartida de la mayoría de las personas y músicos entrevistados.

A partir de la información obtenida, describiremos algunos rasgos generales del repertorio musical que interpretó el trío huasteco durante el periodo arriba señalado. Posteriormente, indicaremos en qué aspectos fue cambiando dicho repertorio alrededor de la década de los años 80. Para terminar este capítulo, haremos una caracterización general del repertorio musical vigente interpretado por los tríos huastecos de la región que, en su mayoría, están integrados por músicos jóvenes.

2.2 Las danzas

Los músicos mayores y gente del Municipio, mencionan que en Huehuetla, así como en gran parte de la Sierra Norte, el trío huasteco “desde hace mucho tiempo” ha interpretado las danzas que se ejecutan en las celebraciones religiosas⁹⁰.

Comúnmente en Huehuetla se hace referencia a la danza de los San MIGUELES, Toredores, Negritos, Huehues y Carnaval. Ante la pregunta por la frecuencia en que están danzas tenían lugar en décadas pasadas, la población comenta que las cuatro primeras casi siempre se hacían presentes en las fiestas patronales del Municipio, entre las que destacan: el 6 de agosto, día de San Salvador; el 29 de septiembre, día de San Miguel; el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe y; el 1 de enero, inicio de año. En lo concerniente al

⁹⁰ En el cuarto capítulo abordaremos con cierto detalle el contexto socio-cultural en el que estas danzas se encuentran inmersas, por lo pronto, sólo nos vamos a referir a ellas resaltando sus principales ocasiones de aparición así como algunos elementos generales de su estructura musical.

Carnaval, los habitantes de Huehuetla comentan que esta danza se presentaba solamente durante la semana anterior a la semana santa.⁹¹

A lo largo de mi trabajo de campo pude constatar la presencia de todas ellas, pero nunca se dio el caso en que todas coincidieran en una misma celebración. Aún con esta variabilidad, la danza que siempre se mantuvo presente fue la de Negritos. Sin embargo, de acuerdo con los habitantes de Huehuetla, en décadas pasadas la situación era diferente. La mayoría de los pobladores tanto indígenas como mestizos comentan que anteriormente, en cada fiesta patronal siempre había al menos dos grupos de cada danza. Como ejemplo, citamos el comentario de Don Toche quien afirma que:⁹²

“... antes había dos danzas de quetzales, de santiagos, de negritos, de toreadores, todas las danzas se repetían, pero poco a poco se fue deteriorando, ya ahora su ropa está muy deteriorada, van a la presidencia a pedir dinero y no les dan, si no hay quien les de apoyo, ¿dónde van a comprar su vestimenta?” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue. 7 de agosto de 2009).

De acuerdo con los diversos testimonios, estas danzas han permanecido casi invariables en lo concerniente a su ejecución musical. Por ello, mencionaremos ahora algunas características musicales comunes todavía presentes hasta nuestros días en todas ellas.

Primeramente cabe resaltar que las danzas son instrumentales y están compuestas por varios *sones*. En este caso, el término *son* (o *sones*, en plural) se refiere a los pares de frases melódicas breves ejecutados por el violín que se van alternando durante la danza. De manera general la alternancia ocurre después de repetir cada frase dos veces. Es decir, si simbolizamos las dos frases como A y B respectivamente, tenemos que, en la mayoría de las danzas, A se ejecuta dos

⁹¹ Se dice que la danza de Carnaval data de los años 40 y que aunque dejó de ejecutarse en la década de los 80, se ha vuelto a retomar en los últimos años.

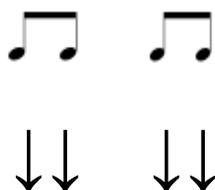
⁹² No pude averiguar su nombre completo pero la mayoría de la gente lo conoce así. Se trata de un habitante de Huehuetla que, a juicio de los pobladores, actualmente tiene entre 65 y 70 años de edad y durante su juventud se desempeñó como fotógrafo del Municipio.

veces y posteriormente ocurre lo mismo con B, después nuevamente se pasa con A para iniciar otro ciclo, y así en forma sucesiva.⁹³

Estas frases generalmente se ejecutan en la métrica de 2/4, siendo escasas las ocasiones que se presentan en 6/8. Por lo que respecta a su rango de altura, estas frases no rebasan las dos octavas y se ubican principalmente entre los registros 4 y 6. La duración de sus sonidos regularmente comprende los valores de cuarto, octavo, dieciseisavo y cuarto con puntillo.

La parte armónica está a cargo de la jarana y la guitarra quinta huapanguera. Principalmente se ejecutan en las tonalidades de G y D, aunque escasamente también en A. Los acordes que se emplean con mayor frecuencia son los de tónica, subdominante y dominante.⁹⁴ Es común encontrar en una misma danza *sones* de diferentes tonalidades.

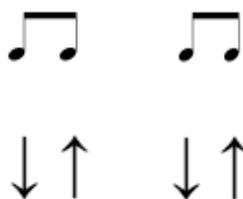
Para referirse al rasgueo de las cuerdas en los instrumentos armónicos, los músicos utilizan la categoría émica de *golpe*. Como ya se dijo, la mayor parte de las danzas están en una métrica de 2/4 y por lo general son ejecutadas de acuerdo con el siguiente *golpe*.



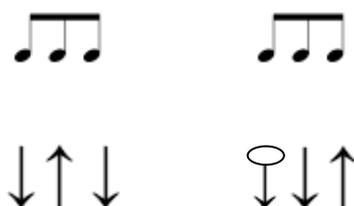
En algunas danzas y a manera de *adorno*, los músicos intercalan el golpe arriba señalado con el que ahora se indica:

⁹³ En el caso de la danza de San Migueles, aparte de los *sones* a los que nos hemos referido, generalmente encontramos ciertas frases melódicas más o menos invariables que van intercaladas entre los *sones* y que se emplean para que los danzantes se preparen para pasar de un *son* a otro. Salvador Aquino refiere que esas frases melódicas intermedias (igualmente a cargo del violín) se les llama “paseos”. Algunos danzantes sostienen que los “paseos” no representan solamente una preparación para el cambio de pasos que corresponderán al siguiente *son*, sino que los consideran como espacios de tiempo que permiten hacer reverencia al santo patrón a quien se dedica la danza.

⁹⁴ Actualmente estas danzas han incorporado otros acordes que funcionan como acordes de paso y que los músicos llaman adornos.



Sólo en el caso del Carnaval aparecen algunos *sones* cuya métrica es de 6/8. Los que presentan esta característica se les llaman *huapangos* y el *golpe* es ejecutado de la siguiente manera:⁹⁵



Si ahora nos remitimos al número de *sones* que contiene cada danza, veremos que no existe un consenso generalizado a este respecto. Hay quienes sostienen que, en ciertos casos, las danzas llegan a conformarse hasta por más de 60 *sones*. Salvador Márquez Santiago,⁹⁶ indígena totonaca y habitante de Leacaman, me informó que la danza de negritos consta de 64 *sones* (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue. 2 de noviembre de 2005). A su vez, Don Antonio Alejandro, bailaror totonaco de alrededor de 65 años de edad, al referirse a su experiencia, refiere lo siguiente:

“...negritos bailé, huehues y también toreadores, son 35 *sones* de negritos, de toreadores son 45 y de huehues 40” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla 7 de agosto de 2009)

⁹⁵ Apoyándonos en la investigación sobre el *Vinute* hecha por Lizette Alegre, el pequeño círculo que hemos colocado sobre una de las flechas servirá para indicar un rasgueo rápido y descendente en el que los ejecutantes abren los dedos al momento en que impactan las cuerdas. (Alegre, Lizette, 2004:54)

⁹⁶ Salvador Santiago pertenece al grupo de los violinistas indígenas que tocan danzas y podemos situarlo dentro de los músicos mayores. Gran parte de los pobladores indígenas de Leacaman se refieren a él como a “uno de los viejos que durante muchos años ha tenido a cargo la ejecución del violín en la Danza de Negritos”. Son muchos los que sostienen que aunque existen otros violinistas que actualmente también tocan esta danza, no obstante, don Salvador Santiago es el que “se la sabe mejor”.

Por su parte Antonio Gaona violinista totonaco de 32 años de edad, miembro del trío Tradición Poblana y ejecutante de la danza de Carnaval, refiere que:

“...antiguamente esta danza tenía más de 50 sones, de los cuáles, actualmente solo se tocan alrededor de 17” (Entrevista Etnográfica, Puebla, Pue. 9 de Septiembre de 2009).

2.3. Los santos sones

Los santos sones también representan un género musical instrumental. La parte melódica está a cargo del violín cuyo rango de altura no rebasa las dos octavas y se ubica entre los registros 4 y 6. Por lo regular los santos sones se ejecutan en una métrica de 2/4 y 6/8. La duración de sus sonidos comúnmente comprende los valores de cuarto, octavo, dieciseisavo, para el primer caso. En lo referente al segundo, es común encontrar figuras de octava, negra y dieciseisavo.

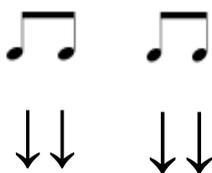
La parte armónica está a cargo de la jarana y la guitarra quinta huapanguera y presenta cierta similitud con las danzas. Principalmente se ejecutan en las tonalidades de G y D aunque también hay músicos que un mismo santo son lo interpretan en diferentes tonalidades, incluso en A. Los acordes que se emplean con mayor frecuencia son los de tónica, subdominante y dominante.

En ciertos casos los santos sones se componen por un par de frases melódicas diferentes que se van alternando. Se debe resaltar que la repetición de estas frases es variable ya que el violinista puede ir combinando diversas figuras melódicas durante la ejecución y de esta manera, ir re-creando constantemente las melodías que interpreta.

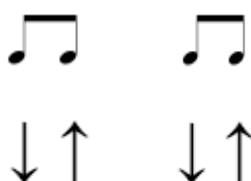
También podemos encontrar santos sones que partiendo de una sola figura melódica con la que inician, el intérprete va entretejiendo nuevas frases. Aunque éstas no siempre se apartan totalmente de la original, lo cierto es que se forman por la combinación tanto de alturas como de figuras melódicas que se van insertando con cierta libertad al momento de la ejecución.

A su vez, hay santos sones que están formados incluso por tres frases melódicas distintas, en todos los casos, el violinista puede ir modificando las figuras de acuerdo a su propia habilidad y gusto.

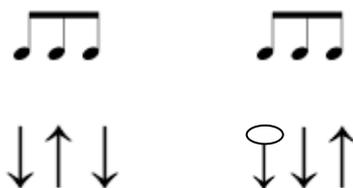
Pasando ahora al rasgueo de los instrumentos armónicos, los santos sones que están en 2/4 por lo general son ejecutados de acuerdo con el siguiente *golpe*:



Al igual que las danzas, en los santos sones de 2/4 los músicos intercalan a manera de *adorno* el golpe arriba señalado con el que ahora se indica:



Un porcentaje considerable de santos sones presenta una métrica de 6/8 y se ejecutan con el siguiente *golpe*:⁹⁷



En virtud de los testimonios, podemos afirmar que los santos sones constituyen un repertorio musical de Huehuetla que los totonacos han empleado desde hace mucho tiempo atrás en diferentes ámbitos de su vida cultural. En el capítulo cuarto hablaremos con más detalle sobre sus respectivas ocasiones de ejecución, ahora sólo mencionaremos que hasta el día de hoy, los santos sones son interpretados en las fiestas comunales durante la entrega y recepción de

⁹⁷ Notemos que este golpe es el mismo que se ejecuta en la danza de carnaval pero ahí referido con el nombre *huapango*.

imágenes o santos. También son empleados para acompañar musicalmente las procesiones correspondientes a los eventos arriba señalados.⁹⁸

Por lo que respecta a las fiestas familiares, los encontramos en bodas, cumpleaños, bautizos, bendiciones de casa, etc., En el caso de las bodas, generalmente se interpretan durante el pedimento y entrega de la novia así como cuando los novios se dirigen al templo. Nuevamente se hacen presentes al término de la celebración religiosa cuando los tríos los vuelven a interpretar para acompañar un tipo de procesión formado por la pareja y los invitados que se dirigen al lugar del festejo. Al preguntarle a Don Francisco García sobre la antigüedad de estos sonos nos respondió:

“Antes también se tocaban, hay como 16 de procesión, que recuerdo. También se tocaban en la boda, cuando todos van caminando. Antes cuando llegaban los novios les entregaban flores, les daban flores a la muchacha y al muchacho. Hacían muchas cosas, se los van a encontrar en el camino, les ponen incienso, llegando a la puerta les tocan música para el recibimiento, les echan flores.” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 7 de agosto de 2009).

Como he mencionado, hoy en día los santos sonos se siguen interpretando también durante los cumpleaños, en este caso, los músicos los interpretan acompañando al festejado de su casa a la entrada del templo donde se llevará a cabo la celebración religiosa. Al término de ésta, se vuelven a ejecutar para acompañar al festejado rumbo a la casa donde se llevará a cabo la fiesta.

A diferencia de las danzas, este género musical no esailable. Cuando se le preguntó a Don Francisco García al respecto, nos respondió: “no se bailan, no más para caminar, para entregar. Ya cuando llegan también hay sonos para llegando a la casa, ya luego se tocan huapangos para que bailen novios, padrinos, compadres, abuelitos, tíos, hermanos, ellos empiezan primero, después los invitados” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 7 de agosto de 2009).

⁹⁸ Debemos señalar que muchos santos sonos son, en cuanto a su estructura musical, similares a los Vinuetes, mismos que podemos escuchar en el fonograma *...y para los difuntos, puro Vinuete*, editado por CONACULTA, cuya investigación estuvo a cargo de Lizette Alegre y la grabación de Gonzalo Camacho.

En ocasiones, los músicos mayores también identifican este género musical con el nombre de huapango. Consideramos que esto se debe a que, como veremos más adelante, los huapangos también constituían un género instrumental; sin embargo, existe una diferencia importante entre éstos y los santos sones; a saber, los huapangos si eran bailables. Al preguntarle a Don Francisco García sobre la música que se utiliza en las procesiones nos dijo: “antes eran puro huapango que llevaban con la cera, todavía tocan los sones de huapango, se llaman.... santo son”. Prosiguiendo con el relato, Don Francisco comenta: “antes les llamaban huapango, los santo sones. Unos para la cera, otros se bailaban, pero ninguno se cantaba. Tenemos todavía estos sones. Hay muchos tríos nuevos que ya no saben lo de antes” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 7 de agosto de 2009).

A partir de este testimonio, nosotros inferimos que, a pesar de que los santos sones también se conocían con el nombre de huapangos, no obstante, los totonacos diferenciaban aquellos que se podían bailar y aquellos que no se bailaban, y entre estos últimos, se encontraban los santos sones. Esto resulta muy plausible ya que, al preguntar a los músicos sobre los huapangos antiguos bailables, hay quienes incluso además de recordar algunos de sus nombres, los consideran distintos a los santos sones. Por otro lado, hasta el momento no hemos encontrado a algún músico que diga recordar el nombre de algún santo son. Don Genaro García López comenta: “los santos sones no tienen nombre, quizás antes los tenían” (Entrevista etnográfica, Huehuetla Puebla, 7 de agosto de 2009). Del mismo modo, tanto Noé García Espinoza como su hermano Lucio, ambos músicos jóvenes refieren: “los santos sones no tenían nombre o si tenían, no los sabemos” (Entrevista etnográfica, Huehuetla Puebla, 6 de agosto de 2009). Por su parte, Don Francisco García sostiene: “antes tenían nombre, pero ya no me acuerdo, están bonitos también. Ahora para la novia tocan valeses, eso lo tocaban los mariachis, pero los totonacos tienen otra música” (Entrevista etnográfica, Huehuetla Puebla, 7 de agosto de 2009).

2.4. El huapango antiguo y su dotación instrumental

Sin pretender resolver el origen y significado del término huapango,⁹⁹ hay quienes sostienen que no debería sólo aludir a un tipo especial de género musical, sino que, además de ello, tendría que incluir dentro de su connotación varios elementos que se hacen presentes en ciertas celebraciones llevadas a cabo en las poblaciones huastecas¹⁰⁰: comida, bebida, baile, música y canto. De acuerdo con lo anterior, entonces el término “huapango” tendría que usarse como sinónimo de lo que en otras regiones se conoce como “fandango” (Hernández, 2003:128-129; Sánchez, 2002:124).

Dentro de esta perspectiva, si quisiéramos referirnos con “precisión” al género musical que ahora nos ocupa, tendríamos que categorizarlo como “música de huapango”. El problema radica en que, hoy en día, y probablemente desde hace mucho tiempo atrás, en un “huapango” los músicos no siempre han interpretado el mismo género musical, por lo tanto, la categorización “música de huapango” tendría que dar cuenta de todos aquellos géneros musicales que actualmente se ejecutan en un “huapango”, sin dejar de lado los que ya han dejado de practicarse.

En virtud de lo anterior, y dado que mi interés en este trabajo no es ofrecer una solución al problema arriba dilucidado, sino más bien, mostrar algunos rasgos generales de un género musical interpretado en Huehuetla que se ha ido transformando con el tiempo, me remitiré a describir lo que los habitantes de dicho Municipio designaban antiguamente con el nombre de huapango.

En primera instancia quiero resaltar que en un inicio, la dotación instrumental con la que se ejecutaba el huapango antiguo no estaba sujeta a un tipo de ensamble fijo. Miguel García comenta: “cuando era niño, los viejos

⁹⁹ Generalmente se ha polemizado sobre tres posibles interpretaciones del significado del término huapango, sin llegar todavía a un consenso. La primera de ellas hace derivar la palabra “huapango” del vocablo nahua “cuahpanco” que puede traducirse como “sobre el tablado” o “sobre la madera”, haciendo alusión al baile que es ejecutado sobre un tablado de madera. Por su parte, la segunda interpretación refiere que este término puede aludir a los pobladores del la zona huasteca del Pánuco, así como a sus cantos y bailes. (Álvarez, 1985:106; Hernández, 2003:120) Una tercera propuesta plantea que el término “huapango” es una deformación o derivación de la palabra que da nombre a un canto flamenco conocido como “fandango”, el cual, además de estar ligado a la génesis del huapango, sirve como vocablo para designar las fiestas en las cuales se ejecuta (Lira, disponible en: <http://www.huapango.com.mx/huapango.htm>;)

¹⁰⁰ En el capítulo anterior hemos abordado el asunto sobre la delimitación geográfica de esta región cultura denominada huasteca.

llegaban a tocar hasta con dos jaranas, una guitarra y un violín, no siempre los músicos formaban trío”. (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue. 16 de Noviembre, 2009). Al respecto, Salvador Aquino sostiene: “antes no había tríos en Huehuetla, en las fiestas llegaba a haber conjuntos hasta de 8 músicos, llevaban dos jaranas, dos guitarras, en ocasiones una guitarra sexta, uno o dos violines” (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue. 2 de diciembre 2009). Esta misma flexibilidad instrumental puede corroborarse en el testimonio de don Miguel Hernández, a quién, al preguntarle cómo se llamaba su trío, contestó lo siguiente: “No sé cómo se llamaba, en ese tiempo no había tríos, tocábamos nada más como le gusta a uno. Usábamos violín, jarana y guitarra, no teníamos nombre de trío” (entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue.7 de agosto de 2009). El hecho de que Don Miguel asevere que “en ese tiempo no había tríos”, refuerza la postura de que el ensamble musical no siempre era fijo.

De acuerdo con la información recopilada, los primeros ensambles instrumentales que con el tiempo se convirtieron en los primeros tríos huastecos eran conocidos por el apellido de la familia a la que pertenecían sus integrantes, por ejemplo: los García, los Rodríguez, los Gaona, los Hernández, los Gómez, los Lazaros, etc. En este sentido, Don Francisco García refiere: “antes había músicos en Kuwichuchut, antes esta comunidad se llamaba Madero, ahí había dos tríos y dos en Xunalpu, los de Xunalpu se llamaban los Juárez, en Madero se llamaban los García” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue. 7 de agosto de 2009).

Dicha manera de referirse a los tríos la podemos considerar como un indicador de que la tradición musical se transmitía en el seno familiar. El testimonio de Don Francisco García resulta muy revelador, ya que, al preguntarle cómo aprendió y con quien tocaba durante su juventud, sostuvo: “yo tocaba con los abuelitos, con mi primo, con mi tío, mi tío tocaba violín, músicas antiguas, ahí aprendí yo a tocar jarana y guitarra, luego agarré el violín” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue.7 de agosto de 2009).

A través de entrevistas se pudo constatar que un porcentaje importante de estos tríos estaba conformado por el padre de familia y sus hijos, siendo el primero, en la mayoría de los casos, quien les transmitía el conocimiento musical a los segundos. Nuevamente, Don Francisco nos comenta: “yo les enseñé a mis

hijos, yo tocaba violín, también jarana y guitarra, yo les enseñé al compás del violín, lo iban siguiendo” (Conservación personal. Huehuetla, Pue.7 de agosto de 2009).

Retomando el asunto referente al ensamble instrumental con el que se interpretaba el huapango antiguo, los testimonios indican que la dotación que terminó prevaleciendo fue el trío huasteco, donde la jarana y la guitarra desempeñaban la parte rítmico-armónica, mientras que el violín, se encargaba de ejecutar la línea melódica.

2.5. Características generales del huapango antiguo

En relación a la estructura musical, de acuerdo con los pobladores de Huehuetla y de algunos Municipios aledaños,¹⁰¹ la ejecución del huapango antiguo no presentaba alternancia entre secciones instrumentales y cantadas, es decir, era un género exclusivamente instrumental.

Al preguntar a Don Miguel Hernández sobre la manera en que se ejecutaba antiguamente el huapango, comenta: “tocábamos pura música, los más antiguos no tiene versos, sólo música, ahorita tiene versos, pero más antes no ponían versos”. En lo concerniente a las diversas festividades, Don Miguel Hernández prosigue: “en la mayordomía se tocaba sin cantar, antes todo era instrumental, cuando llegaba la imagen a la casa, se colocaba en el altar y luego se tocaba y la gente empezaba a bailar, pura música, en aquel tiempo no sabe leer”. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue.7 de agosto de 2009).

Cuando le preguntamos a Don Miguel si acaso se cantaba en totonaco, respondió: “no, sólo tocaban así nomas, toda la noche, también para las bodas, todo era música, era muy bonito” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue.7 de agosto de 2009). Los demás músicos a quienes entrevistamos, coincidieron en su respuesta, es decir, afirmaron en su totalidad de manera categórica que el huapango antiguo no se cantaba.

Con el fin de obtener mayor información sobre este género musical, se preguntó a los habitantes si estos huapangos tenían nombres y, en su caso,

¹⁰¹ Principalmente me refiero a los Municipios de Zozocolco de Guerrero, Zozocolco de Hidalgo y Coxquihui, los tres pertenecientes a la región totonaca del Estado de Veracruz.

cuáles eran. La mayoría de los entrevistados refirieron que los huapangos antiguos sí tenían nombres, sin embargo, casi todos dijeron no recordar los nombres. Don Miguel Hernández comentó: “sí, los huapangos tenían nombre, todo tiene nombre, hay muchos nombres pero ya no me acuerdo como se llamaban, no me acuerdo de los nombres, ya tiene tiempo” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue.7 de agosto de 2009).

Entre aquellos músicos que dicen recordar el nombre de algunos de los huapangos antiguos, destaca el testimonio de Salvador Aquino García quien, en reiteradas ocasiones, me ha comentado lo siguiente: “los antiguos se sabían muchos huapangos, todos eran sin letra, mi padre los tocaba y yo le aprendí varios, aunque no todos”.¹⁰² Algunos de los principales huapangos antiguos, de acuerdo con el testimonio de Salvador Aquino, son: el caballo viejo, el sombrerito, los panaderos, el gustito, el chile verde, la media bamba y el cascabel.

Por su parte, Mateo Aquino García, hermano de Salvador, sostiene que: “entre los huapangos antiguos se tocaba “el gavilán”. (Entrevista etnográfica, La Fabrica, Coxquihui Veracruz, 22 de Noviembre de 2009). A su vez, Marcelo Hernández, guitarrero totonaco hijo de Don Miguel Hernández, cierta ocasión me comentó que su padre interpretaba un huapango que se llamaba “algo así como los chiles verdes”. (Entrevista etnográfica, Huehuetla Puebla, Noviembre de 2008). En relación a este huapango, Salvador Aquino afirma que su padre lo llamaba “el chile verde”. Chava dice haber aprendido este huapango cuando era niño. Tiempo después lo grabó en el cassette “Chava y sus huastecos” con el nombre “El Xunalpeño”. Chava comenta que ese huapango, como los otros, tampoco se cantaba. Para efectos de la grabación, Chava se dio a la tarea de ponerle letra en honor a su padre quien nació en Xunalpu, por ello también le cambió el nombre.

De lo anterior notamos que, aquellos músicos que dicen saber los nombres de los huapangos antiguos, sólo recuerdan algunos de ellos, mientras que la gran mayoría afirma que los ha olvidado. No obstante, todos los músicos que nos proporcionaron información sobre este asunto, coincidieron en que existía un repertorio amplio de este género musical. Cuando le preguntamos a Don

¹⁰² Salvador Aquino García sostiene que su padre fue originario de Xunalpu, Huehuetla y que de él aprendió varios huapangos antiguos.

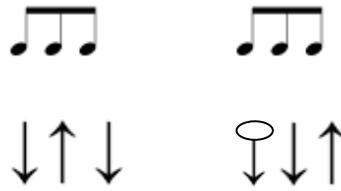
Miguel Hernández sobre el número de huapangos que antes tocaba, comentó: “yo tengo como 60 o 70 sones, pura música, puro huapango, ahora ya mucho cambia el huapango, ya no lo tocan igual ahorita” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue.7 de agosto de 2009). Sin embargo, los músicos también admiten que este género musical cada vez se fue interpretando menos y, en consecuencia, actualmente ya casi nadie lo recuerda.

A partir de los comentarios proporcionados por los músicos y partiendo de los ejemplos musicales que aún recuerdan algunos de ellos, en específico, aquellos proporcionados por Salvador Aquino, tenemos que, en términos generales, estos huapangos antiguos eran similares en cuanto a estructura musical a los huapangos que hoy conocemos, sólo que, como eran instrumentales, el violín era ejecutado sin interrupción durante toda la pieza. Algunos músicos sostienen que en ciertos huapangos, el violín intercalaba líneas melódicas rápidas con líneas melódicas lentas; generalmente, en el primer caso, se empleaban notas agudas, mientras que en el segundo, se recurría a los registros graves.

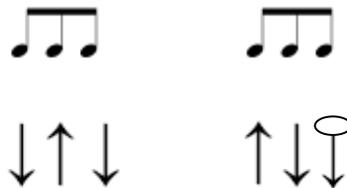
Pasando ahora a la cuestión de la estructura musical, el huapango antiguo no presentaba alternancia entre secciones instrumentales y cantadas ya que era un género exclusivamente instrumental. La ejecución siempre comenzaba con una introducción melódica a cargo del violín, a la que se incorporaba de inmediato el acompañamiento armónico de la jarana y la guitarra. Los músicos refieren que el violín desarrollaba la melodía, y qué, con determinadas frases melódicas, también indicaba el momento en que el huapango debía terminar.

El ritmo estaba organizado generalmente en métrica de 6/8 aunque también había los que se ejecutaban en 2/4. En ambos casos la parte armónica comprendía principalmente las tonalidades de G y D, y en menor medida A. Los acordes que se empleaban con mayor frecuencia eran los de tónica, subdominante y dominante.

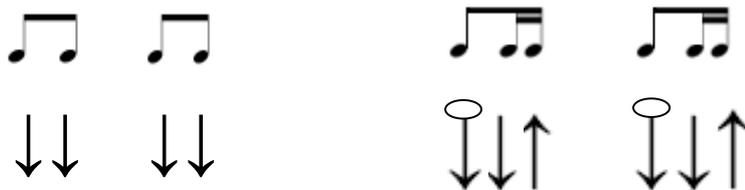
En lo que concierne a los huapangos en 6/8, (el caballo viejo, el sombrerito, los panaderos, el gustito) el *golpe* que sobresalía era el siguiente:



En menor proporción, algunos huapangos como *el cascabel* empleaban este otro *golpe*:



Por su parte, en los huapangos de 2/4 (la media bamba, los enanos,) con frecuencia se empleaban los *golpes* que a continuación se señalan:



Después de esta caracterización general, pasemos ahora a abordar lo referente a la afinación de los instrumentos musicales con los que se interpretaban estos huapangos. Debe aclararse que muy probablemente estas formas de afinar que vamos a presentar no fueron las únicas, sin embargo, podemos pensar que fueron las más difundidas en la región durante el periodo que nos hemos propuesto estudiar en este apartado.

2.6.El huapango antiguo y la afinación de los instrumentos

En cuanto a la afinación de los instrumentos armónicos, varios músicos mayores comentan que la huapanguera generalmente tenía cinco órdenes de cuerdas simples. Todavía hoy en día podemos encontrar el taller de Don Francisco Pérez, constructor de instrumentos huastecos originario de Zozocolco de Hidalgo Veracruz. En entrevista, nos comentó que durante mucho tiempo los músicos de la zona totonaca de Puebla y Veracruz recurrían a él para comprar sus violines,

jaranas y huapangueras. Hasta la fecha, sigue construyendo sus instrumentos de cedro y a la usanza tradicional, es decir, con sistema de clavijas y, en el caso de las huapangueras, de cinco órdenes simples (Entrevista etnográfica, Zozocolco de Hidalgo Veracruz, Noviembre de 2009).

Don Francisco Pérez y varios músicos comentan que las huapangueras antiguas se usaban de 5 órdenes simples, posteriormente se empezaron a usar con cuerdas dobles.

Existían varias afinaciones. La que se conserva hasta ahora, con la diferencia de que, según varias versiones, antes los músicos afinaban la primera cuerda en mi 3 en lugar de mi 4 (actualmente la mayoría acostumbra usar solamente el mi 4) es la que vamos a presentar ahora. Iniciando con la quinta cuerda, la afinación es como sigue: sol3, re 4, sol 4, si 4 y mi 3.



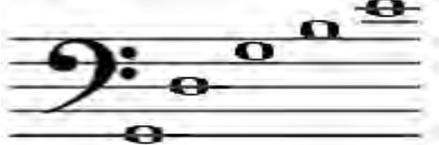
Por lo que respecta a la jarana, se nos dijo que anteriormente se afinaba de maneras distintas. En base a diversos testimonios, durante la investigación logramos identificar tres maneras diferentes de afinación. Miguel García, guitarrero de Huehuetla y compadre de Chava, comenta que su padre afinaba la jarana de forma diferente, es decir, colocaba el mismo tipo de cuerda en el primero y quinto orden, de esta manera, “la primera cuerda sonaba más baja”. (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue, Septiembre de 2009).

Esta afinación es muy semejante a la que actualmente encontramos en gran parte de la región huasteca. Tomando la quinta cuerda como referencia, se presenta como sigue: sol 4, si 4, re 5, fa# 5 y la 4.



Notemos que la particularidad se encuentra en la primera cuerda pues actualmente se afina a la altura de la 5 y no en la 4.

Una segunda forma de afinar la jarana era aquella que tomaba como referencia a la guitarra quinta huapanguera. Salvador Aquino, su hermano Mateo y Miguel García, sostienen que los “viejos” de Huehuetla y de los pueblos cercanos empleaban también esta manera de afinar. En este segundo caso, la jarana y la huapanguera tenían el mismo orden en la disposición de las notas, lo que variaba en uno y otro instrumento era altura de los sonidos. Debido a que la jarana es de dimensiones más pequeñas que la huapanguera, la afinación de aquella quedaba una octava más alta que la de ésta. Partiendo de la quinta cuerda, a continuación se muestra esta segunda afinación de la jarana en comparación con la huapanguera:

Quinta Huapanguera	Jarana
Sol 3, re 4, sol 4, si 4 y mi 3	Sol 4, re 5, sol 5, si 5 y mi 6
	

Con lo que respecta a la primera cuerda en el caso de la jarana, no siempre se afinaba en mi 6, ya que, según se nos informó, había músicos que preferían afinarla una octava más abajo, es decir, en mi 5.

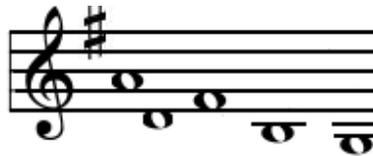
La reconstrucción de la tercera afinación se debe específicamente a Salvador Aquino y su hermano Mateo. Esta información me fue proporcionada en Coxquihui Veracruz durante el mes de noviembre de 2009. Ambos hicieron referencia a la manera en que su padre afinaba la jarana y cómo es que ellos mismos también la llegaron a usar cuando eran niños. A partir de la posición de los acordes con los que tocaban algunos sones, fueron identificando la afinación y cuando dijeron estar seguros, me la dieron a conocer.¹⁰³

Iniciando con la quinta cuerda, la tercera afinación es la siguiente: La 5, re 5, fa# 5, si 4 y sol 4. Tal como se observa en la tabla de abajo, podemos notar que

¹⁰³ Debo mencionar que Salvador Aquino desde hace un par de años atrás me había comentado acerca de esta tercera afinación. Él la asociaba con la manera de afinar el violín pero no la recordaba con exactitud, por tal motivo, prefirió esperar hasta encontrarse con su hermano Mateo para que entre los dos la volvieran a identificar y me la proporcionaran con precisión.

en esta afinación, las cuerdas, en su mayoría, están dispuestas en un orden inverso a la forma en que actualmente se afina la jarana.

Afinación actual	Afinación antigua
Sol 4, si 4, re 5, fa# 5, la 5	La 5, re 5, fa# 5, si 4 y sol 4



Un testimonio importante en relación a esta tercera afinación es el de Don Francisco García, quien en relación a este asunto comentó: “a mí los abuelitos me enseñaron como se afina el violín, la guitarra, la jarana los más viejos era el “a revés”, nomás las cuerdas cambiábamos” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue. 7 de agosto 2009). Al referirse a la afinación antigua, Don Francisco establecía la diferencia respecto a la manera en que actualmente se afina la jarana.

Don Francisco no nos mostró con instrumento en mano la afinación a la que hizo alusión, sin embargo, podemos inferir que muy probablemente se estaba refiriendo a este tercer caso. Parafraseando su comentario tenemos que “la jarana se afinaba al revés”, es decir, sus notas estaban distribuidas en un orden inverso al de ahora: “nomás las cuerdas cambiábamos”.

Con todo esto, nos damos cuenta de que la jarana huasteca presentaba una variedad importante de formas de afinación que no sólo se hacían presentes en Huehuetla sino en varios pueblos vecinos tanto en la Sierra Norte de Puebla como en algunas regiones colindantes del estado de Veracruz.

En el apartado tercero de este capítulo nos referiremos a algunos de los factores culturales que, desde nuestra perspectiva, influyeron de manera importante para que los músicos totonacos de Huehuetla optaran por una afinación más estandarizada. Por ahora, finalizaremos este segundo apartado haciendo un recuento general y clasificación del repertorio musical antiguo que interpretó el trío huasteco durante el periodo que se ha señalado.

2.7. Consideraciones generales del repertorio antiguo

Como hemos visto a través de los diferentes testimonios, el repertorio musical antiguo del trío huasteco constaba de un corpus meramente instrumental que podríamos dividir en tres rubros: danzas, santos sones y huapangos.

La relación entre lo que podríamos llamar sistema musical -de acuerdo con Gonzalo Camacho- y el sistema festivo, lo abordaremos con detalle en el cuarto capítulo, por ahora, solo queremos mencionar que el repertorio musical ejecutado por el trío huasteco en Huehuetla se encontraba instalado tanto en el ciclo de fiestas donde se conmemora a las divinidades (fiestas patronales) como en aquellas relacionadas con el ciclo de vida de los individuos (fiestas familiares).

Refiriéndonos ahora a las ocasiones de ejecución, podemos decir que las danzas permanecían dentro del ámbito de las fiestas patronales, mientras que los santos sones y los huapangos, aparecían tanto en dichas fiestas como en las fiestas familiares. Lo anterior, lo podemos esquematizar de la siguiente manera:

Fiestas Patronales	Fiestas Familiares
Danzas	-----
Huapangos	Huapangos
Santos Sones	Santos Sones

En el siguiente apartado veremos cómo la nueva forma de afinar los instrumentos también estuvo relacionada con una nueva manera de interpretar el huapango. Del mismo modo, veremos cómo el trío huasteco fue diversificando su repertorio musical logrando con ello insertarse de manera integral en las diferentes facetas de la vida socio-cultural del Municipio de Huehuetla.

3. El trío huasteco y su repertorio musical vigente

3.1. Proceso de consolidación y características generales del huapango actual

La nueva manera de afinación instrumental vino acompañada también de un cambio importante en la forma de interpretar el huapango. A la vez que los músicos gradualmente fueron adoptando una forma estandarizada de afinar sus instrumentos, también fueron incorporando la parte cantada a los huapangos.

Don Francisco García recuerda un acontecimiento que considera parte importante de la vida musical en Huehuetla.

“En 1980 vinieron los músicos de Veracruz, los *Cantores del Pánuco*, salían en el radio nada más, pero no había radio ni grabadora en este pueblo. Ellos sacaron los discos, vinieron aquí en Xunalpu a tocar, los fue a traer un señor que se llama Onofre Evangelio, era juez de aquí de Huehuetla, fueron a traer unos huapangueros de Veracruz, vinieron cuando se casó su hijo. Nosotros (se refiere a los músicos de aquel entonces) supimos que venían los huapangueros de Veracruz y fuimos a verlos, para ver como se toca. Fui a ver esa vez, vi la guitarra, es otra clase de las cuerdas como la pusieron, no es igual a nosotros, también la jarana. Me puse a platicar con ellos, me dicen, ¿cómo le hicieron? así aprendimos nosotros. Me preguntó ¿también tocan? sí, le dije, me gusta pero no puedo porque el mío es otro tipo. Me empezó a enseñar cómo se toca. Muy buena gente, me decía: este es do mayor, sol mayor. Yo no entendía nada de eso. Pues, no más lo vi tantito y luego arreglé mi jarana, le puse las cuerdas y ya me puse a tocar. Así yo aprendí lo que tocan ahorita los nuevos huapangueros. Todos los músicos de San Luis Potosí así tocan el huapango. Yo saqué ese tipo, aprendí su música, compre mi radio, mi grabadora y aprendí versos. Así empezaron a aprender los demás tríos. Aprendí los versos, me costó trabajo aprender los versos porque cómo no es mi idioma el español hay palabras que me enredan mucho, no me las sé muy bien. Los viejitos tenían otra clase, tocaban otro tipo sus cuerdas y no cantaban” (Entrevista etnográfica, 7 de agosto de 2009, Huehuetla Puebla).

Al preguntarle a Don Miguel Hernández cómo fue que los huapangos empezaron a tener versos, nos contestó:

“Por el radio, después viene grabadora. En Chilocoyo vino un señor, me dijo, más tarde van a venir músicos de lejos y todos fuimos a verlos. Poco a poco viene radio, televisión, ahora todos tienen grabadora, ahora que ya hay luz, todos pueden tener grabadora, y televisión. Antes eran puras pilas, venía de repente gente que vendía discos, principalmente aquí al centro. Hay gente que le gusta y compra para llevárselo al rancho. Ahí vas aprendiendo poco a poco, y de repente empiezas a cantar, sin estudiar, con el disco. Antes era sin canto, pura música. En Tampico Tamaulipas, allá tocan bonito, eso es lo bonito. El trío *Pánuco*, esos tocan bonito bonito”. (Conversación personal, 7 de agosto de 2009, Huehuetla, Puebla)

Notamos que ambos testimonios aluden a la visita en Huehuetla de músicos foráneos. El relato de Francisco García es muy significativo ya que de manera específica menciona que los integrantes del trío *Los Cantores del Pánuco* estuvieron en Huehuetla, al mismo tiempo, afirma que varios músicos fueron a verlos y que él mismo aprendió de ellos la nueva afinación.

La referencia sobre la llegada de *Los Cantores del Pánuco* a Huehuetla ha sido corroborada por muchos informantes a lo largo de mi investigación, algunos de ellos dicen no recordar exactamente ni la fecha ni la causa de su visita, sin embargo, todos coinciden en que fueron muchos los músicos totonacos de Huehuetla que estuvieron presentes en aquella ocasión.

Apoyándonos en los diversos testimonios, podemos sostener que la visita de Los Cantores del Pánuco influyó notablemente en el curso de la vida musical huehueteca. Al respecto, Don Francisco García comenta: “cuando vinieron los del Pánuco empezamos a cantar en español, pero cuando vinieron sabía muy poco de español, apenas podía yo hablar, no podía hablar bien” (Entrevista etnográfica, 7 de agosto de 2009, Huehuetla, Puebla). Sin embargo, consideramos que muy probablemente el uso de la más reciente afinación y de la incorporación del canto no se debe de manera exclusiva a la llegada de este trío veracruzano a Huehuetla.

Mateo Aquino, originario de Coxquihui, comenta que cuando era joven usaba la afinación antigua pues así era “como se tocaba”. Él refiere que hace más de 30 años, un músico de nombre Cesar Rodríguez tenía su trío y ellos tocaban con la afinación actual. Cierta ocasión, Cesar Rodríguez afinó la jarana de Mateo a la manera “como hoy se usa”. Para que Mateo no olvidara esta “nueva” afinación, nos comenta que la llevó así a su casa y la mantuvo afinada hasta que “memorizó los sonidos” y desde entonces, empezó a tocar de “este modo” (Entrevista etnográfica, Coxquihui Veracruz, Noviembre de 2009).

Salvador Aquino comenta: “poco a poco los tríos huapangueros que iban teniendo más fama decían que ya no se debía tocar al modo antiguo y empezaban a criticar a los que afinaban todavía como antes. Poco a poco los tríos, por pena, empezaron a afinar del modo actual”. (Entrevista etnográfica, Coxquihui Veracruz, Noviembre de 2009).

Por lo anterior, consideramos que esta modificación en la forma de afinar y la incorporación del canto en el huapango, se debió también a la introducción de la radio en las comunidades indígenas de la sierra a finales de la década de los años 70. Salvador Aquino comenta que después de trabajar en el campo, las familias escuchaban música con su grabadora de pilas y así muchos jóvenes iban aprendiendo la música y el canto solo de estar oyendo. Continúa diciendo que, cuando era niño, en su casa escuchaba la estación de Tampico donde transmitían música de huapango. Entre los tríos que recuerda haber escuchado a través de este medio sobresalen Los Cantores del Pánuco, Los Hermanos Calderón, Los Hernández y Los Camalotes. Todos ellos, nos dice Salvador, “tocaban muy bien y también cantaban”. (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue. Diciembre de 2009).

En el caso específico de Huehuetla, comúnmente se hace referencia a Francisco Rivera como uno de los primeros jaraneros que empezaron a cantar huapangos en el Municipio. Salvador Aquino nos dice: “cuando Pancho Rivera empezó a cantar, los tríos lo llevaban y él se la pasaba cantando toda la noche, en ese entonces él pregonaba y se contestaba, luego ya había otro que cantaba y los llevaban a los dos”. (Entrevista etnográfica, Puebla, Pue. diciembre de 2009). Por su parte, Don Miguel Hernández sostiene: “el Pancho Rivera también canta

bonito, empezó a cantar en trío aquí en Huehuetla. Antes nadie canta, no más pura música” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 7 de agosto de 2010).

Los informantes nos han hecho notar que en un principio, la lengua representó una limitante para la proliferación de cantantes ya que los huapangos que se escuchaban en la radio se cantaban en español y la mayoría de los pobladores indígenas sólo hablaban totonaco. Salvador Aquino recuerda que cuando los tríos empezaron a incorporar el canto, muchos músicos que no hablaban español, entre ellos su padre, al cantar solamente iban “tarareando” la melodía; o bien, memorizaban algunas frases y posteriormente las repetían cantando aunque no supieran con exactitud lo que decían. Antonio García Gaona, violinista huehueteco del trío Tradición Poblana, al preguntarle sobre esta situación refirió que: “antes los viejitos cuando empezaron a cantar no entendían lo que cantaban porque sólo hablaban totonaco” (Entrevista etnográfica, Ciudad de Puebla, 9 de agosto de 2009).

A decir de los pobladores, en un principio eran pocos aquellos músicos que empezaron a cantar, y por esta razón, quienes lo hacían eran muy solicitados por los tríos huastecos de la región. Esta situación hizo que se generara la figura de “cantantes solistas”, es decir, cantantes a quienes los tríos huastecos contrataban para que mientras ellos se hacían cargo de la ejecución vocal, el trío ejecutaba la parte instrumental. Comúnmente estos cantantes, como refieren muchos informantes, pregonaban y se contestaban ellos mismos. Casi de manera general cada trío huasteco contrataba a un sólo cantante en sus “compromisos”, esto significa que en un principio los cantantes no siempre formaban parte de un trío huasteco en particular pues podían ser contratados por tríos diferentes. Con el tiempo, varios de estos cantantes también se desempeñaron como ejecutantes de algún instrumento, principalmente armónico, y fueron conformando sus propios tríos.

Don Francisco García sostiene que los músicos primero aprendieron la música y luego empezaron a cantar. “Buscaron las letras en los discos y poco a poco fueron tocando diferente tipo de música. Primero eran puros huapangos pero ahora ya tocan las mañanitas, cumbias y más canciones. Ahora ya conocen los

instrumentos como se acompañan, ya aprenden mucho”. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 7 de agosto de 2009).

Para finales de la década de los 70 y principios de los años 80, la dotación instrumental del trío huasteco fue quedando delimitada por los tres instrumentos musicales que ya hemos mencionado. Durante este proceso, como ya vimos, también se fue introduciendo el canto. Este fue el inicio en Huehuetla, de lo que ahora constituye la estructura del huapango actual en la región, que desde entonces, se sigue empleando.

En términos generales, el huapango actual consta de una alternancia entre secciones instrumentales y cantadas. Siguiendo la caracterización de Lizette Alegre que se ajusta muy bien al caso de Huehuetla, tenemos que:

“La ejecución comienza con una introducción melódica a cargo del violín, con el correspondiente acompañamiento de la jarana y la huapanguera. Generalmente, el violinista aprovecha las secciones instrumentales para exhibir sus habilidades; esto le confiere una especial importancia dentro del conjunto. Posteriormente se canta una copla, tras lo cual el violín toma nuevamente la melodía, repitiendo el tema de la introducción, o bien, desarrollándolo. De esta manera se van sucediendo las secciones hasta que termina el son” (Alegre, 2006:229).

Debemos agregar que no existe un número fijo entre las sucesión de las diferentes secciones, por tanto, la duración de los sones o huapangos, como le llaman también en Huehuetla, es muy variable, haciéndose siempre depender de la ocasión de ejecución y del estado de ánimo tanto de los músicos como de los bailadores.

Respecto a la melodía con adornos y variaciones a cargo del violín, en ocasiones muy complicadas, también es común la ejecución de dobles cuerdas para producir dos voces. En ciertos casos, la jarana o la huapanguera, en lugar del violín, inician la ejecución musical punteando sus cuerdas, sin embargo, esto no es muy frecuente en la región.

Si comparamos esta estructura musical del huapango actual con la que ofrecimos refiriéndonos al huapango antiguo, veremos que existe mucha similitud

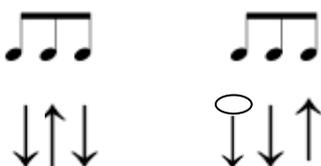
entre ambas, con la diferencia de que en este segundo caso aparece la parte cantada, en lo referente a esto último, lo más característico es el empleo de coplas cantadas en español y entonadas con falsetes.

Pasando ahora al acompañamiento armónico a cargo de la jarana y la quinta huapanguera, el huapango actual sigue estando organizado generalmente en una métrica de 6/8 aunque también llega a haber en 5/8.

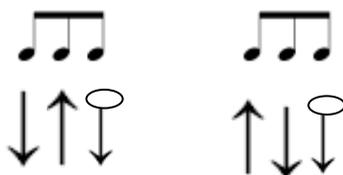
En ambos casos la parte armónica comprende principalmente las tonalidades de G, D y A y en algunos casos con sus relativas tonalidades menores. Si bien es cierto que los acordes que se siguen empleando con mayor frecuencia son los de tónica, subdominante y dominante, recientemente los músicos han ido incorporando acordes intermedios entre estos, les llaman “de paso” y sirven, según nos han comentado, “para que se oiga mejor el huapango.”

En lo que concierne a los huapangos en 6/8, hemos notado un cambio en la forma de ejecutar el *golpe*. Comparando la ejecución del huapango actual la del huapango antiguo, tenemos:

Huapango Antiguo



Huapango Actual



En la mayoría de los casos, los músicos mayores y aquellos que dejaron de vivir en la sierra desde que eran muy jóvenes y que ahora tienen cerca de 50 años, que además, refieren haber aprendido el golpe de los viejos, siguen

ejecutando prioritariamente el primero de los dos golpes arriba señalados. Por otro lado, casi todos los músicos jóvenes y adultos que han permanecido en Huehuetla, emplean el segundo de ellos.

Lo mismo sucede con la armonización, generalmente aquellos que siguen empleando el primer golpe, armonizan los huapangos basándose solo en tres acordes, mientras que, el segundo grupo de músicos, ha ido introduciendo cada vez más un número mayor de acordes en sus interpretaciones. En la parte final de este capítulo mencionaremos algunos aspectos culturales que nos parecen importantes para entender este cambio en la ejecución. Por ahora y con el fin de ir abordando el repertorio actual que interpreta el trío huasteco en Huehuetla, en la siguiente sección abordaremos la cuestión del canto en lengua totonaca.

3.2. Cantos en totonaco

Un nuevo género musical surgió en Huehuetla a finales de la década de los años 80 se debió a un proceso pastoral llevado a cabo en la zona norte del Estado de Puebla cuyos antecedentes pueden rastrearse desde varias décadas atrás. De acuerdo con Rosalba Zambrano, durante la década de los años 50 hubo sacerdotes que al llegar a Huehuetla se percataron de la injusticia y explotación en la que vivían los totonacos debido al abuso que sobre ellos ejercía la población mestiza. Una de las primeras acciones llevadas a cabo por parte de estos sacerdotes fue la alfabetización de los totonacos. Muchos aprendieron a leer y a escribir, posteriormente se convirtieron en catequistas e incluso en los principales líderes sociales de dicha población. Este proceso, al paso de los años dio como resultado el surgimiento en Huehuetla de vocaciones religiosas indígenas, principalmente de la Congregación de Religiosas Carmelitas. (Zambrano, 2003: 98-99).

Por otro lado, a finales de los años 60 y principios de los 70, cierto sector de la iglesia católica empezó a plantearse una serie de cuestionamientos en relación a su labor pastoral, de esta manera se fue generando una nueva propuesta: la Teología de la Liberación. Esta corriente teológica, con sus diferentes vertientes, persiguió como objetivo prioritario la liberación del hombre de aquellas estructuras injustas que lo oprimían. Bajo esta perspectiva, para los años 80, de acuerdo con

el testimonio del Padre Mario Pérez Pérez, recopilado por Rosalba Zambrano, dicho movimiento pastoral en Huehuetla logró establecer un diálogo entre la iglesia y el pueblo totonaco. Los indígenas compartieron con los religiosos sus mitos, su sentir, les dieron a conocer parte de sus lugares sagrados, y con todo ello, permitieron que los religiosos conocieran una parte importante de la forma en que los totonacos concebían la vida y el mundo. (Zambrano, 2003: 100).

De acuerdo con el testimonio del párroco José Luis Ortiz Álvarez, la interacción que se logró con la población indígena durante todos esos años era algo que se esperaba ya que, el plan pastoral implementado en la región, tenía como objetivo incorporar de manera gradual las celebraciones litúrgicas “en las mismas costumbres del pueblo”, a ese proceso le llamaron “inculturación”. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue., 7 de agosto de 2009). En consecuencia, nos dice el padre Ortiz Álvarez: “la misión de nosotros como sacerdotes, es que haya una convivencia, un acercamiento a la misma cultura, el Evangelio no viene a destruir ninguna cultura, ya que como decía Pablo VI, el Evangelio no destruye las culturas, por el contrario, se hace a la cultura. El Evangelio no es exclusivo a ninguna cultura”. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue., 7 de agosto de 2009).

En el siguiente capítulo analizaremos con mayor detalle las características generales de esta corriente religiosa así como su incidencia directa en la vida cultural de Huehuetla. Por ahora, retomando nuestra atención en el aspecto sonoro, un tipo de repertorio surgido de este proceso son los cantos religiosos que actualmente se entonan durante la celebración de misa y que son acompañados musicalmente por un trío huasteco. Estos cantos generalmente son interpretados durante los días de fiesta, aunque con menor frecuencia, también se pueden escuchar durante todo el año en las misas dominicales.

Al preguntarle al párroco Ortiz Álvarez sobre el origen de este repertorio musical nos comentó:

“Ese repertorio con cantos se conformó dentro del proceso de la pastoral, de ese afán de llevar a cabo la inculturación de la Liturgia. Hay personas que llevan tocando sones, y quiero pensar que con ellos empezó, sugiriéndoles, ellos proponiendo también. Una vez que la comunidad entiende el proceso, da una respuesta, en este caso su

respuesta fue poniéndole letra a la música. La música cuando llevan una imagen, inclusive un son de alguna danza, se le ha ido componiendo letra, pero ha sido parte de todo este proceso y trabajo que se ha venido realizando con las comunidades. La música ya estaba, la letra se les compone” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue., 7 de agosto de 2009).

Durante nuestro trabajo de campo hemos podido constatar lo que el párroco Ortiz Álvarez nos comentó. La música que actualmente acompaña los cantos religiosos se conformó retomando sonos tradicionales que la comunidad totonaca desde siempre había interpretado durante sus celebraciones patronales para rendir culto a la divinidad. En este sentido, sobresalen los sonos de algunas danzas y también los santos sonos. Algunos músicos también comentan que los cantos religiosos se formaron con la música de huapangos antiguos que no tenían letra.

En el Municipio se cuenta con una recopilación de 37 cantos a manera de Himnario cuya letra está escrita en totonaco. Al preguntarle al párroco sobre el contenido de estos cantos nos comentó:

“Lo que se canta tiene que ver con la liturgia, pero también con el pensamiento y la manera en que el pueblo totonaco concibe a Dios”. Para ello -nos explicó- se tuvo que recurrir al empleo de vocablos totonacos. Por ejemplo: “el término *señor* que a veces se utiliza para referirse a Dios, de manera general se puede traducir como *chiskú*, sin embargo, este vocablo totonaco se refiere a cualquier tipo de señor y no a la divinidad. Por tanto, en este caso, los totonacos prefirieron traducir *señor* como *kinpuchinacán* que en español equivaldría a dios nuestro señor”. Así y con estos cambios -comenta el sacerdote- el pueblo totonaco al cantar ya habla de nuestro señor, de nuestro dios, no de cualquier señor que va pasando”. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue., 7 de agosto de 2009).

En relación a estos cantos, Don Francisco García refirió lo siguiente:

“Las monjitas tienen libros en totonaco, lo tiene también el padre. Nosotros lo hicimos, la palabra, la letra la compusimos en totonaco,

la letra la compusimos nosotros, todo lo hicimos. La música la hicieron los viejitos, no más hicimos nosotros la letra, las monjitas lo apuntaron en un cuaderno, ya después lo sacaron a máquina. Las monjitas como también pueden hablar español, ellas hicieron. Mi hija Magdalena también lo hizo, ella es monjita también y estudió. Las Carmelitas con mi hija empezaron lo de los cantos, también una de las Chacas”. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla. 7 de agosto de 2009).

Reforzando lo anterior, la religiosa Catalina Lisos nos comentó: “la hermana Magda está ahora en Ahuacatlán, su papá es Don Francisco, la hermana Adela, ella es de las Chacas, ahora está en Olintla, ellas son las que compusieron la letra y con la ayuda de sus papás les pusieron música”. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010). Esta misma información la pudimos corroborar con varios pobladores y músicos totonacos, entre ellos Don Genaro García Pérez quien sostiene: “de los que pusieron la letra de los cantos de iglesia es Pancho García y su familia.” (Entrevista etnográfica, Huehuetla Puebla, 7 de agosto de 2009).

En relación al cuadernillo o folleto donde se encuentran impresos estos cantos, precisamente la presentación está escrita por la Hermana Magdalena García, indígena totonaca de Huehuetla quien a modo de introducción retoma la sentencia número 400 del *Documento de Puebla* que versa sobre la evangelización de la cultura. “La Iglesia, Pueblo de Dios, cuando anuncia el Evangelio y los pueblos acogen la fe, se encarna en ellos y asume sus culturas”.¹⁰⁴ En este sentido, podemos notar que para la hermana Magdalena, la traducción de los cantos a la lengua totonaca llevada a cabo a finales de los 80 con la ayuda de músicos huapangueros promovidos por ella misma y asesorados por el padre Mario Pérez, fue una manera de lograr que la Liturgia se encarnara en el pueblo totonaco. A su vez, en ese mismo escrito también sostiene que a través de los cantos, el pueblo totonaco participa más activamente en las celebraciones católicas. Por último, destaca el hecho de que los músicos huapangueros de Kuwi Chuchut y Putlunichuchut hayan compartido su música

¹⁰⁴ Conferencia Nacional del Episcopado Latinoamericano, *Documento de Puebla*, 1979. Este documento se puede consultar en la Biblioteca Electrónica Cristiana, disponible en: <http://multimedios.org/>

para lograr tal cometido. Con ello, considera, se logra lo que la Iglesia pretende, esto es: “que los pueblos deben estar orando y cantando en su mismo idioma”.¹⁰⁵

Por lo que respecta a la presente investigación, hemos constatado que estos cantos continúan interpretándose hasta el día de hoy, aunque no siempre haciéndose acompañar de un trío huasteco, éste principalmente acompaña los cantos en las fiestas patronales.¹⁰⁶ En relación a la presencia del trío huasteco, la religiosa Catalina Lisos nos comentó:

“Si se pudiera cantar siempre con la música, sería muy bueno, pero no siempre pueden los señores huapangueros debido a su tiempo y trabajo, de hecho ahorita nada más llegan a venir en las solemnidades como son: la fiesta patronal, la semana santa que es jueves santo, sábado de gloria, que son festividades o mayordomías también a veces, pero no siempre, sólo que en celebridades de este tipo se les anticipa pues, con 15 días antes se les dice si nos pueden apoyar con huapango, y lo aceptan. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

Cuando participa algún trío, los cantos pueden ser entonados por los músicos, sin embargo, por lo regular siempre sobresale alguna religiosa, quien, ayudada de un micrófono, entona el canto dirigiendo con su voz a todos los concurrentes totonacos que al congregarse en la Iglesia, de manera espontánea conforman un coro.

Don Francisco García comenta que sus hijos también interpretaron por muchos años esta música en la Iglesia. Sabemos que el trío de sus hijos se llamaba Los García y que desde hace más de diez años radican en Puebla, por ello ya no les es posible interpretar esta música en Huehuetla.¹⁰⁷

Varios tríos se han encargado de ejecutar los cantos, sobresaliendo el trío Estrella Huasteca que hasta hace un par de años estaba integrado por don Genaro García y sus dos hijos. Recientemente Don Genaro ha dejado de tocar

¹⁰⁵ García, Magdalena “Presentación del folleto de cantos”. *Kintatlinkan. Kalipaxuwniw. Kimpuchinakan, Litutunaku Xalak*. Kgoyuma Chuchut, 1992

¹⁰⁶ La religiosa Catalina Lisos apunta que de manera regular los cantos son entonados sobre todo en los domingos en las misas de 8, 10, y 12 del día ya que la misa de las 7 es “más del centro” y ahí se canta solo en español. (Entrevista, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

¹⁰⁷ Este trío ahora se hace llamar Herencia Huasteca.

con sus hijos y ellos han conformado su propio trío con el nombre de Emoción Huasteca. Estos jóvenes ocasionalmente continúan con la ejecución de estos cantos. Por otro lado, un trío de nombre “Los gavilanes” integrado por músicos de Putaxcat, refieren que tienen poco tiempo de conformarse y que entre su repertorio también tocan los “sones de iglesia”, además de interpretar también huapango. Los integrantes de este trío comentaron que ahora son ellos los que se encargan de interpretar los cantos religiosos (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 7 de agosto de 2009).

Por su parte, en el año 2006, el trío Hueytlalpan grabó un cd cuyo contenido precisamente consiste en una selección de estos cantos. Este disco es muy conocido en la región y actualmente se distribuye tanto al exterior como al interior del Municipio de Huehuetla.

Por lo que respecta al huapango, es importante mencionar también que últimamente ciertos tríos han tenido interés por cantar huapangos en totonaco¹⁰⁸. Don Miguel Hernández nos dice: “ahora ya muchos cantan en totonaco, pero eso es apenas. Antes no se cantaban en totonaco, nadie. En Zozocolco, cantan en totonaco. Ahora salen muchos discos en totonaco, ya muchos cantan en totonaco. También de la iglesia, cantan en totonaco” (Entrevista etnográfica, Huehuetla Puebla, 5 de agosto de 2009). De manera especial, el trío Los Gallitos de Caxuxumán, comunidad perteneciente al Municipio de Zozocolco de Hidalgo Veracruz, cuenta con una grabación de 15 temas, de los cuales, varios de ellos son cantados en totonaco, principalmente aquellos que son composiciones del trío. Este material discográfico se distribuye en el mercado de Huehuetla y es muy conocido por los músicos de la región. Así como este trío, algunos otros han comenzado a cantar huapango en totonaco, aunque la tendencia mayor sigue siendo el canto en castellano.

¹⁰⁸ Muy probablemente esto se deba, entre otras cosas, a la labor que emprendió la Iglesia católica en Huehuetla en pro de la dignificación de la cultura totonaca así como a las acciones emprendidas por gobierno indígena, sobre ello hablaremos en el siguiente capítulo. Del mismo modo, recordemos que hemos mencionado que el trío *Chava y sus huastecos* ya había grabado algunos sonos en totonaco, principalmente incorporando la letra a aquellos que no la tenían. A decir de muchos pobladores, esta iniciativa de *Chava y sus huastecos* fue muy bien recibida por la población totonaca, sin embargo, parece que no fueron muchos los tríos de la región que continuaron en esa dirección.

3.3. Repertorio musical: permanencia, incorporación e innovación

La forma actual de interpretación del huapango que señalamos dos apartados antes es la que se sigue empleando en Huehuetla, mientras que, el huapango antiguo tal y cómo lo hemos caracterizado en la sección anterior, ha dejado de interpretarse. Por su parte, las danzas se siguen interpretando durante las fiestas patronales del Municipio, sólo que no todas a la vez. Lo más común es que en cada festividad aparezcan dos de ellas, siendo la danza de negritos la más recurrente. Así, en una determinada festividad puede estar presente la danza de negritos con la de Huehues; en otra ocasión podemos encontrar la danza de negritos con la de San Migueles, etc.

Además de las danzas, los santos sonos, los cantos religiosos, el huapango cantado en totonaco y el huapango cantado en español, los tríos huastecos han ido incorporando en su repertorio musical piezas rancheras, corridos, cumbias, duranguenses, boleros, canciones “de moda”, entre otras. Esta incorporación musical se debe a diversos factores, quizás dos de los más importantes son los siguientes: a) la expansión de los medios masivos de comunicación en las comunidades indígenas junto con el acceso cada vez mayor que tienen los indígenas totonacos a los aparatos electrónicos; 2) la movilidad territorial de los propios músicos huapangueros que se han visto en la necesidad de buscar mejores condiciones laborales fuera de su lugar de origen, o incluso, aquellos que aunque permanecen viviendo en el Municipio, son contratados para cumplir “compromisos” fuera del mismo.

Por lo que respecta al primer punto, durante la investigación pudimos constatar que la mayoría de las viviendas indígenas cuenta al menos con grabadora, aunque cada vez son más los que empiezan a tener televisión. Sabemos de antemano que, debido a las condiciones económicas en las que viven, en el caso de los programas televisivos, los indígenas sólo tienen acceso a la programación local, que comúnmente se caracteriza por buscar fines meramente comerciales y transmitir la música de aquellas agrupaciones que en un determinado momento estén generando ganancias monetarias considerables para las empresas involucradas. En el caso de la grabadora, si bien es cierto que hay quienes escuchan la estación indígena de Cuetzalan, no obstante, la mayoría de

las veces los más jóvenes optan por escuchar programas de radio comercial donde se transmite la “música de moda”. A esto debemos añadir que la población mestiza contrata grupos musicales comerciales para celebrar sus diferentes festividades familiares, al tiempo que en las ferias del Municipio, casi generalmente se concluye con una “noche de baile”, últimamente predominando los conjuntos de música duranguense.

Antonio García Gaona refiere que ahora los tríos tocan canciones de moda porque la gente se las pide y, aunque en su caso sostiene que varias de esas canciones le gustan, afirma que de todas formas, seguirá tocando huapango. (Entrevista etnográfica, Ciudad de Puebla, 9 de agosto de 2009). En este mismo sentido, Noé García Espinoza considera que el trío huasteco nunca va a pasar de moda ya que con esos instrumentos se puede tocar lo que pida la gente. (Entrevista etnográfica, Huehuetla Puebla, 7 de agosto de 2009).

Con respecto al segundo punto arriba indicado, considero importante ilustrarlo a través del testimonio de José Luna Bernabé, jaranero del Trío Tradición Poblana. En cierta ocasión me comentó que hace algunos años trabajó en la ciudad de Puebla y que durante su estancia en dicho lugar llevó consigo su jarana huasteca. Al término de su jornada laboral acostumbraba escuchar la música “de moda” e intentaba tocar con su jarana las canciones que le gustaban. Así fue que empezó a aprenderse varias cumbias, canciones, rancheras, norteñas, boleros, etc. José cuenta que al principio le costaba trabajo interpretar aquel repertorio nuevo, ya que él solamente se sabía unos pocos “tonos” en su jarana. Sin embargo, afirma que “poco a poco” fue buscando “nuevas posiciones en su jarana”, basándose únicamente en los sonidos de las canciones que más le agradaban. Al paso del tiempo se percató de que ya se sabía esas canciones debido a que había encontrado las “posiciones” para acompañarlas. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de febrero de 2007).

Es interesante mencionar que José Luna iba ilustrando con acordes su conversación y mientras me platicaba, hacía sonar su jarana en tonalidades, que, según él, no son muy comunes en el huapango pero sí en otros géneros musicales.

En relación al huapango, José Luna considera que si antes tocaba, por ejemplo, el “campechano” con cuatro “posiciones”, ahora le puede meter hasta seis o siete “posiciones” para que suene mejor. Además, dice estar seguro de que “todo puede tocarse con su jaranita, nada más es cosa de buscarle”.

3.4. Consideraciones generales del repertorio actual

Como hemos visto a través de los diferentes testimonios, el repertorio musical del trío huasteco se ha ido diversificando cada vez más. Actualmente la vitalidad del trío huasteco en Huehuetla se ve reflejada no sólo en el amplio número de tríos, sino también, por la conformación de un repertorio musical extenso que se encuentra estrechamente vinculado con el sistema festivo del Municipio y cuya ejecución compete a este ensamble instrumental. Hemos dicho anteriormente que la relación entre lo que podríamos llamar sistema musical -de acuerdo con Gonzalo Camacho- y el sistema festivo, lo abordaremos con detalle en el cuarto capítulo. En este momento sólo queremos mencionar que, tal como en el repertorio antiguo, el repertorio musical actual ejecutado por el trío huasteco en Huehuetla ha logrado instalarse de manera imprescindible tanto en el ciclo de fiestas donde se conmemora a las divinidades (fiestas patronales), como en aquellas relacionadas con el ciclo de vida de los individuos (fiestas familiares). Del mismo modo, el trío huasteco se hace presente de forma constante en lo que podríamos denominar momentos de irrupción de las actividades cotidianas (reuniones entre amigos después de una jornada laboral, plática en la cantina, convivencia en la tienda, visita inesperada de algún amigo o familiar, etc.).

A manera de clasificación provisional, dividiremos en dos rubros el repertorio musical ejecutado hoy en día por el trío huasteco en Huehuetla. La intención es mostrar cómo, a diferencia del repertorio antiguo, actualmente el trío huasteco ha diversificado su repertorio musical, hecho que, a nuestro modo de ver, ha permitido la vigencia de este ensamble instrumental.

Repertorio Instrumental	Repertorio donde interviene el canto
a) Danzas: Negritos, San Migueles, Toreadores, Huehues, Sones de carnaval b) Santos sonos	a) Huapangos cantados en español b) Huapangos cantados en totonaco c) Cantos religiosos d) Norteñas e) Rancheras f) Boleros g) Cumbias h) Duranguenses

En relación a las ocasiones de ejecución, debemos hacer notar que solamente las danzas permanecen dentro del ámbito de las fiestas patronales. Por su parte, los santos sonos y los cantos religiosos aparecen tanto en las fiestas patronales como en las fiestas familiares. El resto del repertorio puede ser ejecutado en ambos tipos de fiestas así como en los momentos de irrupción de las actividades cotidianas. Más adelante explicaremos con detalle esta clasificación.

Por ahora, antes de terminar con este capítulo, considero importante mencionar que muy probablemente el repertorio del trío huasteco se irá diversificando cada vez más. Como hemos visto en este trabajo, los músicos totonacos nunca han estado ajenos a las diferentes facetas que han ido tomando los procesos de producción, distribución y consumo cultural a lo largo de los años, en los que, en términos generales, la música ha estado siempre involucrada. Es evidente que en nuestro mundo contemporáneo, los *mass media* y los sistemas electrónicos de información están reconfigurando los mecanismos a través de los cuales la cultura se transmite. En muchos casos, estos medios logran transmitir a las generaciones jóvenes, y no solo a ellas, patrones culturales traducidos en formas de pensar y vivir, y de esta manera, toman el lugar de los padres o adultos, o en general, de quienes anteriormente desempeñaban esa labor.

Por tanto, no es de extrañar que, como ya lo hemos dicho, a raíz del acceso a estos medios por parte de los totonacos, los tríos huastecos han ido

incorporando en su repertorio algunos géneros musicales diferentes.¹⁰⁹ Al preguntarle a Don Francisco García como es que sus hijos aprendieron a tocar, nos comentó: “yo primero les enseñé, luego aprendieron, estudiaron tantito y luego aprendieron, pero ahora ya hay métodos donde aprende uno, ya hay grabadoras, ahora ya saben más que yo, tocan cumbias, boleros, todo, antes no se tocaba eso, era puro huapango, sin cantar”. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 7 de agosto de 2009).

Otro factor importante que me permite pensar en la diversificación cada vez más amplia del repertorio musical de los tríos tiene que ver precisamente con la proliferación de músicos totonacos en Huehuetla. Hoy en día casi todos los músicos totonacos refieren que en Huehuetla existen más de una veintena de tríos. Al respecto, cuando le preguntamos a Antonio García Gaona sobre el número de tríos que hay en Huehuetla, respondió: “hay bastantes, más de 20, siempre ha habido, pero ahorita más. Pienso que hay más de 20 tríos, quizás 30” (Entrevista etnográfica, Ciudad de Puebla, 9 de agosto de 2009).

Si bien es cierto que durante la presente investigación hemos notado que por cuestiones muy diversas estos tríos en ocasiones llegan a desintegrarse,¹¹⁰ sin embargo, dichos sucesos generalmente dan lugar al intercambio y/o incorporación de nuevos miembros en el conjunto, propiciando con ello la continuidad de un mismo trío con otros integrantes, o bien, la conformación de tríos nuevos.

En relación al repertorio que interpretan los tríos, la incorporación de géneros musicales muy diversos, permitirá, a juicio de algunos músicos, conservar su vigencia por mucho tiempo. Por ejemplo, Noé García Espinoza comenta: “los del centro contratan tríos 2 o 3 horas durante la comida y luego tienen baile” (Conversación personal, Huehuetla Puebla, 7 de agosto de 2009). Este baile al que se refiere Noé García comúnmente es amenizado por un grupo de música comercial o bien, con equipo de sonido. Por su parte, su hermano Lucio García sostiene que a diferencia de lo que sucede con los del centro, en las comunidades

¹⁰⁹ En relación a lo arriba señalado, Marina Alonso sostiene que los medios han desempeñado un papel fundamental en los procesos de innovación musical. Por tanto, en lugar de considerarlos como instancias que “contaminan” a los géneros musicales “puros”, habría que tomarlos en serio en las investigaciones que pretendan dar cuenta de los procesos de cambio musical (Alonso: 2008:129-140).

¹¹⁰ Algunas de estas razones ya se han abordado en la última parte del primer capítulo.

el huapango es toda la noche. (Entrevista etnográfica, Huehuetla Puebla, 7 de agosto de 2009). Eso hace pensar a muchos, entre ellos a Lucio García, que “el trío huasteco nunca va a pasar de moda” (Entrevista etnográfica, Huehuetla Puebla, 7 de agosto de 2009). En este mismo sentido Antonio García Gaona comenta: “nosotros casi siempre tocamos huapango en las comunidades, y yo creo que los tríos nunca van a terminar” (Entrevista etnográfica, Ciudad de Puebla, 9 de agosto de 2009).

CAPÍTULO 3

EL TRÍO HUASTECO Y EL PROCESO DE REVITALIZACIÓN DE LA CULTURA TONACA EN HUEHUETLA

1. La iglesia y las culturas indígenas

1.1. La renovación religiosa en Latinoamérica

Durante la década de los años 50 la Iglesia Católica experimentó cambios importantes en torno a su labor pastoral en América Latina. En 1955, obispos de todo el continente se reunieron en Río de Janeiro para llevar a cabo la primera reunión plenaria del Celam (Consejo Episcopal Latinoamericano) donde, entre otros asuntos, se abordaron cuestiones relativas al papel de la iglesia en torno a los problemas sociales del continente.

A partir de entonces, sacerdotes y religiosas fueron fortaleciendo su labor pastoral “al lado de los pobres” con el objetivo de lograr modificar la realidad cotidiana que por mucho tiempo había agobiado a los pueblos marginados de este continente.

A principios de 1959 el papa Juan XXIII, convocó al Concilio Vaticano II. En términos generales y apoyándonos en el estudio de Phillip Berryman, podríamos decir que al concluir el Concilio en diciembre de 1965, los católicos latinoamericanos adoptaron una mirada mucho más crítica respecto al rol que debía desempeñar la Iglesia dentro de las sociedades latinoamericanas. (Berryman, 1989: 21).

A partir de este Concilio II se llegó a considerar que las estructuras de poder económicas, políticas y sociales vigentes en el orden internacional, habían ocasionado la pobreza y opresión en los países del Tercer Mundo. Por tanto, varios sacerdotes consideraron que si las causas de la pobreza eran estructurales, para modificar esta situación eran necesarios cambios igualmente estructurales que sólo podrían ocurrir mediante la acción política. Muchos religiosos latinoamericanos llegaron a pensar que era incongruente proclamar cambios estructurales sin comprometerse políticamente para conseguirlos. (Berryman, 1989: 19).

En agosto de 1968, cerca de 130 obispos católicos, representando a más de 600 en América Latina, se reunieron en Medellín, Colombia, para emprender la tarea de aplicar el Vaticano II en América Latina. Fue así que sacerdotes, hermanas y activistas laicos tomaron los documentos de Medellín como una “Carta Magna” que justificaba su enfoque pastoral totalmente nuevo. (Berryman, 1989: 27).

En este encuentro se reflexionó sobre una nueva propuesta de teología: la Teología de la Liberación. En términos generales, podríamos decir que dentro de esta nueva corriente, la iglesia católica no solo destacó la relevancia de creer en lo que afirma la cristiandad, sino que puso mayor énfasis en la importancia que debe tener el cristianismo en la lucha por un mundo más justo. Dicho con otras palabras, se esperaba que la Iglesia examinara su presencia en la sociedad para ser capaz de efectuar cambios.¹¹¹ Por consiguiente, un número significativo de clérigos optaron por ir a los pobres para que, a través del proceso de evangelización, asumieran una conciencia crítica de su propia realidad que les permitiera liberarse de la dominación en que se encontraban sujetos. Se llegó a considerar que “los pobres concientizados” e inspirados por su fe religiosa, serían los principales actores de su propia liberación. (Tahar, 2007:429).

De acuerdo con Zambrano Velasco, para los teólogos de esta corriente el hombre es quien debe tomar en sus manos su propio destino por medio de los cambios que le sean posibles, en búsqueda de una sociedad cualitativamente diferente. La historia de la salvación y la historia de la humanidad son una y la misma historia. Comunicar el Evangelio es comunicar la “buena nueva”. (Zambrano, 2003:97).

Para 1979 se llevó a cabo una reunión en Puebla, en la que se concluyó con el *Documento Puebla* dirigido a los pueblos donde predominan las diferencias culturales, como África y América Latina. La opción por los pobres se volvió un lema que resumía el empuje central de la reunión y que apoyaba la solidaridad con los pobres como el deseo de Dios para la Iglesia.

¹¹¹ Al interior de la Iglesia católica hubo ciertos sectores que manifestaron su clara oposición a esta corriente argumentando que podría desencadenar revoluciones y conflictos sociales.

“Esta opción, exigida por la realidad escandalosa de los desequilibrios económicos en América Latina, debe llevar a establecer una convivencia humana digna y fraterna y a construir una sociedad justa y libre...” Comprometidos con los pobres, condenamos como antievangélica la pobreza extrema que afecta numerosísimos sectores en nuestro Continente. Nos esforzamos por conocer y denunciar los mecanismos generadores de esta pobreza. Reconociendo la solidaridad de otras Iglesias sumamos nuestros esfuerzos a los hombres de buena voluntad para desarraigar la pobreza y crear un mundo más justo y fraterno. Apoyamos las aspiraciones de los obreros y campesinos, que quieren ser tratados como hombres libres y responsables, llamados a participar en las decisiones que conciernen a su vida y a su futuro y animamos a todos a su propia superación”¹¹²

Siguiendo con esta línea y debido a que en los países latinoamericanos las poblaciones indígenas siempre se han ubicado dentro de las regiones más pobres del continente, a partir de los años 80 el trabajo pastoral llevado a cabo por muchos sacerdotes latinoamericanos se sustentó en lo que se denominó Teología y Pastoral Indígena.¹¹³ Hay quienes sostienen que la Teología India, como también se le llamó, tiene sus fundamentos en la Teología de la liberación o que podría ser vista como una de sus corrientes. Otros prefieren ubicar sus orígenes en el Concilio Vaticano II. Sin pretender resolver esta disputa, en la siguiente sección señalaremos algunos de los principales supuestos en los que se funda esta corriente. Ello nos permitirá, más adelante, comprender la postura general que adoptaron los religiosos una vez instalados en el Municipio de Huehuetla.

¹¹² *Documento Puebla*. Cuarta Parte. Iglesia Misionera al servicio de la evangelización en América Latina, Capítulo I: Opción preferencial por los pobres. Disponible en: <http://multimedios.org/docs/d000363/>

¹¹³ También conocida como Teología India por tal motivo, en este trabajo se usaran las dos acepciones indistintamente.

1.2. La Teología India

Como es de suponerse, esta Teología generó un diálogo con las culturas indias que, de acuerdo con los religiosos, se habían descuidado durante los quinientos años de la primera evangelización ya que en dicho periodo, se llegó a considerar que las creencias no cristianas eran depositarias del pecado y la perdición. A partir del Concilio Vaticano II los religiosos consideraron que si Dios quiere la Salvación de todos, entonces en cada grupo humano ha manifestado su presencia en aquello que lo que los padres griegos y latinos llamaron “las semillas del verbo”¹¹⁴ en las culturas. Lo anterior significa que Dios tiene la voluntad de manifestarse universalmente a todos los hombres.

Al reflexionar sobre este punto, de acuerdo con el obispo Samuel Ruíz entrevistado por la Dra. Sylvia Marcos, para los obispos del continente americano, “Cristóbal Colón no trajo a Dios en sus tres carabelas, sino que Dios ya estaba presente en las comunidades indígenas. (Marcos, 1998:35). El obispo Ruíz señala que la teología india abarca tanto la reflexión sobre las religiones precolombinas como también la reflexión teológica cristiana desde el ámbito de la cultura. En este sentido, los indígenas reflexionan sobre su fe ancestral de raíces precolombinas y al mismo tiempo sobre su fe cristiana, pero partiendo de que han sido convertidos a ella desde su cultura (Marcos, 1998:36). Esta postura siguió fortaleciéndose en el *Documento Puebla* tal y como se muestra a continuación:

“Las culturas indígenas tienen valores indudables, son la riqueza de los pueblos. Nos comprometemos a mirarlas con respeto y simpatía y a promoverlas, sabiendo cuán importante es la cultura como vehículo para transmitir la fe, para que los hombres progresen en el conocimiento de Dios. En esto no puede haber distinciones de razas y culturas”¹¹⁵

¹¹⁴Este concepto” atribuido a Justino en el siglo II, es reintroducido en el Concilio Vaticano II. Véase el Capítulo II del Decreto “Ad Gentes”, Artículo Primero. Disponible en: <http://www.aciprensa.com/Docum/adgentes.htm>

¹¹⁵ *Documento Puebla*. Cuarta Parte. Iglesia Misionera al servicio de la evangelización en América Latina, Capítulo I: Opción preferencial por los pobres, 1164. Disponible en: <http://multimedios.org/docs/d000363/>

Una de las principales tareas emprendidas por la iglesia católica iniciadas durante esta nueva propuesta evangelizadora consistió en llevar a cabo una revalorización y acercamiento al pensamiento mítico indígena con el fin de mirar el mensaje cristiano “desde la propia cultura”. De acuerdo con el obispo Ruíz, los mitos indígenas con el tiempo van teniendo relecturas y resignificaciones que en general puedan considerarse como intentos distintos de referirse a la Creación (Marcos, 1998:47). De esta manera, la teología india reconoce que hay una presencia “salvífica” de Dios en todas las religiones y por tanto, también en las precolombinas (Marcos, 1998:35).

El obispo Ruíz considera que han sido muchos los indígenas de nuestro continente que han reconocido que la grandeza de Dios hizo posible que cada grupo humano tuviera una imagen de él manifiesta en sus propias culturas. Bajo esta perspectiva, es notoria la relevancia que cobran los mitos al respecto. En este sentido, Clodomiro L. Siller, ex-Secretario Ejecutivo de la Comisión Episcopal para indígenas en México, afirma que “para la teología india el mito es sumamente importante porque la vivencia religiosa profunda y la experiencia de Dios de los pueblos originarios de este continente y sus descendientes actuales está expresada en forma de pensamiento mítico” (Siller, 1997:2).

En virtud de lo anterior, tenemos que la Teología India en su intento por conciliar la religión católica con las religiones precolombinas de América Latina, sostiene que los distintos dioses de los pueblos originarios sólo tenían distintos nombres, pero todos ellos se referían a la misma divinidad, por lo que, todas las ceremonias que se hacían en honor a ellos, en realidad se hacían para rendir culto al único Dios verdadero. En este sentido, para Clodomiro L. Siller:

“Dios se hizo persona humana en el Señor de Tula, Quetzalcóatl, para los mesoamericanos; en Wiracocha, para los quichuas; en Cristo para los judíos. Es siempre el mismo que sabe cómo darse a la humanidad entera. En la persona humana está en el Tzintéotl o maíz divino; la persona está hecha de Tierra y de Sol y de Agua, signos y presencia de Dios. (Siller, 1995)

Continuando con este planteamiento, Clodomiro L. Siller menciona que si las culturas precolombinas rendían culto a la tierra, los manantiales, los ríos, las lagunas, el aire, el cielo, los montes, etc., por considerarlos representaciones o signos de la relación con Dios, entonces toda la tierra y el espacio de nuestro continente es sagrado. En otras palabras, puesto que Dios se “encarna” de muchas maneras y muchos modos, entonces, todas esas maneras, modos, y lugares son sagrados (Siller, 1995).

Una vez establecida la gran relevancia que la Teología India confirió a los sistemas de creencias, formas de culto y antecedentes prehispánicos de la religiosidad de los pueblos indígenas, ahora analizaremos cómo es que esta corriente de la iglesia católica al instalarse en el Municipio de Huehuetla dio inicio a un proceso de cambios que resultaron ser muy significativos en la vida de la comunidad. Para entender mejor dicho proceso será indispensable, en un primer momento, acercarnos al pensamiento indígena de la región a través de un par de mitos totonacos. En ellos identificaremos ciertos elementos a través de los cuales se fue estableciendo y fortaleciendo el diálogo entre el pasado indígena de esta zona de Puebla y la religión católica.

2. Mitos totonacos

2.1. Mito totonaco sobre el nacimiento del Sol

Alain Ichon destaca que entre las variantes del mito totonaco sobre el nacimiento del Sol, éste siempre es descubierto en forma embrionaria bajo la forma de una yema de huevo que al ser ingerido por una joven, ésta queda embarazada y después de nueve meses el Sol nace en forma de niño. Este niño después de convivir con los humanos un determinado lapso de tiempo decide emprender su camino hacia el Oriente convirtiéndose en el astro luminoso que conocemos. En otras versiones, el niño se arroja en un gran horno transformándose de esta manera en el Sol. Respecto a la Luna, la tendencia en las distintas versiones es presentarla como un personaje masculino que se encuentra en disputa con el Sol que aunque siempre pretende evitar el ascenso de éste a los cielos, nunca logra conseguirlo. Dentro de esta perspectiva, la Luna siempre estará persiguiendo al Sol en su continuo devenir. (Ichon, 1973:63-66).

De acuerdo con Ichon, existen diferentes versiones en torno al episodio del ascenso del Sol hacia el cielo. En algunos casos se menciona que el Sol no podía elevarse y entonces tuvo que recibir la ayuda de ciertos pájaros quienes le clavaron flechas y lo hicieron sangrar. Al caer la sangre del sol sobre la tierra se engendraron las plantas, los chiles y las frutas. En otra versión se sostiene que todos los hombres son mudados en pájaros en el momento en el que el Sol aparece. Otra versión más señala que antes de la salida del Sol los hombres y los pájaros se reunieron. Había una escuela de canto para los pájaros pero en ella sólo eran admitidos los hijos de los ricos. Cuando el Sol salió, los ricos se quedaron callados y no recordaron el canto, en cambio, los pobres fueron quienes cantaron. En este sentido, los cantos de los pájaros eran como las flechas que ayudaron al Sol a salir. (Ichon, 1973:67-70).

En base a estas narraciones, es importante destacar que así como el Sol vierte su sangre para fecundar la tierra y con ello nacen las plantas comestibles de las que se alimentaran los seres humanos, de manera similar y en términos generales, la doctrina cristiana sostiene que Cristo vierte su sangre a favor de la vida de los hombres. Del mismo modo, en ambos casos, la deidad (el Sol y Cristo, respectivamente) nace del cuerpo de una mujer.

Es importante destacar que este tipo de coincidencias tuvieron una influencia importante en la conversión cristiana de los indígenas ya que con el paso del tiempo, se logró establecer una asociación y acaso equivalencia entre el Sol y Cristo, misma que se fue consolidando durante todo el proceso de la evangelización.

Por otro lado, es importante notar que los pájaros desempeñan un papel primordial en estas narraciones ya que con su ayuda el Sol pudo elevarse. Resulta muy relevante para los fines de esta investigación hacer hincapié que en una de las versiones del Mito totonaco se menciona que precisamente el canto de los pájaros hizo posible el ascenso del Sol. Si a esto añadimos que además los hombres también se convirtieron en aves, entonces nos resulta comprensible la importancia que los pueblos totonacos confieren a las danzas de vuelo actualmente ofrendadas a Dios durante las fiestas patronales. En ellas los

danzantes personifican aves que ofrecen su canto y danza a la divinidad. A este respecto, recordemos que en el capítulo anterior basándonos en diversas fuentes y testimonios, sostuvimos que aunque el vínculo entre el Sol y San Salvador ya casi ha desaparecido entre los pobladores jóvenes de Huehuetla, no obstante, los totonacos de dicho Municipio continúan asignándole a esta divinidad católica diversas acciones que anteriormente se le atribuían al Sol. Una de las más importantes es el hecho de considerar a San Salvador como el patrón de las semillas, es decir, el generador de la fertilidad y las buenas cosechas y, por lo tanto, del bienestar de la población. Recordemos que en las diferentes versiones de la mitología totonaca, el Sol al verter su sangre sobre la tierra, hace que ésta se vuelva fértil en beneficio de los hombres.

2.2. Mito totonaco del Dios del Maíz

A través de una exposición resumida del Mito totonaco del Dios del Maíz,¹¹⁶ nuestra intención es resaltar el surgimiento del *costumbre* y la relevancia de la música en la cultura totonaca así como establecer ciertos paralelismos entre el Señor del Maíz, el Sol y Cristo.

El mito inicia haciendo referencia a un poblado donde habitaba una muchacha hermosa a la que nadie se le acercaba, para lograrlo, un hombre se transformó en pulga y entró a casa de la joven. En la noche, la pulga se convirtió nuevamente en hombre y luego de dormir con la joven ésta quedó embarazada. Después de dicho acontecimiento, el futuro padre tocaba el violín de manera constante en su casa. Debido a que a las autoridades de la Presidencia les molestaba el sonido, fueron a preguntarle quién le había enseñado a tocar, él les respondió que la música brotaba de su corazón. El hombre continuó tocando su violín y las autoridades creyeron que él quería mandar en el mundo y decidieron fusilarlo.

Al paso de nueve meses, la joven viuda dio a luz al niño que esperaba. El pequeño murió al poco tiempo después de nacer. Su madre lo enterró afuera del cementerio e hizo una cerca de palo alrededor de su tumba. En el transcurrir de los días creció una milpa en el lugar de la tumba. Tiempo después la gente del

¹¹⁶ Este mito, así como el anterior, se encuentra contenido en su totalidad en la obra de Ichon.

poblado decidió ir a pescar y tiró hierbas en el río para envenenar a los peces. La madre, al ver que los peces morían, se preguntó qué era lo que podría comer y se dirigió a la tumba para cortar las mazorcas que habían crecido para hacer *xambe* (harina de maíz). Al intentar comer el *xambe* le pareció muy amargo y tiró los granitos en el río. Un grano de *xambe* cayó en el caparazón de una tortuga y de ese grano brotó un niño que fue creciendo sobre dicho animal. Con el tiempo la tortuga dejó al niño en la orilla del río indicándole que fuera a buscar a su madre. El niño primeramente se dirigió a la tumba de su padre y después de resucitarlo lo llevó sobre su espalda y le recomendó no tener miedo. No obstante, el padre no controló su temor y terminó convirtiéndose en ciervo y corriendo se alejó de su hijo. Posteriormente el niño se encaminó a la casa de su madre y luego de identificarse con ella le indicó que sería la abuela de todas las criaturas y que la gente le ofrecería gallinas y demás ofrendas. Del mismo modo, el niño hizo un violín y enseñó a su madre a cantar y a tocar en la *costumbre*, también hizo un arpa y se puso a tocar y cantar.

Tal como había sucedido con su padre, las autoridades de la Presidencia cuando escucharon el sonido de los instrumentos fueron a buscarlo pero el niño se escondido en su flauta. (Entre las variantes de este mito, Ichon señala que el instrumento en el que se esconde el niño puede ser también un violín o una guitarra). Después de varios intentos por parte de las autoridades, el niño fue encontrado por la mosca quien lo llevó a la Presidencia.

En la Presidencia los Truenos trataron de quitarle la vida de diversas maneras pero el niño siempre escapó. Debido a que los Truenos no pudieron cumplir su cometido, se dieron por vencidos y se pusieron a disposición del niño. Él les indicó que nacería cada año y que los Truenos con su sonido lo mecerían y desatarían los periodos torrenciales que lo harían crecer cada vez que él naciera. (Ichon, 1973:73-80).

Ichon recurre a los comentarios de algunos informantes para esclarecer mejor el sentido que los totonacos de la sierra le habían conferido a dichos mitos durante el periodo en que él realizó sus investigaciones. Sobresalen los comentarios de Juana, una comadrona de Pápalo quien, de acuerdo con Ichon, refiere que “el señor del Maíz es el señor de la carne de todos, él fue a *amanecer*

en todas partes, él es el verdadero creador del Mundo”, por eso se le tiene que hacer *costumbre* (Ichon, 1973:81). “El ha muerto, él ha salido de su tumba...” (Ichon, 1973:93).

A través de los mitos y del comentario de Juana nos percatamos que el dios del Maíz es justamente quien fija el *costumbre*. Es quien inventa las melodías y las danzas que se le han de ofrendar. En este sentido, “la música se convierte en un acompañamiento ceremonial; enmarca el ritual y en sí misma es plegaria y ofrenda” (Ichon, 1973:89). Entre los instrumentos musicales que se mencionan, podemos destacar el violín, la guitarra y la flauta, los cuales, como ya hemos indicado en los capítulos anteriores, siguen siendo empleados por los músicos totonacos de Huehuetla durante las fiestas patronales.

Al trazar ciertos paralelismos entre el niño Señor del Maíz y el joven Dios-Sol, Ichon refiere que ambos nacen de una mujer, son considerados seres divinos y tienen como finalidad proveer de una tierra fértil a los hombres para que éstos puedan alimentarse y aseguren así su supervivencia. Al comparar a éstas dos divinidades con San Salvador para encontrar puntos coincidentes, es suficiente remitirnos al capítulo anterior donde quedó establecido que el santo patrón de Huehuetla también posee los atributos arriba señalados. Basta recordar que la imagen de Salvador porta un tambor y una flauta, y que el santo fue encontrado debido al sonido de un trueno que los pobladores concibieron como el sonido emitido por su tambor. Ya hemos visto que estos mismos elementos (tambor, flauta y sonido) aunque con sus variantes y particularidades, están presentes también en las narraciones del Señor de Maíz totonaco. Todo lo anterior nos llevaría a considerar que la población de Huehuetla a través de la figura de San Salvador ha conservado elementos relevantes de los mitos fundacionales atribuidos a los pueblos totonacos de la región, cuestión que a nuestro modo de ver, ha permitido la vigencia de gran parte de su cultura musical.¹¹⁷

Por último, debemos mencionar que este tipo de equivalencias coinciden con ciertos pronunciamientos antropológicos como el de Amparo Sevilla quien sostiene que “el nacimiento del niño Jesús es, para los totonacos, el nacimiento

¹¹⁷ Recordemos que gracias al sonido del tambor, los habitantes de Huehuetla localizaron en lugar donde la divinidad se manifestó en el poblado y que además, la música y la danza – en palabras de Ichon- son “ofrenda y plegaria”.

del sol o del dios del maíz” (Sevilla, 2000:25). Por nuestra parte consideramos que en el caso de Huehuetla, esta equivalencia queda resuelta en la figura de San Salvador. Como ya lo hemos puesto de manifiesto, en torno a él encontramos atributos que comparte con las deidades totonacas antes mencionadas, además, para la Iglesia católica San Salvador justamente es la representación de Cristo.

En este sentido, hasta el día de hoy la permanencia y continuidad de la música y de algunas danzas son imprescindibles en las celebraciones religiosas en honor al santo patrón del Municipio. En los años 50, las misiones religiosas en Huehuetla centraron su labor pastoral de cara a la cultura totonaca, el diálogo entre religiosos y totonacos se hizo cada vez más fructífero dando como resultado una revalorización del legado indígena. Con el tiempo, los totonacos quisieron plasmar materialmente en el templo de Huehuetla lo que consideraron que fue su origen cultural sagrado. Por tal motivo, se dieron a la tarea de construir una réplica de la pirámide del Tajín en el altar mayor, así como una serie de decoraciones con motivos prehispánicos e insignias en lengua totonaca en diversas áreas de dicho templo. Este es uno de los principales acontecimientos que ponen en evidencia que el legado prehispánico se mantenía vigente entre los pobladores indígenas para quienes, aceptar la religión católica nunca implicó un distanciamiento de lo que llegaron a considerar como su cultura originaria. Como es de esperarse, a la par de estos eventos también se dio un fortalecimiento de las expresiones culturales indígenas como la música y la danza, entre otras. En los siguientes apartados abordaremos de manera general las diferentes facetas por las que atravesó este proceso de revalorización cultural totonaca.

3. La iglesia católica en Huehuetla

3.1. La iglesia católica y la cultura totonaca

Un acontecimiento bastante significativo en Huehuetla, como ya se ha mencionado en el primer capítulo, fue la llegada del padre Juan Ramírez a mediados de los años 50 quien permaneció en el Municipio alrededor de 12 años. Una de sus primeras preocupaciones, como también ya se dijo, fue abrir una escuela que atendiera a los totonacos, asunto que logró con el apoyo de las Hermanas Misioneras Carmelitas de Santa Teresita del Niño Jesús.

De acuerdo con Zambrano Velasco, el padre Juan Ramírez¹¹⁸ al llegar a Huehuetla en 1956 y ser testigo de las condiciones de explotación e injusticia que los habitantes mestizos cometían en contra de los totonacos, solicitó al Arzobispo de Puebla, Don Octavio Márquez, que un grupo de religiosas Carmelitas¹¹⁹ se instalaran en una casa Misión e instauraran una escuela primaria que diera atención al pueblo totonaco para que de esta manera se diera inicio al proceso de alfabetización de los habitantes indígenas de Huehuetla. (Zambrano, 2003:66).

Inicialmente junto con las religiosas, en Padre Ramírez impartió educación primaria abarcando solamente los tres primeros grados, posteriormente fundaron un internado donde ya se impartió educación primaria completa en un espacio que antes había sido un granero comunitario y que hoy ocupa el Centro de Estudios Superiores Indígenas “Kgoyom” (CESIK). Al respecto, el profesor del CESIK, Martín Aurelio Mora Huerta apunta: “ya desde hace muchos años atrás, aquí al totonaco pues se le tomaba como a un objeto, o no se le tomaba en cuenta en cuanto a la educación, casi la escuela era para la gente mestiza. El totonaco únicamente podía estudiar primero y segundo año, y eso no eran todos, también eran como que seleccionados. Posteriormente la iglesia fue la que estuvo interviniendo y empezó a abrir un centro educativo, que fue en Casa Misión donde hubo la primaria, hubo preescolar y ya después la secundaria, ya con el tiempo no pudo seguir más adelante siempre por las políticas, ya una vez entrando el sistema federal, vinieron esas políticas y hasta hicieron que se quitara esa escuela”. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

Cuando el internado ya no pudo sostenerse, se formó una escuela de enseñanza básica para adultos, a la cual asistían, después de trabajar en el campo, alrededor de 150 personas, algunos de ellos terminaron la secundaria y se formaron como catequistas. (Reyes, 2005:46). A la par de la alfabetización, los religiosos también se interesaron por que los indígenas se enteraran de sus derechos y los difundieran a todos los demás miembros de las comunidades a través de los catequistas.

¹¹⁸ Primer sacerdote que llegó a Huehuetla de acuerdo con la investigación de Zambrano Velasco.

¹¹⁹ La madre Catalina Lisos sostiene que las Misioneras Carmelitas de Santa Teresa del Niño Jesús llegaron a Huehuetla en 1959, aunque afirma que ellas ya estaban en la Sierra de Puebla desde principios de los años 50. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Pue, 25 de abril de 2010)

De acuerdo con la investigación de Federico Reyes, después del padre Juan, arribó otro religioso de nombre Francisco Ruíz, un sacerdote que llegó a tener tierras y se convirtió en amigo de los caciques. El padre Ruíz estuvo en Huehuetla entre 10 y 12 años. Le sucedió el padre José María Parraguirre, un sacerdote muy sensible a la problemática de los indígenas quien mantuvo su trabajo de lado de los catequistas. Hacia 1980 llegó a la parroquia el padre Salvador Sotero, un joven sacerdote originario de la comunidad de Lipuntahuaca, Huehuetla, que inició su formación con el padre Juan. (Reyes, 2005: 47).

El padre Sotero, de origen totonaco, fue el primero en celebrar la misa en su idioma. Federico Reyes apunta que el establecimiento de la misa en totonaco contribuyó en buena medida a que los indígenas expresaran su espiritualidad afirmando de este modo el carácter totonaco de la Iglesia en Huehuetla. Podemos decir que tanto el padre Juan Ramírez como Salvador Sotero sentaron las bases para que la labor realizada posteriormente por los padres Salvador Báez y Mario Pérez, enfocada en la promoción y defensa de los derechos de los totonacos en la década de los ochenta y noventa, pudiera tener eficacia (Reyes, 2005: 47).

En 1984 el padre Salvador Báez fue nombrado párroco de Huehuetla, un joven sacerdote formado en la renovación de la Iglesia Católica marcada por el Concilio Vaticano II quien continuó trabajando con los totonacos en la dirección que ya habían marcado sus predecesores (Reyes, 2005: 55).

El padre Salvador Báez centró su trabajo pastoral en la atención preferencial en favor de los indígenas totonacos y continuó con la celebración de la misa en totonaco que su antecesor, el padre Salvador Sotero, había instituido, por ello, tuvo que aprender el idioma. En virtud de la importancia que revestía una pastoral más atenta a los propios indígenas, el padre Salvador Báez se dio a la tarea de formar grupos de estudio en cada comunidad donde la mayoría de los participantes eran indígenas, aunque también se encontraban algunos mestizos. Estos grupos fueron los que más tarde se constituyeron en Comunidades Eclesiales de Base. En ellas leían la Biblia y reflexionaba sobre los valores cristianos. Con el tiempo el número de asistentes fue creciendo cada vez más y las reuniones ya no solamente se celebraron en casa de los catequistas sino también en la de los asistentes. La lectura de la Biblia sirvió no sólo para

reflexionar sobre los valores cristianos, sino también para analizar las necesidades de cada comunidad. Las reflexiones que ahí se hacían eran reforzadas por las homilías del padre Salvador Báez, quien denunciaba los abusos e injusticias que se cometían en contra de los indígenas, a quienes exhortaba a conocer sus derechos y defenderlos. Como respuesta, muchos mestizos se inconformaron y dejaron de asistir a las celebraciones religiosas (Reyes, 2005: 57-58).

En septiembre de 1988 llegó a Huehuetla el padre Mario Pérez Pérez, uno de los principales promotores de la Teología India quien con su trabajo, no sólo reforzó lo que venía realizando el padre Salvador Báez, sino que contribuyó a dar un fuerte impulso a las acciones religiosas (Reyes, 2005: 58). El padre Mario Pérez sostiene ser de procedencia nahua del norte de Puebla, de ahí su compromiso con las culturas originarias que considera como “sus propias raíces”. Afirma también que después de formarse en el sacerdocio, decidió retomar el contacto con “sus raíces” y así restablecer su compromiso con el pueblo, mismo que se fortaleció cuando se percató de las luchas que las comunidades indígenas de su región enfrentaron en los años 80 (Entrevista, *Adital*, México, 2001).¹²⁰

Durante estos años el Padre Pérez junto con el grupo de religiosas empezaron a adentrarse en la espiritualidad indígena. Dicho acercamiento fue tan fructífero que con el paso del tiempo los totonacos les mostraron sus lugares sagrados (cerros, manantiales, cuevas, etc.), así como los rituales que realizaban en ellos. En este sentido, el padre Pérez comenta que la iglesia y el pueblo caminaban de la mano cada uno haciendo lo suyo. El testimonio del Padre Pérez que a continuación transcribimos y que fue recopilado en el trabajo de Zambrano, es una muestra de que a partir de la década de los años 80, el diálogo entre las propuestas de la Iglesia y las del pueblo se fue fortaleciendo cada vez más.

“Es cuando empiezan a contar sus mitos, por ejemplo la experiencia que tienen de cómo se fundó el pueblo, cómo dicen los ancianos que Dios hizo el sol, cómo dicen los ancianos que hizo la luna. Y esto nos lleva finalmente, a visitar su lugar que es muy importante, el famoso Tajín. Vamos con ellos, organizamos peregrinaciones. Fue una cosa muy importante, muy interesante lo

¹²⁰ Disponible en: <http://www.adital.com.br/SITE/noticia2.asp?lang=PT&cod=1214>

que pasó en esos años, porque esas visitas nos llevaron a entender, a sentir, a ver de otra manera el mundo, desde los ojos de los indígenas, que estaban ahí documentados en esas piedras, ahí estaban los testimonios, el modo de entender el servicio, todas estas cosas que son pues, digamos, el modo de ver toda la vida desde los ojos indígenas” (Zambrano, 2003: 99)

El relato arriba descrito manifiesta la vigencia del sincretismo religioso totonaco así como el acercamiento clerical que tuvo la Iglesia desde la propuesta de la Teología India en el Municipio de Huehuetla.

Ya hemos visto que el culto a los santos católicos está fuertemente relacionado con elementos que corresponden a los seres sagrados de origen mesoamericano, algunos de ellos vinculados a la agricultura, entre los que destaca la figura del Sol, quien es considerado dueño del maíz y se asocia a las diferentes representaciones de Cristo, como es el caso de San Salvador, asunto que ya se ha discutido.

Fue precisamente el acercamiento por parte de los religiosos a la cultura totonaca lo que permitió que los habitantes indígenas del Municipio realizaran ciertas acciones a través de las cuales quedó materialmente manifiesto el vínculo establecido entre el pensamiento y religiosidad indígena con la propuesta católica sostenida por la Teología India.

La réplica de la pirámide de los nichos en el altar mayor es muestra de lo anterior. Al respecto, queremos agregar que en su base se encuentran esculpidas diversas expresiones religiosas como un Sol, un Cristo, una paloma y otras imágenes prehispánicas que expresan el sincretismo religioso ya mencionado. Detrás de la pirámide, en el retablo mayor, está colocada la imagen de San Salvador de tal manera que dicha imagen aparezca ocupando la cima de la pirámide.



Imagen 4 Altar Mayor de la Iglesia de Huehuetla

Del mismo modo, a la izquierda de la entrada principal de la iglesia se encuentra una capilla dedicada a la virgen de Guadalupe cuya imagen se halla ubicada también en la cima de una pirámide similar a la antes descrita.



Imagen 5 Recinto de la iglesia dedicado a la Virgen de Guadalupe

Rosalba Zambrano refiere que durante el proceso de la construcción de la pirámide del altar mayor, los indígenas prefirieron cargar las pesadas piedras que se utilizaron en su edificación en lugar de llevar camiones de volteo para trasladarlas. Argumentaban que como se trataba de la construcción de “un lugar muy importante”, ellos mismos tenían que traer las piedras. Para ello realizaron faenas donde participó bastante gente de todas las edades. Este hecho sorprendió mucho al Padre Pérez quien, al ver la rapidez con la que avanzaba el proyecto, consideró pertinente solicitar la autorización de la Iglesia católica y del Instituto

Nacional de Antropología e Historia. Sin embargo, a la gente no le interesaba dicho trámite, ellos decían que la edificación de la pirámide representaba su propio pasado y por esta razón tenía que construirse. De esta manera, fueron los propios albañiles totonacos quienes se encargaron totalmente del diseño. (Zambrano, 2003: 102-103).

Como parte de estos cambios, hoy podemos apreciar que en uno de los arcos del templo se encuentra la imagen de una cruz, en medio de la cual hay un Tlaloque -Dios del agua- con tres corazones, y dos ángeles, uno a la izquierda y otro a la derecha de la cruz, con una banda cada uno en la que se lee: '*Kimpuchinakan na chuna tutunaku*': 'Dios también es totonaco'.



Imagen 6 Arco del templo mayor



Imagen 7 Tlaloque



Imagen 8 Ángel izquierdo



Imagen 9 Ángel derecho

3.2. Lengua, religión y música

Como consecuencia de todo lo antes dicho, en la década de los años 80 se fortaleció la presencia de la lengua totonaca en las celebraciones. Las lecturas de la misa se hacían en totonaco y la reflexión hecha por el sacerdote también se traducía para lograr una mayor comprensión del mensaje por parte de la feligresía indígena. A menudo los catequistas hacían uso del micrófono para hablar en público en su propio idioma. Todo ello fue muy relevante ya que representaba una manera de decir que Dios (*Puchiná*) era totonaco, pues entendía y hablaba totonaco. Así, el idioma dejó de ser un obstáculo para dirigirse a Dios e implicó su revaloración como vehículo de comunicación con la divinidad (Reyes, 2005: 58).

De esta forma la Iglesia de Huehuetla fue adquiriendo cada vez más un rostro indígena y ello tuvo un gran impacto cultural, social y político en las comunidades. Los totonacos redescubrieron la fuerza que podía adquirir la organización de su pueblo al tiempo que también se fue consolidando el proceso de legitimación indígena en el Municipio. En este sentido, la investigadora Korinta Maldonado apunta: “desde los ochenta, la iglesia fue el espacio donde se desplegaron las políticas culturales totonacas: el palo volador se instauró en el atrio y se construyó en el altar central una réplica de la pirámide de los Nichos” (Maldonado, 2006:6).

Respecto a la celebración de la misa y su impacto en la música, en el capítulo anterior ya se mencionó que este posicionamiento cultural hizo posible que las celebraciones litúrgicas introdujeran cantos en totonaco, lo que permitió una mayor participación de los indígenas en la misa.¹²¹

A partir de entonces, el trabajo pastoral se dirigió hacia la reflexión y acción política. El resultado fue la creación de la Organización Independiente Totonaca y posteriormente, a través de ésta, la consecución del gobierno municipal indígena. (Zambrano, 2003: 103). Estos dos asuntos y su relevancia en la cultura musical de Huehuetla serán abordados en los siguientes apartados.

¹²¹ La religiosa Carmelita Catalina Lisos comenta: “la respuesta a estos cantos actualmente sigue siendo muy favorable en todas las comunidades, claro, es su lengua, saben el sentido de cada palabra” (Entrevista, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

4. La Organización Indígena Totonaca

4.1. Antecedentes

Dado que en el primer capítulo hemos abordado los antecedentes del caciquismo en Huehuetla partiendo del periodo republicano, en este apartado nos referiremos de manera general a sus efectos que se hacen manifiestos a través de las formas en que se ha sostenido una relación asimétrica entre los mestizos y la población totonaca. A nuestro modo de ver esta desigualdad social y económica en detrimento de las comunidades indígenas incidió directamente en el surgimiento de la Organización Independiente Totonaca. En este apartado haremos referencia de manera general a aquellas raíces ideológicas que históricamente han servido para justificar la supuesta diferenciación jerárquica entre mestizos e indígenas a las que, como hemos visto, el curato de Huehuetla se opuso y cuya labor de dignificación étnica fue fundamental para que la OIT pudiera consolidarse.

Durante la década de los setenta y principios de los ochenta, Korinta Maldonado comenta que la relación establecida entre las familias mestizas con la población indígena totonaca del Municipio era básicamente de explotación de su fuerza de trabajo. “Mujeres y hombres totonacos ‘bajaban’ de las comunidades al centro de Huehuetla a limpiar las casas de los mestizos, a cortar café de cafetales ajenos, a cuidar el ganado de los ganaderos mestizos y, por supuesto, a comprar sal, jabón, entre otras necesidades. También bajaban a vender productos agrícolas como mamey, chile, cilantro, pimienta, entre otros”. (Maldonado, 2006:5).

Masferrer menciona que durante dicho periodo las familias mestizas constituían los principales grupos de comerciantes de los sistemas de plazas en la Sierra, además de ser los dueños de los medios de transporte. Esta posición les permitía regular los precios de los productos de acuerdo a sus propios intereses. Por ejemplo, Masferrer refiere que un producto que en México se compraba a un peso, podía adquirirse a un peso con cincuenta centavos en el centro rector, a dos en la plaza principal y a tres en la comunidad. De esta forma, las ganancias de los comerciantes mestizos fueron siendo muy elevadas, situación que les permitía actuar en condiciones monopólicas tanto de oferta como de demanda. (Masferrer, 2009:172).

Zambrano apunta que las prácticas económicas de los mestizos, tales como el encarecimiento de los productos, el otorgamiento de préstamos con réditos excesivos a los totonacos, junto con procedimientos fraudulentos, hizo que muchos indígenas se vieran obligados a vender, arrendar o empeñar sus tierras en beneficio de los mestizos (Zambrano, 2003: 81).

De esta manera, los caciques mestizos lograron afianzar el dominio económico del Municipio en detrimento de los totonacos. El testimonio de José Juárez emitido en una entrevista que concedió a Zambrano, nos parece que describe con bastante precisión la situación abordada:

“Vendíamos nuestros productos a los luwan (mestizos) a como ellos querían, con la medida que ellos ponían y nos daban lo que ellos querían, nuestra palabra no valía, hacíamos trabajo por servicio para construir calles para los luwan, éramos engañados mediante el cucho (aguardiente), éramos despojados de nuestras tierras aprovechando nuestras necesidades” (Zambrano, 2003: 80).

En relación al aspecto político, hasta 1989 la presidencia municipal de Huehuetla había tenido únicamente presidentes municipales mestizos afiliados al Partido Revolucionario Institucional. En el estudio de Zambrano se puede notar que el poder se distribuía entre un grupo de familiares y amigos en el que indudablemente se encontraban los caciques del Municipio (Zambrano, 2003: 86-87). Hasta entonces el pueblo totonaco no había tomado parte de la estructura de poder ni había participado en la toma de decisiones, siendo los grupos mestizos quienes mantenían el control económico y político de la región. De acuerdo con Zambrano, el poder político y económico en la región se fue construyendo en forma dialéctica, es decir, el poder político permitía obtener poder económico y viceversa (Zambrano, 2003: 88).

En lo concerniente al ámbito socio-cultural, los mestizos casi de manera generalizada han fomentado una práctica de desvalorización y discriminación cotidiana hacia el indígena. Korinta Maldonado hace referencia a testimonios de habitantes totonacos donde narran su relación con los mestizos, mencionando que generalmente los domingos, días de plaza, los mestizos les “echaban” agua

caliente cada vez que querían establecer un pequeño puesto en las calles del centro para vender sus productos agrícolas (Maldonado, 2006:5).

La relación entre los dos grupos se ve reflejada en la manera en que ambos se designan mutuamente. Una expresión general para referirse a los mestizos empleada en la Sierra Norte tanto por totonacos como por nahuas es la expresión colonial *los de razón*¹²², que puede entenderse como *los que piensan, los que saben*. No obstante, entre los totonacos también es frecuente la apelación “lowan” para referirse a los mestizos, que en español quiere decir *víbora*. De acuerdo con Zambrano, esta expresión manifiesta claramente el conflicto del conquistado, del lastimado por un animal venenoso que hace daño (Zambrano, 2003: 92).

Otra forma de referirse a los mestizos, quizás la más empleada públicamente por los totonacos es *los del centro*. Este apelativo se refiere al espacio físico y social ocupado por los mestizos, que justamente corresponde a la cabecera municipal, sede del poder político y económico de Huehuetla.

Por otra parte, los mestizos han estigmatizado a los totonacos como *los de calzón, los indios, los inditos*, entre otros. Ya nos hemos referido a la primera de estas denominaciones en el primer capítulo. Por lo que respecta a la asignación del concepto de *indio*, podemos rastrear los orígenes de su denotación actual en los pronunciamientos emitidos para justificar el dominio de los españoles sobre los indígenas durante el periodo colonial. Los indios eran considerados seres inferiores, infieles, bárbaros, dudosos descendientes de la creación divina, ajenos a la razón y a la civilización. En consecuencia, el dominio de los españoles quedaba en el terreno de lo obvio y de lo natural. (Warman, 2003:66-67). A pesar de que, en sentido contrario, Bartolomé de las Casas afirmaba que la conquista era injusta (De las Casas, 1974:463-499) nos dice Warman que en la práctica colonial triunfó la tesis de Juan Ginés de Sepúlveda donde la inferioridad del indio se traducía en servidumbre natural en una sociedad dividida por castas y razas (Sepúlveda: 1996:159-179) (Warman, 2003:67-68).

Miguel Alberto Bartolomé menciona que después de la Independencia, los grupos mestizos destacaron las fronteras raciales, sociales y culturales que los separaban de los indios, incrementando así las relaciones políticas y económicas

¹²² Ya nos hemos referido a dicha expresión en el primer capítulo.

de dominación sobre este sector tradicionalmente sometido. Al llegar el siglo XX, Alberto Bartolomé considera que la Revolución mexicana consolidó el papel predominante del sector mestizo y fomentó la concepción del poder como única vía de acceso a una existencia social relevante (Bartolomé, 2004:70).

En el caso de Huehuetla, hemos visto que la relación entre mestizos y totonacos se fue construyendo justamente a partir de las diferentes posiciones de poder derivadas de las relaciones de dominación en la esfera política y económica. Las condiciones asimétricas de ambos grupos generaron, por parte de los mestizos, la construcción de un principio de diferenciación donde el “otro”, es decir, el indio, es considerado por el grupo dominante, como un ser inferior que por su propia naturaleza y origen, se encuentra excluido de muchos derechos fundamentales. De ahí las prácticas discriminatorias aludidas en diversos testimonios a lo largo de este trabajo. En este contexto, al indio se le negaba su derecho a la educación, a la tierra, al trabajo bien remunerado, al acceso a servicios públicos (vivienda, luz, agua potable, carreteras, etc.), en suma, a una vida digna. Nos damos cuenta de que si la consecución de los bienes básicos no estaban garantizados para los habitantes totonacos, mucho menos su derecho de participación política. En general, podríamos considerar todas estas razones, junto con la labor de concientización del curato de Huehuetla que ya hemos analizado anteriormente, como las causas que hicieron posible el surgimiento de la Organización Independiente Totonaca.

4.2. Constitución de la OIT

De acuerdo con Zambrano, bajo el lema “si con el nombre de indios nos humillaron y explotaron, con el nombre de indios nos sublevaremos y liberaremos”, en asamblea pública realizada en la plaza de Huehuetla el 22 de julio de 1989, se constituyó oficialmente la Organización Independiente Totonaca (OIT) cuyo primer presidente fue el Sr. Manuel Valencia Espinoza (Zambrano, 2003: 110).

A esta asamblea fueron invitados en calidad de testigos, las autoridades municipales de las cuales, únicamente fueron dos regidores en representación del Presidente Municipal. Además de los jueces de paz de las comunidades, también estuvieron presentes los sacerdotes Salvador Báez Teutli y Mario Pérez Pérez, las

religiosas Carmelitas: Adela Hernández Márquez (indígena de Huehuetla), Silvia Hernández Matamoros y Camelia Gutiérrez Guzmán (Zambrano, 2003: 103).

Los miembros de la OIT sostienen que “la organización surge con el objetivo de apoyar a las comunidades a conservar sus tradiciones y costumbres, pues la gente percibía la destrucción de su lengua, vestimenta, tradiciones, costumbres y los malos tratos que les hacían los que ocupaban el poder y ejercían la justicia a discreción.¹²³ Por tanto, las tareas de la OIT serán elevar el nivel de vida de los totonacos mediante la búsqueda de mejores precios para los productos y la consecución de proyectos que lleven al desarrollo sustentable comunitario, mejorando su ingreso (Zambrano, 2003: 110).

Tanto en el lema como en los objetivos, la OIT manifiesta una fuerte conciencia de clase que reconoce haber padecido los estragos de la subordinación. Por ello la OIT se empeñará en dignificar su identidad étnica a través de la continuidad y reforzamiento de sus prácticas culturales impulsando el trabajo colectivo, lo anterior con el fin de tomar el destino en sus manos y lograr una sociedad más justa, esto último, muy acorde a los ideales de la Teología India que ya hemos mencionado.

Resumiendo lo antes dicho, queda claro que la OIT establece como fundamentos prioritarios la defensa de la cultura totonaca así como el mejoramiento del nivel de vida de sus miembros. Sobre estos pilares el gobierno indígena emanado de la OIT fijará su postura durante los tres periodos de su mandato en el Municipio de Huehuetla.

4.3. Gobierno Indígena: tareas emprendidas en beneficio de las comunidades

Una vez establecida la OIT, se llegó a considerar que una vía para lograr los objetivos propuestos era la participación en la vida política del Municipio. Fue así que con el fin de obtener la representación municipal, después de haber realizado varias consultas con los pobladores totonacos, los miembros de la OIT decidieron participar en los comicios electorales. La estrategia de participación de la OIT para la configuración y reconocimiento de su planilla fue hacer una alianza con el

¹²³ Información contenida en la página web del Kgoyom: <http://kgoyomcesik.blogspot.com/2008/03/1-el-cesik-y-la-oit.html>

Partido de la Revolución Democrática dándose un común acuerdo entre la organización y dicho partido político.¹²⁴ Sin embargo, el Comité Electoral Municipal se negó a reconocer esta planilla por lo que la OIT tuvo que inscribirla ante la Comisión Estatal Electoral el 22 de septiembre de 1989. Los mestizos al ver el riesgo que esta situación representaba, iniciaron una campaña de desprestigio y agresión contra la planilla de la OIT que, a pesar de ello, consiguió el triunfo en las elecciones (Zambrano, 2003: 118-120).

Los nueve años de gobierno totonaco presididos por la OIT estuvieron a cargo de Mateo Sánchez Espinoza de 1990 a 1993, Bonifacio García Gaona de 1993 a 1996 y Pedro Rodríguez Vega de 1996 a 1999 (Lechuga, 2006:17).

Korinta Maldonado apunta que a lo largo de estos nueve años de gobierno, los totonacos modificaron las relaciones de poder mediante la construcción de un gobierno municipal indígena sustentado en las formas de organización de las comunidades totonacas, creando órganos necesarios para la participación en todas ellas. En dicho gobierno participaron una gran diversidad de actores: el Consejo de Ancianos, los jueces de paz, comités de solidaridad, etc. Todos los totonacos con cargo público fueron electos por asamblea. Del mismo modo, el gobierno indígena reformuló el Bando de Policía y Buen Gobierno estableciendo la “cultura totonaca” como fundamento. Se estableció el totonaco como lengua oficial del municipio y como segunda lengua, el español. Se reinstauró la faena como parte de las obligaciones comunitarias de todos los habitantes de Huehuetla, incluyendo a los mestizos (Maldonado, 2006:6-7).

Del mismo modo, durante el primer trienio se instalaron una serie de servicios básicos que antes no existían en las comunidades: luz, agua potable y líneas telefónicas comunitarias.¹²⁵ En el uso de los recursos municipales, la OIT

¹²⁴ Debe mencionarse que la alianza con el PRD no significó que la OIT pasara a ser parte del partido. Los miembros de la OIT vieron esta negociación como circunstancial en la medida que dicho partido político les permitió tener candidatos totonacos que contendieran por la presidencia del Municipio. Significa entonces que la alianza fue estratégica y no partidista. Por esta razón, la OIT consideró pertinente seguir trabajando de manera autónoma tomando en cuenta los principios que previamente ya se habían establecido.

¹²⁵ Como ya se ha mencionado en el primer capítulo, todos estos servicios ya existían en el centro, siendo los mestizos los únicos beneficiados. Al respecto, el Sr. Pedro Juárez García, actual Presidente de la OIT comenta: “pues sí, ya había luz eléctrica pero nada más en el centro no en las comunidades, pero gracias a Dios que cuando iniciamos y lo pudimos lograr, y así, se empezó la ampliación de luz, escuelas, secundarias, preparatoria en cada comunidad y ahorita ya es algo avanzado”. (Entrevista, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

logró que se aplicaran en beneficio de las localidades. Además, se abrieron brechas y caminos empedrados para facilitar acceso a las mismas. Al respecto, el Sr. Pedro Juárez García, actual Presidente de la OIT comenta: “Antes de la Organización, aquí estaba muy oscuro digamos, no había luz, no había carreteras, no había casetas telefónicas, y por eso se pensó hacer una organización para defender a los derechos de cada comunidad”. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010). A su vez, en la cabecera y en tres rancherías empezaron a dar servicio clínicas comunitarias atendidas por promotores de salud. Incluso Zambrano refiere que con el apoyo de organizaciones no gubernamentales de Oaxaca y Chiapas, la OIT logró comerciar el café de manera independiente, particularmente a Italia, Francia y Estados Unidos (Zambrano, 2003: 128).

De acuerdo con Korinta Maldonado, para los mestizos estas acciones eran innecesarias y hasta ofensivas. Por ejemplo, en el caso de la instalación de casetas telefónicas en las comunidades, los mestizos argumentaban que los teléfonos debían ser usados exclusivamente por ellos ya que “por teléfono sólo se habla español” o porque “los indios no tienen nada que decir” (Maldonado, 2006: 7). En relación a la electrificación de las comunidades, los mestizos preguntaban irónicamente: “¿quieren luz para iluminar a los tejones?”.¹²⁶ Este tipo de enunciamientos permite ver que las percepciones de los mestizos sobre los derechos sociales, económicos y políticos de los totonacos se fundamentaban en el discurso de la diferencia cultural basada en un orden jerárquico impuesto y sostenido desde el centro. (Maldonado, 2006: 7).

4.4. El gobierno indígena y su incidencia en la cultura musical

Para los fines de la presente investigación, es importante destacar que tan pronto como los totonacos asumieron el gobierno municipal, a través de diversos proyectos se preocuparon por reactivar aquellas prácticas culturales que estaban desapareciendo. En el caso de las danzas, en los planes de trabajo del nuevo gobierno se contempló un subsidio para algunas de ellas, logrando así que volvieran a tener una presencia importante en la vida cultural del municipio durante

¹²⁶ Véase: Petrich, Blanche “Huehuetla, comunidad acosada en la Sierra de Puebla”, *La Jornada de Oriente*, 17 de agosto de 1998. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/1998/08/17/huehuetla.html>

las fiestas patronales. El Sr. Bonifacio Gaona García, Secretario actual del Comité de la OIT comenta: “en los tres periodos que se trabajó en la Administración Pública Municipal pues, fue el arranque de todo esto porque en cada comunidad no estaban acostumbradas a recibir apoyo de la presidencia que para la música, que para la danza, casi no había esa costumbre y nosotros lo iniciamos” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010). De acuerdo con Bonifacio Gaona, antes de la década de los años 90 las danzas estaban desapareciendo debido al “desarraigo” de muchos jóvenes que ya no querían participar en ellas y por la falta de recursos económicos. “Por ejemplo, en la danza de los negritos – nos dice- el material que ocupan, las plumas que le pegan a su sombrero, son muy carísimas, y luego la tela que usan que es puro terciopelo es bastante cara. Entonces por eso es que a veces muchos ya no querían participar” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010). Sin embargo, la labor ininterrumpida de la Iglesia católica en pro de la revalorización de la cultura totonaca junto con el apoyo del gobierno municipal indígena, hicieron posible la reapareciendo ritos que ya se estaban perdiendo.

Del mismo modo, Bonifacio Gaona García destaca que al llegar el Instituto Nacional Indigenista¹²⁷ a Huehuetla durante esa misma década, financió con diversos proyectos aquellas danzas que por falta de recursos económicos habían dejado de participar en las celebraciones.

Respecto a la música de huapango, Bonifacio Gaona García sostiene que desde el año 1990 se empezaron a realizar encuentros de huapangueros. En ellos, nos dice, la presidencia otorgaba pequeños estímulos a los músicos. De acuerdo con Bonifacio Gaona, el objetivo de estos eventos era motivar la participación de los jóvenes en la formación de más tríos huastecos.

“A partir de entonces –comenta- empezaron a salir varios grupos de huapangueros y actualmente en las comunidades de este municipio hay más de 4 o 5 tríos, así ya siempre han estado participando algunos jóvenes, algunos pues ya participan en los eventos sociales, algunos apenas están practicando, y así van siguiendo. Antes del 90 pues no es que estemos presumiendo, pero

¹²⁷ Actualmente la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

antes casi no había, los poquitos tríos que había era por iniciativa propia, buscaban donde apoyarse y así muy particularmente estaban trabajando” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

Del mismo modo, Don Aurelio Martín Mora Huerta, profesor de medicina tradicional del CESIK y danzante comenta: “antes no había muchos tríos, esto empezó ya digamos cuando la gente se empezó a organizar, cuando se invitó a los tríos a que participaran, a que hubiera encuentros, claro que había uno o dos grupos y empezaba uno a otro a ver quien tocaba mejor y así poco a poco fue creciendo” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

Por su parte, el Sr. Gaona considera que la presencia del INI también fue relevante en la promoción y apoyo a los tríos huastecos ya que, a través de diversos proyectos, se consideró la compra de instrumentos musicales para los integrantes de los tríos. “Con la intervención del aquel entonces INI –comenta el Sr. Gaona- se hizo una unidad de trabajo y empezamos a trabajar. Era muy bonito porque había mucho entusiasmo, había mucho interés. Se fortalecieron muchos jóvenes ahí para poder empezar a trabajar ahí en lo de la música” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010). Asimismo, el Sr. Martín Aurelio Mora Huerta también hace referencia a la importancia que tuvo el INI en la conformación de tríos huastecos durante la década de los 90 y además, sostiene que este tipo de proyectos han continuado hasta el presente. “Hoy en la actualidad, ya con el INI, pues ya también digamos eso ha hecho que vayan a aumentando los tríos porque les apoya con los instrumentos. Luego se van por ahí, empiezan a practicar, ya cuando medianamente pueden, hacen un proyecto, piden sus instrumentos y ya empiezan” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

Al hacer un recuento de los nueve años de gobierno totonaco, Zambrano observa que el trabajo coincidió con los objetivos iniciales planteados por la OIT: gobernar sobre la base de los usos y costumbres mediante la Asamblea del Pueblo, el Consejo de Ancianos y los Jueces de Paz. Lo que dio como resultado el fortalecimiento de la cultura totonaca: danzas, música, fiestas patronales, apoyo a la educación indígena, entre otras (Zambrano, 2003: 136).

Es evidente que la revitalización de las danzas trajo como consecuencia el fortalecimiento y continuidad de la música que las hace posible¹²⁸ así como la permanencia del ensamble musical que las ejecuta, es decir, el trío huasteco. De hecho el profesor Aurelio Martín Mora Huerta, al preguntarle acerca de cuáles eran los instrumentos con los que se ejecutaban las danzas, respondió de la siguiente manera: “siempre con los tres instrumentos del trío, aquí como ya casi se colinda con el Estado de Veracruz, casi es lo mismo, sí cambia un poquito en cuanto al sonido de los instrumentos pero son los mismos, la forma de baile, ahí sí varía” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).¹²⁹

Hacia 1999, en la antesala de las elecciones de dicho año se empezaron a generar ciertas divisiones al interior de la OIT así como desacuerdos en su alianza con el PRD. En ese contexto, la OIT enfrentó un proceso electoral que muchos califican lleno de irregularidades (intimidación, propagandas de difamación y desprestigio, compra de votos, apoyo de Estado, entre otras).¹³⁰ El resultado favoreció al candidato por parte del PRI, Víctor Rojas Solano, como nuevo presidente municipal de Huehuetla. Desde esa fecha, los mestizos recuperaron en control político del Municipio. Sin embargo, es innegable que el proyecto del gobierno indígena que, durante los nueve años de su mandato estuvo encaminado hacia el fortalecimiento y la dignificación de la cultura totonaca, además de proveer de beneficios materiales a las comunidades indígenas, contribuyó en gran

¹²⁸ Sin tomar en consideración en este momento la cuestión mítico-religiosa, recordemos que en el capítulo dos mencionamos que para los totonacos de Huehuetla el concepto “danza” implica no sólo lo que tiene que ver con los pasos o movimientos coreográficos ejecutados, sino también incluye el aspecto musical.

¹²⁹ Recordemos que en el capítulo anterior en base a los diversos testimonios aludidos, se mencionó que antes de la incorporación del canto en los huapangos, el ensamble instrumental encargado de ejecutar el repertorio musical antiguo no era totalmente fijo, es decir, podían variar los instrumentos musicales empleados. En relación a las danzas, el violinista Salvador Aquino comenta que los instrumentos con los que se ejecutaban también podían variar, no obstante, sostiene que los cambios eran “mínimos”. Nos dice que la parte melódica a cargo del violín era imprescindible pero que en algunas ocasiones no había jarana y en ciertos casos se llegaba a emplear una guitarra sexta en lugar de la quinta huapanguera. Respecto a los músicos que intervenían, Salvador Aquino sostiene que generalmente no rebasaban el número de tres (Conversación personal, Puebla, Pue, Enero de 2010). Refiriéndonos ahora al comentario del profesor Aurelio Martín Mora, a través de su testimonio podemos inferir lo siguiente: 1) que en décadas anteriores a la de los años 90 el ensamble instrumental que ejecutaba las danzas generalmente era un trío huasteco; y 2) que a partir de la década de los años 90 el trío huasteco se convirtió en el ensamble instrumental exclusivo encargado de la ejecución de dicho repertorio.

¹³⁰ Véase: López y Rivas, Gilberto “Huehuetla: el revanchismo de los caciques poblanos”, *La Jornada*, 4 de noviembre de 1998, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/1998/11/04/rivas.html>; Petrich, Blanche “Entre su raigambre totonaca y la modernización mestiza”, *La Jornada de Oriente*, 10 de mayo de 1999. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/1999/05/10/resurge.html>

medida a la preservación y revitalización de diversas manifestaciones culturales que, al entrelazarse entre sí, actualmente forman parte de la identidad colectiva del pueblo totonaco. Sin duda, el rol que desempeñan los distintos géneros musicales interpretados por los músicos totonacos de Huehuetla y en particular, aquellos a cargo del trío huasteco, son parte indispensable de este complejo cultural identitario que tendremos oportunidad de analizar en el cuarto capítulo.

Por el momento, en los siguientes apartados nos referiremos a la creación del Centro de Estudios Superiores Indígenas Kgojom CESIK, institución educativa emanada del gobierno totonaco cuyo proyecto de educación alternativa sigue siendo una vía, a través de la cual, se pretende que los jóvenes totonacos reciban una educación integral que a su vez implique un acercamiento hacia su propia cultura.

5. El proyecto educativo totonaco

5.1. El Kgojom: semblanza histórica y propuesta educativa

En el primer capítulo nos hemos referido de manera general al CESIK, Centro de Estudios Superiores Indígenas “Kgojom”, como uno de los principales logros de la Organización Independiente Totonaca durante el gobierno indígena de Huehuetla. En este apartado haremos una breve semblanza de los procesos históricos y sociales que estuvieron implicados en su formación.

A mediados de la década de los años 80 inició actividades el primer bachillerato de Huehuetla. Debido a la petición de los padres de familia, en su mayoría mestizos, la Secretaría de Educación Pública del Estado concedió a la institución una clave temporal que cada año tendría que ser renovada. Además, dada la falta de personal docente, los propios padres de familia se dieron a la tarea de conseguir a los profesores y también pagar por sus servicios (Reyes: 2005: 82).

De acuerdo con la investigación de Federico Reyes, la dirección del bachillerato estuvo a cargo de la psicóloga María Isabel, oriunda de Jalapa, Veracruz, que venía trabajando en el municipio en un proyecto de alfabetización con el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA), en el que participaban también algunos indígenas, como Mateo Sánchez (Reyes: 2005: 83).

En el bachillerato asistían tanto jóvenes mestizos como totonacos, siendo mayoría los primeros. Durante el mes de abril de 1994 se desató un conflicto entre los padres de familia mestizos y la directora del bachillerato debido a que los hijos de éstos, argumentaban que la directora tenía un trato preferencial con los alumnos totonacos. Fue entonces que los padres de familia de los jóvenes mestizos se organizaron para destituir a la directora del bachillerato. La escuela fue tomada para evitar que la directora continuara desempeñando su cargo. Del mismo modo, se fueron sumando acusaciones, en las que se sostenía que la directora recibía dinero del gobierno municipal y por eso discriminaba a los jóvenes mestizos (Reyes: 2005: 83).

Dada esta situación, las autoridades educativas del Estado ordenaron cerrar oficialmente la escuela hasta no hallar una solución. Federico Reyes sostiene que ante esta situación, la directora se vio obligada a renunciar e incluso a abandonar Huehuetla. A su renuncia, la dirección fue ocupada por Teresa Griselda Tirado Evangelio, una joven licenciada en ciencias políticas egresada de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) oriunda del municipio, quien de manera interina concluyó con el ciclo escolar en curso (1993-1994) (Reyes: 2005: 83).

Una vez que concluyó este ciclo escolar, la directora Tirado solicitó, como cada año, el refrendo de la clave que la SEP estatal le había asignado a la institución. La respuesta a dicha solicitud esta vez fue negativa. Ante esta situación, algunos de los profesores dejaron la institución y la mayoría de los jóvenes, principalmente los del centro, cuyas familias contaban con mayores recursos económicos, continuaron sus estudios en Puebla o en Zacapoaxtla. Por otro lado, el número de alumnos de las comunidades, que eran los que habían apoyado a María Isabel, aumentó.

Federico Reyes señala que esta situación obligó a la directora a solicitar ayuda al presidente municipal, quien, junto con la Organización Independiente Totonaca, buscaron entre sus respectivos asesores la manera de que la escuela siguiera funcionando. Fue así que se dirigieron al Centro de Estudios Superiores para el Desarrollo Rural (CESDER), con sede en el municipio poblano de Zautla, incorporado a la BUAP. (Reyes: 2005: 84).

Para que el bachillerato de Huehuetla fuera incorporado a la estructura del CESDER, éste solicitó que la naciente institución educativa estuviera respaldada por una organización popular, indudablemente, dicho respaldo lo tenía en la OIT. El convenio se firmó con el CESDER el 5 de septiembre de 1994, dando origen al “Centro de Estudios Superiores Indígenas ‘Kgoyom’” también conocido como CESIK (Reyes: 2005: 84).

En este mismo periodo también comenzó a funcionar en Huehuetla un bachillerato con la modalidad de sistema abierto, sin embargo, ya contaba con clave de la SEP, situación que contrasta con la respuesta que las autoridades educativas habían dado a la profesora Griselda Tirado. Este bachillerato estuvo ubicado en las instalaciones de la escuela secundaria y ofrecía sus servicios en turno vespertino. Al finalizar el ciclo escolar 1994-1995, el bachillerato en cuestión ya era oficial, contaba con clave de la SEP no refrenable y había cambiado a sistema escolarizado con el nombre de “Bachillerato Oficial ‘Agustín Melgar’”. En dicha institución asistieron, en su mayoría, los estudiantes del centro que habían abandonado el bachillerato anterior (Reyes: 2005: 84).

De acuerdo con la investigación de Eduardo Lechuga, dado que el CESIK continuó con su propuesta alternativa de educación, se convirtió en un punto de tensión entre los indígenas y los mestizos del municipio. Éstos últimos no veían con agrado la nueva propuesta educativa que ahí se estaba gestando. Al respecto, Griselda Tirado en entrevista con Eduardo Lechuga, sostuvo que la oposición de los habitantes del centro hacia el CESIK se debía a que dicha institución educativa se fundaba en un modelo distinto al sistema nacional, en consecuencia, estaba cambiando “las mentalidades”. De hecho este cambio era percibido por los propios alumnos, así lo muestra el siguiente testimonio de Claudia Evangelio, entrevistada también por Eduardo Lechuga y actualmente ex alumna del Kgoyom: “en épocas anteriores no había ninguna escuela que despertara a los que iban ahí y todo. Es decir, siempre discriminaban o discriminaban (los mestizos) hasta ahora a la gente de comunidad y como el hecho de que ya una bolita empezara a abrir los ojos, como que no convenía o no conviene” (Lechuga, 2006:25).

En términos generales, podríamos decir que el CESIK surgió con la finalidad de impartir una educación alternativa a los jóvenes indígenas promoviendo el respeto y revalorización por su propia cultura, así como el trabajo comunitario en beneficio del desarrollo de las comunidades. Al respecto, el profesor Antonio Méndez García,¹³¹ actual director de la institución comenta: “la escuela se fundó en el 94, para el 98 que yo me integré, era reciente, había salido la primera generación, entonces era muy hablado como una alternativa de educación que tenía que ver con esta parte del rescate de nuestra cultura y su valoración, propiamente. Durante los años que yo estuve si me tocó ver realmente esa realidad, vaya, no solamente era lo que se decía sino que si se veía en la práctica”. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, 25 de abril de 2010).

Durante el gobierno indígena, el CESIK recibió el apoyo de las autoridades municipales, sin embargo, cuando el Partido Revolucionario Institucional recuperó en el año 2000 la presidencia del Municipio, el escenario cambio y la nueva administración intentó debilitar tanto a la OIT y como al CESIK (Lechuga, 2006:26).

Como ya se ha mencionado, los miembros de la OIT no han vuelto a ocupar la presidencia de Huehuetla, sin embargo, el modelo educativo del CESIK sigue vigente y la institución es un referente importante en la vida cultural de este Municipio.

5.2. El Kgojom y su relevancia en el ámbito musical de Huehuetla

Es nuestro interés, en esta sección, resaltar la importante incidencia que ha tenido el CESIK en la vida cultural de Huehuetla así como, de manera particular, en el ámbito musical del Municipio.

Ya hemos mencionado que el objetivo del Centro de Estudios Superiores Indígenas Kgojom consistió en impartir educación media superior a los jóvenes de Huehuetla, especialmente indígenas, con la intención de afirmar y preservar en ellos el espíritu, la tradición y la costumbre totonacas que se manifiestan en el trabajo comunitario, las danzas, el idioma, la vestimenta, la historia, le lengua, etc.

¹³¹ En entrevista, el profesor Antonio Méndez nos informó ser totonaco originario de la comunidad huehueteca de Francisco I Madero. En el año 2001 egresó del CESIK, en el 2005 se reintegró a la institución en calidad de docente y desde el 2008 a la fecha funge como director.

(Reyes: 2005: 84). Del mismo modo, desde sus inicios la institución creyó conveniente incluir asignaturas “oficiales” con el fin de dotar a los estudiantes de los conocimientos necesarios que les permitieran insertarse en el ámbito laboral y/o continuar con su formación académica. Por tanto, a partir de la firma del convenio entre la BUAP y la OIT en el año 2002, la currícula académica del CESIK incluyó las asignaturas contenidas en el programa de estudios de las preparatorias de esta universidad (Reyes: 2005: 88).

La inclusión de asignaturas oficiales no implicó un descuido en el proyecto general del CESIK que consistía en el fortalecimiento de la identidad totonaca. A diferencia del bachillerato Oficial de Huehuetla cuyo plan académico se basaba exclusivamente en los lineamientos educativos nacionales, el Kgojom, a través de sus ejes académicos¹³² se preocupó por fomentar en los jóvenes el trabajo comunitario, la recuperación y la práctica de la etnoagricultura vinculada con la valoración y veneración hacia la *Madre Tierra*, la potencialización de la cosmovisión y teología indígena, el aprendizaje de la medicina tradicional, el fortalecimiento de la lengua totonaca, el impulso a las artes indígenas tales como la danza y la música, entre otras. En este sentido, el profesor Antonio Méndez García, refiriéndose a los primeros años de vida del CESIK y comparando dicho proyecto educativo con el del bachillerato oficial, comenta:

“En aquel entonces solo estaba la otra preparatoria oficial, y pues realmente si se notaba la diferencia en el sentido de que en el bachillerato oficial la educación es un poco más formal, en los términos clásicos, solamente se dan las asignaturas oficiales. Sin embargo, aquí en la preparatoria se promueve lo que tiene que ver con la cultura, la cuestión de la medicina tradicional y otros aspectos y elementos culturales como la música y la danza” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

La relevancia que se le confirió a la música y a la danza como medios a través de los cuales pudiera fortalecerse la identidad indígena también destaca en

¹³² Dichos ejes académicos desde sus inicios han contemplado la impartición de asignaturas como: etnoagricultura, medicina tradicional, totonaco, entre otras (Reyes: 2005: 89).

los pronunciamientos de Griselda Tirado, quien, en una junta de asesores llevada a cabo en enero de 1999, sostuvo:

“Si ahorita se dice que hay diferencias porque se enseña totonaco, nada más por eso. Bueno pues cuando se tenga la danza, cuando se participe en mayordomía, cuando se tenga el propio trío, cuando se tengan las propias noticias, los propios reporteros que anden captando noticias de la propia comunidad. Cuando se tenga el dominio sobre todas esas áreas, yo creo que entonces la escuela podrá sentirse satisfecha de ser una escuela indígena, totalmente indígena”.¹³³

Dichas iniciativas llegaron a concretarse, lo que demuestra que el CESIK, desde sus primeros años empezó a tener incidencia real en la vida cultural del Municipio. El profesor Antonio Méndez García comenta: “algo significativo que yo veo es que como estudiantes fuimos mayordomos del pueblo, eso pega mucho. Y cuando eso se hizo, la mayordomía en el 99, estrenamos la primera danza, que era la danza de los negritos. Los chavos ensayábamos la danza y nos estrenamos esa vez” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

El profesor Méndez García manifiesta que si bien, actualmente la institución fomenta este tipo de manifestaciones culturales, no obstante, reconoce que muchos estudiantes antes de ingresar al CESIK ya participan en alguna danza. En este caso, la institución justifica las inasistencias que el joven haya tenido debido a su participación en la danza y con ello, contribuye a la preservación de la misma. Al respecto el profesor Méndez García nos comenta: “a veces los muchachos se tienen que ausentar para participar en una fiesta, a veces son semanas o a veces son días, entonces nosotros les toleramos. Entendemos que es parte del proceso comunitario, de la cultura. Eso es bueno porque vemos que en otras escuelas les dicen, tú faltaste. Aquí el CESIK promueve y apoya esas prácticas de la danza” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

Además, el profesor Méndez García considera que la participación de los jóvenes en las danzas permite que ellos entiendan la relevancia de esta

¹³³ Grabación de Teresa Griselda Tirado Villegas en junta de asesores el mes de enero de 1999. Archivo CESIK, citado por: Lechuga, Byron *Op. Cit.*, p. 30.

manifestación cultural dentro del proceso de preservación de la cultura totonaca. “Las danzas –sostiene- envuelven una espiritualidad completa, que es una forma de ir entendiendo cómo es que los totonacos pensamos así de la vida” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

El profesor Méndez García comenta que a partir de que el CESIK hizo su primera mayordomía en el año de 1999 también se fundó la danza de Negritos de la institución. Esta labor continuó y en el año 2001 la CDI otorgó apoyo para la compra del vestuario. La danza se mantuvo por varios años, incluso el profesor Méndez García refiere que cuando él regresó a la institución en el año 2005, volvió a participar en la danza y que un 50% de los jóvenes que formaban parte de ella la aprendieron en el CESIK. Estos logros fueron parte de un proceso de concientización en la comunidad. “También con los padres de familia hemos trabajado esa parte –comenta- al decirles que es importante que sus hijos participen, que eso no es juego, que no es un asunto folklórico sino se trata de entender todo el misticismo que contiene y los padres de familia han apoyado en motivar a sus hijos a participar” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

Al respecto, el profesor Méndez García comenta que en Huehuetla los integrantes de una danza deben de comprometerse a participar cuatro años, entonces, los padres de familia se preguntaban qué iba a pasar con sus hijos si solo permanecerían tres años en la escuela, es decir, les faltaría un año de servicio. La respuesta por parte de los miembros de la institución era que esta situación podía resolverse toda vez que los muchachos aun cuando al terminar la preparatoria decidieran irse de Huehuetla a continuar sus estudios en otro lugar, no obstante podían regresar en las vacaciones ya que, justamente los periodos vacacionales coinciden con las fechas en las que comúnmente se baila. “Por ejemplo – comenta el profesor Méndez García- en agosto que es la fiesta patronal o en diciembre que es la fiesta de la virgen, en esos tiempos se puede concretar el año que les falte” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010). Nos damos cuenta de que la pregunta de los padres refleja su preocupación por que los jóvenes, al decidir participar en la danza, deben tomarla con seriedad comprometiéndose a cumplir con el tiempo establecido del servicio.

En virtud de lo anterior, nos dice el profesor Méndez García que la institución consideró importante que los jóvenes no solo aprendieran los pasos de los sones, sino que además tuvieran conocimiento del contenido e importancia de la danza.

“Nosotros cuando ensayábamos venía alguien que sabía, un señor de Putlun, luego los chavos ellos mismos se iban pasando el conocimiento. Y no solamente es que te aprendas los pasos de los sesenta y tantos sones, sino que te daban todo el reglamento, que no tienes que estar echando relajo, no tener relaciones con la pareja, etc. También la historia de la danza, todo eso. Así es completo todo lo que les enseñaron a los chavos” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

En el caso de los músicos, nos comenta que ellos venían de las distintas comunidades para apoyar a la institución. Fue en el 2008 cuando dejaron de bailar debido en parte a ciertas “fracturas internas” que se generaron en el CESIK y a que muchos de los jóvenes que danzaban ya habían egresado. El profesor Antonio Méndez García nos informó que tiene planeado reactivar la danza y para ello, ha pensado recurrir nuevamente a la CDI con ese tipo de proyectos. No obstante, menciona que aunque por el momento el CESIK no cuenta con una danza propia, de todas formas hay muchos estudiantes que siguen participando en sus comunidades (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

En relación a la música de huapango, el profesor Méndez García comenta que siempre ha habido jóvenes del CESIK que tienen sus propios tríos. Incluso durante la presente investigación, he podido corroborar que parte de los integrantes del actual trío “Emoción Huasteca”, son jóvenes que han estudiado en esta institución educativa. Entre las diversas participaciones de “Emoción huasteca” dentro del CESIK destaca la ceremonia de clausura del ciclo escolar 2009-2010 llevada a cabo en el mes de junio.

El interés de la institución hacia la difusión del huapango también lo podemos notar en sus distintos festejos que se llevan a cabo durante el año, en los que generalmente intervienen tríos huastecos. Por ejemplo, el profesor Méndez García comenta que durante el reciente aniversario del CESIK se

organizó un encuentro de huapango en el Auditorio de Huehuetla donde participaron tríos locales (Entrevista etnográfica, Puebla, 17 de Octubre de 2010).

El profesor Méndez García está interesado en que el CESIK también pueda “recrear” la música de huapango y que la institución cuente también con su propio trío ya que desde sus inicios –comenta- el CESIK ha funcionado como un espacio de fortalecimiento de la cultura totonaca. “Cuando hablamos del CESIK –afirma- a veces nos limitamos a algunas cosas, pero la idea del CESIK es amplia: involucrarse plenamente con la cultura, participar en la danza, hablar el totonaco, dar clase en totonaco, etc. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

5.3. Consideraciones generales

Todo lo expuesto en el presente capítulo nos permite comprender que los distintos procesos a través de los cuales se ha promovido la revitalización de la cultura totonaca han tenido incidencia importante en las prácticas musicales del municipio. Vimos que por un lado, se lograron reactivar algunas manifestaciones que estaban en riesgo de desaparecer o que se practicaban muy poco, como es el caso de las danzas, e incluso podríamos decir que estos procesos fortalecieron también la práctica de los huapangos ya que el número de tríos aumentó considerablemente en las comunidades. Por otro lado, se fomentó la creación de géneros nuevos como los cantos religiosos en totonaco y podríamos decir que los propios huapangos que ahora también se cantan en dicha lengua, en parte son producto de estos procesos.

A pesar de que en los tres trienios del gobierno de la OIT se logró materializar parte importante de su proyecto, no obstante, tal parece que a los gobiernos subsecuentes no les ha interesado disminuir el grado de marginación en que viven los pobladores indígenas, permaneciendo hasta ahora una gran asimetría económica y un trato desigual entre mestizos y totonacos. Sin embargo, hemos visto que fue una situación similar la que justamente generó los cauces a través de los cuales se dieron cambios importantes en la vida del pueblo totonaco, por tanto, podríamos pensar que el proceso de dignificación cultural totonaca continúa.

Bonifacio Gaona García, actual Secretario del Comité de la OIT comenta que debido al nivel de discriminación a la que eran sometidas las comunidades indígenas durante décadas pasadas “a muchos les daba pena hablar en totonaco, pensaban que hablar el español era lo máximo y entonces despreciaban su propia cultura”. Por esta razón tanto los religiosos como la OIT en un proyecto compartido, nos dice:

“Se dieron a la tarea de hacer reuniones de reflexión en cada comunidad para valorar un poquito la situación cultural, para ver que tan importante era la cultura totonaca, por ejemplo las costumbres, las tradiciones, el idioma, la vestimenta, la música y así, como que los jóvenes de las nuevas generaciones ya empezaron a entender que es como cualquier idioma, como cualquier pueblo, aunque todavía falta mucho porque cambiarles la mentalidad pues no siempre es fácil”. (Entrevista, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

En este sentido, Bonifacio Gaona García considera que debido al proceso por el que ha transitado la organización, se ha visto un avance. A modo de ejemplo, comenta: “en cuanto a la discriminación social, racial, pues si sigue, la gente que tiene mayor edad ya no cambia pero los jóvenes un poquito han cambiado aunque no digamos que totalmente, pero si podríamos decir que como un 40 o 50%”. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

Si bien es cierto que la discriminación por parte de los mestizos hacia los totonacos no ha desaparecido totalmente, consideramos que el proceso de dignificación de la cultura totonaca aún no ha terminado y está tomando nuevos rostros aunque también enfrenta nuevos retos. Al respecto, Bonifacio Gaona García señala:

“Todavía se tiene que hacer mucho trabajo porque hay muchos distractores, muchas cosas que nos ganan. Por ejemplo la publicidad que se hace en todos los medios de comunicación, entonces como que la cultura nacional viene muy fuerte, nos invade. Entonces a veces nosotros con nuestra cultura a veces como que se ve muy chiquita ante todo esa invasión. Pero a partir también de que en las escuelas primarias en las comunidades se trabaja con dos idiomas,

español y totonaco siento que se puede seguir avanzando”
(Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

Por su parte, en este mismo sentido, el profesor Martín Aurelio refiriéndose al CESIK, apunta: “uno de los objetivos de la institución es que no se pierda la lengua y que los alumnos vuelvan a vestir su ropa típica y ya no pues el pantalón y camisa que usaban hasta hoy” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de abril de 2010).

En relación a estos “distractores” a los que se refiere Bonifacio Gaona García, no debemos olvidar que precisamente dichos *mass media* también han desempeñado un rol fundamental en la conformación del repertorio actual del trío huasteco en Huehuetla, asunto que ya hemos abordado en el capítulo anterior cuando analizamos, entre otras cosas, el cambio que se dio del huapango antiguo al huapango actual, proceso muy complejo que implicó no sólo la modificación del repertorio, sino también la forma de su ejecución e incluso la afinación y empleo de los instrumentos, por citar algunos ejemplos. Además, debemos tomar en cuenta que la distribución musical a través de nuevos aparatos tecnológicos, específicamente “radio y grabadora”, fue posible gracias al gobierno indígena, es decir, a la introducción de la energía eléctrica en las comunidades. Al respecto, Bonifacio García Gaona, uno de los ex presidentes de la OIT sostiene: “la introducción de la electricidad parece nada, pero cambió mucho a nuestra gente, compraron radio, escucharon cosas, mandaron a los hijos a estudiar, se enteraron y se informaron, cambiaron su forma de pensar”.¹³⁴

Partiendo de lo anterior, por un lado vemos que existe cierto temor de que los medios publicitarios desplacen a la cultura totonaca, pero por el otro, la propia historia del Municipio ha dado muestras de que la cultura totonaca ha hecho un uso diverso de estos nuevos artefactos tecnológicos e incluso, en ciertos casos y considerando el testimonio de Bonifacio García Gaona, podríamos decir que se ha favorecido de ellos al contar con más información a su alcance.

¹³⁴ Petrich, Blanche “Entre su raigambre totonaca y la *modernización* mestiza”, La Jornada de Oriente, 10 de mayo de 1999. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/1999/05/10/resurge.html>

Es cierto que no podríamos predecir de manera precisa los cambios que las nuevas tecnologías ocasionarán en la cultura musical de Huehuetla, pero podríamos pensar, apoyándonos en Simon Frith, que “los aparatos tecnológicos no dan lugar nunca a los efectos esperados y raramente terminan por ser utilizados de la manera en que se pensaba al principio” (Frith, 1999: 22).

En el caso de Huehuetla, quizás nadie previó los cambios que iban a suscitarse en la forma de interpretar el huapango cuando la radio llegó a las comunidades. Del mismo modo, probablemente la industria comercial no se imaginó que, por citar un ejemplo, la difusión de la música duranguense en Huehuetla iba a ocasionar que el trío huasteco la incorporara en su repertorio en lugar de que los músicos la interpretaran con los instrumentos que comúnmente la caracterizan y que además, los nuevos acordes empleados para su ejecución, fueran usados por los músicos totonacos para armonizar los huapangos tradicionales. Parafraseando a Frith, lo anterior es una muestra de que la tecnología no siempre es la clave del cambio musical, otras fuerzas sociales y políticas son más significativas en el cambio de nuestra manera de concebir la música y en la determinación de cómo la propia tecnología es comprendida. (Frith, 1999: 22). En este sentido, Frith sostiene que existen muchas razones por las que las culturas musicales cambian: desplazamientos de población, emigraciones, conquistas, exilio, conversiones religiosas (Frith, 1999: 25), a lo que agregaríamos, usos del poder, conflictos de clase, reivindicación cultural, entre otras.

En el capítulo cuarto haremos un balance general de cómo los totonacos de Huehuetla han empleado sus propios mecanismos culturales, entre ellos la música, para hacer frente no solo a un escenario político distinto, sino a una realidad social en constante cambio. En el caso del trío huasteco, veremos que el hecho de contar con un sistema musical versátil y flexible, ha permitido que esta dotación instrumental siga manteniendo su vigencia en el Municipio.

CAPITULO 4

SISTEMA MUSICAL Y SISTEMA FESTIVO EN HUEHUETLA

1. Sistema musical y sistema festivo: caracterización general

En términos generales podríamos decir que la fiesta constituye un periodo de tiempo cualitativamente distinto al de las actividades de la vida cotidiana, es decir, un tiempo sagrado. Los periodos festivos se caracterizan por un conjunto de acciones rituales a fin de regular el comportamiento general que debe seguir la población en este tipo de ocasiones. Todo ello con el objetivo, por un lado, de agradecer a la divinidad por los bienes recibidos y, por el otro, de solicitarle protección en los tiempos venideros.

En relación a las prácticas musicales de Huehuetla, hemos observado que éstas desempeñan un papel esencial dentro del sistema festivo de la región. De tal manera, estamos de acuerdo con Gonzalo Camacho cuando sostiene que la fiesta juega un papel fundamental en la producción musical a tal grado que el sistema musical y el sistema festivo se encuentran íntimamente relacionados (Camacho, 1996:513). Por sistema musical, de acuerdo con Gonzalo Camacho:

“... entendemos un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones *performativas* están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera un gran sistema comunicativo”. (Camacho, 2007:169).

Tomando en cuenta lo anterior y refiriéndolo al caso de Huehuetla, queremos hacer notar que las distintas dotaciones musicales que se han señalado en capítulos previos, los géneros musicales que dichas dotaciones interpretan y las ocasiones de ejecución, logran su articulación y conforman una

estructura bien definida en relación estrecha con el sistema festivo de la región. Es decir, justamente dentro del marco del sistema festivo, las distintas manifestaciones sonoras no sólo cobran existencia, sino que a su vez, contribuyen a la sacralización de las dimensiones espacio-temporales características de los distintos periodos festivos. Por tanto, retomando el planteamiento de Eliade, podríamos decir que el sistema musical pone en evidencia la no-homogeneidad del espacio y el tiempo sagrados (Eliade, 2008:25-32; 63-66) y de esta manera, parafraseando a Berger, el universo entero se muestra como algo humanamente significativo (Berger, 1999:49).

En relación al sistema festivo de Huehuetla, éste se encuentra constituido principalmente por dos tipos de fiestas que, siguiendo la clasificación de Gonzalo Camacho, podemos denominar *fiestas comunales* y *fiestas familiares*. Las primeras se celebran en honor a alguna divinidad, por esta razón, la comunidad entera participa y coordina dichas festividades. Las segundas forman parte del ciclo de vida de los individuos y se desarrollan en el marco de un núcleo familiar. En el segundo caso es justamente la familia la encargada de su organización y, entre los participantes, generalmente se encuentran los familiares y amigos cercanos (Camacho: 1996:503).

En las siguientes secciones analizaremos los rasgos característicos de estos dos subsistemas festivos, resaltando en cada caso las ocasiones de ejecución y géneros musicales interpretados por el trío huasteco. Con ello pretendemos hacer evidente lo antes señalado, es decir, el vínculo estrecho e interdependencia entre el sistema musical y el sistema festivo en el Municipio de Huehuetla.

2. Fiestas comunales: caracterización general

Las fechas en las que estas celebraciones tienen lugar están reguladas por el calendario católico. De acuerdo con Durkheim, dicha división del tiempo en días, semanas, meses, años, etc., corresponde a la periodicidad de los ritos, fiestas y ceremonias públicas. En consecuencia, el calendario tiene dos funciones: dar cuenta del ritmo de actividad colectiva y asegurar su regularidad (Durkheim, 1999:9). Entre las fiestas comunales que se celebran en el Municipio de Huehuetla

podemos señalar las siguientes: Semana Santa, Carnaval, día de San Salvador (6 de agosto), día de San Miguel (29 de septiembre), Todos Santos, día de la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre), Posadas, Navidad, entre otras.¹³⁵

Para fines de análisis, estas fiestas a su vez las podemos dividir en dos grupos: las que se realizan en base a un sistema de mayordomías y las que no dependen de dicho sistema. Las del primer grupo son aquellas que se celebran en honor al santo patrón y/o a cierta divinidad protectora de la comunidad. Por tal motivo, también nos referiremos a ellas como fiestas patronales. Entre ellas destacan la Fiesta de San Salvador y la de la Virgen de Guadalupe.¹³⁶

De acuerdo con lo expuesto en el capítulo segundo, la Fiesta de San Salvador es considerada como la fiesta patronal del Municipio y podría considerarse como una celebración eminentemente totonaca, además de que así lo sostiene gran parte de la población indígena. A esto podríamos agregar que, en términos generales, los mestizos no le conceden mucha relevancia.

Por lo que respecta a la celebración de la Virgen de Guadalupe, se dice que fue una incorporación mestiza, no obstante, ha tenido una gran acogida por los totonacos de Huehuetla quienes la celebran dentro del sistema de mayordomía. A su vez, la población mestiza recientemente ha ido convirtiendo dicha fiesta en una “feria local”. En consecuencia, veremos que actualmente coexisten dos modos de apropiación y por tanto, de celebración en torno a esta misma festividad por parte de uno y otro grupo.

Pasando ahora al segundo grupo de *fiestas comunales*, es decir, aquellas que no se circunscriben a un sistema de mayordomía, podemos mencionar las siguientes: Semana Santa, Carnaval, Posadas y Navidad. A través de estas festividades la población totonaca también rinde culto a la divinidad, por esta razón, la comunidad entera en cierta forma se ve involucrada en su celebración.

¹³⁵ Estas son algunas de las fiestas más representativas que tienen lugar en la cabecera municipal, no obstante, cada una de las localidades que conforman el municipio celebran una fiesta patronal propia a lo largo del año.

¹³⁶ Si bien es cierto que también la fiesta de San Miguel puede considerarse como de este primer grupo, no obstante, su relevancia en la población es mucho menor en comparación con las otras dos arriba mencionadas. Los habitantes comentan que en dicha fiesta los mayordomos que participan son muy pocos y por tanto, su duración llega a constar solamente de una par de días.

El siguiente cuadro ilustra la clasificación que estamos proponiendo para el presente análisis. Es importante señalar que dicha clasificación no la consideramos como invariable ya que depende solamente de los criterios que ahora estamos tomando en cuenta.

Fiestas Comunales	
Con sistema de mayordomía	Sin sistema de mayordomía
San Salvador	Semana Santa
Virgen de Guadalupe	Carnaval
San Miguel Arcángel	Todos Santos
	Posadas
	Navidad

Una vez establecido lo anterior, a continuación describiremos en términos generales en qué consiste el sistema de mayordomía. Posteriormente haremos referencia a las fiestas comunales que se sirven de dicho modelo para su realización y, en segunda instancia, centraremos nuestra atención en aquellas fiestas que no dependen de la mayordomía para llevarse a cabo. Como es de esperarse, en ambos casos pondremos especial énfasis en la relevancia que reviste el trío huasteco como elemento fundamental de dichas fiestas.¹³⁷

3. Fiestas comunales con sistema de mayordomía

3.1. Sistema de mayordomía

En primera instancia debemos tomar en cuenta que el mayordomo es parte imprescindible en las fiestas patronales ya que las funciones que desempeña determinan la estructura general de la fiesta. De acuerdo con Manuel Álvarez Boada, el mayordomo es “la persona –o personas- que apadrina la fiesta y proporciona diversos medios para realizarla, sobre todo los gastos; lo cual significa

¹³⁷ Cabe hacer mención que no abordaremos la Fiesta de Todos Santos, ya que, a diferencia de otras regiones de la Huasteca, en Huehuetla el trío huasteco no es parte fundamental de dicha celebración. Lo anterior ha sido corroborado durante varios años de investigación en el Municipio. La mayoría de los pobladores, tanto músicos como no músicos, refieren que no existe un repertorio musical exclusivo relacionado con esta celebración. Los más ancianos comentan que antes lo había pero que ya se ha perdido. Lo que sí subsiste es la costumbre totonaca de visitar a los compadres e intercambiar parte del mole y de los tamales que se colocan en la ofrenda.

una fuente indiscutible de 'status' para aquéllos" (Álvarez, 1985:90-91). Si bien es cierto que, en el caso de Huehuetla, la persona sobre la que recae dicha responsabilidad es el mayordomo, no obstante, éste generalmente cuenta con la ayuda de sus familiares y amigos quienes le apoyan en diversas actividades. Tal como lo observó Alexis Juárez en su estudio en el Municipio de Xochitlán, "los mayordomos cuentan con grandes redes de parentesco que los apoyan en los gastos y tareas, por ejemplo: las hermanas pueden ayudar con las gallinas para la comida que se ofrece a todos los invitados; los ahijados pueden llevar maíz molido para hacer las tortillas; las sobrinas pueden servir a los invitados". (Juárez, 1999:76).

En el caso de Huehuetla, es común que el cargo de mayordomo lo desempeñen los hombres casados. Para llegar a serlo, el interesado debe recurrir al párroco, quien a su vez, tendrá que confirmarle si hay un día disponible para que pueda desempeñar dicha labor.¹³⁸ Una vez confirmada la fecha,¹³⁹ el futuro mayordomo empieza a prepararse para desempeñar correctamente su función.

De acuerdo con la fecha asignada, el mayordomo deberá llevar a bendecir al templo una imagen del santo patrón que corresponda.¹⁴⁰ Del mismo modo, deberá entregar cera en el templo y adornar dicho recinto. Lo que los totonacos denominan cera consiste en un conjunto de velas decoradas, generalmente con motivos de coloridas flores.¹⁴¹ La cera se prepara desde una semana antes a la fecha que habrá de ser entregada en la iglesia. Comúnmente el mayordomo la compra por docena, pudiendo ser desde una docena hasta a varias de ellas.

Cuando llega el día de llevar la cera y la imagen al templo, algunos invitados, familiares y amigos se dirigen muy temprano a la casa del mayordomo para ayudarlo en diversas actividades. Algunos llevan animales para complementar con ello la comida que el mayordomo irá a ofrecer, generalmente pollos o guajolotes vivos. En ciertos casos también llevan manteca, panela,

¹³⁸ De acuerdo con Don Erasto Santiago, en el caso de la celebración de la Virgen de Guadalupe, se dice que las mayordomías ya están 'apartadas' incluso desde varios años de anticipación" (Conversación personal, Leacaman, Huehuetla, Puebla, 10 de mayo, 2006,)

¹³⁹ Generalmente esto ocurre por lo menos con un año de anticipación.

¹⁴⁰ La imagen corresponderá al santo patrón que se esté venerando.

¹⁴¹ Debido a lo complejo de este trabajo, los mayordomos adquieren este tipo de cera con personas que se dedican exclusivamente a su elaboración.

azúcar, refrescos, un rollo de leña, entre otras cosas. Es frecuente que algunos de los invitados lleven hojas de tepejilote y flores para adornar el altar de la casa del mayordomo así como la iglesia.

Los amigos y familiares se distribuyen entre sí las actividades que habrán de realizar para ayudar al mayordomo. Durante el día, las mujeres se ocupan de preparar la comida mientras que los hombres se dedican a adornar la iglesia. Por la tarde, los varones regresan a la casa del mayordomo.

Estando nuevamente reunidos en dicha vivienda, alrededor de las 18:00 hrs todos parten rumbo al templo para entregar la cera y llevar la imagen a bendecir. Las velas se distribuyen entre los familiares quienes avanzan en forma de procesión. El mayordomo encabeza el recorrido. Él o algún familiar se encargan de llevar la imagen del santo patrón que ese día se esté festejando para que el sacerdote del pueblo la bendiga. Durante este recorrido un trío huasteco va interpretando santos sones.



Imagen 10 Entrega de cera. Leacaman, Huehuetla, Puebla.

Al llegar a la iglesia, el mayordomo y sus invitados son recibidos por el sacerdote quien después de hacer oración, recibe la cera y bendice la imagen así como a los concurrentes. En ciertos casos se lleva a cabo una misa. Tiempo después, todos se dirigen de vuelta a la casa del mayordomo llevando la imagen que fue bendecida. Una vez que todos han llegado, la imagen es colocada en el altar familiar y se le dedica una pequeña oración.

Los danzantes y músicos que durante la mañana estuvieron en el atrio de la iglesia también llegan a la casa del mayordomo durante la tarde. A su arribo

generalmente danzan algunos sones frente al altar familiar dirigiéndose a la imagen bendita que ahí ya ha sido colocada.

Después de lo anterior, se procede a servir la comida empezando con el santo patrón. Es decir, el primer plato de alimento junto con una taza de café, pan y/ tortillas es colocado en el altar familiar frente a la imagen. Acto seguido, la comida empieza a distribuirse entre los invitados. La costumbre es que todos coman y beban lo que el mayordomo y sus allegados han preparado. Los danzantes y músicos también disfrutan de los alimentos ya que, de esta manera, el mayordomo les agradece el servicio que están ofreciendo a la divinidad durante la fiesta.

Muy a menudo los danzantes se retiran de la casa del mayordomo poco tiempo después de terminar de comer ya que, al siguiente día, tendrán que volver a danzar desde la mañana en el atrio de la iglesia. Esta actividad la seguirán haciendo hasta que la fiesta termine y, puesto que la consideran como algo sagrado, es común que se preocupen por estar en las mejores condiciones físicas y morales. El resto de los invitados permanece en casa del mayordomo y otros más van llegando en el transcurso de la noche.

Debe mencionarse que mientras los invitados reciben sus alimentos, el trío huasteco que participó en la procesión para entregar la cera en el templo, ahora le corresponde interpretar huapangos. Durante la comida pueden llegar más tríos huastecos que son contratados por el mayordomo. El número de tríos puede variar de uno a cuatro, dependiendo de los recursos económicos con los que se cuente. Al término de la comida los tríos huastecos se dedican a interpretar huapangos para que todos los invitados se diviertan bailando. El baile de huapango se prolonga hasta el siguiente día, por esta razón, los tríos huastecos generalmente son requeridos para tocar toda la noche.



Imagen 11 Baile de huapango en fiesta de Mayordomía

Durante la mañana del día siguiente, una vez que los tríos dejan de tocar, es decir, entre las 7:00 y 8:00 hrs, el mayordomo y sus familiares se dirigen nuevamente a la iglesia. En esta ocasión se celebra una misa en honor al mayordomo donde él agradece a la divinidad el haberle permitido desempeñar su papel en la fiesta. Al término de aquella, solamente algunos invitados regresan a la casa del mayordomo para comer lo que haya quedado del día anterior.¹⁴² El mayordomo comparte nuevamente los alimentos con este número reducido de allegados y de este modo, concluye satisfactoriamente su cometido. Ese mismo día otro mayordomo llevara a cabo todo el proceso que hemos descrito y la fiesta se prolongara dependiendo del número de mayordomos que haya.

En el caso de la fiesta se San Salvador, regularmente se cuenta con al menos 5 o 6 mayordomos, por tanto, la celebración llega a durar menos de una semana. En la Fiesta de San Miguel Arcángel, los habitantes refieren que últimamente se tienen dos o tres mayordomos, lo que hace que dicha fiesta tenga una duración muy reducida. Por lo que respecta a la Virgen de Guadalupe, el número de mayordomos llega a rebasar la docena, por esta razón, la fiesta tiende a prolongarse varias semanas.

¹⁴² Comúnmente los integrantes de las danzas desayunan en casa del mayordomo antes de incorporarse nuevamente al atrio de la iglesia.

Por lo que respecta a las danzas, son consideradas como una ofrenda a la divinidad y no pueden faltar durante las fiestas patronales. Cada mayordomo debe garantizar la alimentación de los músicos y danzantes para que ellos a vez, puedan cumplir con “su servicio” sin interrupción.¹⁴³

Este sistema de mayordomía constituye una vía muy importante a través del cual los habitantes de Huehuetla rinden tributo a la divinidad y le agradecen los bienes recibidos durante el año, al tiempo que le solicitan prosperidad y protección en el futuro.

Queremos hacer notar que hasta el momento, todo lo anterior no sería posible sin la participación del trío huasteco. Como hemos visto, sus diversas ocasiones de ejecución y versatilidad musical permiten diferenciar e incluso regular las distintas facetas del sistema de mayordomía. Lo anterior es de suma relevancia ya que dicho sistema permite la interacción entre lo humano y lo divino justamente a través de las fiestas patronales.

Una vez terminado este pequeño esbozo del sistema de mayordomía, a continuación nos referiremos a las fiestas patronales. Prestaremos particular atención a las características generales de este tipo de fiestas y, al mismo tiempo, resaltaremos la participación relevante que desempeña en ellas el trío huasteco a través de sus diversas ocasiones de ejecución. Queremos dejar en claro que aunque a continuación el punto central no sea el sistema de mayordomía, es importante tener presente a lo largo de la siguiente sección que dicho sistema es el elemento fundamental que hace posible la realización de estas fiestas. Por tanto, se le pide al lector no perder de vista esta sección con tal de que logre articularla con la siguiente, al hacerlo, podrá tener una visión más completa de los rasgos generales propios de las fiestas patronales.

¹⁴³ Debido a que los miembros de las danzas (músicos y bailarines) consideran su actividad como una ofrenda sagrada a la divinidad, no solicitan a los mayordomos ningún tipo de gratificación económica por prestar sus servicios. Por ello, los mayordomos se comprometen a ofrecerles alimentación.

3.2. Fiestas patronales en Huehuetla

Frecuentemente el día que inicia la fiesta los pobladores se congregan muy temprano en la iglesia para entonar las mañanitas al santo patrón que se esté festejando, por lo regular, la música que acompaña a las mañanitas está a cargo de un trío huasteco. Después de esta primera misa, que comúnmente ocurre entre las 6:00 o 7:00 hrs, se llevan a cabo diversas danzas¹⁴⁴ en el atrio de la iglesia. Por un lado tenemos la danza de Quetzales y la danza de los Voladores cuyo ensamble instrumental está compuesto por flauta y tambor. Por el otro, están las danzas que musicalmente se hacen acompañar por un trío huasteco: Negritos, Toreadores, Huehues y San Migueles.¹⁴⁵

Generalmente los Voladores son los primeros que inician su actividad, en ciertas ocasiones llegan al atrio desde las 5:00 hrs para ejecutar su danza. Por su parte, la hora de llegada de las demás danzas es variable, en ocasiones su inicio coincide con el comienzo de la primera misa que se celebra, o bien, pueden irse incorporando durante las siguientes horas.

Alrededor de las 9:00 hrs. se lleva a cabo una segunda misa. Para ese entonces las danzas se concentran en el atrio de la iglesia. Al término de la misa, se lleva a cabo una procesión con el santo patrón por las calles del Municipio. Dicha procesión es encabezada por el párroco y las madres Carmelitas así como por los fiscales y algunos mayordomos. También se integran las danzas que por la mañana hayan estado en el atrio de la iglesia y gente del pueblo. Durante el recorrido las danzas van realizando sus evoluciones acompañadas del ensamble instrumental que les corresponde. Después de recorrer los alrededores del Municipio, la gente retorna nuevamente a la iglesia y de esta manera finaliza la procesión.

Se debe aclarar que tanto la celebración de misa que es antecedida por las mañanitas como la incorporación de las danzas desde muy temprano, ocurren el

¹⁴⁴ Recordemos que para los pobladores indígenas, el concepto danza no sólo alude a la cuestión coreográfica sino también al ámbito musical. Por tanto, este concepto puede también ser empleado para designar tanto al grupo de danzantes como a los músicos que la ejecutan. De aquí en adelante, consideramos que el propio contexto aclarará cuál de los sentidos del concepto es el que se está empleando en los casos en que aparezca en el presente trabajo.

¹⁴⁵ La estructura musical de los dos tipos de danzas ahora referidas ya ha sido abordada en el segundo capítulo del presente trabajo. Además, también hemos mencionado que no siempre se hacen presentes todas en una misma celebración.

primer día de fiesta. Frecuentemente el mayordomo que le corresponde esta fecha también asiste a la misa. Por otra parte, en cada uno de los días siguientes se lleva a cabo sólo la misa de las 9:00 hrs. Después de ella no siempre habrá procesión, sino que, lo común es que las danzas permanezcan en el atrio de la iglesia hasta después de las 14:00 hrs aproximadamente.

En el capítulo dos mencionamos que en una misma festividad no siempre se hacen presentes todas las danzas que todavía se practican en Huehuetla. Sin embargo, en el caso específico de la cabecera municipal, hemos notado que las danzas que siempre concurren en las celebraciones patronales son: Voladores, Quetzales y Negritos, pudiéndose añadir, en ciertos casos, Toreadores, Migueles, y Huehues.



Imagen 12 Danza de Migueles. Huehuetla, Puebla



Imagen 13 Danza de Negritos. Huehuetla, Puebla

Lo que ocurre después de las 14:00 hrs tiene que ver con el sistema de mayordomías, asunto que ya hemos mencionado en el apartado anterior. A continuación nos referiremos de manera específica a las dos fiestas patronales de mayor relevancia en el Municipio de Huehuetla: la fiesta de San Salvador y la de la Virgen de Guadalupe.

3.3. Fiesta de San Salvador

En el caso de la fiesta patronal de San Salvador, además de lo que ya se ha señalado acerca de la estructura general de este tipo de fiestas, queremos destacar ciertas particularidades que sólo en dicha celebración se llevan a cabo.

La celebración inicia desde el día 5 de agosto con las tradicionales mañanitas a cargo generalmente de un trío huasteco. Posteriormente se celebra la primera misa. Después de un par de horas tiene lugar una segunda misa y, al término de la misma, inicia la procesión con el santo patrón por las calles del pueblo. Más adelante, durante el transcurso de la tarde el mayordomo que le corresponde hace entrega de la primera cera de la fiesta. A partir de entonces, entre el templo y la casa del mayordomo se desarrollarán las distintas actividades que ya hemos mencionado en las secciones precedentes.

El templo de Huehuetla se decora con varios días de anticipación. La pirámide del altar mayor es adornada con chiles de diferentes tamaños y hojas de tepejilote. La imagen de San Salvador que, como ya se ha mencionado en el capítulo segundo, se encuentra en la parte alta de la pirámide, también es adornada con múltiples collares de chiles tipo huauchinango que le cubren el cuello y parte del cuerpo.¹⁴⁶



Imagen 14 San Salvador durante su fiesta patronal

¹⁴⁶ Recordemos que en el Capítulo Segundo quedó establecida la equivalencia entre San Salvador, el Dios Sol y el Dios o Dueño del Maíz. Además, sostuvimos que, en virtud de dicha equivalencia, San Salvador (Jesucristo) es el Dios creador, quien con su sangre “fertiliza la tierra”. Por lo anterior, los collares de chiles representan justamente que gracias a él, la tierra es fértil.

En ambos lados de la pirámide se encuentran las imágenes de San Juan Diego y San Juan, que a su vez también portan una gran cantidad de chiles. En la parte inferior de la pirámide los habitantes indígenas depositan diversos tipos de semillas en calidad de ofrenda.¹⁴⁷

Por su parte, en el atrio de la iglesia los totonacos instalan un gran número de carrizos muy altos, todos ellos adornados con flores y hojas de tepejilote. Dichos carrizos se colocan de tal manera que formen diversas rutas o caminos que conducen a la entrada de la iglesia. Los carrizos funcionan a manera de paredes de aquellos caminos que ellos mismos forman.

El día 6 de agosto, nuevamente se cantan las mañanitas muy temprano y alrededor del medio día se lleva a cabo una pequeña procesión con el Santo Patrón y San Juan. Esta procesión generalmente sale de la Iglesia, recorre algunas calles del pueblo y retorna nuevamente al templo. Al término de aquella pequeña procesión se lleva a cabo la tradicional misa. Generalmente este día un trío huasteco tiene a cargo la interpretación de la música que guiará los cantos litúrgicos en totonaco a los que ya nos hemos referido en capítulos anteriores.¹⁴⁸ Después de la misa o incluso durante ella, en el atrio de la iglesia se llevan a cabo las danzas correspondientes. Por su parte, los mayordomos realizan sus actividades correspondientes durante los días que dure la fiesta.

¹⁴⁷ De acuerdo con Federico Reyes Grande, San Juan *Aktsini* o *Aktsin* es el Dios o Dueño del Agua, de la Lluvia y de los Rayos y también se le identifica con San Miguel Arcángel. Se cree que él, nos dice, junto con San Salvador, fertilizan la tierra. Por eso, continúa, ambos son sacados en procesión el día de la fiesta patronal de San Salvador y a los dos se les coloca su collar de chiles. (Reyes Grande, 2005:96). En base a lo anterior, si tanto San Salvador como San Juan fertilizan la tierra, entonces, no es casual que los indígenas totonacos durante la fiesta ofrezcan a ellos las primicias de la cosecha como símbolo de agradecimiento.

¹⁴⁸ Durante los años 2005 y 2006 el trío Estrella Huasteca” tuvo a cargo la música que acompañó los cantos religiosos durante la celebración.

3.4. Fiesta de la Virgen de Guadalupe

Con motivo de la celebración de la Virgen de Guadalupe, desde la tarde-noche del 11 de diciembre, los indígenas de las distintas comunidades empiezan a montar ciertos puestos de frutas en el atrio de la iglesia de Huehuetla. Cada puesto tiene un letrero que identifica el lugar de procedencia de quienes lo atienden. Los puestos son de elaboración muy modesta ya que constan de un pequeño jacal hecho de carrizo cubierto con hojas de tepejilote y una mesa de madera en el interior. Sobre la mesa colocan los productos que venderán durante el día, en su mayoría son distintos tipos de fruta. Estos puestos se encuentran listos desde las primeras horas del 12 de diciembre y, mientras amanece, son alumbrados con velas y resguardados por uno o varios indígenas.

Por otra parte, en el interior de la iglesia y desde las primeras horas de la madrugada también hay presencia de totonacos. Muchos de ellos son *fiscales* y *semaneros*¹⁴⁹ que en las próximas horas prestarán sus servicios durante la misa. Otros son indígenas procedentes de las distintas rancherías que arriban al templo con bastante tiempo de anticipación para asegurar un lugar en la celebración religiosa.¹⁵⁰

Contrariamente a lo anterior, durante las primeras horas del 12 de diciembre la presencia de mestizos en la iglesia y en sus alrededores es nula. Éstos empiezan a congregarse aproximadamente a partir de las 5:00 hrs. en

¹⁴⁹ El término fiscal es empleado en Huehuetla para referirse a uno de los cargos tradicionales que comúnmente desempeñan los totonacos. Éste cargo supone cierta jerarquía ya que sólo se accede a él después de haber sido Semanero. De acuerdo con Federico Reyes Grande, el Semanero se encarga de mantener limpia la iglesia incluyendo el cuidado de las imágenes de los santos, ayudar en las misas, arreglar la iglesia para la fiesta, realizar procesiones con los santos, recolectar la limosna y tocar las campanas. Son aproximadamente 60 personas de todas las comunidades las que desempeñan este cargo. No son electos, sino 'invitados' por el Semanero saliente o por el Fiscal. Una vez cumplido este compromiso, el cargo siguiente es el de Fiscal, cuyas funciones principales son: dirigir y vigilar la organización de las fiestas religiosas durante un año así como cuidar y mantener el templo en buen estado. Puede decirse que el Fiscal es el coordinador de los Semaneros y también ayuda al sacerdote en los servicios religiosos (Reyes Grande, 2005:36). Por nuestra parte, podemos agregar que si bien, la población totonaca reconoce estos niveles jerárquicos, no obstante, en la práctica, las funciones de los Fiscales pueden llegar a coincidir con varias que corresponderían sólo a los Semaneros, ello refleja la colaboración mutua que existe entre las personas que desempeñan ambos cargos.

¹⁵⁰ Como dato interesante queremos mencionar que casi todos los indígenas que dicha ocasión se van incorporando al templo de Huehuetla portan una lámpara de mano para alumbrar su camino. La lámpara es un utensilio indispensable en la vida cotidiana de los indígenas. Casi podría asegurarse que cada indígena lleva una en su morral. La mayoría de ellos viven entre las montañas y la lámpara les ayuda a trasladarse a través de la oscuridad de la noche.

espera de un grupo de peregrinos también mestizos de Huehuetla que, días previos al 12 de diciembre, parten rumbo a la Basílica de Guadalupe de la ciudad de México. El objetivo de la peregrinación es encender un cirio pascual en dicho recinto religioso para posteriormente, regresar con ese “fuego santo” al templo de Huehuetla el día 12 de diciembre.¹⁵¹ Como ya se mencionó, con motivo del recibimiento de estos peregrinos, alrededor de las 5:00 hrs. los habitantes mestizos empiezan congregarse en la entrada de la Iglesia.¹⁵² En ciertas ocasiones se emplea un micrófono para que, desde el atrio de la iglesia, uno de los asistentes se dirija a los concurrentes anunciando la llegada de los peregrinos. La peregrinación generalmente llega a la Iglesia alrededor de las 6:00 hrs. Los peregrinos son recibidos con muchas porras, abrazos y besos por parte de sus familiares y amigos. Prácticamente el escenario en el que se desenvuelve este evento es mestizo. Lo anterior no significa que los indígenas hayan abandonado la iglesia, sino que generalmente permanecen al margen de dicho recibimiento casi en calidad de observadores.

Posteriormente, mestizos y totonacos ingresan a la iglesia para escuchar misa en honor a la virgen. En el año 2005, antes de que diera inicio la misa, presencié a un grupo de niños mestizos que ejecutaban la danza de negritos en la entrada del templo. Lo particular de este grupo es que la música con la que danzaban provenía de una grabadora que una señora iba sosteniendo cerca de ellos. Después de unos minutos de danzar en la entrada del recinto religioso, este grupo de niños se introdujo al templo y la señora con la grabadora avanzó detrás de ellos llevando la música. Al llegar frente al altar mayor, el grupo de niños danzaron un par de sones más y posteriormente salieron por el costado izquierdo de dicho altar.

¹⁵¹ De acuerdo con el artículo “Los mestizos criollos en la sierra” de Elizabeth Díaz, este tipo de actividades que la población mestiza lleva a cabo en el marco de una fiesta patronal, constituyen formas a través de las cuales este grupo intenta legitimar su poder en el ámbito religioso (Díaz, 2003:214). No obstante, en adelante veremos que este y otros rasgos constitutivos de la fiesta entrañan una relación más compleja, por lo que es necesario apreciarlos desde una óptica más amplia.

¹⁵² En la puerta principal de la Iglesia de Huehuetla se acostumbra colocar una manta de Bienvenida. En el año 2005, la manta contenía el siguiente texto: “Bienvenidos peregrinos. La virgen los bendice por su esfuerzo”. A lado derecho del texto había un dibujo de la virgen de Guadalupe y al lado izquierdo una antorcha.

Mientras este grupo de niños mestizos ejecutaban la danza, en el al atrio de la iglesia se encontraban los voladores y quetzales que ya habían hecho su aparición momentos antes. Del mismo modo, llegó otro grupo de negritos conformado principalmente por jóvenes totonacos estudiantes del CESIK. A diferencia del grupo de niños, estos jóvenes se hacían acompañar musicalmente por un trío huasteco. Ellos también entraron a la iglesia a ofrecer su danza a la virgen. Por su parte, los quetzales y los voladores hicieron lo mismo. Los tres grupos danzaron frente al altar mayor y posteriormente salieron por el costado izquierdo del mismo.

Comúnmente, después de la última danza que ingresa a la Iglesia, el grupo de peregrinos también se dirige al interior del recinto para ocupar los primeros asientos que ya han sido previamente asignados para ellos. Durante la celebración del 12 de diciembre, la imagen de San Salvador que se encuentra en el altar mayor es remplazada por la imagen de la Virgen de Guadalupe. A su vez, en cada nicho de la réplica piramidal se encuentra una imagen de la Virgen, cada imagen corresponde a las distintas localidades de Huehuetla.

Antes de que la misa dé inicio, un trío huasteco se instala a un lado del altar mayor para interpretar las tradicionales mañanitas que a su vez, son cantadas por toda la concurrencia. Al término de las mañanitas, un asistente, que comúnmente puede ser un indígena que desempeña el rol de fiscal, procede a coronar la imagen de la virgen. Este momento es muy efusivo y la concurrencia responde con aplausos, porras y cantos. Posteriormente, el párroco inicia la celebración de misa, misma que concluye alrededor de las 9:00 hrs. A partir de entonces, en el atrio de la Iglesia se pueden apreciar las diferentes danzas que ese día estén presentes.

Al medio día, da inicio una procesión que sale de la Iglesia, recorre varias calles aledañas y retorna nuevamente al templo. En esta procesión participan los grupos de danza así como los fiscales, el párroco, las Carmelitas y gran parte de la población tanto mestiza como indígena. Durante el recorrido, las imágenes de la Virgen que durante la mañana se encontraban en la pirámide del templo, son portadas por indígenas provenientes de cada una de las distintas rancherías.



Imagen 15 Procesión 12 de diciembre de 2005



Imagen 16 Procesión 12 de diciembre 2005

Al término de la procesión, que puede ocurrir alrededor de las 14:00 hrs, las imágenes de las vírgenes son colocadas de vuelta en los nichos de la pirámide. Las danzas ejecutan nuevamente algunos sones frente al altar mayor y al término de éstas, da inicio otra celebración de misa. En esta segunda misa la presencia de los mestizos es casi nula, siendo los pobladores totonacos quienes constituyen la gran mayoría. En consecuencia, las hermanas Carmelitas intervienen gran parte del tiempo dirigiéndose a los feligreses en lengua totonaca. Todos los cantos correspondientes a la celebración son acompañados por un trío huasteco y entonados en dicha lengua indígena.¹⁵³ Al término de la misa, varios indígenas se dirigen a la pirámide del altar mayor para tomar cada uno la imagen de la Virgen que le corresponde y llevarla de vuelta al templo de su respectiva comunidad. A su vez, las danzas suelen permanecer en el atrio de la Iglesia hasta cerca de las 13:00 hrs. siendo observadas por muchos habitantes, en su mayoría indígenas.

Se debe mencionar que recientemente la injerencia de los mestizos se ha hecho más evidente en los festejos del 12 de diciembre. Dicho grupo ha ido acentuando aquellos rasgos que permiten asimilar la celebración de la Virgen de

¹⁵³ Muy acorde con la Teología India que ya se ha analizado en el capítulo anterior, resulta interesante mencionar que durante la celebración de misa del año 2005, el sermón se concentró en señalar ciertos vínculos entre la religión católica y la religión mesoamericana. Para ello, el párroco hizo mención de los nexos de contenido, que a su juicio, existen entre algunos conceptos cristianos y otros mesoamericanos. Por ejemplo, al referirse a “la tierra florida” la relacionó con el “paraíso”. Del mismo modo, se refirió al “Dios del cerca y del junto” como a un solo Dios que ha sido interpretado de distintas maneras por diferentes culturas. Partiendo de este marco general, al referirse específicamente al caso de Huehuetla, en su sermón afirmó varias ocasiones y de distintas maneras que “Dios también es totonaco” y por ende, los totonacos al igual que los mestizos, son hijos de un mismo Dios. (Trabajo de Campo, Huehuetla, Puebla, 12 de diciembre de 2005).

Guadalupe como si se tratara exclusivamente de una feria popular. Muy por el contrario, para los pobladores totonacos el sistema de mayordomía es esencial para el desarrollo adecuado de esta fiesta. Por tal motivo, su práctica se mantiene vigente con un vasto número de mayordomos que hacen que cada año la fiesta se prolongue por varias semanas.

En relación al formato de feria popular implementado por los mestizos, éste queda de manifiesto en la apelación con la que se le identifica: “feria regional del café”. En concordancia con lo anterior, en años recientes se ha ido estableciendo una programación donde todas las actividades que habrán de realizarse se encuentran sujetas a un horario y calendarización específicos. Esta programación se difunde localmente en carteles elaborados por las autoridades municipales donde se anuncia la “hora exacta” de la llegada de los peregrinos, de las mañanitas a la virgen, de la procesión y de las danzas, entre otros. Del mismo modo, en ciertas ocasiones se han organizado concursos de huapango y “demostraciones” de danzas.



Imagen 17 Trío Los Cariñosos. Concurso de Huapango. Diciembre 2006. Huehuetla, Puebla

Refiriéndonos de manera específica al concurso de huapango que se realizó en el año 2006, éste fue convocado por la Presidencia Municipal. Dio inicio a las 18:00 hrs. El jurado se integró principalmente por autoridades municipales, el Presidente, así como funcionarios de la CDI y miembros de la Universidad Intercultural del Estado de Puebla ubicada en Huehuetla, entre otros.

Los premios consistieron en instrumentos musicales. Los tríos huastecos que resultaron “triunfadores” tuvieron el compromiso de seguir tocando hasta que la gente dejara de bailar. No obstante, después del concurso permaneció poca gente y el baile de huapango no se prolongó por muchas horas.

Podríamos decir que los concursos de huapangos que se han ido realizando en Huehuetla en términos generales presentan las características arriba señaladas. Hay que agregar que frecuentemente los tríos que no son catalogados entre los primeros lugares, no están de acuerdo con la manera en que son calificados ni tampoco con quienes integran el jurado. En el primer caso suelen argumentar que los jurados quizás califican más el vestuario que la música y, en el segundo, sostienen con cierta justificación que quienes califican no saben nada de huapango.¹⁵⁴

Refiriéndonos ahora a la “demostración” de danzas como parte de esta feria popular, frecuentemente se organizan un día después del concurso de huapango. Cada una es acompañada por el ensamble musical que le corresponde, prevaleciendo en la mayoría de ellas el trío huasteco. En este evento, todos los participantes reciben un estímulo económico. En el año 2006, después de la participación de las danzas, se presentó el Ballet Folklórico de Vidal Calvario con un “espectáculo” llamado “Cholula”. De acuerdo con Guillermo Garrido,¹⁵⁵ este ballet puso en escena “estampas” de diferentes estados de la República, entre ellos: Michoacán, Veracruz, Norte y terminó con el Carnaval de Sinaloa.

¹⁵⁴ En relación a la inconformidad manifiesta por los tríos respecto a los puntos señalados, considero que se apoya en situaciones visibles. Por ejemplo, en los concursos donde he podido estar presente durante mi trabajo de campo, nunca se dio el caso de que resultara ganador un trío que portara la indumentaria tradicional totonaca, es decir, huarache, calzón de manta, camisa y sombrero de lona. Por el contrario, los tríos que siempre ganaron portaban un atuendo estilo ranchero pero, musicalmente, no podríamos decir que en todos los casos superaran a los demás tríos cuya indumentaria totonaca ya se indicó. En relación a los miembros del jurado, ciertamente, aunque muchos radican en Huehuetla, ello no implica de manera necesaria que tengan familiaridad con el género musical y por tal motivo, las más de las veces sus apreciaciones, al momento de calificar, se basan más en la simpatía que tienen hacia ciertos tríos que en un conocimiento de fondo respecto al género musical que están evaluando. Particularmente, considero que los concursos de huapango, en términos generales, se apoyan en una perspectiva un tanto superficial acerca de lo que una ejecución musical deba ser, además, en ciertos casos, su impronta en la vida de las comunidades no siempre resulta ser oportuna.

¹⁵⁵ Guillermo Garrido es un historiador y etnolingüística que se ha interesado en el estudio de los pueblos indígenas de la Sierra Norte de Puebla. Durante un tiempo se desempeñó como coordinador de la Licenciatura Lengua y Cultura de la Universidad Intercultural del Estado de Puebla.

Esta feria que hemos descrito brevemente, comúnmente tiene una duración de tres días, terminando con un baile popular de música versátil en el auditorio de Huehuetla. Sin embargo, la fiesta patronal se prolonga hasta por varias semanas debido al nutrido número de mayordomos involucrados en esta celebración. Lo anterior pone de manifiesto que, a pesar de la implementación de la “feria popular” mestiza, la cultura totonaca celebra de manera alterna esta fiesta patronal de acuerdo a sus usos y costumbres.

Hasta aquí, damos por concluida nuestra revisión general sobre las fiestas patronales que se realizan en base a un sistema de mayordomías. A continuación nos referiremos a aquellas que no necesitan de dicho sistema para llevarse a cabo, es decir, al segundo grupo de fiestas comunales que anunciamos al inicio de este capítulo: Carnaval, Semana Santa, Posadas y la Navidad.

4. Fiestas comunales sin sistema de mayordomía

4.1. Carnaval

Por lo que respecta al Carnaval, generalmente se realiza tres días antes del miércoles de ceniza. Lo más representativo de esta festividad es el grupo de danzantes que recorren el pueblo durante una semana.¹⁵⁶

Aproximadamente a las 9:00 hrs del primer domingo de Carnaval, los danzantes se congregan en un punto de reunión cercano a la iglesia, que comúnmente corresponde a la casa de alguno de los participantes. En dicho lugar se colocan sus atuendos¹⁵⁷ y posteriormente se dirigen al templo haciéndose acompañar musicalmente de un trío huasteco que va ejecutando el primer son del carnaval durante el trayecto.

¹⁵⁶ Respecto a esta danza, Don Heriberto Rivera Vázquez comenta que data de los años 40 y que, aunque dejó de ejecutarse en la década de los años 80, recientemente él se ha dado a la tarea de reactivarla entre los jóvenes.

¹⁵⁷ Entre los principales personajes que conforman el Carnaval se encuentran los siguientes: el oso, la gringa, el indito, el obispo, el gallo, el azteca, el charro, el diablo, el borracho, los payasos, la muerte, la indita y el apache.



Imagen 18 Trío Tradición Poblana y Danzantes de Carnaval rumbo a la Iglesia de Huehuetla

Una vez que los danzantes se encuentran dentro de la iglesia, la música deja de escucharse y los integrantes de la danza, postrados de rodillas, dirigen sus oraciones hacia el altar mayor. Posteriormente, bailan un par de sones haciéndose acompañar nuevamente por la música del trío huasteco. Lo anterior se prolonga aproximadamente quince minutos, después, la música deja de sonar y todos juntos salen de la iglesia.



Imagen 19 Danzantes de Carnaval en el interior de la Iglesia de Huehuetla



Imagen 20 Danzantes de Carnaval y trío huasteco ejecutando un son en el interior de la Iglesia de Huehuetla

Después de salir del recinto religioso, todos se encaminan rumbo al centro de Huehuetla. Músicos y danzantes transitan entre la calle principal que, por ser

día del mercado local, se encuentra llena de puestos y con mucha afluencia de gente. Frecuentemente el personaje del oso porta un bote con el que solicita cooperación económica a todo aquel que se encuentra a su paso. En ocasiones la gringa va tirando de él a través de una cadena que el oso tiene atada al cuello. Al mismo tiempo y a manera de broma, la gringa va bailando y haciendo movimientos eróticos entre la gente, de esta manera logra divertir a aquellos que la ven pasar.

Cada vez que los danzantes logran encontrar espacio suficiente en la calle, forman dos filas y empiezan a danzar acompañados por el trío huasteco. De este modo recorren el centro de Huehuetla y gran parte de sus alrededores.

Cerca de la una de la tarde, músicos y danzantes retornan a la casa donde se reunieron por la mañana. Ahí se quitan sus respectivos trajes y antes de retirarse acuerdan reunirse nuevamente en el mismo lugar alrededor de las 19:00 hrs. Cuando llega la hora, los danzantes de nueva cuenta portan su respectivo atuendo y se dirigen a la explanada del centro que se encuentra frente a la Presidencia Municipal. Comúnmente forman filas para avanzar danzando siendo acompañados por el trío huasteco. Mientras tanto, mucha gente se concentra en la explanada en espera de la danza, sobresaliendo la población mestiza ya que la presencia indígena con frecuencia llega a ser reducida.

Cuando los danzantes arriban a la explanada son recibidos por los concurrentes con aplausos y hasta con gritos. Mientras llevan a cabo sus distintas representaciones dancísticas, nuevamente el oso en varias ocasiones, conducido por la gringa, pasa con su bote pidiendo una cooperación monetaria a todos los asistentes. Alrededor de las 22:00 hrs. los danzantes concluyen su participación y retornan danzando a la ya acostumbrada casa donde se reúnen. Este último recorrido del día también lo hacen acompañándose de la música del trío huasteco. Finalmente, cada uno se quita su atuendo para dirigirse a sus respectivas casas. A partir del lunes y hasta el viernes, los danzantes se vuelven a reunir para bailar por las noches en la explanada. El trío huasteco siempre está presente para interpretar los sonos del Carnaval que correspondan.

El día sábado nuevamente los mestizos se preparan para el penúltimo día del Carnaval. En una de las esquinas de la explanada frecuentemente se instala

un equipo de sonido con un micrófono y dos bocinas e incluso, algunas mujeres mestizas llegan a colocar puestos de antojitos. Los danzantes se incorporan a la explanada alrededor de las 20:00 hrs. y son recibidos con mucho júbilo y aplausos por los asistentes. Al tiempo de su arribo, comúnmente un orador toma el micrófono para darles la bienvenida tanto a los danzantes como a los asistentes que se concentran en la explanada. El trío huasteco se coloca cerca o detrás del orador. Este último, en ocasiones llega a detener el micrófono aproximándolo a los instrumentos musicales para que los sones de Carnaval sean escuchados por los danzantes. El orador regularmente interviene con algunos comentarios chuscos acerca de los personajes del Carnaval, intercalando su participación en los espacios de tiempo en que los danzantes terminan de bailar un son y se preparan para el siguiente. Su objetivo es complementar de alguna forma la diversión de la gente. Del mismo modo, el orador ocasionalmente sugiere a los concurrentes que compren en el puesto de antojitos, haciendo hincapié que el dinero de las ventas será usado para beneficio del Carnaval, es decir, para el mantenimiento y la compra de nuevos trajes. Poco después de las 22:00 hrs. los danzantes se retiran bailando hacia la casa donde diariamente se reúnen. El orador por su parte, se encarga de anunciar a los concurrentes que el día siguiente finalizará el Carnaval con la tradicional “horca del viejito”.

Durante la mañana del domingo, nuevamente se reúnen danzantes y músicos en el lugar acostumbrado. Una vez que todos portan su respectiva indumentaria, se dirigen hacia la iglesia siendo acompañados por la música del trío huasteco. De manera similar al domingo anterior, los danzantes entran a la iglesia, la música se suspende y todos se postran de rodillas dedicando sus oraciones hacia el altar mayor. Después de ello, todos se ponen de pie y danzan algunos sones antes de salir del recinto. Una vez afuera, los danzantes se dirigen bailando hacia el centro de Huehuetla. Durante este recorrido, los danzantes aprovechan los espacios de las calles para, en la medida de lo posible, formar filas y danzar algunos sones. Por su parte, el oso siempre se mantiene atento para pedir cooperación económica con su bote.

Es evidente que la gente se divierte mucho cuando los danzantes recorren las calles durante la mañana. Después del medio día, danzantes y músicos

regresan al lugar de reunión para quitarse el traje y a veces hasta para repartirse algo de fruta que los pobladores les proporcionan durante su paso. Antes de despedirse, acuerdan la hora en que se verán durante la tarde.

Por su parte, la gente empieza a congregarse desde las 19:00 hrs. en la explanada. Una hora más tarde, la explanada se encuentra llena. Repitiendo el esquema del domingo anterior, un orador con micrófono en mano suele conducir el evento. En tanto que el evento da inicio, el orador se encarga de invitar a la gente para que asista a la tradicional “horca del viejito” que simbolizará el cierre del Carnaval.

Pasando las 20:00 hrs., los danzantes llegan bailando a la explanada y la gente los recibe con mucho júbilo. Tal como el domingo anterior, el trío huasteco nuevamente se coloca detrás del orador o cerca del alguien que pueda aproximarles el micrófono para que los sones logren escucharse. Nuevamente, entre son y son, el orador intercala algunos comentarios chuscos en relación a los personajes del Carnaval. Del mismo modo, aprovecha el micrófono para promover el puesto de antojitos haciendo énfasis en que los fondos económicos que se obtengan, serán destinados para beneficio del propio carnaval (reparación y/o compra de trajes).¹⁵⁸

En uno de los sones identificado con el nombre “huapango”, los danzantes se dirigen a los asistentes para formar parejas y “zapatear” con ellos este son. El público se nota muy animado al participar así con los miembros del Carnaval. Particularmente la “gringa” es uno de los personajes más aplaudidos. Con frecuencia se dirige a los concurrentes con movimientos muy eróticos y éstos le responden con risas, silbidos y hasta con algunos piropos.¹⁵⁹

Alrededor de las 21:00 hrs. hace su aparición el “viejito”.¹⁶⁰ En un primer momento se sienta en una silla que a su vez ha sido colocada sobre una mesa en una de las esquinas de la explanada. Desde dicho lugar, observa por algunos

¹⁵⁸ En ciertas ocasiones el orador también promueve la compra de boletos para una rifa que miembros de la población mestiza previamente organizan para recaudar fondos con motivo del carnaval.

¹⁵⁹ El personaje de la “gringa” corresponde a una mujer rubia pasada de peso cuyos senos y glúteos son de un tamaño exagerado. Dichas dimensiones corporales se hacen todavía más visibles debido a su manera “sensual” de vestir, bailar e incluso caminar. Este personaje generalmente es representado por un hombre.

¹⁶⁰ Este personaje porta sombrero de palma, camisa, calzón de manta y huaraches. Su atuendo representa a un indígena totonaco anciano.

minutos el desarrollo del evento. Posteriormente baja de su silla y deambula entre los danzantes y los asistentes. Este personaje se desplaza por la explanada con cierta dificultad debido a lo “avanzado de su edad”, no obstante, distribuye bastonazos a todo aquel que pasa junto a él y todavía más, a quien le juega alguna maldad.

Después de aproximadamente unos veinte minutos, el viejito retorna nuevamente a su silla siendo ayudado por algunos danzantes. Una vez sentado, el “obispo”, con Biblia en mano, se acerca a darle la bendición. Posteriormente, el “viejito” se dispone a leer su “testamento”. El orador le ofrece el micrófono para que todos los concurrentes puedan escuchar lo que el “viejito” lee.¹⁶¹

A través de la lectura del testamento, el viejito llama a cada uno de los personajes del Carnaval para darles a conocer su respectiva herencia. Esta parte del Carnaval es quizás la más divertida ya que en cada herencia, indirectamente el “viejito” hace alusión de manera irónica a la personalidad de diferentes habitantes Huehuetla. Por ejemplo, el “viejito” puede indicar que la herencia del “doctor” es la dirección del hospital de Huehuetla, con la condición de que éste atienda a los pacientes y deje de coquetear con las enfermeras. Tomando en cuenta el ejemplo mencionado, es evidente que los habitantes de Huehuetla conocen la forma de ser del director del hospital o de alguno de los médicos que ahí laboran, por esta razón, les produce mucha gracia la ironización que se hace de él a través del testamento.

El último personaje en ser llamado para recibir su herencia es la “muerte”, que, como él mismo “viejito” sabe, esa misma noche habrá de llevarlo a su morada. Después de que el “viejito” da a conocer la herencia que le deja a “la muerte”,¹⁶² avienta dulces de su morral a todos los asistentes, simbolizando con ello sus últimos regalos. Mientras esto ocurre, algunos danzantes lo transportan en hombros hacia el lugar donde lo tendrán que ahorcar.

En el centro de la explanada se coloca una cuerda que tiende de lo alto del toldo que cubre a la explanada. Debajo de la cuerda hay una mesa de madera

¹⁶¹ En algunos casos, el orador toma el “testamento” del “viejito” y le da lectura.

¹⁶² Aunque la herencia que se le deja a la muerte tiene que ver con la ironización a la que nos hemos referido, no obstante, también se deja señalado que en esta última herencia deben quedarse los excesos de la vida mundana y el pecado.

sobre la cual se encuentra una caja de muerto de color blanco. Un personaje se encarga de atar al “viejito” por el cuello mientras otros tiran de un extremo de la cuerda para que el “viejito” vaya ascendiendo. Mientras esto sucede, el trío huasteco interpreta el “son del viejito” y los danzantes bailan alrededor de él. Cuando el “viejito” llega a lo alto del techo, las luces de la plaza se apagan y la gente enciende algunas velas.



Imagen 21 Horca del viejito. Carnaval 2005

Durante el proceso de la horca, comúnmente el orador intenta dar una explicación breve de lo que la fiesta del Carnaval significa. Por ejemplo, en ocasiones llega a mencionar que las luces apagadas simbolizan la muerte del “viejito” y que a su vez, la muerte del “viejito” simboliza el fin del Carnaval, asunto que debe interpretarse como el fin de un tiempo de excesos y de vicios. Por tanto, el orador menciona que a partir de este momento todos deben prepararse para el tiempo de la cuaresma católica.

El “viejito” permanece colgado por algún tiempo. Los músicos continúan tocando sones y los danzantes bailan alrededor de la caja. Repentinamente y sin interrumpir el baile, cada uno de los danzantes va descubriendo su rostro ante el asombro de varios concurrentes. Este momento es muy emotivo, comúnmente todos los asistentes empiezan a aplaudir intensamente cada vez que un nuevo personaje se quita su respectiva máscara.

Una vez que todos los danzantes se encuentran con el rostro descubierto, el “viejito” es bajado de la cuerda y depositado en la caja blanca.¹⁶³ Por su parte, el orador comenta que la caja representa el “depósito de todo lo malo”.

Como acto final, los “payasos” toman la caja en hombros con el “viejito” adentro y la llevan fuera de la explanada. Detrás de ellos van los demás danzantes y los músicos. El orador comenta que los payasos representan la alegría provocada por la muerte del “viejito” ya que, esta última, como ya dijimos, simboliza que todo “lo malo” se ha ido.

Cuando los danzantes se alejan de la plaza, comúnmente el orador les agradece públicamente por haber brindado alegría al pueblo de Huehuetla durante todas las noches de la semana de Carnaval. La gente los despide con muchos aplausos. En ciertas ocasiones el orador invita a todos los asistentes a que permanezcan en la plaza para que bailen huapango con la música del trío huasteco. Sin embargo, en los casos que pude presenciar, la gran mayoría de los asistentes se retiró de la explanada una vez que los danzantes se fueron de dicho lugar.

Como comentario final debemos agregar que el grupo mestizo que participa en la danza, en cierta medida la ha asimilado como un “espectáculo” que puede llevarse a diferentes “escenarios” e incluso, como una forma de “deporte” que es conveniente que los jóvenes practiquen en lugar de inclinarse por algún vicio. Si bien hemos visto que la danza de Carnaval presenta elementos que tienen que ver con la sacralidad propia de este tipo de manifestaciones culturales, sin embargo, gran parte de los danzantes desconoce este trasfondo y le otorga mayor relevancia a la práctica coreográfica en sí misma.

En relación a la participación musical, a diferencia de las otras danzas a las que nos hemos referido, en el caso del Carnaval los danzantes contratan a los músicos para que ellos interpreten los sones durante la semana del festejo. Los tríos participantes no hacen ningún tipo de promesa sino que más bien, su permanencia en la danza depende del cumplimiento en el trato económico que se

¹⁶³ En ciertas ocasiones y a petición de los asistentes, el viejito llega a salir de su caja para mostrar su rostro. Posteriormente, vuelve a introducirse en ella para ser transportado a la iglesia.

haya establecido, donde, como es de esperarse, el grupo de danza estará en búsqueda de la “cotización” que más convenga.

A pesar de esta forma alterna de visualizar una práctica dancística, con ello se logró la recuperación de los sones correspondientes. De esta manera, el trío huasteco devino una pieza fundamental para su realización.

4.2. Semana Santa

La Semana Santa también se trata de una fiesta patronal que presenta características muy peculiares. Marcelo Hernández sostiene que casi de manera general, durante los días jueves y viernes santo no se toca música. La música del trío huasteco empieza a escucharse hasta el sábado de gloria cuando cada ranchería lleva su cirio Pascual a la iglesia de Huehuetla. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, abril, 2006).

Al respecto, durante mi experiencia en campo, noté que en muchas de las casas indígenas los aparatos de sonido efectivamente se encontraban apagados durante los días arriba referidos. La ausencia musical corresponde principalmente a una tradición respetada por un sector de la población indígena de Huehuetla.¹⁶⁴ Por otro lado, en las casas de los mestizos casi siempre se escucha música durante estos días e incluso, en ciertas ocasiones, hasta con alta intensidad.

En relación a las actividades llevadas a cabo en el templo, el jueves santo por la tarde corresponde a la representación del lavatorio de pies. El viernes santo se realiza la procesión del tradicional vía crucis tomando como punto de partida la iglesia de Huehuetla. El vía crucis da inicio durante la mañana y se prolonga hasta aproximadamente las 14 horas. Las imágenes que sobresalen son la de Cristo cargando la cruz y las de las tres vírgenes. Estas imágenes son llevadas a cuestras por algunos de los feligreses durante todo el recorrido.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Es importante hacer notar que incluso refiriéndonos a la población totonaca, está costumbre no es mantenida por la totalidad de sus miembros. En ciertos casos se llegan a efectuar fiestas familiares durante estos días y los tríos huastecos son contratados para amenizar la celebración.

¹⁶⁵ Cabe resaltar que generalmente quienes llevan estos santos a cuestras son hombres y mujeres mestizos, sin embargo, la procesión se compone por mestizos e indígenas, casi en igual proporción numérica por parte de cada grupo.

En algunas casas y esquinas, los habitantes instauran previamente ciertos altares donde la procesión se va deteniendo, marcando así las diferentes estaciones del vía crucis que, a su vez, representan los distintos periodos de la “pasión de Cristo.” En cada estación la gente entona cantos y después de ello, el párroco interviene haciendo referencia a los pasajes bíblicos correspondientes. Eso se repite en cada estación. La lengua en la que se entonan los cantos puede ser castellano o totonaco, ello depende de las Madres Carmelitas, quienes, además de indicar el inicio de los cantos, también participan en la procesión.

La procesión concluye en donde partió, es decir, en la iglesia de Huehuetla. Al término, los habitantes del pueblo se retiran a sus casas. A las 18:00 hrs. aproximadamente, se realiza una misa en la iglesia. Cuando ésta finaliza, alrededor de las 19:00 hrs., da inicio la procesión del silencio. Dicha procesión nuevamente parte de la iglesia para luego transitar por las calles principales del pueblo. Ahora los santos llevados a cuestras son algunas vírgenes, principalmente sobresale la Virgen de Dolores.

Durante la procesión la gente porta velas encendidas. Uno de los concurrentes se encarga de llevar una matraca de grandes dimensiones para hacerla sonar en diversas ocasiones durante el recorrido. Esta procesión también concluye en la iglesia alrededor de las 21: 00 hrs.

Una vez que la gente ha regresado al templo, todos se disponen a rezar un rosario. Al finalizar, los pobladores que así lo desean proceden a comulgar. De esta manera, terminan las actividades programadas para ese día.

Por lo que respecta al día sábado, el evento más importante lo constituye la misa de gloria.¹⁶⁶ Para tal efecto, a partir de las 20:00 hrs. aproximadamente, varias peregrinaciones llegan a Huehuetla procedentes de las diversas comunidades indígenas. Cada peregrinación lleva consigo un cirio pascual que es trasladado de la iglesia de cada ranchería al templo de Huehuetla. Este cirio es

¹⁶⁶En lo referente a la celebración de 2006, la misa se llevó a cabo con mucha solemnidad por parte de los concurrentes. Debido al número de personas congregadas, el espacio interior del templo no fue suficiente y muchos tuvieron que permanecer afuera del recinto. Quienes no alcanzaron un lugar en el interior de la iglesia tuvieron serias dificultades para escuchar con claridad el desenvolvimiento de la misa ya que, en ciertas casas de mestizos ubicadas a un lado de la iglesia, se escuchaba música disco a un volumen muy alto que llegaba hasta el atrio. Tal pareciera que sus habitantes no le concedían ninguna relevancia al momento pues la música dejó de sonar poco antes de que la celebración religiosa concluyera. (Trabajo de Campo)

encendido en el transcurso de la misa de gloria y luego es llevado de regreso a la iglesia de la ranchería de donde se trajo. En cada procesión hay un trío huasteco que se encarga de interpretar santos sonos¹⁶⁷ durante todo el trayecto, es decir, del camino que va de la iglesia de la ranchería en cuestión al templo de Huehuetla y viceversa.¹⁶⁸

La misa de gloria inicia alrededor de las 22:00 hrs. Mientras se está celebrando, regularmente llegan algunos grupos de danza que se introducen al interior del templo y bailan algunos sonos frente al altar mayor.¹⁶⁹ Después de estas breves intervenciones, las danzas salen de la iglesia y la misa continúa. Al término de la misa, como ya se dijo, los indígenas provenientes de las distintas comunidades se disponen a regresar con su cirio pascual encendido.

Varios pobladores totonacos, entre ellos el Marcelo Hernández, ejecutante de la quinta huapanguera, comentan que después de la misa de gloria, ya es permisible interpretar música (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla. Semana Santa, 2006). Lo anterior significa que a partir del domingo de resurrección, nuevamente se pueden efectuar fiestas familiares o cualquier tipo de eventos que impliquen la intervención de la música a cargo de algún trío huasteco. En estos casos, no sólo se interpretan santos sonos, sino un repertorio amplio que incluye huapangos y géneros diversos.

No obstante, algunos pobladores indígenas llegan a celebrar fiestas familiares antes del domingo de resurrección. A manera de ejemplo puedo mencionar que en la Semana Santa del año 2006, al término de la celebración religiosa del sábado de gloria, ciertos músicos me comentaron que un día antes habían “tenido un compromiso en unos quince años”. Este no parece ser un caso aislado ya que varios pobladores de Huehuetla en diferentes ocasiones me han

¹⁶⁷ Bonifacio Méndez Esteban, violinista del trío *Los nuevos canarios de Leacaman* señala que antiguamente el repertorio musical del trío huasteco estaba más diversificado. Por ejemplo, nos dice que había “una música” específica para las celebraciones de una boda y otra para cada procesión religiosa. Sin embargo, lo que él percibe es que actualmente los santos sonos son interpretados indistintamente siempre que hay algún tipo de procesión. (Conversación personal. Huehuetla, Puebla, Semana Santa, 2006).

¹⁶⁸ El trío huasteco es parte fundamental de dicha procesión, sin embargo, en ciertos casos llega a estar ausente debido a cuestiones climáticas. Por ejemplo, Ricardo García, violinista huapanguero de Huehuetla, sostiene que “si llega a llover durante la procesión, los tríos huastecos no participan ya que los instrumentos musicales podrían echarse a perder con el agua” (Conversación personal, Huehuetla, Puebla, abril, 2007).

¹⁶⁹ Durante los años 2006 y 2007 pude constatar la presencia de la danza de los Negritos y los Quetzales.

referido situaciones similares. Lo anterior nos permite vislumbrar que, por un lado, existe la tendencia entre los músicos totonacos en considerar, durante la Semana Santa, ciertos periodos de tiempo como propicios para que en ellos se ejecute o no un determinado género musical.¹⁷⁰ Por el otro, debido a la situación económica desfavorable en la que viven los músicos,¹⁷¹ ellos aceptan intervenir musicalmente dentro de las fiestas familiares que se realizan ya que eso les permite obtener una compensación monetaria por dicha actividad. Debe mencionarse que, de acuerdo con varios testimonios, los músicos consideran que mientras haya “compromisos”¹⁷² éstos deben “aprovecharse” ya que hay temporadas del año en que son escasos.

Por su parte, la población mestiza ha ido modificando la estructura general de esta celebración llevando a cabo diversas actividades que ellos mismos organizan para sí. Por ejemplo, durante el sábado de gloria en el Auditorio Municipal se efectúa un baile popular. Una de las formas de difundir este tipo de eventos es a través de carteles que se dejan ver alrededor de las calles cercanas al Auditorio. En el caso del año 2007, los carteles anunciaban el evento de la siguiente manera: “Grandioso baile de Sábado de Gloria amenizado por el grandioso grupo duranguense *Chicos 5001*”.¹⁷³ En ese letrero también se anunciaba que el *Sonido Tumbaoo* alternaría con un grupo de la región, de éste último no se especificaba el nombre. Lo que el letrero sí especificaba era que el baile iniciaría a partir de las 21 hrs. teniendo un costo de 60 y de 50 pesos, el precio más barato era para quienes habían comprado el boleto con anticipación.

Si tomamos en cuenta que, como ya se ha mencionado, la misa de gloria da inicio alrededor de las 22:00 hrs, entonces, con el ejemplo arriba referido, nos

¹⁷⁰ Hemos visto que lo que los tríos huastecos ejecutan antes del domingo de resurrección son los santos sones que acompañan las procesiones ya señaladas e incluso las danzas en la misa de gloria. No obstante, se considera pertinente que las fiestas familiares se lleven a cabo a partir del domingo de resurrección ya que en ellas, los tríos huastecos interpretan huapangos además de otros géneros.

¹⁷¹ Para mayor detalle sobre este asunto véase el capítulo primero de este trabajo.

¹⁷² Ya hemos señalado que “compromiso” alude al contrato económico que se hace con los tríos para que participen en determinados eventos.

¹⁷³ Al respecto, quiero mencionar que si bien en las fiestas indígenas sigue prevaleciendo el huapango, no obstante, debido a que la música duranguense hoy en día está teniendo mucha aceptación en Huehuetla tanto por los mestizos como por la población indígena joven, los tríos han ido adoptando dentro de su repertorio musical muchas piezas provenientes de dicho género.

percatarnos de que las actividades incorporadas por los mestizos pueden programarse incluso al mismo tiempo en que se está efectuando la celebración religiosa, que en este caso, supone ser el evento de mayor relevancia del día. Este tipo de bailes son frecuentados en su mayoría por jóvenes mestizos, lo cual pudo corroborarse de dos maneras. Una fue a través de constatar su nutrida presencia en estos bailes populares y la otra, debido a su notoria ausencia en la misa de gloria. A pesar de que en la iglesia de Huehuetla, como ya se dijo, se congrega bastante gente, sin embargo, la presencia de jóvenes mestizos fue escasa ya que quienes asistieron en un mayor número casi siempre son mestizos adultos e indígenas de todas las edades.

Éste y otros ejemplos que hemos mencionado a propósito de las distintas fiestas comunales a las que nos hemos estado refiriendo en el presente capítulo, manifiestan, a nuestro modo de ver, un proceso en el que las actividades que se van incorporando por parte de la población mestiza, con el tiempo llegan a conformar un tipo de celebración paralela a la tradicionalmente establecida por el pueblo totonaco. Volveremos sobre este asunto en el siguiente capítulo.

4.3. Navidad

4.3.1. Posadas

Las posadas constituyen un tipo de celebración que anticipa el nacimiento de Cristo. Inician a mediados del mes de diciembre y suelen terminar el día veinticuatro. Las familias que llevan a cabo esta celebración, trasladan a su casa las imágenes de José, María y el ángel que los acompaña.¹⁷⁴ De acuerdo con Doña Guadalupe Hernández, habitante totonaca del Municipio, las imágenes son tomadas de la iglesia poco antes del 20 de diciembre para ser trasladadas a la casa de la familia a la que le corresponde realizar la primera posada. Debido a que cada día una familia distinta realizará su propia posada, las imágenes serán trasladadas cada día a la casa de la familia respectiva. (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, diciembre, 2006).

¹⁷⁴ Ello implica una solicitud previa a la iglesia ya que estas imágenes son trasladadas del templo hacia la casa de los interesados.



Imagen 22 Posada.

En virtud de dicha organización, las imágenes permanecen un día en cada casa, siendo las respectivas familias las que se encargan de trasladar a su hogar las imágenes de acuerdo con el día que les ha sido asignado. Por su parte, la familia que efectúa la última posada, le corresponde trasladar las imágenes de regreso al templo.

De acuerdo con varios testimonios, generalmente las imágenes son trasladadas a las viviendas alrededor del medio día. Estas son colocadas en el lugar que ocupa el altar familiar y a su llegada, son recibidas con oraciones emitidas comúnmente por los anfitriones. Durante las siguientes horas, los miembros de la familia receptora preparan los últimos detalles de lo que habrá de realizarse por la tarde. Cabe señalar que las mujeres pertenecientes a la familia anfitriona, con cierto tiempo de anticipación, se organizan para preparar el atole y los alimentos que se ofrecerán a los familiares y amigos en el transcurso de la tarde.

Alrededor de las 18:00 hrs. comienzan a llegar los familiares y amigos. Éstos son recibidos con una taza de atole de maíz ¹⁷⁵ que se prepara para la ocasión. Una vez que ha llegado la mayoría de las personas que esperadas, se procede a rezar un rosario en cuyo desarrollo se intercalan algunos cantos litúrgicos que se entonan en coro y a capela por todos los concurrentes.¹⁷⁶ Al término de éste, se ofrece comida a los familiares y amigos que estuvieron

¹⁷⁵ Es un atole de masa muy espeso y de sabor amargo.

¹⁷⁶ Frecuentemente la persona de mayor edad dirige el rosario intercalando partes tanto en totonaco como en castellano.

presentes. Durante la comida los asistentes platican entre sí de temas diversos, sobresaliendo los asuntos cotidianos de interés común. Al respecto, podríamos sostener que la conversación que se genera es una manera de reforzar los lazos afectivos entre los concurrentes.

Al término de la comida todos se ponen de pie y nuevamente quien tuvo a su cargo dirigir el rosario, esta ocasión emite algunas oraciones frente a las imágenes, después de ello, la posada se da por concluida. Algunos de los asistentes permanecen conversando mientras que otros se retiran agradeciendo a los anfitriones las atenciones prestadas.

Todo lo antes referido en relación a la participación de las determinadas familias podría hacernos pensar que las posadas corresponden a un tipo de fiesta familiar. Sin embargo, recordemos que las fiestas comunales se llevan a cabo en relación al calendario y celebraciones católicas, por consiguiente, son celebraciones dirigidas a la divinidad y no a lo humano.

Hemos visto que en las distintas celebraciones dedicadas a la divinidad, y las posadas no son la excepción, ser una familia anfitriona comporta una gran responsabilidad ya que, en cierta manera, a través de las imágenes se llega a considerar que la propia divinidad es la que “visita” y se “hospeda” en la vivienda.

Por tal motivo, la familia en cuestión tiene que preparar el recibimiento y rendir culto colectivo a la divinidad. Al agradecer la “visita”, la familia anfitriona establece un mecanismo de comunicación con lo divino que es reforzado justamente por la participación colectiva de otros familiares y amigos. Además, no sólo es una familia la que festeja, sino que, debido a la estructura general que hemos mencionado, son varias familias las que cada día reciben en su hogar a la “divinidad”. Lo que significa que, durante las posadas, la divinidad transita por el pueblo hospedándose cada día en distintos hogares. A su paso por cada casa, la divinidad dejará sus bendiciones a la familia receptora, mismas que podrán reflejarse, a juicio de los habitantes, en salud y prosperidad.

Debe señalarse que, en esta celebración se hace presente el canto no así la participación del trío huasteco.¹⁷⁷ Sin embargo, debemos tomar en cuenta que

¹⁷⁷ Salvador Aquino sostiene que hace más de veinte años la presencia del trío huasteco en las posadas era imprescindible. Al respecto comenta que los tríos huastecos acompañaban con música a los huehues, quienes

las mayordomías con motivo a la celebración de la Virgen de Guadalupe llegan a prolongarse incluso hasta el 24 de diciembre, lo cual significa que a la par de las posadas, en ciertas viviendas totonacas los tríos huastecos desempeñan sus respectivas participaciones musicales. Por tanto, es común que muchos habitantes, después de haber asistido a una posada, se dirijan a una fiesta de mayordomía para bailar huapango con la música de los tríos huastecos que ahí se hayan contratado. En otras palabras, la falta de participación del trío huasteco en las posadas no implica la ausencia total de su música durante estas fechas. Por el contrario, a través de este tipo de celebraciones, notamos una vez más la forma sistemática en que la colectividad totonaca regula las distintas ocasiones de su ejecución musical.

4.3.2. Acostada del niño Dios

La población totonaca conmemora el nacimiento de Cristo a través de un tipo de celebración que se denomina “acostada del niño dios”. Lo anterior corresponde a una serie de festejos que pueden iniciar una semana antes del veinticinco de diciembre prolongándose incluso hasta los primeros días de enero. Durante dicho lapso de tiempo también permanece el nacimiento que los indígenas colocan en sus respectivas casas y que comúnmente se encuentra en, o cerca, del altar familiar. Esta época es propicia para generar relaciones de compadrazgo. Si una persona quiere establecer un compadrazgo con algún familiar o conocido, el interesado tiene que invitarlo a su casa para que juntos “acuesten al niño dios.”¹⁷⁸ Salvador Aquino refiere que en la mayoría de los casos, todo inicia cuando el padre de familia lleva consigo a su niño Dios y se dirige con su esposa a la casa de aquella persona con la que quiere encompadrar. Después de saludarse y de haber mantenido una conversación de temas diversos, el interesado le solicita a la persona elegida que vista al niño Dios que en ese momento lleva consigo. Una vez que la persona elegida acepta la petición, ésta se queda con el niño Dios y se fija la fecha en que será devuelto a su dueño con la vestimenta de algún santo.

iban de casa en casa pidiendo comida o dulces a cambio de su baile y animación (Conversación personal, Ciudad de Puebla. Enero, 2007).

¹⁷⁸ Debe mencionarse que generalmente quienes se hacen compadres son personas casadas o que viven en unión libre, de esta manera se garantiza que la relación de compadrazgo sea una relación entre familias y no entre individuos aislados.

A juicio de Salvador Aquino, casi siempre aquella persona encargada de vestir al niño Dios tiene que entregarlo en casa de su dueño una semana después de la petición. La entrega se lleva a cabo en compañía de la esposa, algunos familiares y amigos. Por su parte, el dueño del “niño Dios” organiza una fiesta para recibir a las personas que le entregaran dicha imagen. En ciertas ocasiones, las personas que llevan al “niño Dios” se hacen acompañar por un trío huasteco que va interpretando santos sonos durante el recorrido a la respectiva vivienda donde la imagen habrá de ser entregada. Al llegar a dicho lugar, el trío huasteco continúa interpretando santos sonos mientras la familia receptora toma al “niño Dios” y, junto con los recién llegados, coloca la imagen en el nacimiento. Posteriormente, todos rezan algunas oraciones frente al nacimiento. Al término de lo anterior, se considera que ha iniciado el compadrazgo entre el matrimonio que entrega al niño y el matrimonio que lo recibe. Para festejar tal acontecimiento, los anfitriones ofrecen comida a los invitados. Salvador Aquino refiere que también es frecuente que el dueño de la casa haya contratado a un trío huasteco para celebrar la respectiva entrega y el inicio del compadrazgo. El trío o tríos huastecos, según sea el caso, empiezan a tocar huapangos durante la comida. Posteriormente, cuando todos han acabado de comer se inicia el baile de huapango. En muchas ocasiones los compadres y sus respectivas esposas son los primeros en pasar a bailar y posteriormente se van incorporando los demás familiares y amigos. En la mayoría de los casos la música no dejará de escucharse hasta las primeras horas de la mañana del día siguiente, momento en que la fiesta irá terminando. Sin embargo, también hay familias, aunque en menor número, cuya celebración concluye el mismo día después de algunas horas de baile.

4.3.3. Festejo del 24 de diciembre

Con motivo a la celebración de Navidad, el templo empieza a adornarse varios días antes a la noche del veinticuatro de diciembre. La réplica de la pirámide de los nichos que se encuentra en el altar mayor es cubierta por el nacimiento que ahí se coloca. En la cima de dicha pirámide se ubica el pesebre y, en torno a él, son colocadas las imágenes de José y María en espera de que el “niño dios” nazca.

Alrededor de las 22:00 hrs. del veinticuatro de diciembre, las campanas de la iglesia empiezan a sonar haciendo un llamado para que los feligreses asistan a la misa correspondiente. En esta ocasión, la celebración religiosa gira en torno al Nacimiento de Cristo. En ciertas ocasiones participa un trío huasteco para acompañar los cantos religiosos, pero esto no siempre es posible ya que la mayoría de los tríos se encuentran ocupados en las mayordomías que continúan con los festejos del doce de diciembre. Debe señalarse además que quienes asisten a la misa son tanto mestizos como indígenas, por tanto, durante la ceremonia se van intercalando cantos en totonaco y en castellano.

Al mismo tiempo en que se lleva a cabo la misa, en el atrio del templo suelen llegar algunas danzas. Existe la tendencia a que al menos una de las danzas que llegan corresponda a las que se hacen acompañar musicalmente de un trío huasteco. Aproximadamente a la mitad de la misa, el sacerdote hace un llamado para que las danzas que se encuentran en el atrio ingresen al interior del templo. Una vez dentro, dirigen su danza hacia el altar mayor aproximadamente durante 10 minutos. Posteriormente salen de la iglesia y la misa prosigue.¹⁷⁹ Cuando ésta llega a su término, todos los concurrentes reciben la bendición del párroco y se disponen a salir. Algunas ocasiones las danzas permanecen en el atrio de la iglesia incluso tiempo después de que la misa haya concluido.¹⁸⁰ Por su parte, los feligreses mestizos se conducen a sus respectivas viviendas para llevar a cabo la “tradicional” cena navideña mientras que, la gran mayoría de los

¹⁷⁹ La presencia de las danzas tanto en el atrio como en el interior del templo, tal como ahora se acaba de describir, suele también ocurrir durante la misa del 31 de diciembre y la del 1 de enero.

¹⁸⁰ Aunque suele ser menos frecuente, sin embargo, he podido corroborar la presencia de una pequeña banda de viento integrada aproximadamente por seis músicos. La banda toca afuera de la iglesia al término de la misa y permanece ahí hasta que toda la gente ha salido.

pobladores indígenas, se dirigen a sus hogares para descansar ya que, el día siguiente, deberán proseguir con sus actividades.¹⁸¹

4.3.4. Festejo del 25 de diciembre

Alrededor de las 19:00 hrs. del veinticinco de diciembre se lleva a cabo una posada general en la calle principal de Huehuetla. La población mestiza se concentra en dicho lugar poco después del medio día para organizar los detalles.¹⁸²

Al respecto, don Santiago Cabrera, profesor mestizo de Huehuetla, comenta lo siguiente: “cada año se lleva a cabo una gran posada para el Municipio y todo el que así lo desee, puede participar en la organización. Algunos se hacen cargo de la comida, otros del alquiler de las sillas y mesas, otros contratan al grupo musical e incluso, los más humildes, pueden simplemente ayudar a preparar los alimentos, barrer la calle, colocar las sillas o cualquier otra cosa que haga falta” (Entrevista etnográfica, Huehuetla, Puebla, 25 de diciembre de 2006).

Alrededor de las 18:00 hrs. la calle se encuentra totalmente adornada con globos, pastle y diversos motivos navideños. En ciertos casos se lleva a cabo una celebración religiosa. Cuando esto sucede, las sillas se disponen en forma de filas y frente a ellas, se coloca la mesa y la silla sacerdotal sobre una tarima. En dicho lugar se instala el párroco para officiar la misa.

Comúnmente algunos niños mestizos portan ciertos atuendos representando así a los personajes de la posada. La niña que representa a María va sentada sobre un burro y el niño que hace el papel de José se encarga de jalar con un lazo a dicho animal. Estos dos personajes encabezan una procesión conformada predominantemente por gente mestiza quienes al acercarse al lugar donde se officiará la misa, van entonando distintos villancicos populares como “el niño del tambor”, “los peces en el río”, entre otros. En la procesión, una niña trae consigo una canastita dentro de la cual transporta la imagen del niño dios.

¹⁸¹ Salvador Aquino refiere que cuando era niño las familias indígenas no acostumbraban la cena de navidad. Actualmente hemos podido observar que en Huehuetla sólo un número reducido de familias la realizan y, cuando esto sucede, generalmente hay huapango.

¹⁸² Colocar las sillas y la lona y mantener en buen estado el nacimiento que comúnmente se ubica en una de las esquinas de la calle.

La procesión se detiene poco antes de llegar a la mesa sacerdotal y el párroco se conduce hacia ellos para rociar con agua bendita a todos los concurrentes. Posteriormente cada quien se dispone a ocupar sus respectivos asientos para escuchar la misa. Los niños que representan a los personajes bíblicos generalmente ocupan la primera fila.

Paralelamente a esta celebración, la población indígena lleva a cabo una peregrinación encabezada por los fiscales. La mayor parte de los concurrentes portan ceras encendidas cuyo objetivo es llevarlas a la iglesia. Algunos también llevan a cuestas las imágenes de San José y de la Virgen María, esta última sentada sobre un burro. Durante el recorrido se acostumbra que un trío huasteco vaya interpretando santos sones. Hay ocasiones en que concurren más de dos tríos huastecos. Cuando esto sucede, los diferentes tríos van intercalando su intervención musical.

Puede darse el caso de que algunos miembros de la procesión vayan entonando ciertos villancicos como: “el “niño del tambor”, “los peces en el río”, etc. También es común que algunas danzas se incorporen a la procesión y que, al llegar a la iglesia, bailen en el interior del templo un par de sones. Al término de la participación de las danzas, los fieles colocan la cera en el interior del templo y ofrecen sus rezos dirigiéndose al altar mayor. Suele ocurrir que después de los rezos, las danzas participan nuevamente y al término, los fieles salen de la iglesia siendo encabezados por los fiscales.

Después de lo anterior, la procesión se dirige a diversas viviendas del centro de Huehuetla. En cada casa donde la procesión llega se encuentra un nacimiento, casi siempre de grandes proporciones. Una vez que todos arriban a la casa en cuestión, la gente reza, posteriormente los tríos interpretan santos sones y al término, los danzantes bailan. Algunas casas ofrecen café con pan a los visitantes antes de que éstos se retiren para dirigirse a la siguiente vivienda.

Después de haber visitado alrededor de cuatro viviendas, la procesión se encamina a la Casa Misión. En dicho lugar se oficia la tradicional misa, pero, momentos antes de que dé inicio, los tríos huastecos interpretan algunos santos sones e incluso, en ciertas ocasiones también las mañanitas huastecas.

Poco antes de que la misa concluya, una niña vestida con atuendo indígena se coloca cerca de la mesa sacerdotal con la imagen del niño Dios en brazos. Mientras ella sostiene la imagen, la mayor parte de los asistentes forman una fila para pasar a “adorarlo”, es decir, para darle un beso y quizás hacer una oración muy breve. Cuando ya todos han pasado, la niña coloca la imagen en el nacimiento que se ha dispuesto para la ocasión.

Comúnmente la misa concluye con algunas reflexiones a cargo del párroco o una madre carmelita en torno a la importancia de la navidad y a la celebración del nacimiento de Jesús. La misa termina cuando todos los feligreses reciben la bendición de parte del religioso que tuvo a su cargo la celebración litúrgica. Posteriormente, se ofrecen tamales y atole a todos los concurrentes. El trío o tríos huastecos que ahí se encuentran, interpretan huapangos mientras los demás concurrentes comen sus respectivos alimentos. Los músicos también dejan de tocar al momento de recibir sus respectivos tamales y atole.

Una vez que los asistentes han terminado sus alimentos, de manera gradual se van retirando de la Casa Misión rumbo a sus respectivas viviendas. Por lo que respecta a los músicos, al término de este evento, ellos continúan con su labor musical ya que, comúnmente tienen “compromisos” en alguna mayordomía con motivo de la fiesta de la Virgen de Guadalupe.

Refiriéndonos ahora a la posada de los mestizos, al término de su misa se lleva a cabo un baile popular amenizado con música versátil. También se distribuyen algunos alimentos, que pueden ser atole y tamales así como “antojitos” mexicanos. La presencia indígena no es nula pero sí es escasa. Incluso en ciertos casos, los jóvenes indígenas que ya no portan su atuendo tradicional, observan la posada a varios metros de distancia sin integrarse plenamente en ella.

5. Celebraciones comunales en fechas variables

Paralelamente a las fechas establecidas por el calendario litúrgico, los totonacos también suelen organizarse para hacer peticiones a la divinidad en fechas variables durante el transcurso del año. Estas peticiones por lo común se llevan a cabo cuando la población atraviesa por situaciones adversas: una mala cosecha, falta de lluvia, carencia de alimentos, inundaciones, etc. Consideramos que este

tipo de celebraciones también pueden ser consideradas comunales por los siguientes aspectos: a) surgen como consecuencia de ciertos problemas que aquejan a gran parte de la población, b) la participación y organización de las mismas corresponde a la comunidad y no a una familia en particular, c) en términos generales, consisten en peticiones dirigidas a la divinidad a través de celebraciones religiosas, d) se espera que el beneficio recibido sea colectivo.

En los casos de contingencias naturales como las que ya se han señalado, los pobladores totonacos consideran pertinente celebrar una misa especial para que la divinidad escuche sus peticiones y resuelva sus problemas. Dicha celebración no solo se lleva a cabo en la iglesia sino también puede realizarse en algún cerro u otro espacio natural considerado como sagrado. El sacerdote celebra misa en el lugar acordado haciéndose acompañar por las madres Carmelitas y gente del pueblo. El recorrido en forma de procesión que va desde la comunidad hasta el lugar elegido es acompañado por un trío huasteco que interpreta santos sones. Del mismo modo, durante la celebración de misa se llegan a entonar cantos litúrgicos en totonaco y el trío huasteco en ocasiones interpreta la música de dichos cantos, o bien, intercala algunos santos sones durante la celebración.¹⁸³



Imagen 23 Procesión de petición de lluvia

¹⁸³ Otro tipo de fiesta comunal que podríamos incorporar a esta lista corresponde es la celebración del Aniversario de la fundación de la Organización Independiente Totonaca (OIT). En este caso, se trata de un festejo colectivo que incorpora elementos tanto religiosos como políticos.



Imagen 24 Trío Los nuevos canarios de Leacaman en procesión de petición de lluvia

Hasta aquí, consideramos haber dado cuenta de manera general de las fiestas comunales más relevantes en Huehuetla y del rol que desempeña el trío huasteco en cada una de ellas. A continuación nos referiremos al otro subsistema festivo, a saber: las fiestas familiares.

6. Fiestas familiares: caracterización general

Por lo que respecta a las *fiestas familiares*, éstas se caracterizan principalmente por el hecho de ser festejos que, en cuanto a su organización, competen principalmente a la familia en cuestión. Entre ellas podemos mencionar los nacimientos, bautizos, cumpleaños, bodas y hasta graduaciones escolares.¹⁸⁴ Estas fiestas representan para los totonacos la conmemoración de los diversos ciclos de la vida humana. Constituyen también tipos de celebraciones religiosas ya que, en ellas, es indispensable agradecer a la divinidad por haber hecho posible la consecución del ciclo humano en cuestión. Para ello, comúnmente se lleva a cabo una celebración de misa en la que se agradece a la divinidad lo antes referido. Estas fiestas, al igual que las comunales, son cíclicas y en ellas también se pretende establecer cierto grado de comunicación con la divinidad. Sin embargo, las fiestas comunales son para honrar a la divinidad, mientras que en las

¹⁸⁴ Coincido con Gonzalo Camacho cuando sostiene que la división entre “fiestas comunales” y “fiestas familiares” no siempre es una división infranqueable ya que, se puede dar el caso en que una “fiesta familiar” se convierte en una “fiesta comunal” en el sentido de que toda la colectividad es convidada a participar en la organización de dicho acontecimiento (Véase: Camacho y Jurado, 1995).

fiestas familiares, se le agradece por el ciclo humano cumplido y es justamente lo que se celebra. En este sentido, podríamos sostener que las *fiestas comunales* se dirigen a la *divinidad* mientras que las *fiestas familiares* lo hacen hacia *lo humano*.

Antes de pasar a la siguiente sección, conviene abordar, en términos generales, un aspecto relevante que las fiestas familiares comparten con las comunales: su participación en el dominio de lo *sagrado*. De manera genérica entendemos lo *sagrado* como aquello que se opone al ámbito profano de la vida cotidiana, es decir, al espacio y tiempo donde la mayor preocupación es la supervivencia material inmediata vinculada con el trabajo en sus diferentes vertientes. A su vez, el ámbito de lo profano se caracteriza por todo aquello que se manifiesta con cierta regularidad ordinaria y por tanto, no constituye ninguna irrupción que modifique sustancialmente la dinámica de la vida cotidiana.

Proponemos la siguiente tabla que sintetiza lo antes dicho. Además, creemos que es necesario tomarla en cuenta como marco general en el que se ubican las ocasiones de ejecución de los distintos géneros musicales del trío huasteco.

Ámbitos		
Sagrado		Profano
Fiestas comunales ↓ Festejo dirigido a lo divino	Fiestas familiares ↓ Festejo dirigido a lo humano	Vida cotidiana

A continuación describiremos las características generales de aquellas fiestas familiares que consideramos más relevantes y en las que, la presencia del trío huasteco es fundamental.

6.1. Boda

6.1.1. Pedimento de la novia

Antes de abordar propiamente los rasgos generales de la fiesta de Boda, mencionaremos en primera instancia ciertos aspectos importantes que tienen que ver con el procedimiento de petición de la novia. Creemos que este pequeño recorrido antecedente nos permitirá tener una visión más completa de la celebración que ahora nos interesa.

Los pobladores totonacos refieren que en tiempos pasados el pedimento de novia consistía en un acuerdo tomado por aquellos adultos interesados en que sus hijos contrajeran nupcias. Este acuerdo comúnmente se hacía cuando los futuros contrayentes todavía eran niños. Los padres fijaban la fecha en que la boda debía de realizarse cuando los niños ya fueran adolescentes. Una vez establecido el acuerdo, los padres y padrinos del joven cada año visitaban la casa de la futura novia llevando consigo distintos productos como carne, refino, panela, leña, etc.

Salvador Aquino comenta otra manera en que se establecía dicho compromiso. De acuerdo con su propia versión, después de que los padres habían acordado la fecha de la boda, el muchacho tenía la obligación de llevar diversos productos cada semana a la casa de la novia. En su mayoría se trataba de productos alimenticios que el joven adquiría con el producto de su trabajo. Con ello, el muchacho daba muestras de su responsabilidad e interés con quien habría de ser su futura esposa y, de esta manera, los padres de la joven a su vez se percataban de la forma de ser de su futuro yerno. (Entrevista etnográfica, Ciudad de Puebla, Marzo, 2008).

Actualmente hemos podido constatar que la unión entre los jóvenes se genera de formas muy variadas. En los casos en que todavía se acostumbra pedir “la mano” de la joven, esto ocurre después de cierto tiempo de noviazgo y a petición de los interesados. El joven les pide a sus padres que vayan con él a la casa de su novia para formalizar el compromiso. Para ello, los padres entregan una “ofrenda” a la familia de la joven, lo cual es visto como una forma de “pagar” a la novia. De esta manera, el padre de ella se compromete a no entregar a su hija con algún otro pretendiente. La “ofrenda” puede variar de acuerdo con la situación económica de la familia a la que pertenece el joven, sin embargo, entre las cosas

que comúnmente se entregan podemos mencionar las siguientes: carne de puerco, guajolotes, piezas de pan, cartones de cerveza, chile ancho, aguardiente, sal, jabón, entre otras. Una vez entregada la ofrenda o “paga”, el compromiso queda establecido y entonces se procede a fijar la fecha de la boda. A partir de ese momento, los novios, junto con sus padres y padrinos, se encargan de organizar todos los detalles necesarios para la realización de dicho evento.

No obstante, debe señalarse que incluso entre la población indígena existen casos de unión libre. El inicio de dicha unión no siempre es prevista con suficiente anticipación por parte de los involucrados. Comúnmente ocurre que la pareja vive en casa de uno de los padres, ya sea del novio o de la novia. A su vez, en estos casos no siempre se fija una fecha exacta para la boda. Aunque es muy frecuente que, después de un periodo de tiempo que puede prolongarse varios meses o años, la pareja decida casarse por la iglesia y organizar su respectiva fiesta.

6.1.2. Festejo

Pasando ahora al momento de la boda y a su respectivo festejo, hemos notado que desde las primeras horas del día en que se llevará a cabo la celebración religiosa, la novia, antes de dirigirse a la iglesia, es asistida por su madre y algunas madrinas en su arreglo personal. En relación al novio, éste también se encuentra en su vivienda acompañado por familiares y amigos, ajustando los últimos detalles antes de emprender su camino al templo para encontrarse con su futura esposa. Una vez que ha llegado la hora de partir, el novio y la novia salen de sus respectivas casas siendo acompañados por familiares y amigos.

En algunos casos, un trío huasteco acompaña el trayecto de la novia hacia la iglesia interpretando santos sonos. En otros, el trío huasteco y algunos invitados esperan a los novios en la iglesia. Cuando éstos llegan, el trío huasteco en cuestión los recibe interpretando santos sonos. La música se prolonga hasta que los novios y demás concurrentes ingresan al templo siendo guiados por el sacerdote.

La misa da inicio una vez que la pareja se encuentra frente al altar. Por su parte, el trío huasteco vuelve a intervenir con santos sonos al término de la celebración religiosa. Esta música acompaña el recorrido de la pareja desde el

interior de la iglesia hasta el atrio y, en ciertos casos, la música permanece mientras los familiares se toman algunas fotos con los festejados.

Después de lo anterior, comúnmente el novio y la novia toman rutas separadas dirigiéndose cada uno a su respectiva casa.¹⁸⁵ Durante este trayecto son acompañados por los padrinos, familiares y amigos. Es frecuente que en ambas casas se ofrezca comida y bebida durante la tarde. A su vez, en cada vivienda se tiene previsto al menos la presencia de un trío huasteco para que interprete huapangos durante la comida y para que, después de que los invitados hayan terminado sus alimentos, lo que así lo deseen, bailen algunos sones.

Alrededor de las 18:00 hrs. el novio emprende el camino rumbo a la casa de la novia y es acompañado nuevamente por familiares y amigos, así como de un trío huasteco. Como ya dijimos, es común que en casa del novio se encuentren por lo menos dos tríos huastecos, de esta manera, mientras uno de ellos acompaña al novio a la casa de su recién pareja, el otro continúa interpretando huapangos para los invitados que ahí permanecen a la espera de la llegada de la novia.

Generalmente el trayecto de la casa del novio a la de la novia se conforma por veredas entre los cerros que incluso, dependiendo la distancia, puede durar alrededor de una hora. Cuando el novio junto con sus acompañantes se encuentran a pocos metros antes de llegar a la casa de la novia, el trío huasteco empieza a interpretar santos sones anunciando así la llegada. Por su parte, los familiares y padres de la novia salen a darles la bienvenida.

Cuando todos van entrando a la casa de la novia, el trío huasteco que viene con el novio continúa interpretando santos sones. En la mayoría de los casos, el trío o los tríos huastecos que se encuentren en casa de la novia también interpretan dichos sones. Comúnmente cada trío va alternando su interpretación musical cuidando de no repetir algún santo son que ya se haya ejecutado en dicho momento.

Una vez que todos se encuentran adentro, inicia el baile de huapango. Frecuentemente los padrinos con sus respectivas esposas así como los novios y sus padres, son quienes inician el baile. Se forman parejas donde los involucradas

¹⁸⁵ Me refiero a las casas de sus respectivos padres, es decir, donde los novios vivieron antes de casarse.

hacen diversas combinaciones. Por ejemplo, el padrino puede bailar con la novia y la madrina con el novio. El padre del novio con la madre de la novia y el padre de la novia con la madre del novio. El baile dura aproximadamente media hora y la música está a cargo de los tríos huastecos quienes van intercalando entre sí su participación.

Al término del baile, los novios pasan a sentarse, los padrinos les colocan el lazo y aprovechan la ocasión para darles consejos. De igual manera, los novios reciben algunas indicaciones de sus padres acerca de la vida en matrimonio. Después de los consejos e indicaciones, padrinos y padres felicitan a la pareja y, de esta manera, se considera que la novia ha sido entregada al novio.



Imagen 25 Procesión hacia la casa del novio

Después de lo anterior, todos se dirigen de regreso a la vivienda del novio, esta ocasión van todos los invitados, familiares y tríos huastecos que previamente se encontraban en casa de la novia. A pocos metros antes de llegar a la casa del novio, un trío huasteco nuevamente interpreta santos sones anunciando el arribo de la pareja. Una vez que llegan a dicha vivienda, los recién casados se arrodillan en la puerta de la entrada. Mientras tanto, los padres y padrinos les colocan collares de flores. A su vez, el trío o tríos huastecos que se encuentran dentro de la vivienda del novio también ejecutan santos sones hasta que los novios entran a la vivienda.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Siguiendo el mismo modelo de participación musical que ya se mencionó en el caso de la llegada a la casa de la novia, esta ocasión también los diferentes tríos huastecos van intercalando entre sí sus respectivas intervenciones musicales.

Cuando ya todos se encuentran en el interior de la casa, los tríos se colocan en las esquinas y se disponen a interpretar huapangos, intercalando su participación musical hasta que amanece. Después de varias horas de festejo, cerca de la media noche el baile se suspende para que los novios partan el tradicional pastel. Inmediatamente después se reanuda la música, mientras tanto, algunos de los familiares se dedican a repartir rebanadas de pastel y refresco a todos los concurrentes.

El baile continúa y después de la media noche la familia anfitriona empieza a distribuir la comida entre los invitados. Comúnmente consiste en un plato de mole con carne de res, pollo o puerco, tortillas y café. Mientras todos comen el baile se interrumpe no así la música ya que los tríos huastecos de manera alternada siguen interviniendo musicalmente.¹⁸⁷ Durante la comida los tríos huastecos empiezan a interpretar canciones rancheras, duranguenses, boleros y hasta cumbias. Sin embargo, este repertorio es sólo para amenizar la comida ya que son muy raras las ocasiones en las que alguna pareja sale a bailar. Lo más común es que en este momento los tríos interpreten estas piezas para hacer alarde de su versatilidad musical. Cada trío va interpretando este tipo de géneros mostrando a su vez, a los otros músicos, lo amplio de su repertorio. Son muchos los músicos que refieren que este momento representa un tipo de “competencia” ya que, “ningún trío debe de quedarse atrás”.¹⁸⁸ Después de que cada trío interpretó al menos dos piezas de los géneros ya referidos, uno de ellos vuelve a interpretar huapangos. Los tríos que intervienen posteriormente harán lo mismo, de esta manera, el ciclo de huapangos habrá vuelto a iniciar. Para entonces, los concurrentes estarán acabando de comer y se irán incorporando al baile que, en la mayoría de los casos, se prolonga hasta el amanecer.

Alrededor de las 5:00 hrs, nuevamente los padres y padrinos se dirigen a los novios para darles consejos de cómo vivir bien. En ciertos casos esto sucede en la cocina o en alguna sección de la casa donde no haya baile. Cuando esto es

¹⁸⁷ Los tríos huastecos también reciben sus alimentos en este momento. Debido a que al menos se cuenta con dos tríos, mientras uno de ellos toca, el otro se dispone a comer y viceversa.

¹⁸⁸ Este tipo de “demostración” o “competencia” musical a la que nos hemos referido generalmente tiene lugar durante los lapsos de tiempo en que se distribuyen los alimentos durante la media noche o madrugada. Además, es muy frecuente observar dicha “demostración” en casi todos los tipos de fiesta que se realizan en el Municipio de Huehuetla.

así, un trío huasteco interpreta santos sones cerca del lugar donde están los novios, mientras tanto, los otros tríos continúan interpretando huapangos para que el baile no se interrumpa.

Si se da el caso de que las recomendaciones y consejos que se dirigen a los novios ocurren donde está el baile, entonces los músicos dejan de interpretar huapangos y, en su lugar, intervienen musicalmente intercalando entre sí distintos santos sones.¹⁸⁹ Debe agregarse que, en dicho momento, ciertos tríos huastecos, principalmente integrados por jóvenes, durante su interpretación de santos sones llegan a intercalar algunos boleros como “novia mía” o algunos valeses. Debido a que, como ya se ha señalado en el capítulo tres, los santos sones son piezas instrumentales, los géneros que los músicos jóvenes van intercalando también los ejecutan instrumentalmente. De esta manera podríamos decir que los valeses o boleros son incorporados entre los santos sones ya que poseen cierta forma musical¹⁹⁰ y cumplen con una determinada funcionalidad cultural.

Regresando al asunto de la fiesta, ésta se da por terminada cuando los padres y padrinos concluyen con sus recomendaciones. Los concurrentes empiezan a retirarse felicitando nuevamente a los novios y agradeciendo la invitación.¹⁹¹

Debe señalarse que lo arriba descrito actualmente no constituye un patrón rígido que todas las parejas siguen indistintamente al momento de celebrar su unión. Como es de esperarse, existen diversas variantes, sin embargo, lo que hemos enunciado parece ser la manera más habitual a través de la cual los totonacos de Huehuetla celebran dicho acontecimiento.

¹⁸⁹ Hay ocasiones en que ciertos tríos también intercalan algunas versiones de la Xochipitzahuak

¹⁹⁰ Versión instrumental

¹⁹¹ De acuerdo con varios testimonios, después de la fiesta, los recién casados viven en la casa de la familia del novio. En ciertos casos, el novio previamente construye su propia vivienda en el terreno familiar.

6.2. Cumpleaños

En relación a las fiestas de cumpleaños, también nos referiremos a ciertos aspectos que parecen ser los más comunes a todas ellas. Generalmente los familiares cercanos a la persona festejada se reúnen desde un día antes en el lugar donde se realizará la fiesta que, en la mayoría de los casos, se trata de la casa de quien cumple años. Los varones ayudan en la decoración de la vivienda, en el traslado de la leña y los objetos pesados, entre otras actividades más. Por su parte, las mujeres se encargan de preparar los alimentos que se habrán de ofrecer al día siguiente.¹⁹²

El día de la fiesta se espera que los familiares y amigos lleguen a la casa de la persona festejada durante el transcurso del día, preferentemente antes de que inicie la celebración de misa que se ha previsto para la ocasión. Por lo común la misa se lleva a cabo por la tarde. A todos los invitados que llegan a la casa de la persona festejada antes de la misa se les ofrece comida, refresco y/o cerveza. Al término de la comida, todos se dirigen a la iglesia acompañando a la persona festejada. En ciertos casos un trío huasteco se encuentra interpretando huapangos durante la comida y, posteriormente, también acompaña a los familiares y amigos a la iglesia. Durante el recorrido hacia la iglesia así como a la entrada del templo, el trío huasteco interpreta santos sones. Por su parte, el párroco sale a recibir a la festejada y a sus familiares. Acto seguido, todos entran al templo y el trío huasteco continúa interpretando santos sones mientras los asistentes toman su sitio.

Después de la celebración de misa, la persona festejada junto con los concurrentes se dirige al lugar de la fiesta. El trío huasteco interpreta santos sones al momento en que la persona festejada sale del templo y, en ciertas ocasiones también durante el trayecto de regreso a la casa.

Al llegar a la vivienda, el trío huasteco interpreta las mañanitas a la persona festejada. Cuando se trata de XV años, en algunos casos el trío huasteco

¹⁹² Doña Guadalupe Hernández comenta que la noche anterior a la fiesta, las mujeres que ayudan en la preparación de los alimentos no duermen o duermen muy poco. Lo anterior debido a que dicha labor les ocupa bastante tiempo y casi van terminando al amanecer (Conversación personal, Huehuetla, Puebla, Mayo, 2008).

interpreta un par de vales para que la festejada baile con sus padres, padrinos y familiares.

Después de las mañanitas y/o el vals, dependiendo el caso, la familia anfitriona ofrece comida a los invitados. Mientras tanto, el trío o tríos huastecos que hayan sido contratados para tal evento, interpretan huapangos y también, en ciertos casos, algunas piezas musicales de “moda”. Al término de la comida, los tríos huastecos vuelven a interpretar huapangos dando inicio así al baile. Después de algunas horas, se suspende la música para que la persona festejada parta su tradicional pastel. Éste se distribuye entre los invitados y mientras éstos lo comen, el baile se suspende pero no así la música de los tríos. En estos lapsos de tiempo, mientras los invitados dejan de bailar para comer, los tríos interpretan huapangos intercalándolos con algunas piezas de “moda”. Cuando ya todos han terminado de comer su pastel, el baile de huapango vuelve a iniciarse.

Comúnmente este tipo de fiestas se prolongan hasta el amanecer. Sin embargo, dependiendo el número de tríos con los que se cuente y el tipo de contrato que se haya hecho con ellos, en ocasiones las fiestas llegan a terminar alrededor de las 3:00 o 4:00 hrs, es decir, al momento en que el trío o los tríos dejan de tocar porque ya han “cumplido” el tiempo de su contrato.¹⁹³

6.3. Bendición de casa

Como ya se ha mencionado en el capítulo uno, la gran mayoría de las familias indígenas de Huehuetla habitan en las comunidades o rancherías. La minoría que lo hace en la cabecera municipal tiene sus viviendas en zonas periféricas casi siempre ubicadas al pie de los cerros o barrancas.

Un número importante de varones jóvenes acostumbra comprar un terreno con la idea de construir su vivienda. En ciertos casos lo hacen antes de contraer

¹⁹³ En términos generales, este mismo modelo de festejo se aplica a las fiestas de tres años y a los bautizos. Las variantes son mínimas dependiendo cada caso y algunas de éstas pueden inferirse. Por ejemplo, sólo se interpretan vales en las fiestas de XV años. Por otro lado, en todos los cumpleaños se parte el pastel y se cantan las mañanitas, en el caso de los bautizos, suele suceder lo primero pero no lo segundo. Incluso, refiriéndonos a las graduaciones de escuela, los jóvenes indígenas las celebran en el marco de una fiesta familiar, es decir, yendo a misa, comiendo pastel y bailando huapango. De cualquier forma, a pesar de algunas diferencias, podemos decir que son más los aspectos comunes que comparten todas las fiestas familiares y por tanto, creemos no necesario hacer una descripción independiente de cada una de ellas.

matrimonio, mientras que en otros, lo hacen cuando ya están casados pero viven con su pareja en casa de sus padres.

Debido a que los terrenos de las rancherías son más baratos en comparación con los de la cabecera municipal, es ahí donde podemos encontrar la mayoría de las viviendas indígenas. Muchas de estas viviendas están construidas con madera y techo de asbesto, sin embargo, desde hace ya algunos años se ha empezado a utilizar adobe para construir las paredes de sus casas. No obstante, todavía son muy pocos los casos en que este material ha sustituido a la madera y al techo de asbesto.

Como ya se dijo cuando nos referimos a la boda, es común que los primeros días o meses de la vida en matrimonio, la pareja habite en la casa de los padres del novio hasta que éste concluya la construcción de su propia casa.¹⁹⁴ Cuando esto ocurre, antes de que la pareja habite su nueva vivienda, tiene que llevarse a cabo la celebración correspondiente, es decir, la bendición.

Para tal efecto, los familiares y compadres de la pareja, desde muy tempranas horas de la mañana se disponen a adornar la casa que será bendecida. Comúnmente emplean flores y recortes de papel en forma de cadenas, resaltando con mayor énfasis el lugar donde se ha ubicado el altar familiar.

Con el fin de ofrecer un panorama global de este tipo de celebraciones, haré referencia a uno de los casos que presencié en la comunidad de Lipuntahuaka el 12 de agosto de 2006. En términos generales, a través del caso aludido, pondremos especial énfasis en los rasgos comunes que caracterizan a este tipo de eventos llevados a cabo por la población totonaca del Municipio de Huehuetla.

Tomando como punto de partida la mañana del día del evento, un grupo de familiares, compadres y amigos de la pareja permanecía en la casa atendiendo los últimos detalles en cuanto al arreglo y la comida. Otros tantos se concentraron en las afueras de la iglesia para esperar el inicio de la misa. Entre la gente que ahí

¹⁹⁴ Recordemos que en el capítulo primero se mencionó que la albañilería es una de las profesiones más desempeñadas por los indígenas y que un gran número de ellos construye su propia casa.

se ubicaba se encontraban dos tríos huastecos que habían sido contratados para la ocasión, me refiero a “Los Paileros” y “Chava y sus huastecos”.¹⁹⁵

Poco a poco la gente fue entrando al templo y alrededor del medio día la misa dio inicio. Una vez concluida la celebración, todos los concurrentes se dirigieron a la casa que ese día sería bendecida, misma que se localizaba a casi una hora de camino a través de veredas. Al llegar a dicha vivienda, los anfitriones ofrecieron comida a los concurrentes mientras los tríos huastecos empezaron a interpretar huapangos. La comida consistió en mole con carne de res, tortillas y café. Al mismo tiempo se empezaron a distribuir cervezas entre los invitados.

Los tríos se turnaban para interpretar huapangos y también se turnaron para comer con el fin de que la música nunca se dejara de escuchar. Después de que los invitados terminaron sus alimentos, la gente empezó a bailar con la música de los tríos. Cada uno de estos dos tríos, como es ya costumbre en la región, se colocó en una esquina de la casa y fueron intercalando su participación musical durante toda la tarde mientras la gente bailaba y tomaba cerveza. Aproximadamente a las siete de la noche, los tríos dejaron de tocar en espera de los padrinos y el párroco.



Imagen 26 Trío Chava y sus huastecos

¹⁹⁵ En el caso de “Chava y sus huastecos” actualmente el trío no siempre se conforma por sus integrantes de inicio. En los últimos años Chava ha mantenido el nombre de su trío y comúnmente lo integra con diferentes músicos. Aquella ocasión el trío se completo con Miguel Aquino y Ricardo García, el primero sí fue fundador del trío y en esta fiesta se hizo cargo de la quinta huapanguera, el segundo es amigo de Chava y ejecutó la jarana huasteca.



Imagen 27 Trío Los Paileros

A lo lejos se escuchaba el sonido de los santos sones, lo cual indicaba que el padrino estaba cerca. En cuestión de minutos fueron llegando los padrinos y el párroco. Ellos venían seguidos de una procesión conformada por el trío huasteco “Los cariñosos” y un grupo de familiares y amigos. El padrino traía una imagen religiosa, el párroco el recipiente de agua bendita y la demás gente venía alumbrándose con ceras.¹⁹⁶

La gente que se encontraba dentro de la casa y los dos tríos que habían estado tocando hasta entonces, salieron a recibir la procesión. Estos tríos también empezaron a interpretar santos sones mientras la procesión entraba a la vivienda. Quiere decir que en el momento en que la gente se iba introduciendo al interior de la casa, los tres tríos no dejaron de tocar. Mientras esto sucedía, al mismo tiempo alguien empezó a tronar cuetes en la parte de afuera.

Debido al número tan nutrido de personas, no toda la gente pudo entrar a la casa, sino solamente el párroco y los padrinos seguidos de algunos familiares junto con los tres tríos huastecos. En el interior de la casa el padrino y el párroco se colocaron frente al altar familiar y cada uno de los tríos se fue instalando en diferentes esquinas de la vivienda. El párroco dirigió algunas oraciones, los padrinos colocaron la imagen en el altar familiar y después dio inició un rosario. Cabe destacar que a lo largo del rosario, durante cada espacio de tiempo que corresponde al cambio de misterio, los tríos huastecos fueron intercalando su participación musical a base de santos sones.

¹⁹⁶ Ya se ha indicado que con este nombre los pobladores totonacos hacen referencia a las velas.

Una vez que el rosario concluyó, uno de los tríos tocó su última interpretación de santos sonos mientras el padre procedió a regar con agua bendita distintas partes de la casa. Al término de la bendición, cerca de las 20:30 hrs, el padre se retiró. Por su parte, los tríos volvieron a interpretar huapangos alternando sus intervenciones musicales. Mientras tanto, los concurrentes bailaban y tomaban cerveza. La fiesta continuó y, cerca de la media noche, los anfitriones empezaron a distribuir la cena entre los invitados.¹⁹⁷

La música nunca se suspendió ya que mientras unos tríos comían, el otro seguía tocando y viceversa. Después de la cena, la gente reanudó nuevamente el baile y se siguió distribuyendo gran cantidad de cerveza entre los asistentes¹⁹⁸. Cerca de las 3:00 hrs los bailadores empezaron a disminuir en número y parecía que todos estaban tomando un pequeño descanso. Durante el lapso de tiempo en que ya no había nadie bailando, los tríos empezaron a interpretar canciones rancheras, duranguenses, boleros y otros géneros de “moda”. Por mi parte, después de consultar con varios músicos, la mayoría coincidió que este lapso de tiempo permite que los tríos muestren que tan variado es su repertorio musical.

Lo que generalmente ocurre en estos casos es que cada trío trata de interpretar de su repertorio una pieza musical de “moda” que supere a la que interpretó el trío que le antecedió. Dicha dinámica casi siempre dura dos rondas y al término de las mismas, el trío que inició dicha fase interpreta un huapango, reiniciando así el baile y dando por concluida lo que parecería haber sido un tipo de “demostración” o de “competencia”. Este asunto ya lo hemos referido anteriormente.¹⁹⁹

¹⁹⁷ La cena consistió en mole de pollo, tortillas hechas a mano y café.

¹⁹⁸ En el caso de los músicos, estos siempre gozan de ciertos privilegios ya que, mientras a los invitados se les ofrece cerveza por cerveza, a los músicos generalmente siempre se les coloca un “cuadro” (cartón) para que dispongan libremente de dicho líquido. Del mismo modo, los músicos siempre son atendidos de manera especial en sus demandas, ellos pueden dirigirse con los anfitriones para pedir más comida, otro cuadro o incluso para sugerir que atiendan a algún invitado o amigo de los músicos como si se tratara de ellos mismos.

¹⁹⁹ Debe aclararse que no necesariamente el trío que inicia la ronda de piezas de “moda” es el encargado de concluir la con un huapango. Hay casos en que si uno de los tríos no quiere entrar en esta dinámica de “competencia”, continúa interviniendo con huapangos, rompiendo así la cadena. También hay ocasiones en que el trío que decidió romper la cadena con la interpretación de un huapango no es secundado por el trío siguiente. Es decir, el trío posterior continúa interpretando piezas de “moda” como una forma de retar a aquel trío que ha roto con la cadena. De cualquier forma, si un trío ya decidió no entrar en esa disputa, es

En esta ocasión fueron “Los cariñosos” quienes iniciaron con la interpretación de una canción ranchera. “Los paileros” continuaron con el mismo género mientras que “Chava y sus huastecos” decidió interpretar “El colas”. Chava llevaba una jarana veracruzana que uso como requinto jarocho haciéndose acompañar de la quinta huapanguera interpretada por su sobrino Miguel Aquino y la jarana huasteca a cargo de Ricardo García. Al parecer, a la gente le agradó el cambio de género e inmediatamente varios se pararon a bailar.

Al escuchar y ver aquello, “Los cariñosos” interpretaron con su dotación instrumental huasteca el “Jarabe loco” y la gente siguió bailando. Por su parte, “Los Paileros”, queriendo continuar con la misma dinámica, interpretaron “La bamba”. Cuando tocó el turno otra vez a “Chava y sus huastecos”, Chava tomó nuevamente su jarana veracruzana para indicarle a su trío que ahora interpretarían la “María Chuchena”.

Después de ello, “Los cariñosos” interpretaron una canción ranchera, posteriormente lo mismo hicieron “Los paileros”. Por su parte, “Chava y sus huastecos” prefirieron interpretar un huapango y con ello se reinició nuevamente el ciclo de este género musical.

La fiesta prosiguió hasta el amanecer. Alrededor de las 5:00 hrs, “Chava y sus huastecos” y “Los paileros” empezaron a intercambiar de integrantes interpretando así algunos huapangos. Una vez que dichos tríos volvieron a conformarse con sus respectivos miembros, “Los paileros” interpretaron un huapango llamado “La ranita”. Ellos refirieron al igual que Chava, que ese huapango se acostumbraba tocar al amanecer y que era usado más para “echar relajo” entre los invitados que para acompañar del baile.²⁰⁰

Aproximadamente a las 6:00 hrs. los tres tríos se colocaron frente al altar familiar, la demás gente también se puso de pie cerca de los músicos y todos juntos interpretaron las mañanitas a la imagen de la Virgen de Guadalupe. Al término de ello, la fiesta prácticamente se dio por concluida. Los invitados y

muy difícil que lo hagan cambiar de opinión y preferirá seguir tocando huapangos haciendo caso omiso de la invitación a la “competencia”.

²⁰⁰ Lo característico de este huapango es que en un determinado momento, los músicos tratan de imitar con sus voces el sonido de las ranas. Haciendo estos sonidos, se acercan a los concurrentes como si se tratara de una invitación para que éstos también imiten el sonido de dicho animal. Hay quienes emiten sonidos muy graciosos lo cual genera mucha diversión entre los invitados.

músicos empezaron despedirse dando las gracias a los anfitriones por la invitación.

En virtud de lo hasta aquí dicho, de manera sintética podemos sostener que la producción musical de la población totonaca de Huehuetla forma parte de un conjunto de manifestaciones sonoras que se expresan principalmente a través del sistema festivo del Municipio. Éste último, como hemos visto, se encuentra conformado por dos subsistemas: fiestas comunales y fiestas familiares. Respecto al trío huasteco, hemos podido notar que su repertorio musical amplio y variado es parte fundamental de ambos tipos de celebraciones.

En adelante veremos cómo dicha producción musical del trío huasteco, vista desde el ámbito festivo, contribuye de manera significativa a configurar la no-homogeneidad del espacio y el tiempo sagrado en el Municipio de Huehuetla. Antes de ello, en primera instancia aclararemos el sentido en que vamos a emplear estos dos conceptos.

7. El trío huasteco en la demarcación del espacio y el tiempo sagrado

7.1. Caracterización general de los espacios sagrados en Huehuetla

De acuerdo con Eliade, para el hombre religioso el espacio no es homogéneo (Eliade, 2008: 25), hay porciones de espacio cualitativamente diferentes entre sí. Una vez que lo sagrado se manifiesta en una *hierofanía* cualquiera, entonces, nos dice Eliade, se genera una ruptura en la homogeneidad del espacio y se revela una realidad absoluta opuesta a la no-realidad de la inmensa extensión circundante (Eliade, 2008:26). En este sentido, el espacio profano sería aquella extensión homogénea donde no existe demarcación ni diferenciación cualitativa y orientadora. De acuerdo con Eliade, para la experiencia profana no hay Mundo sino una infinidad de “lugares” más o menos neutros en los que se mueve el hombre en el devenir de sus obligaciones cotidianas.²⁰¹

La hierofanía revela un punto fijo, un “centro”, una orientación. El descubrimiento de tal punto fijo equivale a la creación del mundo, el hombre

²⁰¹ De acuerdo con Eliade, la experiencia profana del espacio no la podemos encontrar en estado puro. El hombre que no se considera religioso de cualquier modo identifica ciertos lugares privilegiados que son cualitativamente diferentes de los otros: la casa natal, una ciudad, una calle, un edificio, etc. Estos lugares conservan una cualidad excepcional única cuasi “lugares santos” de su universo privado (Eliade, 1957: 28).

religioso se ha esforzado por establecerse en el centro del mundo. “*Para vivir en el Mundo* hay que *fundarlo* y ningún mundo puede nacer en el ‘caos’ de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano” (Eliade, 2008:26).

Respecto a lo anterior, recordemos que en el primer capítulo se hizo un recuento de las distintas versiones acerca de las apariciones de San Salvador en Huehuetla. Si bien no todas coinciden en decir que el santo patrón se apareció en el “Kgoyumachuchut”, lo cierto es que gran parte de la población afirma que en torno a dicho lugar se aparecieron otros santos, por esta razón, es considerado un sitio altamente sagrado. Si a esto agregamos que los pobladores consideran que ahí es donde se fundó Huehuetla, entonces podemos sostener que esta manifestación de lo sagrado reveló a su vez, el punto de origen de la cultura totonaca de la región, es decir, la “creación” del mundo totonaco de Huehuetla. Lo anterior nos permite notar que la “hierofanía” puso en evidencia un punto fijo cualitativamente diferente del espacio profano circundante.

La no-homogeneidad del espacio sagrado también puede hacerse manifiesta a través de un templo.²⁰² Al respecto, Eliade considera que para un creyente el templo participa de otro espacio diferente del lugar donde se encuentra. Nos dice: “el templo constituye, propiamente hablando, una ‘abertura’ hacia lo alto y asegura la comunicación con el mundo de los dioses” (Eliade, 2008:29). De esta manera, el mundo profano queda trascendido en el interior de este recinto sagrado. Eliade sostiene que todo espacio sagrado, y en este caso, refiriéndonos al templo, también implica una *hierofanía*, es decir, una irrupción de lo sagrado. Como ya hemos dicho, esta irrupción sacra hace de dicho espacio un espacio cualitativamente diferente del medio circundante que le rodea.²⁰³

Tomando ahora en consideración las fiestas comunales que, como hemos visto, se dirigen hacia lo divino, podríamos decir que en este caso, el templo de Huehuetla constituye el punto central a partir del cual se van configurando los distintos espacios sagrados correspondientes a dichas celebraciones. La

²⁰² Entendida en términos de un templo edificado.

²⁰³ Eliade considera que un signo cualquiera es suficiente para indicar la sacralidad de un lugar (Eliade, 1957: 30).

relevancia que reviste el templo es debido a que la población totonaca considera que fue la propia divinidad la que eligió dicho sitio como su lugar de residencia.²⁰⁴

En términos generales podemos afirmar que toda el área que abarca el interior del templo es ya un espacio sagrado, no obstante, como se ha dicho, el espacio sagrado no es homogéneo, sino que está conformado por lugares que son cualitativamente distintos en función de su grado de participación o cercanía con lo divino. De tal suerte, el altar mayor, cuyos símbolos dominantes son la imagen de San Salvador y la réplica de la pirámide de los nichos, constituye el espacio sagrado por excelencia.²⁰⁵ En dicho lugar consideramos que se hace posible lo que Eliade denomina la 'abertura' hacia lo alto ya que ahí puede establecerse una comunicación más cercana con la divinidad. Para constatar lo anterior, haremos mención de algunos ejemplos que seguramente no son los únicos a los que se podría aludir, sin embargo, nos parecen relevantes para corroborar lo antes descrito.

Vamos a iniciar haciendo mención de los elementos visuales que se encuentran en el altar mayor durante los periodos festivos. En estos días la iglesia es adornada y, en todos los casos, siempre sobresale la decoración del altar mayor. En la fiesta de San Salvador dicha imagen porta collares de chiles simbolizando así la intervención de la divinidad para que la tierra sea fértil. Respecto a la celebración del 12 de diciembre, la virgen de Guadalupe es coronada justo en el altar mayor. Además, en cada uno de los nichos de la réplica piramidal que ahí se encuentra, se colocan diversas imágenes de la virgen que identifican a cada comunidad del Municipio. Estas imágenes también son llevadas por las calles del pueblo durante la procesión correspondiente.

Es importante añadir que en ambas celebraciones, los fieles depositan diversas semillas frente al altar mayor en calidad de ofrenda y agradecimiento por los bienes recibidos.

²⁰⁴ Recordemos que a través de las distintas versiones sobre las apariciones de San Salvador quedó señalado que fue la misma divinidad la que eligió el sitio donde quería permanecer.

²⁰⁵ Tomando en cuenta lo discutido en el capítulo segundo sobre la equivalencia entre San Salvador, el Dios del maíz y el Sol, así como lo que se ha dicho durante este trabajo acerca de la relevancia que tuvo la construcción de la réplica de la pirámide de los nichos, podríamos decir entonces que el altar mayor sintetiza gran parte del mestizaje cultural de esta región de Puebla. No es casual por tanto que constituya el sitio que cuenta con el mayor grado de sacralidad al interior del templo.

En relación a la Semana Santa, el altar mayor es decorado de distintas maneras durante este periodo. Por ejemplo, el domingo de ramos sobresalen los arreglos de palmas y varios ramos florales que se colocan sobre la pirámide. El viernes santo, el altar mayor es cubierto con una manta morada y en la parte baja, frente a la pirámide, es colocado el divino sepulcro. El sábado de gloria se cambia la manta morada por una blanca. Delante de la manta es colocada la imagen de Jesús con una túnica también de color blanco. La pirámide es adornada con ramos de flores sobresaliendo el color blanco.

Refiriéndonos ahora a la celebración de la Navidad, en ciertas ocasiones los diferentes niveles de la pirámide son empleados para colocar sobre ellos parte del nacimiento. Otras veces la pirámide es adornada con flores y el nacimiento se coloca cerca de la mesa sacerdotal.

Consideramos que lo dicho hasta aquí respecto a los adornos, muestra la relevancia que posee el altar mayor como el espacio sagrado por "excelencia". De lo anterior podríamos decir que las distintas formas en que éste es adornado, configuran los diferentes escenarios a través de los cuáles se hace manifiesta la divinidad y, al mismo tiempo, determinan con claridad el tipo de fiesta que se esté celebrando. En consecuencia, los adornos del altar mayor permiten delimitar el espacio sagrado fundamental a través del cual, se logra transmitir un panorama sintético del sistema de creencias del pueblo totonaco que, a su vez, se expresa a través del sistema festivo.

Antes de pasar al siguiente grupo de ejemplos queremos señalar que aunque nuestra intención fue, a partir de los adornos, mostrar la relevancia que reviste el altar mayor, no obstante, consideramos que todos los demás adornos que se colocan tanto al interior como al exterior del templo también son elementos visuales a través de las cuales se establecen los distintos espacios sagrados que, en su conjunto, hacen que las fiestas comunales sean un encuentro con la divinidad.

Continuando con lo anterior, otra manera en que podemos constatar la importancia del altar mayor es a través de las actividades con las que inician las fiestas comunales celebradas en honor a un santo patrón; a saber, las tradicionales mañanitas entonadas por todos los feligreses y cuya interpretación

musical comúnmente está a cargo de un trío huasteco. Debemos resaltar el hecho de que los concurrentes dirigen su canto hacia el altar mayor, creyendo así, lograr establecer un vínculo con la divinidad. Vale destacar que es la música la que hace posible dicha unión, de tal suerte, el trío huasteco juega un rol muy importante.

Por su parte, las danzas también constituyen un factor relevante en la demarcación del espacio sagrado por excelencia. Ya hemos visto que durante las fiestas comunales los danzantes, en distintos momentos, llegan frente al altar mayor, se hincan, hacen reverencia a la imagen y ofrecen su danza con respeto y solemnidad. De hecho es frente al altar mayor donde los danzantes “saludan” a la divinidad al iniciar sus actividades durante el tiempo que dure la celebración y también, es el lugar donde se “despiden” una vez han cumplido su compromiso y la fiesta ha terminado. Lo anterior es una muestra más de que el altar mayor es una “apertura hacia lo alto” y por tanto, es el espacio sagrado donde se puede establecer un mayor contacto con lo divino.

Hasta ahora, nos hemos referido solo al aspecto visual y a ciertas actividades que articulan la relevancia del altar mayor. Sin embargo, la heterogeneidad propia del espacio sagrado nos permite identificar otros sitios que presentan distintos grados de participación con lo divino. Los adornos, aunque relevantes, no son los únicos elementos a través de los cuales estos espacios quedan demarcados. Dicha demarcación no se manifiesta solamente a partir de los elementos visuales sino que también interviene en su configuración el factor auditivo e incluso el olfativo. Éste último es percibido a través de los distintos olores provenientes de los alimentos elaborados para la ocasión, el incienso, el humo, las flores e incluso de la pólvora empleada para los cohetes. Quiere decir que el entrono olfativo se opone al que caracteriza a la vida cotidiana.

Debido a los objetivos de este trabajo, en las siguientes secciones nos referiremos de manera particular al contexto sonoro del sistema festivo. Nuestra intención será resaltar el rol que desempeña dicho entorno sonoro en la demarcación tanto del espacio como del tiempo sagrado. Cabe señalar que pondremos especial énfasis en la relevancia que, para tal efecto, desempeña el trío huasteco en Huehuetla.

7.2. El trío huasteco y la demarcación del espacio sagrado

En la sección anterior defendimos la idea de que el altar mayor es el espacio sagrado por excelencia. No obstante, también mencionamos que el templo en su conjunto constituye un espacio sagrado fundamental ya que, en términos generales, es el recinto donde se encuentra la divinidad, o como lo refieren los feligreses, es la “casa del señor”. Por tanto, en su interior se percibe una realidad totalmente distinta a la del espacio profano. Los muros son decorados de acuerdo con la fiesta de que se trate. Los cantos religiosos que van intercalados durante las celebraciones de misa configuran el ambiente propicio para la adoración. Los danzantes acompañados de los ensambles instrumentales hacen su aparición para venerar y ofrecer su “servicio” al santo patrón. Los rezos tanto colectivos como individuales son emitidos con toda devoción dando cuenta de que es ahí donde los humanos pueden ser escuchados por la divinidad. Si a esto añadimos, como ya se dijo, los olores del incienso, de las flores, del humo de las velas, de las semillas que son depositadas frente al altar mayor en calidad de ofrenda, entre otras, entonces nos percatamos de que se trata de un espacio con un alto grado de sacralidad.

Por otra parte, si dirigimos nuestra mirada hacia el atrio de la iglesia, podemos notar que éste ocupa un espacio liminal que separa al templo del ámbito exterior, es decir, permite diferenciar el espacio sagrado del espacio profano. Sin embargo, el hecho de ser un espacio liminal hace que participe de cierto grado de sacralidad ya que, lo que ocurre en su interior le confiere una apariencia que contrasta con el espacio profano que se encuentra fuera de sus límites. Lo anterior puede demostrarse a través de los elementos visuales de su decoración, así como de su entorno olfativo²⁰⁶ y auditivo. En relación a este último, se ha mencionado en secciones precedentes que durante la mayor parte del día, en dicho lugar se llevan a cabo las diferentes danzas. La ejecución de éstas depende de la participación de los ensambles instrumentales correspondientes encargados de la interpretación musical, entre los cuales, el trío huasteco siempre se hace

²⁰⁶ En la mayoría de los casos el atrio se percibe olfativamente diferente. Podemos destacar el olor a pólvora de los cohetes, el olor del polvo que los danzantes levantan al bailar, el olor de los alimentos que ahí se venden, entre otras cosas. Dicho entorno olfativo hace que el atrio de la iglesia se perciba como un espacio que difiere considerablemente del espacio externo.

presente y por lo tanto, es fundamental en la configuración sagrada de dicho espacio.

Es importante agregar que durante las fiestas comunales, las melodías ejecutadas por los ensambles instrumentales que acompañan a las diferentes danzas se entretajan con manifestaciones sonoras diversas. Entre ellas podemos mencionar el sonido emitido por los pies de los danzantes al chocar con el piso, el sonido de los cohetes, el llamado de las campanas, el murmullo de la gente, etc. Este complejo sonoro forma una unidad indisoluble con la construcción visual contenida al interior del atrio.²⁰⁷ El resultado es la configuración de un espacio heterogéneo que se opone al espacio homogéneo del entorno cotidiano. En consecuencia, las fiestas comunales hacen posible que el atrio se convierta en uno de tantos escenarios a través de los cuáles se rinde tributo a la divinidad, de esta manera, este sitio también deviene un espacio sagrado.

Queremos hacer notar que los distintos espacios sagrados no tienen que ser necesariamente espacios fijos conformados por áreas perimetrales inalterables. Por el contrario, durante las fiestas comunales el propio espacio profano es susceptible de ser sacralizado. Esto ocurre justamente durante las procesiones.

Cómo ya se ha dicho, en el caso de las fiestas comunales con sistema de mayordomía, las imágenes de los santos son extraídas de la iglesia y llevadas a cuestras por los feligreses quienes recorren diversas calles del Municipio. Estas procesiones se integran, por las autoridades religiosas,²⁰⁸ los mayordomos, los fiscales, los danzantes, los ensambles instrumentales y gente del pueblo. Se cree que durante la procesión, la divinidad transita por las calles de Huehuetla, de tal manera, cada lugar por donde pasa se va sacralizando. Para ello, nuevamente el entorno sonoro es fundamental ya que hace posible que las danzas se integren a la procesión y vayan ejecutando sus evoluciones.

Prosiguiendo con este tipo de fiestas, se ha mencionado que diariamente durante la tarde, los mayordomos se dirigen al templo en procesiones integradas

²⁰⁷ La parte visual no solo se circunscribe a los adornos del atrio sino que se complementa con el atuendo de los danzantes, sus distintas coreografías y evoluciones, la concentración de la gente, los puestos de comida, etc.

²⁰⁸ Párroco y madres carmelitas.

por familiares y amigos para entregar la cera. Para ello es fundamental la ejecución de los santos sones a cargo del trío huasteco. Este mismo género musical es requerido en las procesiones de Semana Santa efectuadas durante el vía crucis así como el sábado de gloria cuando los habitantes totonacos provenientes de las distintas localidades llegan al templo de Huehuetla para encender el cirio pascual. De manera similar, los santos sones son ejecutados durante las procesiones efectuadas en Navidad e incluso, en aquellas procesiones que se realizan en fechas variables cuando la comunidad atraviesa por un mal momento. Recordemos que en este último caso, los pobladores totonacos organizan una celebración de misa fuera de la iglesia, comúnmente en algún cerro u otro sitio natural que es considerado sagrado, o bien, que es sacralizado al transportar ahí la imagen del santo patrón con todo lo que esto implica.

De lo anterior podemos sostener que las calles y en su caso, las veredas por las que estas procesiones transcurren, adquieren un rostro cualitativamente diferente al que poseen durante los periodos cotidianos. En términos generales, los pobladores refieren que una procesión sería inconcebible sin la intervención musical correspondiente y, en todos estos casos, el trío huasteco es el ensamble instrumental fundamental que produce el entorno sonoro propicio para que la divinidad “recorra” el pueblo y en esta medida, sacralice los espacios por donde transita.

Dicho transitar sacralizante de la divinidad también se hace manifiesto cuando la imagen es trasladada al altar familiar durante las fiestas patronales. En este caso, las respectivas viviendas de los mayordomos son acondicionadas para recibir semejante visita. Además de las decoraciones propias del altar familiar y del entorno olfativo proveniente de los alimentos que se han preparado para tal ocasión, nuevamente el ámbito sonoro juega un papel relevante. Generalmente los danzas cuya música es interpretada por el trío huasteco hacen su aparición en la vivienda del mayordomo y ofrecen su servicio frente al altar familiar. Posteriormente, los tríos huastecos interpretan algunos huapangos que, en ciertos casos, son bailados primeramente por el mayordomo, su esposa y algunos familiares. Al término de ello, la fiesta prosigue tal y como ya ha sido descrita en secciones precedentes, siendo la música de los tríos huastecos la que, al

prolongarse hasta el siguiente día, mantiene la indicación de que el lugar de donde proviene participa de un entorno sagrado.²⁰⁹

Hasta ahora nos hemos referido solamente a las fiestas comunales, sin embargo, las fiestas familiares también participan de un entorno sagrado. Ya hemos dicho que este tipo de celebraciones se encuentran dirigidas hacia lo humano y, en términos generales, constituyen conmemoraciones del ciclo de vida de los individuos. Hay que añadir que para los pobladores totonacos es imprescindible que dichas fiestas sean una vía a través de la cual se le pueda rendir tributo a la divinidad para agradecerle el cumplimiento del ciclo humano en cuestión y solicitarle su cuidado y protección en el futuro. Para ello, como ya se ha mencionado, se celebra una misa en la que concurren los festejados acompañados de familiares y amigos. En el caso de los cumpleaños, los santos sones indican que el festejado se dirige al templo o bien que va de regreso a su casa. A diferencia de las procesiones de las fiestas comunales, en las fiestas familiares no podríamos decir que, de manera necesaria, el recorrido que efectúa el festejado es sacralizado, más bien consideramos que la música indica que el festejado se dirige al encuentro con la divinidad para recibir su bendición. Cuando el festejado sale de la iglesia para retornar a su vivienda, los santos sones ponen de manifiesto que la persona en cuestión ya participa de un entorno sagrado, consecuentemente, la fiesta también ha sido sacralizada. En adelante, la música de los tríos huastecos, tal y como en las fiestas comunales, será el indicador sonoro fundamental de que la vivienda donde la fiesta se está realizando ha devenido un lugar sagrado.

En el caso de las bodas, podríamos decir que los santos sones interpretados durante el recorrido que se lleva a cabo después de la misa, señalan a su vez que la unión ha sido sacralizada, y por tanto, también todo el desenvolvimiento de la fiesta que ya se ha descrito. Es importante señalar que los recorridos que el novio emprende primero hacia la casa de la novia y, posteriormente cuando regresa a su casa ya con su pareja, son recibidos respectivamente en cada vivienda con bendiciones y rezos por parte de los padres y padrinos. Durante estos recorridos los tríos huastecos interpretan santos sones,

²⁰⁹Esto puede aplicarse a las diferentes fiestas que hemos descrito en este capítulo.

pero también en los momentos de dichas bendiciones. Significa entonces que los santos sonos señalan las diversas etapas en que se actualiza la sacralidad de la unión y con esto, se sacralizan también los lugares de celebración y la fiesta misma. Esto se hace evidente ya que las bendiciones se llevan a cabo frente al altar familiar, es decir, en el lugar de mayor sacralidad dentro de la vivienda. Posteriormente seguirá el baile de huapango toda la noche. Al amanecer habrá un acto más de sacralización, esto ocurre al momento en que los padres y padrinos vuelven a dar consejos y bendiciones a la recién pareja. Asimismo, cuando los padres de la novia se despiden de ella dejándole también sus bendiciones. El entorno sonoro de este momento se conforma por santos sonos.

Pasando al asunto de la bendición de una vivienda, la sacralidad del lugar queda manifiesta cuando el párroco se traslada al sitio en cuestión y oficia una misa o dirige un rosario y, al término de ello, procede con la bendición. En este caso, los santos sonos anuncian la llegada del párroco y se intercalan entre los rezos o la celebración de misa. Debe señalarse que el párroco llega a la vivienda en medio de una pequeña procesión integrada por el dueño de la casa, familiares, padrinos y amigos. En la mayoría de los casos el dueño de la casa porta la imagen de un santo que a su vez será colocada en el altar familiar de la vivienda. Ello garantiza todavía más la sacralidad del lugar y del evento. Los santos sonos se vuelven a ejecutar cuando el sacerdote, después de terminar la misa o el rosario, riega con agua bendita la vivienda. Acto seguido, inicia el baile de huapango prolongándose hasta el amanecer. La música de los tríos huastecos vuelve a ser el indicador sonoro de que el lugar y la fiesta han sido sacralizados.

Por último, al referirnos al compadrazgo que se genera por la acostada del niño Dios, queda de manifiesto que es la divinidad la que a su vez establece este vínculo. Recordemos que el niño Dios es entregado vestido a sus dueños y, después de algunos rezos o incluso de un rosario, es colocado en el nacimiento, que justamente coincide con el lugar del altar familiar. Mientras se coloca la imagen, los tríos huastecos suelen interpretar santos sonos. Posteriormente se ofrece comida a los concurrentes y los tríos interpretan huapangos durante toda la noche. El compadrazgo es posible gracias a la mediación de la divinidad y, la

música de los tríos huastecos es una muestra de que la fiesta y el lugar participan de un ámbito sagrado.

Se debe señalar que en todos los casos relativos a las fiestas familiares que se han señalado, hemos recuperado los elementos más relevantes y comunes a todas ellas, poniendo especial énfasis en el rol fundamental que desempeñan los tríos huastecos en la sacralización de los espacios familiares. Con ello no pretendemos que la música de los tríos sea el único indicador de lo antes dicho. El adorno que poseen las viviendas en cada una de estas celebraciones, el pastel (en su caso), así como el olor de los alimentos que se preparan para la ocasión, que dicho sea de paso, el primer plato siempre se coloca en el altar familiar, también son indicadores relevantes del escenario propio de los espacios sagrados.

Sin embargo, tanto en las fiestas familiares como en las comunales, creemos que la música desempeña un rol especial ya que permite identificar los lugares sagrados de las fiestas desde varios metros a la redonda. Es decir, a diferencia de los elementos visuales e incluso olfativos cuyo radio de percepción es casi directo, la música puede ser escuchada a grandes distancias a través de las veredas y los cerros de las viviendas indígenas. Debido a lo anterior, no es imprescindible estar en el lugar exacto donde se desenvuelve la fiesta para percatarse de ella mediante los sonos de las danzas, los santos sonos, los huapangos, las cumbias huastecas, etc. En otras palabras, a través de la música de los tríos huastecos, el espacio festivo se expande a toda la población y es reconocido por sus habitantes. En consecuencia, podríamos decir que durante las distintas celebraciones que ya se han señalado, el trío huasteco hace posible que el entorno en general del Municipio de Huehuetla adquiera un rostro sagrado.

7.3. Caracterización general del tiempo sagrado en Huehuetla

En términos generales podríamos decir que el tiempo sagrado tiene un origen divino y se hace presente a través de los periodos festivos. En el caso de Huehuetla, dichos periodos festivos corresponden tanto a las celebraciones comunales como a las familiares. Ambos tipos de fiesta logran establecer una dimensión temporal heterogénea y sagrada que se distingue del transcurrir

cotidiano. De acuerdo con Callois, el periodo festivo se opone al tiempo de la vida normal, o como lo refiere Eliade, al tiempo profano.

La fiesta, de acuerdo con Caillois, representa un paroxismo de vida y resalta muy por encima de la vida diaria, apareciéndosele al individuo como otro mundo donde se siente transformado por fuerzas que lo rebasan (Caillois, 2006:103). Caillois sigue a Durkheim cuando éste último explica a las fiestas en contraposición a los días de trabajo, es decir, como una oposición entre el tiempo sagrado y el tiempo profano, como aquella oposición entre un frenesí exaltante y la repetición cotidiana de las mismas preocupaciones materiales. La fiesta, nos dice Caillois, es el reino mismo de lo sagrado (Caillois, 2006:104).

En base a lo anterior, podríamos decir que esta dimensión sagrada que encierra la fiesta confiere sentido a su realización ya que permite establecer un vínculo con la divinidad para agradecerle los bienes recibidos. En el caso de las fiestas comunales, el agradecimiento es colectivo y se cree que a través de ellas se puede asegurar, o al menos solicitar, el bienestar de la comunidad. Por lo que se refiere a las fiestas familiares, son las familias quienes agradecen a la divinidad un ciclo más de vida de los individuos, al tiempo que le solicitan protección y bendiciones para el futuro. Por ello, el tiempo sagrado en el que transcurren ambos tipos de celebraciones no debe de ser perturbado por las preocupaciones cotidianas. En uno y otro caso, los habitantes totonacos saben que el tiempo cotidiano y de trabajo habrá de suspenderse durante la fiesta. Cualquiera que sea su duración, al menos durante dicho momento las preocupaciones materiales se disipan y el tiempo es empleado para festejar plenamente el advenimiento de un ciclo más. De acuerdo con Callois, la fiesta representa para el individuo su memoria y su deseo, el tiempo de las emociones intensas y de la metamorfosis de su ser (Caillois, 2006:103). Al respecto, podríamos decir que el tiempo sagrado hace posible que el campesino, el albañil o el artesano, participen de una realidad distinta de su ser, ya que, al asumir el rol de mayordomo, danzante, músico, feligrés, padrino, entre otros, se tiene que tomar en cuenta el tipo de conducta esperada así como el desempeño de cada una de las actividades que estos roles implican. La población misma percibe esta “metamorfosis” del ser y establece un código específico de comportamiento que regula las relaciones interpersonales de

los participantes. Por ejemplo, al mayordomo se le trata con respeto. Él a su vez debe de ser “servicial” con los concurrentes y estar atento a que no falte nada, eso es parte del compromiso que ha asumido. Por otro lado, a los danzantes se les debe garantizar alimento y descanso ya que están realizando un servicio a la divinidad.²¹⁰ Respecto al padrino, éste debe cumplir cabalmente sus obligaciones y además, también es considerado una figura respetable en la fiesta. En relación a los músicos huapangueros, éstos deben ser tratados con esmero en todas sus peticiones ya que ellos son fundamentales para que la fiesta se realice satisfactoriamente y se prolongue por muchas horas.

Al término del tiempo festivo, cada quien retorna a sus actividades cotidianas con la satisfacción de haber cumplido cabalmente su papel y, al mismo tiempo, en espera de otro periodo más para festejar. De acuerdo con Caillois, durante el tiempo festivo la vegetación se renueva y la vida social, así como la natural, inauguran un nuevo ciclo (Caillois, 2006:106).

7.4. El trío huasteco y la demarcación del tiempo sagrado

Hemos visto que, de acuerdo con Eliade, para el hombre religioso el tiempo no es homogéneo y continuo. El tiempo sagrado se compone de intervalos que en gran medida corresponden a las fiestas religiosas que se celebran periódicamente. Eliade sostiene que el tiempo sagrado es reversible por naturaleza ya que toda fiesta o tiempo litúrgico es una reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, en un comienzo. “Participar religiosamente en una fiesta implica salir de la duración temporal ‘ordinaria’ para reintegrar el tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma” (Eliade, 2008:63).

En el caso de Huehuetla, podríamos decir que el entorno sonoro es uno de los indicadores principales que permiten identificar los intervalos constitutivos del tiempo sagrado. Los cohetes y las campanadas de la iglesia anuncian el inicio de las fiestas patronales, pero de igual manera lo hacen las mañanitas que son entonadas por la comunidad e interpretadas principalmente por un trío huasteco. Asimismo, los diferentes géneros musicales que se van interpretando durante el

²¹⁰ En este caso, al referirnos a los danzantes también incluimos en dicha acepción a los músicos que interpretan las danzas.

día indican el desenvolvimiento de la celebración. A través de los cantos religiosos, los sones de las distintas danzas, los santos sones, los huapangos e incluso las canciones rancheras, boleros o duranguenses,²¹¹ la población posee un referente sonoro a partir del cual, logra reconocer qué fase de la fiesta está transcurriendo en cada momento.²¹²

A lo largo del presente trabajo se ha sostenido que la mayoría de estos géneros musicales son interpretados por el trío huasteco, por lo que, dicho ensamble instrumental es fundamental en la configuración de los distintos momentos que constituyen el tiempo sagrado. En otras palabras, la versatilidad musical característica del trío huasteco constituye el principal indicador del periodo festivo en Huehuetla.

7.5. El trío huasteco y los momentos de irrupción de la vida cotidiana

Es importante tomar en cuenta que fuera del ámbito sagrado también podemos identificar cierta discontinuidad y heterogeneidad del tiempo. Este tiempo no corresponde necesariamente con el de la monotonía del trabajo sino con el regocijo y el tiempo predilecto. Para ilustrar lo anterior, Eliade emplea los siguientes ejemplos: cuando alguien escucha la música que más le agrada, cuando se tiene una cita con la persona amada, cuando se visita un lugar nuevo, etc. En estos casos, nos dice Eliade que el tiempo experimentado tiene un ritmo distinto en comparación con el que transcurre mientras se desempeñan las actividades cotidianas como el trabajo (Eliade, 2008:63).²¹³

Por nuestra parte, nos referiremos a este periodo discontinuo como a cierta irrupción del tiempo cotidiano o de las actividades rutinarias. Al respecto, en el caso de Huehuetla podemos aludir al encuentro de algunos amigos en la cantina,

²¹¹ Recordemos que se ha dicho que estos géneros musicales también son interpretados por el trío huasteco en el marco de las distintas celebraciones.

²¹² El reconocimiento de las facetas de la fiesta a través del entorno sonoro puede aplicarse tanto a las fiestas comunales como a las familiares ya que, como hemos podido notar, también las segundas están conformadas por etapas distintas.

²¹³ Debemos aclarar que al referirse a esta otra forma de tiempo discontinuo, Eliade lo concibe como una experiencia atribuible al hombre "no-religioso". Por nuestra parte diferimos de esta caracterización ya que consideramos que no se es "no-religioso", o bien, no se deja de ser religioso, sólo por el hecho de percibir y experimentar un periodo discontinuo fuera del tiempo sagrado.

a la visita inesperada de algún familiar, a una serenata,²¹⁴ etc. En estos casos, cuando se trata de acontecimientos mayoritariamente inesperados, la música se hace presente y ocasiona una ruptura en el transcurrir del tiempo ordinario. Muchas veces son los mismos músicos quienes se encuentran con amigos o familiares en la calle, en la cantina o en algún otro lugar público y, el gusto que ello suscita, es motivo suficiente para que interpreten algunos huapangos. Otras ocasiones los amigos o familiares indígenas que se encuentran pero que no son músicos, buscan a algún trío huasteco para que interprete huapangos y con su música “anime” el ambiente. Cuando esto sucede, las interpretaciones más frecuentes son huapangos, aunque también los tríos llegan a ejecutar canciones, duranguenses o rancheras, ello depende del gusto de quien lo solicite. Como es natural, estos encuentros inesperados también suelen suceder entre la población mestiza, en algunos de estos casos, también recurren a un trío huasteco para que “alegre” el momento.

Debemos notar que aunque este periodo de tiempo al que nos acabamos de referir es no-homogéneo, sin embargo, no podríamos considerarlo como un tiempo sagrado ya que no posee un origen divino. El tiempo sagrado es santificado por la divinidad y susceptible de hacerse presente a través de la fiesta. En ese caso, la duración temporal profana puede ser detenida periódicamente mediante la inserción del tiempo sagrado a través de los ritos. Por otro lado, la irrupción del tiempo cotidiano a la que hemos aludido en este apartado, no posee dicha cualidad “transhumana” y por tanto, no es sacralizable. Sin embargo, ello no le resta importancia ya que constituye un factor relevante que propicia la configuración del entorno musical de Huehuetla fuera de los periodos festivos. Esto hace posible que en dichos momentos, el Municipio no se encuentre desprovisto del paisaje sonoro que lo caracteriza, siendo delineado fundamentalmente por el trío huasteco.

²¹⁴ Generalmente las serenatas llegan a efectuarse entre los mestizos, quienes, para dicha ocasión, suelen contratar a un trío huasteco.

7.6. Consideraciones finales

El presente capítulo tuvo la pretensión de resaltar el vínculo estrecho que existe entre el sistema festivo y el sistema musical en Huehuetla. De esta forma, se torna evidente la interdependencia que existe entre las dotaciones instrumentales, los géneros musicales y las ocasiones de ejecución.

En relación a las dotaciones instrumentales, en el segundo capítulo mencionamos que las que prevalecen entre los habitantes totonacos son las siguientes: flauta y tambor, flauta y dos tambores, y el trío huasteco. Lo establecido en dicho capítulo puede complementarse e incluso corroborarse en éste, a saber, que la dotación instrumental del trío huasteco es la de mayor presencia en Huehuetla y la que se encarga de ejecutar casi la totalidad de los géneros musicales vigentes entre la población indígena.

Por último, queremos señalar que el contacto que la mayoría de los habitantes totonacos establece y mantiene con su entorno musical se hace posible justamente dentro del sistema festivo de la región. Dicho marco permite que la población indígena identifique los distintos géneros musicales así como sus usos, funciones y ocasiones de ejecución. De tal suerte, podemos decir que el vínculo entre el sistema musical y el sistema festivo conforma lo que el etnomusicólogo Gonzalo Camacho denomina “matriz cultural musical”.²¹⁵ En el caso de Huehuetla, sin lugar a dudas el eje central de este “matriz cultural musical” es el trío huasteco.

Las tablas que a continuación mostramos, además de reforzar el argumento arriba descrito, pretenden ofrecer una visión de conjunto de lo que hasta ahora hemos sostenido en relación a la relevancia del trío huasteco en Huehuetla.

²¹⁵ Este concepto es tomado de su trabajo: “El sistema musical de la Huasteca Hidalguense” (Camacho, 1996: 502).

Momentos de irrupción de la vida cotidiana			
Género	Subgénero	Lugar	Motivo
Huapangos	Huapangos cantados en totonaco (Poco frecuentes)	Tiendas, cervecerías, al interior o a la entrada de alguna casa indígena, lugares públicos, etc.	Encuentro inesperado entre amigos y/o familiares
	Huapangos cantados en castellano	Tiendas, cervecerías, al interior de alguna casa indígena, lugares públicos, etc.	Encuentro inesperado entre amigos y/o familiares
		En la entrada de alguna casa mestiza o frente a una de sus ventanas que dan a la calle.	Serenata para la novia o esposa de algún mestizo.
		En el interior de una casa mestiza	Amenizar la comida con motivo de una reunión entre amigos o parientes mestizos y encuentros inesperados
Cumbias, norteñas, duranguenses, canciones de moda.		Tiendas, cervecerías, al interior de alguna casa indígena, lugares públicos, etc.	Encuentro inesperado entre amigos y/o familiares
		En la entrada de alguna casa mestiza o frente a una de sus ventanas que dan a la calle.	Serenata a la novia o esposa de algún mestizo
		En el interior de una casa mestiza	Amenizar la comida con motivo de una reunión entre amigos o parientes mestizos

Fiestas Comunales

Género	Subgénero	Lugar de ejecución	Motivo o causa	Celebración u ocasión de ejecución
Danzas	-Negritos -Huehues -Miguelés -Toreadores	Atrio, interior de la Iglesia, frente al altar mayor, calles del pueblo, frente al altar familiar	Compromiso o promesa al Santo que se esté festejando.	Fiesta de San Salvador, Fiesta de San Miguel, Fiesta del 12 de diciembre, Navidad, 1 de enero.
Santos Sones		Recorrido de la casa del mayordomo a la iglesia.	Entrega de cera	Fiesta de San Salvador, Fiesta del 12 de diciembre, Navidad, 1 de enero.
		Recorrido de la iglesia a las calles del pueblo y retorno a la iglesia.	Procesión	Fiesta de San Salvador, 12 de diciembre y Navidad
		Recorrido de la iglesia a algún monte o lugar natural y retorno a la iglesia	Solicitar a la divinidad su intervención ante ciertas adversidades	Puede ocurrir en cualquier época del año en que la comunidad esté atravesando por algún momento difícil.
		Recorrido de cada una de las iglesias de las rancherías a la iglesia de Huehuetla y viceversa.	Procesión con el Cirio Pascual	Semana Santa (Sábado de Gloria)
		Recorrido por las calles del Municipio, templo y Casa Misión	Posadas	Navidad
Cantos religiosos en totonaco		Interior de la iglesia, Casa Misión y calles del Pueblo	Celebración de misa y vía crucis	Generalmente ocurre en las misas de las fiestas patronales o en algunas misas dominicales. También durante el vía crucis de Semana Santa
Sones de Carnaval		Calles del pueblo	Carnaval	Toda la semana dentro de la cual se ubica el miércoles de ceniza
Huapangos	Huapangos cantados en totonaco	Casa del mayordomo	Amenizar la fiesta del mayordomo	Algunas fiestas patronales
	Huapangos cantados en castellano	Interior de la iglesia	Festejo al santo en cuestión	Algunas fiestas patronales después de que es entregada la cera
		Casa del mayordomo	Baile en honor al santo en cuestión	Todas las fiestas patronales
		Plaza pública	Encuentro o Concurso de Huapango	Algunas fiestas patronales
Cumbias, norteñas, rancheras, duranguenses y canciones de moda		Casa del mayordomo	Especie de competencia musical entre los tríos para demostrar quien posee un repertorio musical más amplio y "actualizado"	Casi en todas las fiestas patronales. Generalmente son interpretados después de varias horas de que la gente estuvo bailando huapangos.

Fiestas Familiares

Género	Subgénero	Momento de ejecución	Lugar de ejecución	Celebración u ocasión de ejecución
Santos Sones		Antes y después de iniciar la misa	Recorrido de la casa de los novios al templo y viceversa Atrio de la Iglesia	Boda
		Ir por la novia	Recorrido de la casa del novio a la casa de la novia. Interior de la casa de la novia.	
		Llegar con la novia	Recorrido de la casa de la novia a la casa del novio. Interior de la casa del novio	
	Xochipitzahuak (Instrumental) Valses (instrumental) Boleros (Instrumental)	Bendiciones y despedida de los padres de la novia Casa del novio		
Huapangos	Huapangos cantados en totonaco	Durante la comida en casa de los novios y en ciertos casos durante la noche	Ocasionalmente en casa de la novia o del novio	
	Huapangos cantados en castellano	Durante la comida en casa de los novios y durante toda la noche	En casa de la novia y del novio, respectivamente	
Cumbias, norteñas, rancheras, duranguenses y canciones de moda		Durante la comida o generalmente varias horas después de iniciado el baile de huapango	En casa de la novia y del novio.	
Huapangos	Huapangos cantados en totonaco	Durante la fiesta (poco frecuentes)	Casa de la familia que festeja	
	Huapangos cantados en castellano	Durante la fiesta	Casa de la familia que festeja	
Cumbias, norteñas, rancheras, duranguenses y canciones de moda		Durante la comida o generalmente varias horas después de iniciado el baile de huapango	Casa de la familia que festeja.	
Santos Sones		Antes y después de ir a misa	Recorrido de la casa del festejado al templo y viceversa. Atrio de la iglesia	Bendición de casa
Santos Sones		Llegada del párroco	Recorrido hacia la vivienda que será bendecida	
		En los espacios entre los misterios del rosario	Interior de la casa	
Huapangos	Huapangos cantados en totonaco	Durante la fiesta (Poco frecuentes)	Interior de la casa que se bendice	
	Huapangos cantados en castellano	Durante la fiesta	Interior de la casa que se bendice	
Cumbias, norteñas, rancheras, duranguenses y canciones de moda		Durante la comida o generalmente varias horas después de iniciado el baile de huapango	Interior de la casa que se bendice	

Santos Sones		En los espacios entre los misterios del rosario y/o durante la colocación del niño Dios en el Nacimiento	Interior de la casa donde se festeja	Acostada del Niño Dios
Huapangos	Huapangos cantados en totonaco	Durante la fiesta (Poco frecuentes)	Interior de la casa donde se festeja	
	Huapangos cantados en castellano	Durante la fiesta	Interior de la casa donde se festeja	
Cumbias, norteñas, rancheras, duranguenses y canciones de moda		Durante la comida o generalmente varias horas después de iniciado el baile de huapango.	Interior de la casa donde se festeja	

CAPÍTULO 5

EL TRÍO HUASTECA Y LOS PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN

1. Aspectos generales de la teoría semiológica

1.1. La semiología: esbozo histórico

De acuerdo con Herón Pérez Martínez, la disciplina que tiene por objeto estudiar los signos ha sido designada bajo dos nombres: semiología y semiótica. En un principio el empleo de ambos términos remitía a los distintos ámbitos de origen de la disciplina: aquella emanada de Pierce y desarrollada especialmente en Estados Unidos prefirió el nombre de semiótica; en tanto que aquella cultivada por Ferdinand de Saussure y vinculada al mundo europeo, comúnmente se dio a conocer con el nombre de semiología. (Pérez, 1995:27).

Durante el siglo XX, en ciertos casos, las dos acepciones tuvieron un uso indistinto. Con el paso del tiempo la disciplina llegó a conformar corrientes distintas, entre las cuáles podemos destacar la semiótica norteamericana, la semiótica francesa y la semiótica rusa (Pérez, 1995:31).

La semiótica norteamericana en sus inicios se ocupó principalmente de describir los sistemas de signos no verbales. Esta vertiente estuvo vinculada con la corriente anglosajona de base lógico-filosófica que, heredera de Pierce, cobijó los trabajos lógico-analíticos de Frege, Wittgenstein, Carnap, Quine, Odien, Richards, Moore, Russell y Charles Morris.

Por otro lado, en Francia se dio en llamar “semiología” cuyo principal interés, en un primer momento, fue el estudio de los signos en sistemas verbales. Una vez formulada por Ferdinand de Saussure, dicha disciplina fue desarrollada principalmente por Erik Buyssens, Luis Hjelmslev y Roland Barthes. Posteriormente se vio fortalecida e impulsada por los trabajos de Claude Lévi-Strauss, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Philippe Sollers y Algirdas Julián Greimas. La versatilidad de esta tendencia permitió que con el tiempo, los trabajos pudieran orientarse al estudio de las diversas formas sociales que funcionan a la manera del lenguaje, como son: los sistemas de parentesco, los mitos, la moda, la publicidad, el lenguaje literario, el poder, etc.

Por lo que respecta a la semiótica rusa, ésta nació hace más de cien años con las investigaciones del filósofo ruso A. A. Potebnaj quien se interesó en el aspecto sígnico del lenguaje. A partir de entonces y hasta principios de la década de los setenta, dicha corriente se ocupó del vasto territorio de las tradiciones populares, la lingüística y la crítica literaria (Pérez, 1995:32).

A partir de los años 60, de acuerdo con Herón Pérez, tuvo lugar un fuerte movimiento semiótico cuyos objetivos más importantes pueden resumirse como sigue: a) convertir los principios del formalismo ruso en una auténtica ciencia literaria; b) alcanzar rigor científico con la inclusión de métodos de análisis más exactos como la teoría de la información, c) mantener una apertura interdisciplinaria donde pueda verse la cultura como una gran variedad de sistemas de signos; d) considerar que no sólo la literatura sino cualquiera de los sistemas semióticos de que se compone una cultura es un objeto semiótico, es decir, cualquier fenómeno cultural es susceptible de ser estudiado por la semiótica (Pérez, 1995:32).

Actualmente podemos considerar que, en términos generales, la semiótica se ocupa de signos, sistemas de signos, acontecimientos sígnicos, procesos comunicativos, funcionamientos lingüísticos; es decir, se ocupa del mundo de la cultura. Si entendemos la cultura como una magna lengua cuyo léxico está constituido por diversos signos gobernados por ciertas reglas de combinación en parte distintas y en parte parecidas de un lenguaje a otro, entonces podemos afirmar que en la cultura todo es significativo. En consecuencia, para Pérez Martínez:

“...la tarea de la semiótica será identificar cada uno de estos distintos sistemas de signos, descubrir sus respectivas gramáticas, estudiar sus mecanismos de funcionamiento y, en suma, aprender a leer los textos que producen y de que se alimenta nuestra civilización” (Pérez, 1995:14).

De acuerdo con lo anterior, si lo fundamental en la semiótica o semiología, consiste en el estudio de los diversos sistemas de signos, entonces es necesario revisar algunas de las definiciones más relevantes que el signo ha recibido. Este asunto será tratado a continuación.

1.2. El signo: algunas de sus principales definiciones

Según Jean-Jacques Nattiez, la definición más famosa de signo es aquella elaborada por Saussure en su *Curso de lingüística general*. En dicha obra, Saussure sostiene que el signo lingüístico no une a una cosa con su nombre sino a un concepto con una imagen acústica (Nattiez, 1990:3) (Saussure, 2002:102). Ésta última no corresponde al material sonoro –a algo estrictamente físico- sino a una impresión psicológica que tenemos en nuestra memoria y que materializamos fonéticamente cuando deseamos emitir el concepto o que relacionamos con dicho concepto cuando la escuchamos. Saussure entiende por imagen acústica la huella psíquica del sonido material, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos, en breve, una imagen sensorial (Saussure, 2002:102).

En todo acto del habla hay una imagen interior y una imagen exterior, ésta última es la realización de la primera. Saussure llama signo a la combinación entre el concepto y la imagen acústica, respectivamente también les denomina significado y significante con tal de señalar la oposición que los separa ya sea entre sí o dentro de la totalidad de la que forman parte (Saussure, 2002:104).²¹⁶

De acuerdo con Saussure, la unión entre el significado y el significante es arbitraria. Por ejemplo, la idea de “hermana” (*sœur*) no está ligada por ninguna relación necesaria con la serie de sonidos que le sirven de significante. Podría también estar representada por cualquier otra palabra. Prueba de ello son las diferentes lenguas que existen (Saussure, 2002:104). Sin embargo, para Saussure, la arbitrariedad de la unión arriba señalada, no debe entenderse como si la elección del significante dependiera de la libre elección del hablante. Por el contrario, la arbitrariedad a la que él se refiere es *inmotivada*, es decir, no existe ningún vínculo “natural” en la “realidad” entre el significante y el significado (Saussure, 2002:106). Además, Saussure considera que la arbitrariedad del signo lingüístico es incuestionable ya que, por ejemplo, no podemos aducir razones para preferir el significante *hermana*, en lugar de *sœur* o *sister* (Saussure, 2002:111).

²¹⁶ Nattiez comenta que con el fin de des-psicologizar la postura de Saussure, Hjelmslev elaboró un cambio en la terminología saussureana donde el significado se convirtió en el “contenido” y el significante en la “expresión” (Nattiez, 1990:4).

Es importante mencionar que para Saussure, una vez conformada dicha unión, ésta se convierte en algo estable. En otras palabras, el uso del significante escapa a nuestra voluntad individual debido a su carácter social. Saussure dirá que su uso es *impuesto* y admitido colectivamente por la comunidad lingüística que lo emplea (Saussure, 2002:109).

Nattiez añade que, de acuerdo con Saussure, el signo se caracteriza por su *valor*; es decir, el signo sólo existe dentro de un sistema de signos a través de la oposición y la diferencia con otros signos del mismo sistema (Nattiez, 1990:5) (Saussure, 2002:163-164). Visto de esta manera, la lengua es concebida como un sistema de términos interdependientes. El valor de cada uno de ellos es el resultado de la presencia simultánea de los otros. En palabras de Saussure, "... la lengua es un sistema de puros valores que nada determina al margen del estado momentáneo de sus términos" (Saussure, 2002:120). En este mismo sentido, Saussure afirma que cuando se estudian los hechos de la lengua, para el sujeto hablante, su sucesión en el tiempo no existe: "él está ante un estado". De tal manera, prosigue, "el lingüista que quiere comprender ese estado debe hacer tabla rasa de todo cuanto lo ha producido e ignorar la diacronía" (Saussure, 2002:121).

En función de lo anterior, a juicio de Nattiez, el planteamiento de Saussure separa el análisis sincrónico del análisis diacrónico (la existencia del sistema de la *lengua* es concebido como independiente de su historia), la *lengua* de la *palabra*, los elementos externos de los elementos internos. En resumidas cuentas, el sistema existe sólo como una relación entre los elementos internos, donde como ya vimos, la estructura de la lengua sólo es posible si la relación entre el significante y el significado es estable.

Ahora bien, con el fin de mostrar la imposibilidad de esa relación estable, Nattiez ofrece el siguiente ejemplo extraído del uso real del lenguaje. Forcemos, sugiere, el significante "felicidad" para que corresponda a un único significado cuya descripción abarque lo que todos los hispanohablantes asocian con la palabra "felicidad" en toda situación posible donde la palabra pueda ser usada.

Dada la imposibilidad de lo anterior, Nattiez prefiere inclinarse por la concepción de signo de Pierce.²¹⁷ Sin pretender desarrollar la complejidad del sistema pierceano, nos remitiremos a señalar los aspectos de su teoría del signo que, de acuerdo con Nattiez, resultan relevantes para una semiología de la música.

- a) El signo en Pierce es análogo al significante de Saussure. La palabra “signo” designa la imagen acústica.
- b) El signo refiere a algo distinto a sí mismo.
- c) La cosa a lo que refiere el signo, esto es, el interpretante, también es un signo.
- d) El proceso de referencia efectuado por el signo es infinito (Pierce, 1974: pp.43-45).

Nattiez considera que aunque Pierce nunca lo menciona explícitamente, parece concluir con la idea de que el objeto del signo es un objeto virtual que sólo existe a partir de la multiplicidad infinita de los interpretantes; es decir, a través de los diversos significados con los que cada persona que usa el signo pretende aludir al objeto.

Regresando ahora al ejemplo de la palabra “felicidad”, y tomando en cuenta los puntos de la teoría pierceana arriba señalados, de acuerdo con Nattiez, la palabra “felicidad” tiene sentido de manera instantánea para todo aquel que la lea o escuche, pero ¿qué pasaría si tratamos de explicar su contenido? Al tratar de hacerlo una serie de signos nuevos aparecerían –satisfacción, plenitud, entusiasmo, etc. – signos que variarían de un sujeto a otro de acuerdo con las experiencias personales de cada uno.

De ahí que para Nattiez el signo sea aquello que pertenece al mundo. En consecuencia, aquello a lo que el signo refiere se encuentra contenido dentro de la experiencia de vida de sus usuarios.

Nattiez toma el aspecto dinámico de la concepción pierceana del signo en relación a la infinitud de interpretantes, y con ello elabora una breve definición del signo extraída de toda la discusión precedente: “un signo o una colección de

²¹⁷ Aunque también se inclina por la de Gastón Granger, filósofo cuyo campo de trabajo principalmente consistió en el estudio de los sistemas simbólicos.

signos vinculada a un complejo infinito de interpretantes puede ser llamada una forma simbólica” (Nattiez, 1990:8).

La definición anterior es resumida por Nattiez como sigue: “el significado existe cuando un objeto es situado en relación con un horizonte (Nattiez, 1990:10). Este horizonte podríamos decir que constituye el horizonte de lo simbólico, cuya construcción, de acuerdo con Cassirer, parece ser una marca constitutiva del hombre. El hombre habita en un universo simbólico que a su vez está conformado por el lenguaje, el mito, la religión y el arte. Para Cassirer, sólo a través de la interpretación de lo simbólico, el hombre conoce e interpreta su mundo (Cassirer, 2006:47-48). Dentro de esta perspectiva, nos damos cuenta de que lo simbólico demanda una interpretación y, al mismo tiempo, la interpretación se basa en la decodificación del símbolo.

Es importante señalar que nuestra descripción e interpretación de dicho universo simbólico se apoya en ciertos marcos de referencia a través de los cuales, estos símbolos adquieren sentido. De acuerdo con Goodman, difícilmente podríamos decir qué es el mundo si quisiéramos considerarlo al margen de cualquier marco de referencia ya que, “nos hallamos confinados a las formas de descripción que empleamos cuando nos referimos a aquello que describimos y podríamos decir que nuestro universo consiste en mayor grado en esas formas de descripción que en un único mundo o en varios mundos” (Goodman, 1990:19).

Si dirigimos nuestra atención al caso de la música, para Nattiez, el simbolismo musical es polisémico ya que, cuando escuchamos música, los significados que adquiere así como las emociones que evoca, son múltiples, variadas y confusas (Nattiez, 1990:37). En el caso de la música, su significado no puede limitarse a una traducción verbal. Al respecto, Imberty citado por Nattiez afirma: “el significante de la música refiere a un significado que no tiene un significante verbal exacto...” (Nattiez, 1990:9). Por esta razón Nattiez dirá que tanto para la música como para distintos aspectos de la cultura: “un objeto de cualquier tipo adquiere significado para el individuo que lo aprehende, tan pronto como aquel individuo coloca dicho objeto en relación con aquellos espacios de su propia experiencia de vida – es decir, en relación con una

colección de otros objetos que pertenecen a su propia experiencia de mundo” (Nattiez, 1990:9).

En este sentido, la semiología tendrá como uno de sus principales objetivos, estudiar la posibilidad de que aquellos sistemas de significados inmersos en un horizonte simbólico logren ser decodificados, es decir, tratará de comprender qué es aquello que comunican y cómo lo comunican. El asunto acerca de los procesos de comunicación aplicados a la música, lo abordaremos a continuación, apoyándonos en la teoría tripartita desarrollada por Jean Molino.

1.3. La tripartición semiológica

En primera instancia, debemos mencionar que Molino se opone al esquema mecanicista de comunicación que centra su atención en la transmisión de información. La hipótesis básica de dicho modelo consiste en admitir que hay un elemento de información único y bien definido que será transmitido, siendo el resto sólo ruido. En otras palabras, desde esta perspectiva, aquello que se transmite es la misma “realidad” desde el principio y hasta el final del circuito de comunicación.

En contraposición con lo anterior, Molino considera que las operaciones o procesos simbólicos necesitan de una red de intercambios entre individuos donde un objeto cualquiera es inseparable de los procesos de su producción y recepción que lo definen, del mismo modo que es inseparable de sus propiedades como objeto en abstracto. En palabras de Molino: “no es posible formar, reducir a unidades y organizar un ‘objeto’ simbólico si no es sobre la base de las tres dimensiones que necesariamente presenta...” (Molino, 1990:103). Estos tres modos de existencia constituyen las tres dimensiones del análisis simbólico propuesto por Molino, a saber: el análisis *poiético*, el análisis *estésico* y el análisis “*neutro*” del objeto.²¹⁸

En primer lugar, para Molino un objeto musical es un producto y no simplemente una transmisión. Ese producto es una creación y como tal no puede ser reducido a una explicación meramente intelectual o teórica. Dicho producto

²¹⁸ Agradezco a Gonzalo Camacho la observación de que, en virtud de la discusión generada sobre la “neutralidad”, en este caso resulta más conveniente recurrir al concepto de “inmanente”.

engendra una nueva realidad y esa realidad no significa directamente nada si por significación entendemos la pura presencia de un contenido explícito, verbalizable en un significante puramente transparente.

De este modo, en cierto sentido no hay ninguna garantía de una correspondencia directa entre el efecto producido por una obra de arte y las intenciones de su creador. "Cada objeto simbólico presupone un intercambio en el que el productor y el consumidor, el transmisor y el receptor, no son intercambiables y no tienen el mismo punto de vista sobre el objeto, al que no constituyen en ningún sentido de la misma manera" (Molino, 1990:103). Lo anterior no significa que el ámbito de lo simbólico sea posible debido a una libertad individual para confabular "sin obligación y sin sanción". Más bien, de acuerdo con Molino, entender lo simbólico implica describir los sistemas en los que se encuentra involucrado (Molino, 1990:102). "Lo que existe en la realidad, sostiene, son dominios simbólicos, articulados de manera diferente en diferentes sociedades pero constituyendo en cada época una clase que es reconocida por la colectividad (Molino, 1990:104).

En este sentido, lo simbólico existe tanto material como mentalmente. No debe entenderse lo mental como algo cerrado en la imaginación individual, sino como una actividad que no siempre reconoce la separación entre lo público y lo privado. Lotman dirá que "el centro de nuestro mundo no está constituido por un 'yo' aislado sino por un espacio organizado de manera compleja, de múltiples 'yoes' recíprocamente correlacionados" (Lotman, 1993:42). Al respecto, Durkheim considera que nuestras categorías del entendimiento tienen un origen social y como tal, son instrumentos de pensamiento que los grupos humanos han forjado a lo largo de los siglos y en los que han acumulado lo mejor de su capital intelectual, quedando en ellas una gran parte de la historia de la humanidad.

En consecuencia, lo simbólico puede estar constituido por una oración, un rito, un agradecimiento, una fiesta comunal, una fiesta familiar, un concierto, así como por el llanto y la risa, pero también por un monólogo interior. Es la cultura la que constituye la configuración de comportamientos simbólicos y hace que sean, al mismo tiempo, reales e imaginarios. De acuerdo con Cassirer, la función epistemológica no consiste en expresar pasivamente algo presente, sino que

encierra una energía del espíritu humano a través de la cual, la simple presencia del fenómeno recibe una “significación” determinada, un contenido ideal peculiar. Para Cassirer, el ‘ser’ no puede aprehenderse de otro modo que en la ‘acción” (Cassirer, 1971:20). Y esta acción a la que se refiere Cassirer cobra existencia justamente en el seno de la cultura o, como diría Nattiez, en el horizonte de lo simbólico.

Dicho de otro modo, para que los dominios de lo simbólico, como los refiere Molino, puedan ser reconocidos por la colectividad, deben expresarse en ese “hacer” que menciona Cassirer. Estos dominios a su vez se manifiestan, en aquel ámbito donde lo más importante no son las relaciones exteriores de tipo meramente causal entre los objetos físicos, sino, en el *mundo de la vida* tal como lo entiende Husserl, es decir, aquel ámbito donde nuestro primer y primordial contacto con la realidad parte de la significatividad humana que colectivamente le hemos conferido y, por esta razón, podemos considerarlo como un regalo de las generaciones que nos precedieron.

1.4. La cultura como productora de textos

Hemos visto que los dominios simbólicos, entre ellos el fenómeno musical, sólo pueden ser comprendidos en la medida en que podamos dar cuenta de los distintos procesos que los hacen posibles, pero además, siempre y cuando los hagamos corresponder con un determinado universo de vida. Sin embargo, hasta ahora sólo hemos hablado del escenario propicio para su decodificación pero aún no hemos mencionado en que consiste específicamente dicho proceso. Para ello, será necesario dilucidar los conceptos de sistema y proceso, e introducir el concepto de texto tal y como es entendido por la semiología.

En términos generales, la oposición convencional entre código y mensaje puede también aplicarse a los conceptos de sistema y proceso. En relación al segundo par de conceptos, el sistema se hace manifiesto a través del proceso, éste último constituye una realidad material. Por tanto, el punto de partida del análisis son las manifestaciones, es decir, los procesos. A su vez, el punto de llegada tendrá que ser una reconstrucción hipotética del sistema. De acuerdo con Cesar González, la noción de sistema debe entenderse “como una totalidad

integrada cuyas propiedades fundamentales surgen de las relaciones entre sus partes". De tal manera, "un acercamiento sistémico a un fenómeno sería la comprensión de éste dentro del contexto de una totalidad más amplia que lo engloba. Por tanto, entender las cosas de manera sistémica significa, literalmente, colocarlas en un contexto, establecer la naturaleza de sus relaciones" (González, 2000:132).

De acuerdo con lo anterior, en términos generales podemos concebir a la cultura como un sistema complejo cuyos procesos se manifiestan a través de textos. Con el concepto de texto no se hace alusión solamente a los mensajes en lengua natural sino a cualquier entidad portadora de significado y que además, cumple una determinada función. Quiere decir que una acumulación amorfa de signos no constituye un texto. Para ser considerado como tal, debe cumplir al menos con tres condiciones: 1) poseer cierta materialidad, un carácter que lo haga perceptible y a su vez, transmisible, 2) poseer una organización interna bien definida, un orden susceptible de ser conocido, 3) ser comprensible. Dicho de manera breve, un texto debe estar caracterizado por rasgos pragmáticos, sintácticos y semánticos.²¹⁹

En relación al carácter material, éste puede tomar muy diversas formas: obra pictórica, edificación arquitectónica, expresión musical, expresión dancística, forma de comportamiento, objetos de la vida cotidiana, etc. Cualquiera que sea la forma, ésta debe mostrarse como una entidad ordenada (criterio sintáctico) y debe poseer un sentido global (criterio semántico).

Podría pensarse que, bajo esta perspectiva, un texto es la actualización de un solo sistema de signos. Sin embargo, dichos sistemas no funcionan aisladamente, por tanto, en el ámbito de la cultura, un texto siempre es heterogéneo ya que en él aparecen elementos de más de un sistema. En este mismo sentido, Lotman considera que los distintos sistemas no existen por sí solos de manera aislada y que su separación está condicionada por fines heurísticos ya que, tomados por separado, ninguno de ellos tendría la capacidad de "trabajar". "Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico,

²¹⁹ Estas tres condiciones a las que nos hemos referido fueron tomadas de Cesar González (González, 2000:124).

completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (Lotman, 1996:22). A este *continuum* Lotman lo denomina semiosfera, entendiendo con ello el espacio²²⁰ donde se hacen posibles los diversos procesos comunicativos así como las producciones de información nueva (Lotman, 1996:23).

En virtud de lo anterior, de manera general podemos considerar que la cultura es un espacio semiótico, es decir, es una semiosfera. De tal suerte, está conformada por distintos textos²²¹ siendo ella misma un gran texto.

Asimismo, debemos tener presente que el texto también se caracteriza por poseer un rasgo funcional. Análogamente a lo que ya se mencionó en el caso de los sistemas, los textos desempeñan varias funciones, una de las cuales podría considerarse como dominante en un determinado momento. La función de un texto tiene que ver con su papel social, es decir, con su capacidad para satisfacer ciertas necesidades de la comunidad que lo crea, preserva y lo hace circular, o incluso lo transforma.

Es importante señalar que el reconocimiento de cierta función o funciones de un texto es un asunto complejo ya que puede estar sujeto a interpretaciones diversas. La manera cómo una cultura lee un texto no coincide necesariamente con la lectura que le dará otra. Incluso puede darse el caso de que los miembros de una misma colectividad generen lecturas distintas en relación a un mismo texto, o que dicho texto sea leído de diversas formas en virtud del lugar o momento de su aparición. Sin embargo, en términos generales, podríamos decir que el universo simbólico compartido al interior de un grupo hace posible que los textos que este grupo produce sean asimilables de manera semejante por la mayor parte de sus miembros. En palabras de Cesar González, “los textos contienen la memoria de los participantes de la cultura que los produjo” (González, 2000:127) a lo que podríamos agregar que sin esa memoria común, los textos serían indescifrables.

²²⁰ De acuerdo con Lotman, el espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto. Esto no significa que el concepto de espacio sea empleado metafóricamente, sino que su uso permite determinar una esfera cuyos rasgos distintivos corresponden a un espacio cerrado en sí mismo (Lotman, 1996:23).

²²¹ Que incluso podrían ser considerados como distintas semiosferas.

Desde este punto de vista, la asimilación de textos de otras culturas equivaldría a transmitir y recibir diversas estructuras semióticas alternas. Este es un proceso complejo ya que debemos tomar en cuenta que el “carácter cerrado” de la semiosfera hace que ésta, al menos en principio, no pueda estar en contacto con los textos “alosemióticos” o con los “no-textos”. Dichos textos (alosemióticos) adquieren realidad para ella toda vez que logra traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno, es decir, toda vez que logra “semiotizar” los hechos no semióticos.

Para explicar el proceso arriba descrito se hace necesario recurrir al concepto de frontera propuesto por Lotman. “La frontera semiótica –nos dice- es la suma de los traductores ‘filtros’ bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla *fuera de* la semiosfera dada.” (Lotman, 1996:24). Para Lotman, la frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, por el contrario, conlleva una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico. La frontera, de acuerdo con Lotman, es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. De tal suerte, sólo a través de la frontera, puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios “no-semiótico” y “alosemiótico”. En palabras de Lotman, “todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera”. (Lotman, 1996:26). Además de lo anterior, Lotman sostiene que la frontera también puede ser considerada como el dominio de los “procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia de la *oikumena* cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas” (Lotman, 1996:28).

Estos procesos semióticos de traducción a los que se ha aludido se manifiestan a través de un mecanismo dialógico. Dicho mecanismo hace posible el intercambio de mensajes entre textos que, en principio, no deben ser solo semejantes sino también diferentes, en otras palabras, para que haya diálogo, debe existir una cierta asimetría. Estos mensajes se transforman en el proceso de su traslado de un sistema a otro, dando como resultado la creación de textos nuevos que portan características particulares y novedosas, pero que a su vez,

conservan elementos de aquellos sistemas que intervinieron en su conformación. Es importante señalar que estos mecanismos dialógicos no solo ocurren en la frontera sino también al interior de una misma semiosfera. De acuerdo con Lotman, las subestructuras de una determinada semiosfera no son isomorfas entre sí. Sólo podríamos considerarlas de esta manera si son concebidas como partes de un nivel más alto, es decir, del sistema del que forman parte. Únicamente bajo esta condición -vistas en conjunto y de manera relacional- conforman un sistema isomorfo que a su vez, se opone al mundo extrasemiótico circundante. De ahí que, de acuerdo con Lotman, “la posibilidad de un diálogo presupone, a la vez, tanto la heterogeneidad como la homogeneidad de los elementos” (Lotman, 1996:36).

De lo anterior podemos notar que la semiosfera posibilita una doble función al texto: transmisor y generador de textos nuevos. A estas dos funciones podemos agregar una tercera: condensar la memoria cultural, lo que significa que todo texto preserva la memoria de sus contextos previos. De acuerdo con Cesar González, “si esta función no existiera no habría ciencia ni historia, puesto que la cultura de las etapas precedentes estaría totalmente fragmentada, el pasado se presentaría como un mosaico de elementos inconexos” (González, 2000: 131). Este planteamiento es aclarado por Lotman cuando señala que “la semiosfera tiene una profundidad diacrónica, puesto que está dotada de un complejo sistema de memoria y sin esa memoria, no puede funcionar” (Lotman, 1996:35). A su vez, Lotman considera que los mecanismos de memoria no sólo se encuentran en algunas subestructuras semióticas, sino también en la semiosfera como un todo.

A continuación, a través de la perspectiva semiológica que hemos expuesto en lo que va del presente capítulo, en la siguiente sección llevaremos a cabo un análisis general del concepto de sistema musical elaborado por Gonzalo Camacho. Lo anterior con el fin de completar el marco teórico indispensable a través del cual, en las secciones subsecuentes, centraremos nuestra atención en el discurso sonoro producido por el trío huasteco de Huehuetla.

2. El sistema musical y los procesos de significación

2.1. Semiología y sistema musical

De acuerdo con el apartado anterior, todo texto se agrupa en sistemas y, desde esta perspectiva, la cultura consiste en un sistema de sistemas. Con tal de mostrar cómo es que los diferentes textos adquieren sentido al tiempo que establecen diversas relaciones entre sí, se hizo necesario recurrir al concepto de semiosfera. De esta forma, quedó establecido que la semiosfera es el ámbito donde se generan los procesos tanto de significación de textos como de creación de otros nuevos.

Si bajo esta perspectiva ahora nos referimos a los fenómenos musicales, en términos generales notamos que, en tanto que éstos pueden ser considerados también como textos que forman parte de un sistema, no es casual entonces que los encontremos relacionados entre sí formando lo que Gonzalo Camacho denomina sistema musical. Este concepto ha sido citado en su totalidad en el capítulo anterior, ahora pretendemos llevar a cabo un análisis general del mismo.

Gonzalo Camacho considera que por sistema musical debe entenderse “un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia”. Por nuestra parte, primeramente debemos mencionar que la noción de “hecho musical”, debe entenderse de acuerdo a la formulación propuesta por Jean Molino, es decir, se trata de una noción que no hace referencia a un fenómeno musical aislado susceptible de ser abordado de manera unilateral y a través de una sola perspectiva. Por el contrario, un hecho musical involucra muchos elementos y dimensiones distintas de la cultura que, en conjunto, “incorporan información codificada a partir de relaciones de semejanza y diferencia”. En este segundo punto, recordemos que la incorporación de “información codificada” se hace posible gracias a un patrimonio cultural compartido, lo cual es consecuencia directa de la profundidad diacrónica de la semiosfera a la que también ya nos hemos referido en la sección anterior.²²²

²²² Por patrimonio cultural compartido nos referimos a aquel universo simbólico sistémicamente organizado que, a través del tiempo, ha sido construido, preservado, transmitido y recreado colectivamente por los miembros de una determinada comunidad humana. Consecuentemente, es lo que posibilita que los miembros que constituyen una comunidad, bajo ciertas condiciones, confieran significados comunes a la

A primera vista, podría pensarse que dicho “patrimonio cultural compartido” sólo se hace evidente a través de las relaciones de semejanza que se generan dentro del sistema, sin embargo, también las relaciones de diferencia lo hacen posible. En palabras de Gonzalo Camacho: “el contraste de las características, permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado.” Dicho de otro modo y ahora apoyándonos en Lotman, tomar conciencia de “sí mismos” o de un “nosotros” en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas (Lotman, 1996:28). Desde esta perspectiva, en el caso del sistema musical, las relaciones de diferencia que se establecen tanto al interior del sistema como con aquellos elementos que se encuentran fuera, son generadoras de significado en la medida en que hacen posible, de acuerdo con Lotman, tomar conciencia de la propia “especificidad” que se establece dentro de un marco contextual compartido.

En la última parte de la definición, Gonzalo Camacho identifica de manera general ciertos hechos musicales que constituyen el sistema musical y, al mismo tiempo, señala la relevancia y función que desempeñan como un todo organizado. En este sentido, nos dice: “los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales, y las ocasiones performativas, están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera, un gran sistema comunicativo” (Camacho, 2002).

De acuerdo con lo anterior, es importante destacar que este concepto de sistema musical es operacional ya que, desde nuestro punto de vista, permite visualizar con claridad los distintos elementos que entran en juego en el complejo mundo de las prácticas musicales y que en conjunto, “fundan un sistema comunicativo”. Recordemos que esto último es posible, debido al patrimonio cultural compartido que subyace al interior de un grupo y que posibilita que los

compleja red de entidades que forman parte de su medio circundante, o en palabras de Husserl, de su “mundo de vida”.

textos que este grupo produce, sean asimilables de manera semejante por la mayor parte de sus miembros. Como ya hemos visto, este sistema comunicativo se genera tanto al interior y como al exterior de una semiosfera dada, ya que, para que haya diálogo, debe existir una cierta asimetría, o como dice Lotman, la posibilidad de un diálogo presupone, tanto “la heterogeneidad como la homogeneidad de los elementos” (Lotman, 1996:36).

Centrando ahora nuestra atención en las prácticas musicales, Gonzalo Camacho considera que todas ellas forman parte del mundo sonoro que él denomina “sonosfera”, entendiendo por ello “el campo específico de semiosis sónica en una semiosfera dada, en donde los sonidos adquieren significación” (Gonzalo, 2006: 257).

Resumiendo lo anterior y con tal de visualizar los diferentes niveles de generalidad que conllevan los conceptos a los que nos hemos referido, tenemos que, la semiosfera es el espacio donde los distintos sistemas culturales adquieren significación. Dentro de estos sistemas culturales se encuentran los sistemas musicales cuyo campo de acción es la sonosfera. Debido que esta última a su vez es parte de la semiosfera, ello hace posible que las prácticas musicales establezcan relaciones dialógicas no solamente con los elementos que conforman un sistema musical determinado sino también con diversos sistemas tanto musicales como socio-culturales²²³ que forman parte de una semiosfera dada o incluso, con aquellos que se ubican en su exterior.

En las siguientes secciones iremos introduciendo los conceptos teóricos que hemos intentado dilucidar en lo que va del presente capítulo. Con ello se pretende ofrecer una visión de conjunto de los múltiples roles que desempeña el trío huasteco en tanto entidad semiótica que se encuentra en constante diálogo con diversos elementos que se ubican tanto al interior como al exterior de la semiosfera totonaca de Huehuetla.

²²³ Al referirnos a los sistemas socio-culturales lo hacemos en términos muy generales, es decir, incluyendo una amplia gama de sistemas que dialogan de manera constante con el sistema musical, como son, los sistemas políticos, económicos, religiosos, entre otros.

2.2. El trío huasteco y los modelos de ser y actuar en el mundo

En el capítulo precedente hemos demostrado que, en el caso de Huehuetla, el sistema festivo²²⁴ se encuentra íntimamente relacionado con el sistema musical. En consecuencia, los géneros musicales que las dotaciones instrumentales interpretan,²²⁵ así como sus ocasiones de ejecución, logran su articulación y conforman una estructura bien definida en relación estrecha con el sistema festivo. Además, pudimos notar que, en términos generales, las variadas manifestaciones sonoras proporcionadas principalmente por el trío huasteco, contribuyen a la sacralización de las dimensiones espacio-temporales características de los distintos periodos festivos. Dicho de otro modo, esta delimitación y especificación espacio-temporal del sistema festivo, delineado en gran medida por el entorno sonoro del trío huasteco, instaura un mecanismo de semiosis cultural cuyo resultado es la generación de modelos colectivos de creer, sentir y comportarse. Estos comportamientos colectivos activados por la fiesta y articulados por las entidades semióticas involucradas,²²⁶ permiten caracterizar los rasgos distintivos de los diferentes tipos de celebraciones que conforman el sistema festivo del Municipio. De tal suerte, a través de este todo articulado podemos distinguir si se trata de una fiesta patronal o de una familiar, pero además, nos es posible identificar las peculiaridades de cada una de las celebraciones que constituyen estos dos subsistemas.

En el capítulo anterior, tomando como eje principal el trío huasteco, hicimos notar con cierto detalle la manera cómo se organiza y cuáles son las principales funciones que desempeña el entorno sonoro dentro del sistema festivo. Para ello, resaltamos la articulación que el discurso sonoro establece con distintos elementos que, vistos en conjunto, hacen posible la fiesta. A través de dicha articulación, pudimos ver cómo la población totonaca identifica, valora, ordena y jerarquiza los distintos elementos que forman parte de su sistema festivo.

²²⁴ En relación al sistema festivo de Huehuetla hemos mencionado que se encuentra constituido principalmente por dos tipos de fiestas que, siguiendo la clasificación de Gonzalo Camacho, podemos denominar *fiestas comunales* y *fiestas familiares*. (Camacho: 1996:503).

²²⁵ En base al capítulo anterior pudimos demostrar a su vez que la dotación instrumental que destaca junto con su amplio repertorio es el trío huasteco.

²²⁶ Entre las entidades semióticas involucradas podemos mencionar algunos de los discursos que aparecen entrelazados, como son: el sonoro, el visual, el olfativo, el verbal, el gestual, etc. Todos ellos son parte imprescindible en la configuración del entorno festivo.

Cabe resaltar que estos niveles jerárquicos de organización se manifiestan principalmente de dos maneras. Por un lado, a partir de los diferentes procesos de sacralización espacio-temporales que se llevan a cabo durante la fiesta. Por el otro, a través de los roles que desempeñan los agentes que participan en dichas celebraciones. Lo primero quedó demostrado con el análisis efectuado en el capítulo anterior acerca de la heterogeneidad del espacio-tiempo sagrado. En relación a lo segundo, basta con recordar las descripciones que hicimos de las diversas funciones que, en un marco festivo, desempeñan el sacerdote, el mayordomo, los músicos, los danzantes, los compadres, los padrinos, los familiares, los invitados, entre otros.

A través de dichas descripciones nos percatamos de que la posesión de un determinado rol, genera formas de comportamiento socialmente establecidas tanto a nivel individual como colectivo. Incluso notamos que la divinidad también desempeña sus respectivos roles dependiendo del tipo de celebración efectuada.²²⁷ En relación a esto último, es importante recordar que a través de la fiesta, la divinidad intensifica su interacción con la comunidad y se establece un diálogo entre ambas entidades. En los capítulos anteriores hemos visto que el trío huasteco juega un rol relevante en la consecución de dicho cometido. Además, recordemos que el discurso sonoro de esta dotación instrumental acompaña y especifica los rasgos de la mayoría de los roles desempeñados por los agentes que intervienen en el sistema festivo, por tanto, podemos sostener que su amplio repertorio musical ha sido un elemento fundamental a través del cual, la comunidad totonaca de Huehuetla ha construido y preservado sus propios modelos de estar y actuar en el mundo.

²²⁷ Entre ellos destacan: sacralizar el espacio-tiempo del entorno festivo, así como brindar protección y conceder diversos beneficios ya sea a la comunidad entera o a una familia en particular, según sea el caso.

2.3. El trío huasteco: relaciones intersemióticas y modelos de autodescripción

En base a lo discutido en la sección anterior, podemos decir que la interdependencia entre el sistema musical y el sistema festivo activa un espacio semiótico donde se entrecruzan diversos discursos sígnicos y se ponen en movimiento una serie de mecanismos de traducción intersemióticas. Estas traducciones intersemióticas son de gran importancia en la producción de nuevos sentidos ya que generan equivalencias a partir del manejo de códigos distintos. Para aclarar lo anterior, recordemos que todo texto se encuentra inmerso en una semiosfera, de tal manera, sólo puede generar sentido estando en relación con otros textos que se encuentren tanto al interior como al exterior del espacio semiótico circundante.²²⁸ En el caso de Huehuetla, la decodificación de los textos musicales dentro de un marco festivo se lleva a cabo en la medida en que son identificables las múltiples relaciones que dichos textos establecen con otros. De esta manera, por ejemplo, podemos identificar y caracterizar a una determinada celebración a través de las procesiones, los adornos, las imágenes, los rezos, la comida, el baile, el entorno sonoro, etc. Cada uno de estos textos desarrolla sus propias formas discursivas, sin embargo, pueden considerarse como equivalentes por concesión, es decir, en la medida en que nos remiten a un mismo tipo de celebración. Esto es posible debido a que los signos de los diferentes textos forman parte de un espacio semiótico común.

En términos generales, podríamos decir que la interdependencia entre el sistema festivo y el sistema musical de Huehuetla permite el entrecruzamiento de una gran cantidad de significados, propiciando de este modo, un espacio social que expresa una concepción de mundo compartida por la comunidad totonaca. En otras palabras, dicha interdependencia sistémica genera la construcción de modelos de autodescripción a través de los cuáles, los habitantes totonacos pueden reconocerse como miembros de una colectividad.

Por nuestra parte, nos interesa resaltar que, si como hemos visto en lo que va de este trabajo, el trío huasteco es la dotación musical de mayor presencia y

²²⁸ Quiere decir que también es posible la generación de sentido a través del contacto entre espacios semióticos que forman parte de semiosferas distintas.

relevancia dentro del sistema musical de Huehuetla, entonces dicho ensamble instrumental contribuye de manera decisiva a la conformación de estos modelos de autodescripción que, siguiendo la conceptualización de Berger, constituyen el *nomos* del pueblo totonaco de Huehuetla.

De acuerdo con Berger, el mundo socialmente construido es el resultado de una empresa colectiva. Es una ordenación de la experiencia, un orden lleno de sentido, un *nomos*. “El mundo social constituye un *nomos* –un todo regido por leyes- tanto objetiva como subjetivamente” (Berger, 1999: 39). Participar en la sociedad es ser también partícipe de sus “conocimientos”, es decir, convivir con su *nomos*. Para Berger, el *nomos* es interiorizado en el curso de la socialización. El individuo se apropia de él y lo transforma en su propia ordenación subjetiva de la experiencia y, en virtud de esa apropiación, el individuo da sentido a su vida.

En función de lo anterior, podemos decir que esta interdependencia sistémica de la que hemos estado hablando, hace posible que la comunidad totonaca de Huehuetla viva en un mundo social, es decir, que su vida se encuentre ordenada y llena de sentido. En otras palabras, el sistema festivo y el sistema musical, cuya figura dominante de éste último es el trío huasteco, generan las condiciones necesarias para que el individuo se encuentre asistido por su medio social. De esta manera, se le proporcionan diversos mecanismos a través de los cuáles, logra permanecer dentro de los límites de aquel *nomos* establecido, protegiéndose así de la *anomia*.²²⁹

2.4. El trío huasteco como entidad dialógica

Una vez establecida la relevancia del trío huasteco en la conformación del *nomos* totonaco, en esta sección haremos una caracterización general de ciertos procesos culturales que se han generado en el Municipio de Huehuetla a partir del contacto entre la población totonaca y mestiza. Se pretende que, a partir de dicha caracterización, podamos vislumbrar el importante papel que ha desempeñado el trío huasteco como entidad interlocutora entre ambos grupos humanos. Al término

²²⁹ De acuerdo con Berger, la *anomia* consiste en la separación radical del mundo social, de tal suerte, el individuo no solo pierde ciertos vínculos emocionales que le satisfacen sino que, además, sus experiencias se tornan carentes de sentido. La *anomia* puede darse tanto en el plano individual como colectivo, pero en ambos casos, el orden fundamental por el que el individuo da “sentido” a su vida y reconoce su propia identidad se halla en un proceso de desintegración (Berger, 1999: 40-41).

de esta sección podremos notar que, el diálogo²³⁰ emprendido en gran medida por el trío huasteco, hasta el momento no ha implicado la desarticulación del entorno cultural y sonoro del pueblo totonaco, sino más bien, ha promovido una ampliación de dicho horizonte.²³¹

Como punto de partida y recordando lo que abordamos en la sección precedente, sostenemos que los mecanismos de autodescripción que conforman el *nomos* de la comunidad totonaca de Huehuetla, permiten que sus miembros se reconozcan entre sí como un “nosotros”. En consecuencia, “los otros” serán aquellos que participan de identidades diferentes y forman parte de grupos distintos. Si tomáramos como punto de referencia a los habitantes totonacos de Huehuetla, entonces al hablar de “los otros” nos estaríamos refiriendo al grupo conformado por la población mestiza. Sucedería lo inverso si nuestro punto de referencia fueran los habitantes mestizos. Debemos agregar que los mecanismos de autodescripción de cada grupo, se construyen en torno a una semiosfera determinada, por lo que, podemos referirnos a ambos grupos como si se tratara de dos entidades semióticas distintas que se encuentran en constante diálogo.

En capítulos previos pudimos notar que durante largos periodos de tiempo, los mestizos han mantenido el control político y económico del Municipio.²³² El resultado ha sido una relación asimétrica entre totonacos y mestizos cuyas

²³⁰ Debe aclararse que, a pesar de que la obra de Bajtín gira en torno al problema de la alteridad y el diálogo, en esta sección abordaremos este problema desde el planteamiento lotmaniano. Lo anterior no significa que no puedan trazarse ciertos paralelismos entre los planteamientos de ambos autores. Por ejemplo, para Lotman como para Bajtín, la cultura no puede concebirse como algo aislado. En consecuencia, toda conciencia tanto individual como colectiva siempre implica una actividad dialógica con el otro. Sin embargo, en Bajtín notamos que la noción de diálogo, además de explicar, con sus variantes, la interrelación cultural que ahora nos interesa, nos remite también al problema de la comprensión de la alteridad. Al hacerlo, el otro deja de ser un objeto y se convierte en otro yo. En ese momento, Bajtín nos traslada al problema ético de la responsabilidad con el otro. Dado que nuestra intención no es abordar este asunto, preferimos emplear la noción lotmaniana de diálogo en tanto instrumento conceptual que nos permita analizar las distintas formas de interrelación cultural (intertextual). En este sentido, nos apoyaremos en dicho concepto para entender los procesos que tienen que ver con los diversos mecanismos de traducción intersemiótica que dan como resultado la generación de nuevos textos. (El uso que le conferimos a esta noción de diálogo desde el enfoque lotmaniano no excluye la posibilidad de que también se le puedan extraer ciertas implicaciones éticas, pero, como ya lo hemos dicho, ese es un problema que no vamos a tratar).

²³¹ Este segundo asunto será desarrollado con cierto detalle en la sección siguiente.

²³² Sin embargo, recordemos que en el capítulo tercero dedicamos un espacio importante para analizar las implicaciones culturales que resultaron del gobierno indígena de Huehuetla.

situaciones de contacto, al menos en esos dos aspectos, generalmente han derivado en situaciones adversas para la población indígena.²³³

Guillermo Bonfil Batalla señala tres procesos a través de los cuales intenta explicar las características de ciertas situaciones de contacto que se generan entre dos grupos (Bonfil, 2004). Con tal de identificar a cada grupo así como al tipo de relación que se da entre ambos, recurre a los conceptos de “grupo dominante” y “grupo dominado”.

Antes de mencionar su propuesta, queremos aclarar que los procesos que él describe y que a continuación mencionaremos, nos parecen pertinentes para explicar también aquellos procesos culturales que, de acuerdo con nuestra perspectiva, se han generado a partir del contacto entre el grupo totonaco y el grupo mestizo en Huehuetla. Sin embargo, no emplearemos los conceptos “dominante” y “dominado” para identificar a ambos grupos.²³⁴ Creemos que al menos en lo que respecta al ámbito cultural, los procesos que se generan son muy complejos; por ello, consideramos que en lugar de intentar decidir de manera apresurada cuál es el “grupo dominante” y cuál es el “grupo dominado” en una situación determinada, sería más provechoso dar cuenta del cruce de dominios, o mejor dicho, de los intercambios que se generan a partir del diálogo intercultural que se establece entre dos grupos o entidades semióticas distintas. Lo importante es resaltar que, en relación a lo que sucede en el Municipio Huehuetla, en muchos casos, el punto de contacto entre el grupo totonaco y el grupo mestizo se logra a través del trío huasteco, lo que da como resultado, la generación de textos nuevos, tanto multívocos como multidireccionales.

Regresando a la propuesta de Bonfil Batalla, el primer proceso que señala es el de la imposición, es decir, la introducción forzada de elementos de una cultura a otra, casi siempre en función de las necesidades de la cultura que trata de imponerse (Bonfil, 2004). En este sentido, por citar un ejemplo, recordemos que uno de los propósitos de la educación oficial en Huehuetla fue la imposición del castellano y el uso obligatorio del uniforme escolar. La idea de fondo consistía

²³³ Este asunto ya ha sido tratado con cierto detalle en los capítulos primero y tercero.

²³⁴ Ya que hemos decidido no emplear este par de conceptos, entonces también los omitiremos al momento de describir los procesos de contacto que menciona Bonfil Batalla. Lo anterior significa que modificaremos parcialmente la redacción de estos procesos intentado así, adecuarlos a nuestros intereses, sin cambiar por ello las ideas centrales de su autor.

en eliminar tanto la lengua como la indumentaria tradicional indígena. Sin embargo, hemos visto que después de un largo proceso de concientización a cargo del curato de Huehuetla, la lengua totonaca se revitalizó e incluso llegó a tener el rango de lengua oficial del Municipio durante el gobierno indígena. De hecho podríamos decir que, en términos generales, la cultura totonaca se vio favorecida durante la gestión del gobierno indígena y, en consecuencia, los tríos huastecos empezaron a proliferar. Del mismo modo, durante este periodo surgió el Centro de Estudios Superiores Indígenas “Kgoyom” (CESIK) como una alternativa educativa que propugnaba por dignificar y mantener viva la cultura totonaca entre los jóvenes de dicho grupo étnico. Este proyecto educativo contempló dentro de sus planes de estudio la inclusión de actividades y asignaturas donde pudieran abordarse una amplia gama de aspectos de la cultura totonaca, como son: la lengua, la cosmovisión, la indumentaria, las danzas, el sistema festivo, la música, la medicina tradicional, etc.²³⁵

Un segundo proceso que refiere Bonfil Batalla es el de exclusión o negación, esto es, la prohibición de ciertos aspectos y ciertas prácticas que una cultura hace a otra. En el caso de Huehuetla, en el capítulo tercero mencionamos que durante la década de los años 50 a los niños totonacos difícilmente se les permitía el acceso a la escuela. Los que llegaban a ingresar, generalmente cursaban solo los primeros años de la educación primaria. Sea como fuere, las más de las veces eran objeto de discriminación debido a su procedencia indígena que se manifestaba, entre otras cosas, a través de su lengua e indumentaria.

Fuera de este caso, ninguno de los informantes totonacos mencionó que los mestizos les hayan prohibido llevar a cabo ciertas prácticas culturales. Más que prohibiciones explícitas en sus ámbitos culturales, lo que los habitantes totonacos comúnmente vivieron fueron situaciones de exclusión y discriminación.²³⁶ Aparte del aspecto educativo, cuestiones similares sucedían en el ámbito laboral. De igual manera, los habitantes totonacos refieren que tampoco tenían acceso a los servicios públicos (agua potable, vivienda, salud, pavimento, teléfono, etc.) ni a la

²³⁵En relación a la indumentaria tradicional, recientemente los jóvenes estudiantes han vestido dichos atuendos en las ceremonias de clausura. Además, debe señalarse que el CESIK siempre cuenta con la presencia de tríos huastecos en sus eventos oficiales. Varios de esos tríos están integrados por alumnos o exalumnos de dicha institución educativa.

²³⁶ Este es un asunto que hasta el día de hoy no ha podido erradicarse completamente.

participación política. Como consecuencia de todo lo anterior, la población totonaca gradualmente fue abandonando muchas de sus prácticas culturales, no necesariamente por prohibiciones explícitas de parte de los mestizos, como ya lo hemos dicho, sino quizás en un intento por “dejar de ser” totonacos. La tendencia general al interior de dicho grupo consistió en considerar que, al alejarse de sus propios mecanismos de “autodescripción”, se podía “dejar de ser” totonaco. De esta forma, se creyó que podrían dejar de ser vistos como “seres inferiores” y, en consecuencia, lograrían disminuir los malos tratos que recibían de parte de los mestizos.²³⁷No obstante, durante el gobierno indígena los totonacos experimentaron un periodo de cambio, no sólo en la esfera de la revalorización de su propia cultura, sino también, dicho gobierno fue una vía para que esta población indígena tuviera acceso a varios de los servicios que les habían sido negados. A pesar de ello, los mestizos consideraron inaceptable que “un totonaco” tuviera a su cargo el gobierno local. De hecho, cuando se empezaron a realizar obras públicas en las rancherías como resultado de las gestiones del gobierno indígena, los mestizos, por citar un ejemplo, decían que los indígenas no necesitaban casetas telefónicas ya que “por teléfono solo se habla español, no totonaco.”

El tercer proceso que refiere Bonfil Batalla es el de la expropiación, mediante el cual, “un grupo busca apropiarse de elementos que originalmente son patrimonio de otras culturas” (Bonfil, op.cit., 196). Para ilustrar lo anterior, cabe resaltar, por ejemplo, el proceso que se está generando en diversas comunidades indígenas -Huehuetla no es la excepción- consistente en mostrar las danzas, las procesiones, la música, los rituales, etc., como un atractivo turístico, comúnmente, en el marco de una “feria” local. Para ello, muchas veces dichas prácticas culturales indígenas son incorporadas en una programación oficial. De esta manera, quedan descontextualizadas del sistema festivo del que forman parte y que ha sido conservado por las propias comunidades. Como consecuencia, se convierten en un tipo de “mercancía” y se ofrecen como una atracción más al

²³⁷ En el capítulo tercero, analizamos con detalle los diferentes procesos político-religiosos que se tuvieron que implementar con tal de dignificar y revitalizar la cultura totonaca. A partir de ello, la lengua, las danzas, la música, el sistema festivo, entre otros, se vieron beneficiados y fungieron como instrumentos dignificadores de dicha comunidad.

visitante. Comúnmente los organizadores de dichos eventos son mestizos que tienen vínculos con el gobierno local o que forman parte de dicha administración. Cabe mencionar que estos organizadores muchas veces dicen sentirse “orgullosos” de “sus tradiciones” y por esta razón, llevan a cabo este tipo de eventos para que “la tradición del pueblo no se pierda”.

Bonfil Batalla además considera que “las fiestas y las ferias del pueblo” son un ejemplo de cómo, aquellos grupos a los que se pretende controlar, han ido perdiendo la facultad de decidir sobre el uso de elementos culturales que les son propios. Al respecto comenta: “normalmente, hasta hace relativamente poco tiempo, estaban –refiriéndose a los “fiestas y ferias”- bajo el control de la comunidad en todos sus aspectos, pero cada vez más muestran elementos que, ya no están bajo el control de la comunidad” (Bonfil, op. cit., 194). De acuerdo con dicho autor, este ejemplo representa un caso de “expropiación” o “cultura expropiada”, que “es un ámbito donde elementos de la cultura propia son puestos en juego en función de decisiones ajenas a la comunidad” (Bonfil, op.cit, 194).

Hasta aquí, hemos expuesto de manera general los tres procesos que, de acuerdo con Bonfil Batalla, ocurren cuando dos grupos humanos o más entran en contacto y, uno de ellos pretende imponerse sobre los otros. Por nuestra parte, queremos resaltar que, tomando como referencia las “ferias” a las que nos hemos referido, es posible identificar los tres procesos señalados: imposición, exclusión y expropiación. Dicho de manera breve, a través del formato de “feria” se *impone* un modelo de festejo, se *excluye* al grupo indígena de las decisiones en torno a su organización y se le *expropian* ciertos elementos culturales para ajustarlos a los intereses del grupo que pretende ser el dominante. Nos damos cuenta entonces que habrá casos, y quizás sean los más, donde estos procesos aparecerán como entidades interdependientes y no como acontecimientos aislados.

A nuestro modo de ver, ciertamente estos son algunos de los mecanismos a través de los cuáles, el grupo mestizo, visto como entidad semiótica, ha establecido relaciones dialógicas con los habitantes totonacos. Dichos mecanismos podrían tener como objetivo negar la semiosfera totonaca, o a lo sumo, incorporar algunos de sus elementos al espacio semiótico mestizo, como si se tratara sólo de un texto más, obviamente, traducido a través de ciertos filtros,

que en este caso, podría ser el formato de “feria”. Pero, si esta traducción semiótica se diera sin que interviniera el dinamismo propio de la respuesta totonaca, entonces el *nomos* de dicha cultura correría el riesgo de quedarse fragmentado y, en consecuencia, se abriría el paso a la *anomia*. Nosotros consideramos que eso no sucede. A continuación justificaremos de manera breve esta posición.

Primeramente, debemos tomar en cuenta que estos mecanismos dialógicos, como les hemos llamado a los procesos formulados por Bonfil Batalla y en los que nos hemos estado apoyando, pueden ser concebidos como textos nuevos que se generan en la semiosfera mestiza como resultado del contacto con una semiosfera externa, en este caso, la totonaca. Dichos textos se activan a través de la “feria”, que sería el texto de mayor jerarquía que los contiene y el filtro traductor a través del cual, los textos producidos por la cultura totonaca, son incorporados dentro de la semiosfera mestiza.

Una vez establecido lo anterior, en segunda instancia, debemos considerar dos cosas: un texto no es la actualización de un solo sistema de signos y tampoco funciona aisladamente sino sólo en la medida en que se encuentra sumergido en un *continuum* semiótico. De ahí se sigue que, en el ámbito de la cultura, un texto siempre es heterogéneo ya que en él aparecen elementos de más de un sistema. A nuestro modo de ver, justamente el trío huasteco es la entidad semiótica que va a poner en evidencia la heterogeneidad de estos textos. Dicho ensamble instrumental, en ciertos casos, funcionará como filtro traductor cuyo cometido será semiotizar los textos mestizos para incorporarlos a la semiosfera totonaca de acuerdo con diversos niveles de organización. Esta traducción implicará la producción de nuevos textos a cargo del trío huasteco, que a su vez, serán incorporados en la semiosfera mestiza. De tal manera, el trío huasteco activará el *continuum* semiótico, es decir, “el espacio donde se hacen posibles los diversos procesos comunicativos así como las producciones de información nueva” (Lotman, 1996:23). Como resultado de todo lo anterior, el horizonte semiótico totonaco ensancha sus fronteras y el *nomos* vuelve a imponerse contra la *anomia*. En la siguiente sección explicaremos con cierto detalle cómo es que esto sucede.

2.5. El trío huasteco como creador de nuevos textos

Tomando como referencia el formato de “feria” que se ha venido discutiendo, en este apartado pondremos especial atención a los mecanismos, a través de los cuales, el trío huasteco ha logrado transitar multidireccionalmente entre los espacios semióticos que ha contribuido a crear, como consecuencia del contacto establecido con diversas esferas de la semiosfera mestiza. Del mismo modo, veremos que estos procesos, hasta el momento, no han dismantelado la organización interna que articula los diferentes textos que se entretajan al interior de la semiosfera totonaca. Más bien, consideramos que el resultado de lo anterior, ha sido la ampliación de las fronteras de dicha semiosfera así como la inclusión en ella, de nuevos textos que han diversificado aún más la dinámica sonora de este grupo indígena.

Como inicio, queremos señalar que el grupo mestizo de Huehuetla ha estado impulsando el formato de “feria” principalmente en las celebraciones patronales, destacando entre ellas, la fiesta del 12 de diciembre. En relación a ello, en el capítulo anterior hicimos referencia a la elaboración de una calendarización por parte de los mestizos, donde se ajustan los horarios y las sedes de los distintos eventos a realizar. Entre éstos figuran: las mañanitas a la virgen, la recepción de los peregrinos, las competencias deportivas, las procesiones, las demostraciones de danzas, los concursos de huapango, los bailes populares con los que comúnmente termina la feria,²³⁸ entre otros.

Tomando en cuenta todo lo que ya se ha referido en relación a este asunto, podemos notar que la inclusión de los festejos indígenas en formatos de “feria popular” no conserva los rasgos que caracterizan al sistema festivo totonaco. Hemos visto que los totonacos articulan varias de sus fiestas patronales con un sistema de mayordomías, de esta manera, activan una serie de factores que no son tomados en cuenta dentro del marco de las “ferias populares”. Lo importante es señalar que a pesar de que estos “formatos de feria” han sido impuestos por la población mestiza, los totonacos han conservado sus formas tradicionales de

²³⁸ En relación a los bailes populares, en el capítulo cuarto mencionamos que por lo regular se llevan a cabo en el auditorio de Huehuetla la última noche de la fiesta. En ocasiones los organizadores contratan grupos de música versátil o bandas de música duranguense. Estos grupos, durante varias horas se encargan de interpretar la música para el baile. Cabe decir que el acceso a dicho evento es con boleto, éste puede comprarse con anticipación o al momento de ingresar al auditorio.

festejo, dando como resultado, dos maneras alternativas de celebrar un mismo acontecimiento.²³⁹

Es importante mencionar que el trío huasteco interviene de manera activa en ambos tipos de celebraciones. Su presencia es importante en las mayordomías pero también en los concursos de huapango²⁴⁰ y en las demostraciones de danzas. Del mismo modo, en ciertas ocasiones, los mestizos llegan a contratar a los tríos huastecos ya sea para amenizar reuniones familiares con motivo de la “feria”, para llevar serenata a sus respectivas novias o esposas, o simplemente para convivir entre amigos. Este último caso puede darse en casa de algún mestizo o incluso en alguna cantina del Municipio.

Lo anterior es una muestra de la adaptabilidad tanto musical como performativa del trío huasteco. A través de dicho ensamble instrumental, el diálogo que se establece entre ambos grupos propicia la creación de espacios semióticos nuevos, muchos de los cuales han sido traducidos por el trío huasteco en nuevas ocasiones de ejecución. De tal manera, este ensamble musical genera nuevos textos que tienen que ver tanto con la construcción de nuevos espacios performativos como con la adopción y adaptación de nuevos géneros musicales.²⁴¹ En consecuencia, el trío huasteco se convierte en una especie de filtro a través del cual, se intercambian y traducen significados distintos provenientes de semiosferas diferentes.²⁴²

²³⁹ En el capítulo cuarto hemos tratado este asunto con mayor detalle.

²⁴⁰ En el caso concreto de los “concursos de huapango”, aunque cada vez hay más tríos participantes, dichos concursos siguen generando inconformidad entre los músicos, principalmente en lo concerniente a los criterios tanto para evaluar a los tríos como para elegir a los jurados.

²⁴¹ Canciones rancheras, boleros, polkas, corridos, cumbias, duranguenses, etc.

²⁴² Bonfil Batalla intentó explicar este tipo de fenómenos culturales a través de su concepto de “apropiación”, entendido como el proceso por el que “una determinada comunidad es capaz de decidir sobre la puesta en juego o el uso de elementos culturales originalmente ajenos” (Bonfil, 2004: 194). El problema radica en que, formulado de esta manera, el concepto de “apropiación cultural” remite a cierto tipo de procesos cuya característica es la unidireccionalidad. Es decir, el proceso se da a partir del contacto entre dos grupos humanos donde, el grupo al que se pretende controlar incorpora elementos culturales del grupo que intenta imponerse. Dicho de otro modo y usando los conceptos de Bonfil Batalla, los elementos culturales parten del grupo “dominante” y se dirigen al “grupo dominado”. Al momento en que estos elementos culturales se instalan en el “grupo dominado”, el proceso concluye. Muy probablemente dicho autor se percató de los límites de este concepto y, en consecuencia, quiso complementarlo con el de “innovación”, entendido como aquel proceso que resulta de la capacidad de producir cambios en la propia cultura para ajustarse al cambio de la “situación de dominación”. Por nuestra parte y tomando en cuenta el caso de Huehuetla, consideramos que sería más adecuado abordar estos dos procesos de “apropiación” e

Sin embargo, cabe resaltar que el trío huasteco no reduce sus ocasiones de ejecución a los espacios semióticos nuevos que hemos referido, sino que a su vez, mantiene vigentes aquellos espacios donde sus ejecuciones musicales son parte imprescindible de los sistemas musical y festivo del entorno indígena. Las razones de ello pueden ser muy variadas por lo que, solo señalaremos las que nos parecen más relevantes.

Si la participación del trío huasteco se limitara a las “ferias mestizas”, su actividad musical se reduciría significativamente. En primer lugar porque la duración de dichas celebraciones abarca pocos días y, en segunda instancia, porque, salvo las reuniones y eventos ocasionales de los mestizos a los que ya nos hemos referido, la participación de los tríos huastecos estaría exclusivamente sujeta a la programación establecida por la “feria”. En cambio, si por citar un ejemplo, tomamos el caso de las fiestas patronales con sistema de mayordomía, nos percatamos de que los festejos pueden prolongarse por varias semanas, esto en función del número de mayordomos con que se cuente. Además, en dichas celebraciones, cada día que transcurre se genera un despliegue amplio de tríos huastecos cuyo cometido es llevar a cabo las múltiples funciones que exige el sistema festivo totonaco.

Lo anterior pone de manifiesto que, en el caso de Huehuetla, a pesar de la inclusión de modelos culturales ajenos por parte del grupo mestizo, la población totonaca sigue teniendo bajo su control gran parte de su cultura musical. Es cierto que este grupo no incide de manera directa en las decisiones que tienen que ver con la estructura y organización de las “ferias populares”, sin embargo, ha mantenido la capacidad de decidir sobre un amplio conjunto de elementos culturales propios que coexisten con los modelos impuestos e incluso, ha sido capaz de establecer un diálogo con ellos. El resultado de dicho diálogo es la incursión del trío huasteco en ambas formas de celebración a través de la creación de nuevos textos. Estos nuevos textos (ocasiones de ejecución y géneros

“innovación” a los que se refiere Bonfil Batalla, como si se tratara más bien de dos aspectos del proceso dialógico que ya hemos mencionado.

musicales)²⁴³ son incorporados de diversas maneras en las respectivas semiosferas que entran en contacto.

En relación a los nuevos géneros musicales, debemos señalar que éstos, junto con los huapangos, son solicitados por los mestizos en los eventos familiares que ya hemos mencionado a propósito de las “ferias populares”. Sin embargo, también se hacen presentes durante las fiestas familiares realizadas por la población mestiza. En este segundo caso, debe aclararse que la mayoría de las veces los tríos son contratados para tocar solo algunas horas. El objetivo comúnmente es que “amenicen” la comida de la fiesta. En ciertas ocasiones algunas parejas bailan un par de huapangos ya sea antes, durante, o después de la comida. En otras, los concurrentes solicitan a los tríos que interpreten las “canciones rancheras o duranguenses de moda”. Comúnmente suele darse una combinación de ambos casos. Pero, cuando el repertorio que domina, a petición de los contratantes, se basa en “piezas de moda”, por obvias razones no hay baile de huapango y la música solo se emplea para ser escuchada, algunas veces con atención y otras simplemente funciona como fondo musical. Al término del contrato, los tríos se despiden y la fiesta mestiza continúa. Un grupo de música versátil o un aparato de sonido se harán cargo de la música para que los concurrentes bailen.

Si, por otro lado, nos referimos ahora a la incorporación de estos nuevos géneros musicales en el sistema musical totonaco, notamos que es justamente el trío huasteco quien los ha adoptado y adaptado. Este ensamble instrumental ha

²⁴³ Además de lo que ya se ha venido mencionando, creemos que estos géneros musicales pueden considerarse como textos nuevos por las siguientes razones: a) las distintas dotaciones instrumentales que comúnmente ejecutan dichos géneros se sustituyen por el trío huasteco, en consecuencia, la configuración sonora resultante posee características acústicas nuevas en virtud de los instrumentos musicales empleados; b) los géneros nuevos han ocasionado, al menos en parte, la búsqueda de acordes y tonalidades que los huapangos tradicionales no requerían pero que ahora son indispensables para poder interpretar esta “nueva música”, quiere decir entonces que, los instrumentos que conforman el trío huasteco también ofrecen sonoridades nuevas a partir de la interpretación de estos nuevos repertorios. Podríamos señalar incluso que ciertos instrumentos, como el caso de la guitarra quinta huapanguera, al interpretar estos nuevos géneros, intenta emular el sonido de otros instrumentos musicales, como el bajo eléctrico o la tuba, y al hacerlo, genera nuevos recursos interpretativos. Si a ello añadimos el cambio en los rasgueos en los instrumentos armónicos así como el estilo del canto en estas interpretaciones, podemos decir entonces que nos encontramos con creaciones nuevas, que son el resultado de estos procesos dialógicos que ya se han venido señalando.

logrado insertar los nuevos textos sonoros²⁴⁴ en una amplia variedad de ocasiones de ejecución pertenecientes al sistema musical indígena que, como ya lo hemos mencionado, no podría entenderse sin su relación estrecha con el sistema festivo. De tal manera, hoy podemos ver que estos nuevos textos sonoros se manifiestan tanto en las fiestas comunales como en las familiares y, en ambos casos, desempeñan funciones específicas.²⁴⁵

Es importante señalar que si bien, el sistema festivo es un referente relevante en la producción sonora de Huehuetla, la presente investigación ha puesto de manifiesto que, en el caso del trío huasteco, su amplio repertorio musical así como la totalidad de sus variadas ocasiones de ejecución, rebasan los límites propios de las dimensiones espacio-temporales del sistema festivo. En el capítulo precedente hemos denominado momentos de irrupción de la vida cotidiana al ámbito sonoro que, sin estar necesariamente incluido en el entorno festivo, despliega un variado número de ocasiones de ejecución a cargo del trío huasteco, donde a su vez, se pone de manifiesto su extenso repertorio musical.

De todo lo anterior, podríamos decir que el discurso sonoro generado por el trío huasteco ha contribuido a configurar una sonosfera de amplio alcance en el Municipio de Huehuetla. La semiosis sónica que este ensamble instrumental despliega, está conformada por una amplia gama de mecanismos traductores, muchos de ellos activados por los textos musicales que han sido adaptados e

²⁴⁴ En los primeros capítulos de este trabajo se mencionó que, en relación al huapango, dadas sus características interpretativas, cada ejecución se convierte en una nueva re-creación. Del mismo modo, debemos señalar que estos géneros musicales nuevos (en algunos casos “de moda”) a los que nos hemos referido, han incrementado la capacidad creativa de los ejecutantes huapangueros, ya que, hoy en día es común escuchar un mayor número de recursos armónicos en la ejecución de huapangos tradicionales. Esto se debe, en parte, a la búsqueda de nuevos acordes que se hicieron necesarios para interpretar los “géneros de moda” y que ahora también figuran en la armonización de los huapangos. Este es un ejemplo más de la producción de “textos nuevos” a cargo del trío huasteco, a partir de la relación dialógica que ya hemos referido.

²⁴⁵ Recordemos que en el capítulo anterior se mencionó que la incorporación de estos nuevos géneros musicales tanto en las fiestas familiares como en las fiestas comunales, generalmente ocurre durante los momentos en que se sirven los alimentos. Durante este tiempo el baile de huapango parcialmente queda suspendido. Los tríos por su parte, al interpretar estos géneros musicales producen un ambiente muy cercano al de una competencia. En dicho lapso, los tríos parecen competir para demostrar quién de ellos es el que posee un repertorio más “amplio” y “actualizado”. Por otro lado, recordemos también que algunos géneros musicales como los valeses se han incorporado en las ocasiones de ejecución propias de los santos sones. En esos casos, estos nuevos géneros son interpretados instrumentalmente. En consecuencia, dado el contexto en que son ejecutados y en virtud de la función que ahí desempeñan, podríamos decir que el trío huasteco los “traduce” en santos sones.

insertados en el repertorio musical del trío huasteco. Estos nuevos textos a su vez, se manifiestan en una variedad de prácticas musicales, participando así de nuevas e innovadoras configuraciones semióticas como resultado de aquel dinamismo dialógico al que ya nos hemos referido.²⁴⁶ En este capítulo pusimos especial énfasis en ciertos procesos de contacto interregional entre los habitantes totonacos y el grupo mestizo, sin embargo, la producción de nuevos textos a cargo del trío huasteco no es resultado solo de este tipo de relaciones. En el capítulo segundo ya habíamos mencionado que dicha incorporación y adaptación musical se debe a diversos factores, entre ellos: a) la expansión de los medios masivos de comunicación en las comunidades indígenas junto con el acceso cada vez mayor que tienen los habitantes totonacos a los aparatos electrónicos, principalmente aparatos reproductores de sonido,²⁴⁷ y en segundo lugar, de imagen; b) la distribución cada vez más amplia de géneros musicales a través de medios audiovisuales que son adquiridos en el mercado local del Municipio; c) el interés de la población joven por acercarse a las nuevas tendencias musicales a través del internet; y d) la movilidad territorial de los propios músicos huapangueros que se han visto en la necesidad de buscar mejores condiciones laborales fuera de su lugar de origen, o incluso, aquellos que aunque permanecen viviendo en el Municipio, son contratados para cumplir “compromisos” fuera del mismo. En consecuencia, podemos ver que el diálogo que establece la cultura totonaca con

²⁴⁶ Si bien, hemos centrado nuestra atención en la capacidad del trío huasteco de incorporar y adaptar géneros musicales popularizados por los medios masivos de comunicación, este es solo un ejemplo de dicha habilidad. Debemos señalar que el trío huasteco también ha hecho ajustes al sistema musical totonaco a partir del empleo de géneros musicales que, en principio, no derivaron el contacto con los *mass media*, sino de aquellos que la propia comunidad totonaca había instalado desde tiempo atrás al interior de su ámbito sonoro, incluso varios de ellos cercanos a su vida religiosa. Recordemos que, en el capítulo segundo, se mencionó que no todos los huapangos antiguos fueron desplazados u olvidados por las nuevas generaciones. Por ejemplo, varios informantes refirieron que algunos santos sones actuales emplean melodías que pertenecieron a huapangos antiguos. Del mismo modo, hemos mencionado que la música de varias danzas y santos sones (algunos de ellos con melodías de huapangos antiguos) fueron empleados también para musicalizar los cantos religiosos que son entonados en lengua totonaca. Quiere decir entonces que el trío huasteco ha manifestado desde siempre esta capacidad de generar ajustes, adopciones y adaptaciones al interior del sistema musical totonaco, como respuesta a las diversas situaciones sociales y culturales que los habitantes totonacos han tenido que sortear a lo largo del tiempo.

²⁴⁷ En el segundo capítulo mostramos justamente que, a partir de la radio, del uso de las grabadoras y de la distribución musical en el mercado local, entre otras cosas, se fue consolidando una nueva forma de interpretar el huapango, dando como resultado, no sólo la ampliación del repertorio musical a cargo del trío huasteco, sino también la incorporación de elementos nuevos como el canto en español y la manera de afinar los instrumentos musicales.

otras entidades semióticas a partir del trío huasteco, no se circunscribe de manera exclusiva a las de orden local o regional, sino también, tiene que ver con aquellos puentes de contacto que ha construido con el ámbito global. Por lo tanto, a través del trío huasteco podemos visualizar cómo la cultura totonaca de Huehuetla históricamente ha tenido que transitar en escenarios culturalmente cambiantes, obteniendo de dicha experiencia, la capacidad tanto de incorporar nuevos modelos de autodescripción como de preservar parte importante de su memoria colectiva.

2.6. El trío huasteco y la organización dinámica de sus variantes sonoras

Hasta aquí, hemos visto que, a través de la gran variedad de géneros musicales interpretados por el trío huasteco de Huehuetla, este ensamble instrumental es el que goza de mayor presencia dentro y fuera del sistema musical totonaco de esta región. Además, la articulación entre géneros musicales y ocasiones de ejecución a cargo del trío huasteco, es una manera relevante para visualizar cómo la comunidad totonaca de Huehuetla ha sabido adaptarse a las situaciones cambiantes de su entorno socio-cultural, conservando al mismo tiempo, elementos muy importantes de su patrimonio histórico.

Este mismo planteamiento lo hemos reiterado a lo largo de este trabajo y lo hemos podido corroborar poniendo especial atención en diversos procesos sociales, políticos y culturales a los que el pueblo totonaco de Huehuetla ha tenido que dar respuesta. A continuación, queremos reforzar nuevamente esta idea pero ahora tomando en cuenta el comportamiento que se genera entre los géneros musicales. Para ello, propondremos una clasificación de los mismos tomando en consideración sus diferentes grados de dinamismo, así como las relaciones que guardan entre sí y con sus respectivas ocasiones de ejecución.

En primera instancia, queremos señalar que las danzas son el único género musical que se manifiesta exclusivamente en las fiestas comunales. A su vez, hemos visto que, debido a que este género se instala en un ámbito estrictamente dirigido a lo divino, los músicos y los danzantes consideran que al cumplir con el compromiso de participar en ellas, habrá beneficios para la comunidad.

Lo que nos interesa resaltar es que, probablemente esta manera de concebir las danzas hizo posible que se preservaran con un mínimo de alteración

en dos de sus aspectos: ocasiones de ejecución y estructura musical.²⁴⁸ En relación a lo primero, hemos dicho que las danzas, en ciertas ocasiones son presentadas como demostraciones en el marco de las “ferias” populares. No obstante, independientemente de que eso suceda, pudimos corroborar que las danzas no han dejado de ser ejecutadas en los espacios y tiempos establecidos por el sistema festivo totonaco, tal como lo dicta “la costumbre”. En relación a lo segundo, no podríamos sostener con certeza que no ha habido variaciones, sin embargo, al parecer dichas variaciones, en términos melódicos y armónicos, han sido mínimas.²⁴⁹ Los músicos comentan que casi no ha cambiado la forma de tocarse.²⁵⁰

Los cambios a los que sí se han referido, tienen que ver más con aspectos contextuales. Por ejemplo, los músicos de avanzada edad sostienen que actualmente, en las fiestas comunales, ya no se tocan todos los sonos de cada danza, pero aún así, varios de ellos afirman saber todos. Por otro lado, los músicos jóvenes que se han integrado a la ejecución de danzas, afirman saber solo una parte de los sonos correspondientes, y esos son los que tocan en las celebraciones. Otro cambio que incluso ya se señaló en el capítulo segundo tiene que ver con el número de danzas que se ejecutan en las fiestas. Por ejemplo, se nos dijo que antes siempre había al menos dos grupos de cada danza,²⁵¹ mientras que ahora, hay ocasiones que sólo “sale una”, predominando la de Negritos. Por nuestra parte, hemos notado que lo más común es que haya dos o tres danzas distintas en cada celebración.

²⁴⁸ En relación con este asunto, resulta pertinente mencionar que, de acuerdo con John Blacking, existe cierto tipo de música que debe ser interpretada siempre de la misma manera en cada ocasión, particularmente aquella música que se instala dentro de un contexto ritual (Blacking, 1995:152).

²⁴⁹ Hemos encontrado casos en que, por ejemplo, un son correspondiente a una determinada danza, también llega a formar parte de otra.

²⁵⁰ Este asunto probablemente también se deba a que la estructura musical de las danzas presenta rasgos más o menos fijos. Por ejemplo, cada son está conformado por dos líneas melódicas breves que se repiten (Este asunto fue tratado con mayor detalle en el segundo capítulo). Por otra parte, la estructura musical de las distintas danzas se encuentra en estrecha relación con las evoluciones llevadas a cabo por los danzantes. Lo anterior hace complicado que otras estructuras musicales provenientes de géneros musicales distintos, cumplan con estos requisitos estructurales y sean incorporados como parte de los sonos que componen las danzas. Por otro lado, ello explica por qué, en ciertas ocasiones, sí es posible el intercambio de sonos de distintas danzas, siempre y cuando, la estructura musical de las entidades intercambiables sea similar.

²⁵¹ Dos grupos de la danza de Negritos, dos de San Migueles, dos de Toreadores, etc.

Pasando ahora a otros géneros musicales, debemos recordar que los santos sones y los cantos religiosos fueron resultado de adaptaciones al interior del sistema musical y quizás por esa razón, en la mayoría de los casos, al igual que las danzas, hoy en día tampoco presentan modificaciones muy acentuadas en relación a su estructura musical y ocasiones de ejecución.²⁵² No podemos negar que ciertos géneros musicales como valeses y boleros, en algunos casos son ejecutados por los músicos en las ocasiones de ejecución que corresponden a los santos sones. Cuando así sucede, estas piezas musicales se llegan a intercalar entre los santos sones²⁵³ y son interpretados sin la intervención del canto, es decir, instrumentalmente. De esta manera, pareciera que el carácter de sacralidad lo obtienen a partir de su versión instrumental²⁵⁴ ya que, con esta modificación pueden ser interpretados en las ocasiones a través de las cuales, los santos sones tienen la función de sacralizar los espacios y tiempos propios de los periodos festivos, tanto comunales como familiares. En otras palabras, podríamos considerar, al menos en principio, que estos boleros y valeses antes de ser ejecutados entre los santos sones, formaban parte de los textos “alosemióticos” a los que se refiere Lotman, pero, al interpretarlos instrumentalmente, son traducidos al lenguaje del espacio interno de los santos sones y, en esa medida, pueden ser intercalados entre aquellos.

Por lo que respecta a los huapangos, las canciones rancheras, las canciones de “moda”, las duranguenses, las polkas, las cumbias, entre otros géneros, éstos pueden ser interpretados tanto en las fiestas comunales como en las familiares, pero también se hacen presentes en los momentos de irrupción de la vida cotidiana. En el caso de los dos tipos de fiestas, hemos visto que tienen demarcadas con cierta claridad las ocasiones de ejecución específicas en cada situación dada. Además, hemos señalado que la interacción que se lleva a cabo entre estos géneros, en parte ha hecho posible que el propio huapango presente variaciones significativas en su manera de interpretación, no solo en términos de su estructura musical, sino incluso en la forma de actuar de los músicos al

²⁵² Ver capítulo tercero y la nota al pie de página número 245 en este capítulo.

²⁵³ De cualquier modo, los santos sones, aun en esos casos, siguen predominando en número de ejecuciones.

²⁵⁴ Debemos tomar en cuenta que los santos sones y las danzas presentan un alto grado de sacralidad y son eminentemente géneros instrumentales.

momento de ejecutarlos. Por ejemplo, frecuentemente sucede que, cuando los tríos huastecos integrados por músicos jóvenes anuncian su repertorio en un escenario público, adoptan el estilo de voz y hasta las mismas frases que los intérpretes de música duranguense emplean a la hora de presentar sus canciones.

Estos géneros, además de que desempeñan funciones importantes en los ámbitos sagrados de los dos tipos de fiestas, participan de un entorno sonoro más amplio que el de las danzas, los santos sones y los cantos religiosos. Los huapangos junto con los demás géneros musicales popularizados por los *mass media* que son interpretados por los tríos huastecos, son escuchados en una amplia gama de eventos diversos. Podemos encontrarlos en fiestas familiares, fiestas comunales y festejos patrios. En los dos últimos, incluso como parte de concursos y encuentros de huapango. Muchos de estos eventos son organizados también fuera del Municipio de Huehuetla, ya sea en poblaciones aledañas o en otras relativamente más distantes como Zacapoaxtla, Zaragoza, Zacatlán, Ciudad de Puebla, Ciudad de Tehuacán, etc. Por lo que respecta a la ciudad de Puebla, estos géneros musicales interpretados por los tríos huastecos llegan a tener presencia en eventos de corte “patriótico” cuyo interés es, conmemorar un acontecimiento histórico y/o rendir homenaje a “héroes nacionales”.²⁵⁵ Del mismo modo, los tríos huastecos son invitados a festivales de cultura que llega a organizar el Gobierno del Estado o del Municipio de Puebla. Estos eventos son muy variables y a diferencia de las fiestas patronales o algunas fiestas patrias, no ocurren en una fecha específica, permanente e inalterable.²⁵⁶

Una vez establecido lo anterior y apoyándonos en algunos conceptos de Lotman, entre ellos: centro o núcleo, periferia y frontera; así como el concepto de sonosfera²⁵⁷ del etnomusicólogo Gonzalo Camacho, intentaremos ubicar dentro de

²⁵⁵ En el primer capítulo hemos analizado cómo es que la participación de los tríos huastecos en este tipo de eventos incide en el ámbito musical del Municipio, pero también, en diversos aspectos del modo de vida de los propios músicos.

²⁵⁶ En la ciudad de Puebla la ocurrencia de este tipo de eventos puede explicarse por causas variadas, dependiendo incluso de los intereses de la clase gobernante en turno. Por lo que, su continuidad no está garantizada ni siquiera dentro del lapso de tiempo que dura una determinada administración pública.

²⁵⁷ Cabe aclarar que este concepto contempla todos los procesos de semiosis sónica, es decir, aquellos donde los sonidos adquieren significado. En este sentido, tendríamos que referirnos no sólo a aquellos discursos sonoros emitidos por los instrumentos musicales, sino también, tendríamos que incluir aquellos que son producidos por artefactos sonoros diversos: cuetes, gritos, campanas, matracas, etc. Sin embargo,

un todo articulado, las distintas posiciones que ocupan los géneros musicales que interpreta el trío huasteco en Huehuetla.

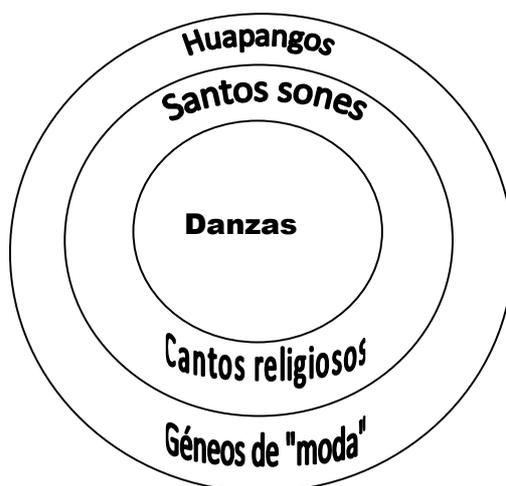
El núcleo o centro de la sonosfera del trío huasteco, que en cierta medida, debido a su distanciamiento con la periferia, tiende a permanecer lo menos alterable posible, está conformado por las danzas, al menos en su estructura musical y sus ocasiones de ejecución.

Posteriormente encontramos un segundo nivel ubicado entre el núcleo y la periferia. Este segundo nivel está conformado por los santos sones y los cantos religiosos. De manera similar a las danzas, estos géneros tampoco han presentado recientemente variedades muy acentuadas respecto a su estructura musical y ocasiones de ejecución. Sin embargo, los géneros pertenecientes a este segundo nivel presentan un grado de dinamismo mayor que los del primero. A diferencia de las danzas, los santos sones y los cantos religiosos desempeñan diversas funciones tanto en las fiestas familiares como en las comunales. Además, como ya vimos, en el caso de los cantos religiosos, su origen, en términos de estructura musical, se logró a partir de la incorporación del canto a aquellas piezas musicales que ya de por sí, figuraba como santos sones o danzas. Del mismo modo, en relación a los santos sones, vimos que se han llegado a incorporar géneros de “moda” y huapangos dentro de sus ocasiones de ejecución, pero omitiéndose la parte cantada. Quiere decir entonces que, en este segundo nivel, encontramos un mayor número de procesos de semiotización a partir de la producción de nuevos textos, que a su vez, son el resultado, en la mayoría de los casos, de un mecanismo de intertextualización sonora entre el primero y el segundo nivel.²⁵⁸

en función de los fines concretos de la presente clasificación, limitaremos el concepto específicamente al discurso sonoro producido por el trío huasteco.

²⁵⁸ Este mayor grado de dinamismo no se encuentra en el primer nivel. Durante nuestra investigación no registramos ningún caso musical ni tampoco obtuvimos testimonios donde se mencionó que, por ejemplo, una pieza de “moda” haya sido incorporada como un son de danza, y por lo tanto, se intercaló entre los demás sones que tradicionalmente le corresponden. Lo que sí pudimos constatar es que, entre los sones de la Danza de Carnaval, se llegan a intercalar algunos huapangos, pero al igual que en el caso de los santos sones, cuando esto sucede se omite la parte cantada y además, no hay una “coreografía” establecida. Quiere decir entonces que los huapangos son introducidos para interactuar libremente con los concurrentes ya que, durante estas intervenciones musicales, los danzantes sacan a bailar aquellas personas que se acercan a observar la danza.

Por su parte, el huapango junto con los demás géneros musicales popularizados por los medios de comunicación, figuran en un tercer nivel que corresponde a la periferia. De acuerdo con Lotman, “en los sectores periféricos, organizados de manera menos rígida y poseedores de construcciones flexibles, “deslizantes”, los procesos dinámicos encuentran menos resistencia y, por consiguiente, se desarrollan más rápidamente” (Lotman, 1996:30). Es justamente en estos géneros musicales donde se genera una gran cantidad de variaciones y por lo tanto, una producción mayor de nuevos textos. Lo anterior se debe porque, dicho espacio “fronterizo” es la sede donde ocurren con mayor rapidez los mecanismos bilingües que traducen los mensajes externos al lenguaje interno de la sonosfera y a la inversa, produciendo en todo momento información nueva. En términos generales, la esquematización de los tres niveles podría verse como sigue:



Apoyándonos en Lotman, podríamos decir que, de manera similar a lo que ocurre en la semiosfera, la sonosfera del trío huasteco es heterogénea por naturaleza, “ella se desarrolla con diferente velocidad en sus diferentes sectores. “Los diferentes lenguajes tienen diferente velocidad y diferente magnitud de ciclos...” (Lotman, 1996:31). De ahí que, de acuerdo con la estratificación en diferentes niveles que hemos propuesto para la sonosfera del trío huasteco, podemos notar que el grado en que sus respectivos textos varían no es el mismo.

Para Lotman, la semiosfera (y en nuestro caso, la sonosfera del trío huasteco), muchas veces es atravesada por fronteras internas que especializan los sectores de la misma, desde el punto de vista semiótico. A nuestro modo de ver, dichas fronteras podríamos situarlas en las intersecciones que se encuentran entre los tres distintos niveles en que hemos organizado la sonosfera del trío huasteco. En función de ello, podemos notar que cada nivel se ha especializado en la producción de cierto tipo de textos, pero a su vez, su mutua interacción ha propiciado la construcción de nuevos textos. En consecuencia, siguiendo a Lotman tenemos que, “la transmisión de información a través de estas fronteras, el juego entre diferentes estructuras y subestructuras, las ininterrumpidas ‘irrupciones’ semióticas orientadas de tal o cual estructura en un ‘territorio’ ‘ajeno’, determinan generaciones de sentido, el surgimiento de nueva información” (Lotman, 1996:31).

Si ahora relacionamos estos niveles de la sonosfera del trío huasteco con sus respectivas ocasiones de ejecución, podemos notar que también desde esa perspectiva, se vislumbran diferentes grados de dinamismo en la producción de nuevos textos. Comenzando con los textos que corresponden al primer nivel, observamos que solo se circunscriben en el entorno correspondiente a las fiestas comunales. Los textos producidos en el segundo nivel, se instalan tanto en las fiestas comunales como en las fiestas familiares. Por su parte, los textos que se producen en el tercer nivel, desempeñan funciones importantes en ambos tipos de fiestas y en los momentos de irrupción de la vida cotidiana. Además, la esfera de acción de estos textos rebasa incluso las fronteras del tercer nivel, ya que a través de sus múltiples variaciones, son capaces de instalarse en diversos entornos sonoros que forman parte de otras semiosferas.

La siguiente tabla es una propuesta que permite visualizar de manera general lo arriba descrito:

Género musical	Ocasiones de ejecución
Danzas	Fiestas patronales
Santos sones y cantos religiosos	Fiestas patronales Fiestas familiares
Huapangos y géneros de “moda”	Fiestas patronales Fiestas familiares Momentos de irrupción de la vida cotidiana Fiestas patrias Festivales culturales, etc.

Hasta aquí, hemos mostrado que las ocasiones de ejecución del trío huasteco se encuentran estructuradas en diferentes niveles, ya sea experimentado una gran variedad de cambios en su estructura musical y función social, o manteniendo viva la memoria colectiva del pueblo totonaco a través de aquellas que se han mantenido casi invariables. Ello muestra que el trío huasteco es la dotación instrumental que la comunidad totonaca de Huehuetla ha empelado para transitar entre escenarios distintos y complejos. El resultado ha sido una gran síntesis entre la permanencia y el cambio, que lejos de verse como un par de conceptos contradictorios, en el caso de Huehuetla, podemos decir con certeza que se trata más bien de dos conceptos complementarios y necesarios para que, el *nomos* del pueblo totonaco, continúe preservándose e incluso, expandiendo sus fronteras.

3. El trío huasteco y los procesos identitarios de la comunidad totonaca de Huehuetla

3.1. La homología estructural

Después de haber puesto en evidencia a lo largo de este trabajo el dinamismo dialógico que subyace en el discurso sonoro del trío huasteco, mismo que se manifiesta en la gran capacidad que posee dicho ensamble instrumental para crear textos nuevos, en esta última parte, a manera de propuesta, intentaremos mostrar justamente cómo esta versatilidad musical del trío huasteco puede arrojaros cierta luz para comprender los procesos identitarios tanto a nivel individual como colectivo, por los que ha atravesado la cultura totonaca del Municipio de Huehuetla.

En virtud de lo antes dicho, haremos una revisión general de ciertos planteamientos teóricos a través de los cuales, se ha querido abordar el problema de la relación entre identidad y música. Por nuestra parte, cuando sea el caso, señalaremos lo que creemos que son los alcances así como los límites de cada propuesta, poniendo siempre especial énfasis en el asunto que nos ocupa.

En esta sección, presentaremos el planteamiento conocido como homología estructural. Éste considera que existe un determinado gusto musical que se hace corresponder un grupo humano específico. En otras palabras, la idea subyacente es que la música *refleja* o *representa* a un determinado grupo social, lo cual significa que existe una especie de “resonancia estructural” entre posición social y expresión musical.

Esta forma de entender la relación entre música e identidad ha suscitado innumerables objeciones. Por ejemplo, no podría explicarnos los cambios en los gustos musicales de individuos que mantienen una misma posición estructural dentro de un grupo humano. Tampoco podría explicarnos por qué los miembros de ciertas clases sociales adoptan diferentes estilos musicales al mismo tiempo.

En el caso de Huehuetla, la homología estructural no sería suficiente para explicar por qué algunos pobladores mestizos manifiestan cierto gusto hacia géneros musicales indígenas. Tampoco explicaría por qué los habitantes totonacos presentan cierta inclinación por géneros musicales de “moda” que son

difundidos por los *mass media* y que comúnmente son del agrado del grupo mestizo.

3.2. Articulación e interpelación

Pasando ahora a otra propuesta teórica, es importante señalar que las nociones de “articulación” e “interpelación” han sido consideradas como alternativas viables para superar los límites de la homología estructural. El origen de tales nociones lo podemos rastrear en el pensamiento de Althusser, quien considera que los individuos son transformados en *sujetos* a través de procesos interpelativos que operan dentro de una constante lucha discursiva. De acuerdo a esta lógica, el proceso de construcción identitaria requiere que el sujeto sea “llamado” de determinada manera por los discursos en cuestión.

Al trasladarnos al terreno de la música, podríamos decir entonces que la música “interpela” en el sentido de que los sujetos que la escuchan son ubicados en posiciones particulares como destinatarios de dicha apelación. La música se convierte entonces en un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que pueden ser utilizados para construir sus identidades sociales. En consecuencia con lo anterior, los gustos musicales no derivan solamente de nuestras identidades socialmente construidas; también ayudan a conformarlas.²⁵⁹

No obstante, debemos ser cautelosos si queremos dar cuenta de la relación existente entre música e identidad a través de la noción de “interpelación”. Difícilmente podríamos sostener que los mestizos, al sentirse “atraídos” por ciertas prácticas musicales totonacas, a su vez, se identifican con dicho grupo. Tal parece que se sienten interpelados porque llegan a concebirse a sí mismos como agentes cuya intervención es relevante para conservar “las costumbres del pueblo”, entre éstas, la música. Pero, como ya hemos visto, desde esta perspectiva, la cultura

²⁵⁹ De acuerdo con Simon Frith, en el caso de la música popular, escuchamos las canciones para crearnos un particular tipo de auto-definición y con ello un determinado lugar en la sociedad. Nos gusta un determinado tipo de música porque sentimos un placer al identificarnos no sólo con dicha música sino también con los intérpretes y con la otra gente a la que le gusta el mismo tipo de música. Siguiendo con el ejemplo de la música popular, Frith nos dice que ésta no siempre se ha preocupado por reflejar la realidad social sino más bien por ofrecer maneras con las que la gente pudiera disfrutar y valorar las identidades que anhela o cree poseer.

totonaca es asumida como aquel aspecto “pintoresco” que da “colorido” al pueblo en los días de fiesta. En consecuencia, esta postura no implica un conocimiento profundo de la cultura totonaca ni un intento por dignificar el trato y el nivel de vida de sus portadores.

Por otro lado, tampoco podríamos decir que todos los totonacos se identifican con los mestizos por el hecho de compartir con ellos ciertos gustos musicales. En Huehuetla existe un porcentaje alto de jóvenes totonacos que ya no visten la indumentaria tradicional y que además, tienen gustos musicales diversos, es decir, hay otras músicas que los “interpelan”. No obstante, muchos de ellos sienten aprecio por su lugar de origen,²⁶⁰ por sus fiestas y demás prácticas culturales, incluyendo las expresiones sonoras del trío huasteco. De hecho, la mayoría de los jóvenes sigue empleando la lengua totonaca para comunicarse entre sí y con sus familiares al interior de sus hogares. Por tanto, son muchos los aspectos de su cultura que los siguen “interpelando” a tal grado que continúan identificándose con su comunidad.

3.3. El trío huasteco y la teoría narrativa

A partir de los casos arriba expuestos, podemos considerar que la noción de identidad no debería entenderse como algo estático y acabado. Vimos que la homología estructural queda rebasada cuando el gusto musical de un individuo no coincide plenamente con el gusto musical del grupo social al que pertenece. Del mismo modo, si aceptamos que a partir de la noción de “interpelación” un determinado tipo de música al momento de interpelarnos contribuye a construir nuestra identidad, ¿cómo podríamos explicar entonces que un mismo individuo puede ser “interpelado” por distintos tipos de música sin que ello implique que sea “alguien completamente distinto cada vez que esto sucede?”

Tal parece que para aclarar la relación entre música e identidad debemos partir de nociones dinámicas que nos permitan mayor flexibilidad en el análisis. Al respecto. Simon Frith aborda dicha relación, basándose en dos premisas:

²⁶⁰ Gonzalo Camacho sostiene que “el hogar, en tanto centro de la geografía social de los individuos, es el primer referente para trazar un sentido de pertenencia social y una filiación identitaria” (Camacho, 2006:256).

“Primera: que la identidad es movable, es un proceso no una cosa, un llegando no un siendo; segunda, que nuestra experiencia de la música – del hacer o escuchar música- debe ser entendida como una experiencia de este auto-procesamiento. La música, como la identidad, es ambas cosas, *performance* e historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad así como la música, tiene que ver con la ética así como con la estética” (Frith, 2000:109).

En base a lo anterior, para Simon Frith, hacer y escuchar música son cosas corporales que implican movimientos sociales. El placer musical no deriva de la fantasía sino que es experimentado de manera directa, por ello, la música nos provee de una experiencia real de lo que podría ser un ideal. Si a ello sumamos la idea de Vila, de que, los seres humanos somos una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo, sujetos suturados en una imaginaria identidad unitaria, entonces, los diferentes gustos musicales compartidos por individuos de distintos grupos puede explicarse como el establecimiento de “alianzas” entre alguna de nuestras identidades en particular y aquellas partes de la identidad de los otros que coinciden estratégicamente con cierta actuación o audición musical (Vila, 2000:356).

Así, un mestizo puede hacer alianza entre su identidad “patriótica-benevolente” y la música totonaca, sin necesidad de que se identifique con los totonacos. Por otro lado, si a cierto número de indígenas totonacos les agrada un determinado tipo de música que escuchan los mestizos, ello puede explicarse argumentando que, en cierta medida, el indígena crea y experimenta un tipo de identidad ficticia que le permite, en esos momentos de placer, eliminar la relación asimétrica mediante la cual es tratado.²⁶¹ Lo anterior no significa que el indígena se identifique con la totalidad de las identidades del mestizo. En primer lugar, esto sería imposible ya que no podría tener acceso a todas ellas y, en segunda instancia, por qué los habitantes totonacos reconocen ciertos aspectos de los mestizos con los que no desearían identificarse.²⁶²

²⁶¹ Por ejemplo, el escuchar o interpretar una determinada pieza musical, puede hacerlo sentir como si fuera un “vaquero acaudalado” o hasta un “temido bandido”, entre otros.

²⁶² Ver capítulo tercero

En términos generales, podríamos decir que los individuos desarrollan su sentido de identidad pensándose como protagonistas de diferentes historias. En los textos de cada una de esas historias nos remitimos a narrar los episodios de nuestras vidas con el fin de hacerlos inteligibles para nosotros mismos y para aquellos que nos rodean. Esto es necesario para podernos entender como personas ya que nuestras vidas tienen que ser algo más que una serie aislada de sucesos. Entonces, a partir de este recurso narrativo, transformamos los acontecimientos aislados en episodios unidos por una trama.

Ricoeur, al referirse a la trama de la narración nos dice lo siguiente: "...ella 'toma juntos e integra en una historia total y completa los acontecimientos múltiples y dispersos, y así esquematiza la significación inteligible que se atribuye a la narración tomada como un todo'" (Ricoeur, 1995:32). Por tanto, narrar no es sólo describir sucesos o acciones sino también resaltar tales sucesos y acciones, organizarlos en tramas y atribuirlos a un personaje en particular. Es la narrativa la que construye la identidad del personaje al construir el argumento de la historia. Conocer mi identidad presente implica una dimensión temporal, la cual se materializa en una narrativa que tiene que relacionar presente, pasado y futuro. Una buena historia implica una trama coherente. El "ahora" debe de ser coherente con el "ayer" y debe apuntar razonablemente a lo que podría ser.

De acuerdo con Gonzalo Camacho, "la música, entendida como un texto semiótico, es un elemento que ayuda a construir dicha narratividad" (Camacho, 2006:56). A esto añade que, la trayectoria histórica de cada individuo es acompañada de ciertas prácticas musicales que adquieren significación en momentos específicos, como consecuencia, el individuo cuenta con una amplia configuración de gustos musicales que, por su dinamicidad, podrían llegar a parecer opuestos desde una perspectiva estrecha,²⁶³ pero de hecho pueden ser interiorizados por un mismo individuo (Camacho, 2006:256).

²⁶³ Gonzalo Camacho se refiere a aquellos códigos musicales que socialmente y de manera acrítica llegan a concebirse como opuestos, por ejemplo: lo culto y lo popular, lo académico y lo comercial, entre otros. Por otro lado, si asumimos que el discurso sonoro del trío huasteco de Huehuetla está conformado por una continua configuración de entidades sónicas, entonces tampoco tendríamos que concebir lo "moderno" como necesariamente opuesto a lo tradicional, sino como conceptos relacionales, complementarios y contenidos en un discurso sonoro con un alto grado de generalidad y nivel de inclusión.

En este sentido, de acuerdo con Pablo Vila, así como la trama argumental de mis narrativas identitarias selecciona los aspectos de lo “real” que logren encajar con lo que considero que soy, del mismo modo, nuestras interpelaciones musicales son evaluadas en relación con dicha trama argumental.

Ello explicaría, por ejemplo, que si una parte de la trama argumental de un mestizo se desarrolla en torno a la idea de ser un “conquistador de mujeres”, le resultará grato escuchar “el mil amores”. Esto mismo podría sucederle a un indígena o a cualquier otro individuo cuya trama argumental tuviera una parte semejante. En este caso, el mestizo y el totonaco se sentirán identificados en tanto que consideran que ambos son mujeriegos, pero nada más. En otras palabras, esta identificación es fragmentaria ya que, según el planteamiento de Vila, una de tantas identidades del mestizo correspondería a una de tantas identidades del totonaco, lo cual deja claro que esa coincidencia no contribuye a que, en términos generales, ambos dejen de concebirse a sí mismos como pertenecientes a grupos distintos.

De igual forma, podríamos llegar a considerar que los diferentes gustos musicales, compartidos o no por los individuos totonacos e incluso por los mestizos, pueden explicarse como el resultado del establecimiento de “alianzas” entre alguna (o algunas) de las partes de la trama argumental de estos individuos y ciertos géneros musicales tomados del amplio discurso sonoro del trío huasteco. Dicho de otro modo, la vasta versatilidad musical de este ensamble instrumental, posibilita una amplia gama de procesos identitarios, permitiendo que los individuos totonacos (e incluso mestizos) construyan parte importante de su trama argumental, a partir del complejo entorno sonoro del trío huasteco.

Hasta este momento, a través de la teoría narrativa hemos prestado mayor atención a la formación de identidades individuales relacionadas con la música. Sin embargo, tal como lo expresa Durkheim, el hombre es doble, en él hay dos seres: un ser individual y un ser social.

“Esta dualidad de nuestra naturaleza tiene como consecuencia, en el orden de la práctica, la irreductibilidad de la razón a la experiencia individual. En la medida en que es partícipe de la sociedad, el hombre se

supera naturalmente a sí mismo, lo mismo cuando piensa que cuando actúa” (Durkheim, 1999:15).

De acuerdo con lo anterior y siguiendo a Durkheim, las *representaciones colectivas* son el producto de una inmensa cooperación extendida en el tiempo y en el espacio donde una multitud de espíritus diferentes han asociado, mezclado y combinado sus ideas y pensamientos para elaborarlas; en suma, “las *representaciones colectivas* son la instancia donde amplias series de generaciones han acumulado su experiencia y su saber” (Durkheim, 1999:15).

En el caso de Huehuetla, consideramos que este saber colectivo o *nomos* social totonaco, en gran medida delineado por el trío huasteco, dota de sentido a las diversas tramas argumentales haciendo posible que a través de ellas, sus miembros se autodescriban individual y colectivamente.

Asimismo, debemos hacer notar que la gran variedad de configuraciones sonoras que el trío huasteco entreteje de manera continua en respuesta a su entorno socio-cultural siempre cambiante, ha sido un elemento fundamental para que los habitantes totonacos de Huehuetla participen de un amplio conjunto de procesos identitarios multidireccionales, flexibles y dinámicos.²⁶⁴ De tal suerte, cada uno de los miembros de dicho grupo indígena, aunque llegan a diferenciarse entre sí en el plano individual, no obstante, en el ámbito colectivo logran reconocerse como partes de un todo complejo, esto último, en virtud del gran legado cultural que comparten.

²⁶⁴ Nótese que estos también son rasgos característicos del discurso sonoro del trío huasteco.

CONCLUSIONES

Al considerar al trío huasteco como eje central de análisis, pudimos percatarnos de que se trata de un ensamble instrumental portador de un discurso sonoro polisémico y dinámico compuesto por un amplio y variado repertorio musical. A partir de los diferentes géneros y subgéneros musicales que componen dicho repertorio, el trío huasteco nos ofreció una imagen general de algunos acontecimientos importantes en la historia del pueblo totonaco de Huehuetla. Por ello, podríamos decir que la articulación sistemática entre dichos géneros musicales y sus variadas ocasiones de ejecución, tanto en los periodos festivos como en los momentos de irrupción de la vida cotidiana, forman parte de la trama argumental a través de la cual, el pueblo totonaco de Huehuetla se autodescribe y por tanto, se autoreconoce.

Debemos añadir que, la continua configuración de entidades sónicas a cargo del trío huasteco, puso de manifiesto lo inapropiado, en términos metodológicos, de considerar las prácticas musicales a partir de conceptos estáticos y esencialistas que, de manera recurrente, son empleados para referirse a expresiones musicales que se han llegado a considerar como opuestas. Entre las cuales, podemos destacar las siguientes: música culta y música popular, música tradicional y música moderna, música sagrada y música profana.

Por nuestra parte, durante esta investigación pudimos constatar que dichas expresiones musicales aparentemente irreconciliables, al encontrarse frente a un discurso sonoro con un alto grado de generalidad y nivel de inclusión, se tornan en expresiones sistemáticamente relacionales y complementarias. Por tanto, podríamos afirmar que la versatilidad musical del trío huasteco nos permitió comprender la pertinencia de acercarse al estudio de las prácticas musicales recurriendo a nociones dinámicas que además, coadyuven a la construcción de espacios académicos interdisciplinarios.

En este sentido, si una de las principales pretensiones de la etnomusicología es el estudio del fenómeno sonoro entendido como un hecho social total, entonces, esta disciplina deberá dar cuenta de los procesos a través de los cuales, las prácticas musicales se encuentran interrelacionadas con muy

diversos ámbitos de la cultura, como el político, económico, lingüístico, religioso, etc. Para lograr tal objetivo, la etnomusicología ha tenido que establecer un diálogo constante con diferentes propuestas teórico-metodológicas provenientes de otras áreas del saber. Por lo que respecta a la presente investigación, es evidente que tuvimos que apoyarnos en diversos estudios generados por otras disciplinas sociales que, desde diversas perspectivas, han analizado ciertos rasgos relevantes de la cultura totonaca de Huehuetla.

En algunos casos, nos dimos a la tarea de señalar de manera explícita cuáles fueron aquellas nociones teóricas que consideramos importante incorporar y discutir en el presente trabajo. En otros, la justificación de dicho recurso quedó establecida de manera implícita y puede reflejarse en las referencias y notas al pie de página así como en la bibliografía consultada. De cualquier modo, consideramos que los aportes teóricos de todas ellas fueron indispensables para alcanzar una visión de conjunto tal y como lo exigía nuestro objeto de estudio.

De manera especial, las herramientas teóricas provenientes de la semiología de la cultura así como de la semiología musical, nos permitieron concebir al discurso sonoro del trío huasteco como una entidad semiótica heterogénea cuyos diferentes niveles de organización no solo mantienen una relación constante entre sí, sino también con otras dimensiones signíicas que, a su vez, forman parte de esferas semióticas más generales.

Del mismo modo, el concepto de sistema musical nos proporcionó los elementos necesarios para que a partir de las distintas nociones teóricas de la semiología, pudiéramos caracterizar a los diferentes géneros y subgéneros musicales del repertorio musical del trío huasteco así como a sus respectivas ocasiones de ejecución. De manera similar, dicho concepto nos permitió identificar los procesos tanto de producción como de asimilación de textos nuevos toda vez que logramos constatar que, a través del sistema musical, se funda un sistema comunicativo basado en presupuestos cognitivos compartidos.

Por otra parte, nuestro objeto de estudio así como las herramientas teóricas empleadas nos revelaron que las prácticas musicales deben ser consideradas no como productos acabados sino como procesos culturales portadores de significado. De acuerdo con lo anterior, en el presente trabajo intentamos dar

cuenta del dinamismo sonoro producido por el trío huasteco a la luz de diversos procesos socio-culturales acaecidos dentro y fuera de Huehuetla. Aunque como se habrá notado y en virtud de los objetivos perseguidos en esta investigación, pusimos mayor énfasis en aquellos procesos que ocurrieron al interior del Municipio.

De cualquier forma, quisimos poner en evidencia el diálogo que el trío huasteco ha establecido con diversos actores sociales que a su vez, han intervenido de manera significativa en la conformación del discurso sonoro de este ensamble instrumental. De tal suerte, pudimos ver que los procesos musicales, además de arrojar información valiosa para el análisis de las estructuras sonoras, también nos permiten plantear problemas sociales, económicos, culturales, epistemológicos, entre otros. Del mismo modo, consideramos que las nociones teóricas que derivan de dichos planteamientos, constituyen herramientas interpretativas necesarias para abordar aspectos relevantes de las prácticas musicales, como son: su función social, su función religiosa, su función política, los procesos de producción y consumo, entre otros. Cada uno de estos aspectos, vistos en conjunto y de forma articulada, nos proveen de información valiosa para analizar las distintas maneras a través de las cuales, las prácticas musicales participan en la construcción de modos colectivos de percibir y reaccionar frente al mundo. Sin esta visión de conjunto, no sería posible entender cabalmente la naturaleza del cambio musical ni aquellos procesos culturales que favorecen la permanencia y continuidad de distintas prácticas musicales pasadas, que coexisten de manera articulada con géneros musicales de reciente creación.

Al respecto, Blacking hace un llamado de atención al afirmar que los cambios musicales no siempre deben ser considerados como algo lamentable pues, de acuerdo con dicho autor, la producción de nuevos sonidos puede ser un indicador de que una determinada comunidad se está adaptando eficazmente a las nuevas circunstancias (Blacking, 149-173:1995). En este sentido, nosotros consideramos que a través del estudio del cambio musical, podemos comprender los procesos de cambio que un determinado grupo humano está experimentando tanto a nivel individual como colectivo. Dicho de otro modo, los ejes de continuidad

y cambio, de innovación y conservación, de tránsito e inserción cultural, aparecen con mayor claridad, toda vez que las prácticas musicales son analizadas en relación con la dinámica cultural de aquellos grupos humanos que las producen.

Por lo anterior, pensamos que la etnomusicología no debe perder de vista la gran variedad de procesos de significación musical que se han venido generando en los últimos años. Los nuevos medios tecnológicos han creado cauces alternativos a través de los cuales, se construye y distribuye una gran cantidad de información nueva a un ritmo acelerado. En estas condiciones, el saber musical en las comunidades indígenas ya no se concentra exclusivamente al interior del grupo o en el seno familiar, ni es transmitido solo por los padres, parientes o ancianos. Los recursos electrónicos y el internet han llegado a estas comunidades y se han convertido en fuentes inagotables tanto de almacenamiento como de distribución musical. Estos nuevos medios han empezado a ser muy frecuentados por los jóvenes indígenas - Huehuetla no es la excepción- quienes se acercan a ellos, entre otras cosas, para “aprender” repertorios nuevos e incluso, para dejar su “huella digitalizada” al incorporar en la red material audiovisual de sus propias interpretaciones musicales.

Lo anterior hace difícil afirmar que aquellos saberes comunitarios, entre ellos los musicales, hoy en día se materializan únicamente durante los periodos festivos o en los momentos de irrupción de la vida cotidiana que hemos caracterizado en este trabajo. Tampoco podríamos sostener que dicha materialización siempre es consecuencia de una transmisión interpersonal, cuyo punto de partida generalmente lo constituyen los individuos adultos, siendo los jóvenes, sus principales destinatarios. Por el contrario, estos espacios interpersonales constituyen sólo algunos escenarios posibles de conservación, producción y transmisión musical, que a su vez, se encuentran en constante interacción con las nuevas “realidades” virtuales poseedoras de un alto poder de interpelación.

Desde nuestro particular punto de vista, consideramos que los procesos de interacción sonora que dan como resultado nuevas creaciones musicales, siempre han estado presentes en las prácticas musicales. De hecho, gran parte de las culturas musicales que todavía encontramos en muchos de los pueblos indígenas

de México, fueron el resultado de los diversos contactos interculturales sonoros que dichos pueblos han sostenido a lo largo de su historia. No obstante, la particularidad de los procesos actuales radica en que estos entrecruzamientos sonoros se desarrollan en escenarios nuevos y a un ritmo muy acelerado, por lo que, las nuevas creaciones musicales resultantes también obedecen a este rápido ritmo de aparición.

En el caso de Huehuetla, varios músicos adultos nos comentaron que sus hijos, específicamente los más jóvenes, aprendieron a “tocar música” no sólo a partir de las enseñanzas familiares o de la vida comunitaria, sino también, recurriendo a los videos que se encuentran “en el internet”. Si bien, el objetivo de este trabajo no contempló un estudio minucioso sobre este asunto, lo que sí pudimos vislumbrar es que, muy probablemente el proceso de revitalización de la cultura totonaca que se generó en Huehuetla hace algunas décadas, hizo posible que el trío huasteco, en tanto ensamble instrumental, no fuera desplazado por estas recientes tendencias musicales que se encuentran disponibles en los medios tecnológicos. Por el contrario, hemos observado que dicho ensamble instrumental ha logrado incluir y adaptar estos nuevos géneros musicales en su discurso sonoro, pero además, el trío huasteco también se ha insertado en estos medios tecnológicos poniendo a disposición de los usuarios una parte importante de su repertorio musical, lo cual demuestra su gran potencial de interacción con las nuevas realidades sonoras.

En virtud de lo anterior, podemos notar que estos procesos de interacción sonora, al menos en el caso de Huehuetla, han sido fundamentales para lograr una coexistencia entre discursos musicales diversos que transitan entre la continuidad y el cambio. En otras palabras, la comunidad totonaca de Huehuetla, a través del trío huasteco, ha logrado construir un tipo de equilibrio sonoro donde la “costumbre” y la contemporaneidad forman parte de una misma realidad. A nuestro modo de ver, se trata de un escenario musical deseable que, en el caso de Huehuetla, hasta el momento no ha generado pérdidas considerables que atenten contra el patrimonio musical del pueblo totonaco.

Por nuestra parte, creemos que si la coexistencia musical a la que nos hemos referido no ha permitido que el mundo sonoro indígena sea desplazado por

las músicas de “moda”, entonces muy probablemente estos procesos de coexistencia musical pueden contribuir al desmantelamiento de aquellas caracterizaciones ingenuas que insisten en clasificar a un tipo de música como superior a otra, privilegiando en muchos casos, las músicas producidas por los *mass media*. Del mismo modo, podríamos considerar que el hecho de que los músicos indígenas incorporen este tipo de géneros musicales en su repertorio, no significa necesariamente que con ello estén “atentando” contra su propia cultura y entonces, sea necesario buscar los medios adecuados para “detenerlos”. Por el contrario, las culturas musicales no son estáticas ni atemporales y, en ciertos casos, este tipo de procesos de cambio musical constituyen respuestas propositivas que los pueblos indígenas elaboran para hacer frente a diversas formas de contacto intercultural donde las relaciones cara a cara han perdido su exclusividad al incorporarse nuevos tipos de interacciones humanas mediados por las nuevas tecnologías, lo que a su vez, está generando nuevas formas de organización social y por lo tanto, de creación musical.

Indudablemente, es importante tomar en cuenta que cada proceso cultural es distinto. Las diferentes culturas suelen reaccionar de diversas maneras. Incluso una misma cultura puede modificar sus mecanismos de respuesta con el paso del tiempo. En este sentido, consideramos que los estudios etnomusicológicos desempeñan un rol relevante ya que pueden alertarnos sobre situaciones en las que los procesos de coexistencia musical entre géneros diversos no se han podido establecer y, en su lugar, lo que está ocurriendo es el aniquilamiento sistemático del patrimonio musical de una determinada cultura. Ante este panorama, las alternativas para resarcir el daño podrían ser diversas. La cultura totonaca de Huehuetla nos ha mostrado que aquellos mecanismos que contribuyen a la dignificación cultural del pueblo en cuestión, pueden incidir directamente en la revitalización de sus prácticas musicales.

Por nuestra parte, consideramos que el reconocimiento de la dignidad humana en todas sus formas, que a su vez implique un respeto por la pluralidad cultural, debiera ser el punto de partida para elaborar estrategias que apunten hacia la salvaguardia del patrimonio musical de los pueblos. Sin embargo, las propuestas que pudieran surgir del ámbito académico y de diversas instituciones

culturales, no deben erigirse al margen de las estrategias de solución que, en muchos casos, las propias comunidades ya han empezado a implementar para lograr dicho objetivo.

Dada la complejidad de los diferentes problemas y escenarios sonoros que se han enunciado, el trabajo del etnomusicólogo no puede ser menos que una empresa colectiva. Tendrá que basar su actividad en múltiples voces que compartan el mismo interés de estudio y enriquezcan el análisis a partir de las distintas perspectivas disciplinarias que entren en contacto. Pero, no habrá que perder de vista que los protagonistas del hecho musical, los testigos cotidianos de su propio acontecer sonoro -músicos, danzantes, constructores de instrumentos y pueblo en general- son los agentes epistémicos imprescindibles quienes, a través de sus testimonios y vivencias compartidas, hacen posible la investigación musical.

En nuestro caso, mención especial merece el pueblo indígena totonaco de Huehuetla. Durante la presente investigación, fuimos halagados con su amable hospitalidad y, en muchos casos, hemos tejido entre sí lazos afectivos que sin duda habrán de permanecer y seguirán fortaleciéndose con el paso del tiempo. Además, fueron los pobladores totonacos quienes, al permitirnos escuchar y sentir parte de su mundo, abrieron una invaluable vía de acceso a través de la cual, pudimos conocer parte importante de su cultura. Gracias a ello, hemos logrado ampliar en gran medida los límites estético-cognitivos de nuestro horizonte humano. Por lo que, sólo nos resta decir que las líneas que constituyen esta tesis, intentan expresar aquellas enseñanzas que esperamos haber comprendido a lo largo de esta convivencia humana que se vio favorecida por el discurso sonoro del trío huasteco.

TRANSCRIPCIONES

Canto religioso

Huehuetla

Violin

$\bullet = 110$

10

Canto Religioso

Huehuetla

Violin

$\bullet = 100$

7

Huehues

Huehuetla

Violin

$\bullet = 100$

Violin score for Huehues, measures 1-16. The score is in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. It begins with a tempo marking of a quarter note equal to 100. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. Measure 16 ends with a whole rest.

Huehues

Huehuetla

Violin

$\bullet = 100$

Violin score for Huehues, measures 1-27. The score is in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. It begins with a tempo marking of a quarter note equal to 100. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. Measure 27 ends with a double bar line.

Huehues

Huehuetla

Violin

$\bullet = 100$

8

Negritos

Huehuetla

Violin

$\bullet = 100$

8

16

Negritos

Huehuetla

Violin

$\bullet = 100$

7

14

Canario

Huehuetla

Violin

$\bullet = 100$

7

13

Santo Son

Huehuetla

Violin

8

17

Santo Son

Huehuetla

Violin

7

14

21

28

34

40

47

Santo Son

Huehuetla

Violin

The image displays a violin score for the piece 'Santo Son' by Huehuetla. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of eight staves of music, each beginning with a measure number: 1, 7, 13, 19, 26, 32, 52, and 61. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

Musical score for the piece "Santo-Son", measures 70 through 113. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of seven staves of notation. The first staff (measures 70-77) begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The second staff (measures 78-84) continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff (measures 85-91) shows a continuation of the melody with some triplet markings. The fourth staff (measures 92-98) continues the melodic line. The fifth staff (measures 99-105) continues the melodic line. The sixth staff (measures 106-112) continues the melodic line. The seventh staff (measures 113) concludes the piece with a final note and a double bar line.

Santo Son

Huehuetla

Violin

6

12

18

24

30

Santo Son

Huehuetla

Violin

8

17

Santo Son

Huehuetla

Violin

9

18

27

36

44

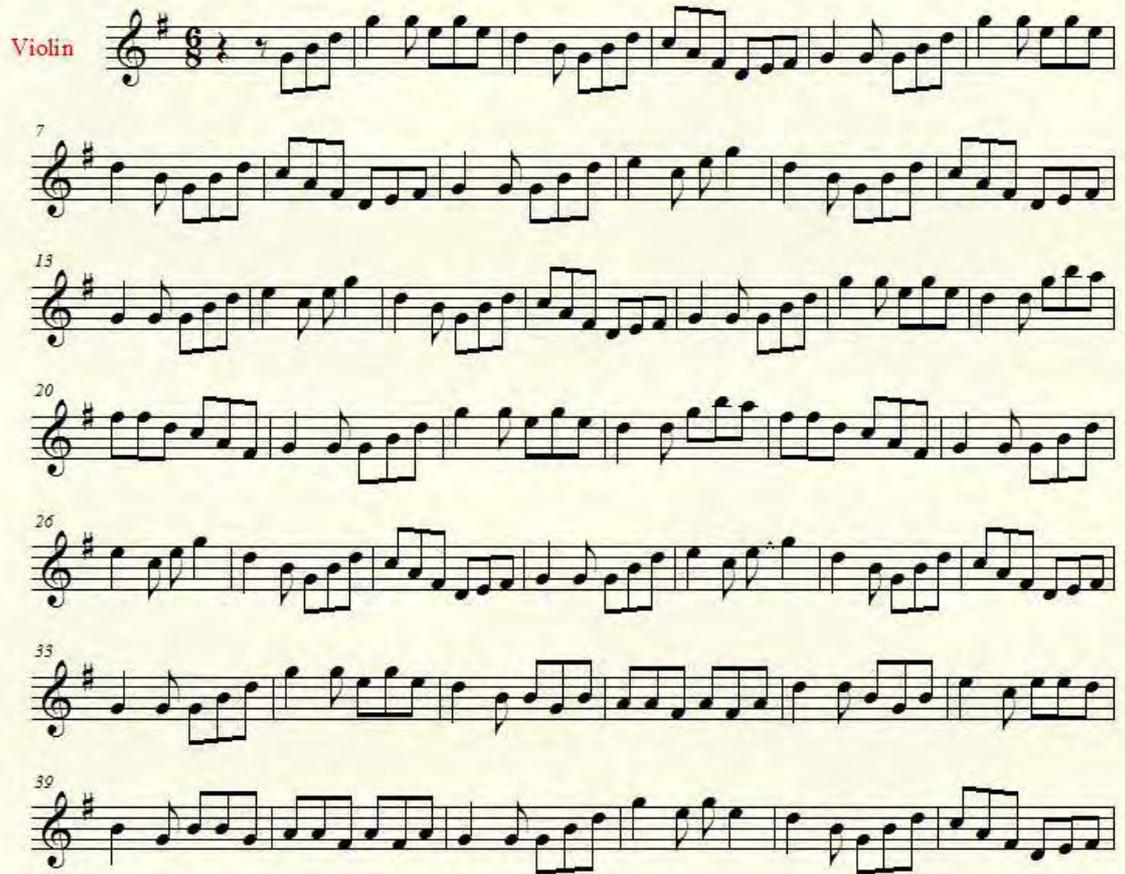
52

60

Santo Son

Huehuetla

Violin



7

13

20

26

33

39

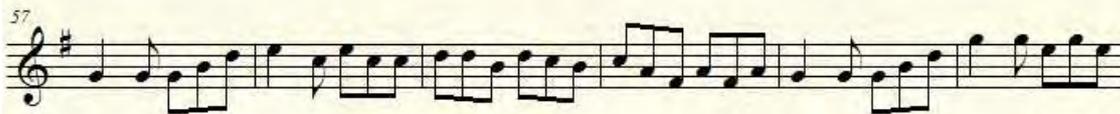
Detailed description: This block contains the first system of the violin score for 'Santo Son'. It consists of seven staves of music. The first staff is labeled 'Violin' and starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The music is written in a single melodic line. Measure numbers 7, 13, 20, 26, 33, and 39 are indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.



45

51

Detailed description: This block contains the second system of the violin score, consisting of two staves of music. The first staff is labeled with measure number 45. The second staff is labeled with measure number 51. The notation continues the melodic line from the previous system, using the same key signature and time signature.



BIBLIOGRAFIA

- Alegre González, Lizette
2004 *El Vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca Potosina*, México, Universidad Autónoma de México (Tesis de Licenciatura)
- 2006 “Música, migración y cine. Los tres huastecos: un ejemplo de entrecruzamiento cultural” en: Fernando Híjar (Coord.) *Música sin fronteras, ensayos sobre migración, música e identidad*, México, CONACULTA: 221-247.
- Alonso Bolaños, Marina
2008 *La invención de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*, Buenos Aires, Colección Complejidad Humana
- Attali, Jacques
1995 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo XXI
- Álvarez Boada, Manuel
1985 *La música popular en la huasteca veracruzana*, México, Prémia, la Red de Jonás, Cultura Popular
- Bartolomé, Miguel Alberto
2004 *Gente de Costumbre y Gente de Razón. Las identidades étnicas en México*, México, Siglo XXI, Segunda Edición
- Berger, Peter
1999 *El Dosel Sagrado. Para una teoría sociológica de la religión*, Barcelona, Editorial Kairós
- Berryman, Phillip
1989 *Teología de la Liberación*, México, Siglo XXI editores, 1989
- Blacking, John
1995 “The Study of Musical Change” en : *Music, Culture and Experience. Selected papers of John Blacking*, Edited by Byron John with foreword by Bruno Nettl, Chicago & London, University of Chicago Press

Bonfil Batalla, Guillermo

2004 "Implicaciones éticas del sistema de control cultural" en: León Olivé (comp.) *Ética y diversidad cultural*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004

Caillois, Roger

2006 *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica

Camacho, Gonzalo

2007 "Allá donde el tordo canta... expresiones musicales de la Huasteca" en: *Cinco Miradas en torno a la Huasteca*, México, Consejo Veracruzano de Arte Popular, Programa de Investigación de las Artes Populares, pp.57-82

1996 El sistema musical en la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla" en: Jáuregui, J. y Olavaria M (Coord) *Cultura y Comunicación. Edmund Leach in Memoeriam*, CIESAS, UAM-Iztapalapa, México, pp.499-517

2006 "El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca" en: Fernando Híjar Sánchez (coord.) *Música sin fronteras. En sayos sobre migración, música e identidad*, México, CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2006

2007 "La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la huasteca" en: Ana Bella Pérez Castro (Coord.) *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: Principios de vida y sentidos de muerte en La Huasteca*, México, Consejo veracruzano de Arte Popular, Programa de Investigación de las Artes Populares, 2007, pp. 166-189

2002 "La música de Tlamanes. Música, Estructuras, Cultura". Ponencia presentada en el 2º Coloquio del Seminario de Semiología Musical, ENM-UNAM, del 26 al 28 de Noviembre

Camacho, Gonzalo & Ma. Eugenia Jurado

1995 *Xantolo: el retorno de los muertos*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México (Tesis de Licenciatura)

- Cassirer, Ernst
2006 *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006
- 1971 *Filosofía de las Formas Simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica
- Concilio Vaticano II
Capítulo II del Decreto “Ad Gentes”, Artículo Primero.
Disponible en: <http://www.aciprensa.com/Docum/adgentes.htm>
- Córdoba Olivares, Francisco R.
1990 “Apuntes sobre la cosmovisión de los totonacos de la región de Huehuetla, Pue.” en: *TLACATL, Revista de la Facultad de Antropología*, Número 2, julio-diciembre, Xalapa
- Croda León, Rubén
2005 *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*, México, CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas
- Cruces, Francisco
2001 *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, Madrid, Trotta
- 2002 “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos” *Revista Transcultural de Música*, disponible en: Número 6, Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/cruces.htm>
- De las Casas, Fray Bartolomé
1974 *Tratados*, México, Fondo de Cultura Económica
- Días del Castillo, Bernal
2005 *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Porrúa
- Díaz Brenis, Elizabeth
2003 “Los mestizos criollos en la sierra” en: Elio Masferrer Kan (Coord.) *Etnografía del Estado de Puebla. Zona Norte*, Puebla, Secretaria de Cultura del Estado, p. 58

Documento Puebla

Cuarta Parte. Iglesia Misionera al servicio de la evangelización en América Latina, Capítulo I: Opción preferencial por los pobres. Disponible en: <http://multimedios.org/docs/d000363/>

Durán, Diego
1867

Historia de las indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme, México, Imprenta de J.M. Andrade y F. Escalante, 2 vols.

Durkheim, Émile
1999

Las formas elementales de la vida religiosa, México, Ediciones Coyoacán

Eliade, Mircea
2008

Le sacré et le profane, Paris, Éditions Gallimard

Ellison, Nicolas
2007

« Les Totonagues aujourd’hui, entre crise du développement et nouvelles revendications » *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, BAC. Disponible en : <http://nuevomundo.revues.org/index3287.html>

2007b

“Cambios agro-ecológicos y percepción ambiental en la región Totonaca de Huehuetla, Pue. (Kgoyom)” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, BAC. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/index302html>

Escobar Ohmstede,
1998

Antonio Historia de los pueblos indígenas de México. De la Costa a la Sierra. Las huastecas, 1750-1900, México, CIESAS, INI

Frith, Simon
1999

“La constitución de la Música Rock como industria transnacional” en: Puig, Luis & Talens, Jenaro *Las Culturas del Rock*, Pre-Textos, Fundación Banjaca, pp.13-30

Frith, Simon
2000

“Music and identity” en: Stuart Hall & Du Say Paul *Question of Cultural Identity*, London, Sage Publications

García, Magdalena
1992

Kintatlinkan. Kalipaxuwniw. Kimpuchinakan, Huehuetla, Pue., 12 de Octubre

- García Martínez, Bernardo
2005 *Los pueblos de la sierra. El poder y el espacio entre los indios del Norte de Puebla hasta 1700*, México, El Colegio de México
- García Payón, José
1990 “Evolución Histórica del Totonacapan” en: Lorenzo Ochoa (Comp.) *Huastecos y Totonacos. Una Antología histórico-cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 229-240
- Garma Navarro, Carlos
1987 *Protestantismo en una comunidad totonaca de Puebla*, México, Instituto Nacional Indigenista
- González Ochoa, César
2000 “La cultura desde el punto de vista semiótico” en: Piccini, Mabel (Coord) *Percepción artística y consumo cultural*, México, INBA, Ed. Casa Juan Pablos
- Goodman, Nelson
1990 *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor
- Guajardo Rodríguez, Karla Eugenia
2004 *Análisis de representaciones en fotografías hechas por un grupo de jóvenes totonacos*, Ciencias de la Comunicación. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas Puebla. (Tesis Licenciatura) Disponible en:
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/guajardo_r_ke/indice.html
- Güemes Jiménez, Román
2003 “Introducción” en: Antonio Arroyo Mosqueda ed. al *La Huasteca. Una aproximación histórica*, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, CONACULTA
- Hernández Azuara, Cesar
2003 *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, CIESAS, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, El Colegio de San Luis, A.C.
- Ichon, Alain
1973 *La religión de los Totonacas de la Sierra*, México, Instituto Nacional Indigenista

- Juárez Cao Romero, Alexis
1999 *Catolicismo popular y fiesta. Sistema festivo y vida religiosa de un pueblo indígena del Estado de Puebla*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999
- Kgoyom
Página web
<http://kgoyomcesik.blogspot.com/2008/03/1-el-cesik-y-la-oit.html>
- Maldonado Goti, Korinta
2006 “El juzgado indígena de Huehuetla, Sierra Norte de Puebla. Construyendo la totonaqueidad en el contexto del multiculturalismo mexicano” (Borrador de Ponencia) pp. 1-23, V Congreso de la Red Latinoamericana de Antropología jurídica. 16-20 Octubre, Oaxtepec, Morelos. México.
Disponible en:
<http://www.ciesas.edu.mx/proyectos/relaju/documentos/Maldonado-korinta.pdf>
- Marcos, Sylvia
1998 “Teología India: la presencia de Dios en las culturas. Entrevista con Don Samuel Ruíz”. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 24 de Junio. Disponible en:
http://www.revistaacademica.com/TII/Capitulo_3.pdf
- 2001 “Os desafios da Teología Indígena: entrevista ao teólogo mexicano Mario Pérez”, *Adital*, Notícias da América Latina e Caribe, México, 9 de julio.
Disponible en:
<http://www.adital.com.br/site/noticia2.asp?lang=PT&cod=1214>
- Martínez Miura, Enrique
2004 *La música precolombina. Un debate cultural después de 1492*, Barcelona, Paidós
- Masferrer Kan, Elio
2009 *Los dueños del tiempo. Los tutunakú de la Sierra Norte de Puebla*, México, Fundación Juan Rulfo
- 2006 *Cambio y continuidad. Los totonacos de la Sierra Norte de Puebla*, México, Gobierno del Estado de Veracruz
- 2004 *Totonacos. Pueblos Indígenas del México Contemporáneo*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas

- Mircea, Eliade,
2001 *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé
- 1985 *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Ed. Labor
- Molino, Jean
1990 "El hecho musical y la semiología de la música" en: *Music analysis*, Vol 9, No. 2 Traducción de Juan Carlos Zamora
- Nattiez, Jean-Jacques
1990 *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press
- 1993 *Cultura y Explosión*, Barcelona, Gedisa, 1999
- Lane, Pacho
1981 *El árbol del conocimiento*, The National Endowment for the Arts Southwest Alternative Media Project, Austin Texas, University of Texas (Documental en DVD)
- Lechuga Arriaga, B. E.
2006 "*Griselda*". *Video documental sobre el homicidio de la Licenciada Teresa Griselda Tirado Evangelio*. Tesis Licenciatura. Ciencias de la Comunicación. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. Febrero
- López y Rivas, Gilberto
1998 "Huehuetla: el revanchismo de los caciques poblanos", *La Jornada*, 4 de noviembre. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/1998/11/04/rivas.html>
- Lotman, Iuri
1996 "Acerca de la semiosfera" en: *La semiosfera I. Semiótica de la Cultura y del texto*, Madrid, Cátedra
- Paso y Troncoso, Francisco del
1905 *Papeles de Nueva España*, Madrid

- Pérez Castro, Ana Bella
2007 "Algunos rasgos culturales de los grupos actuales de la huasteca" en: Guillermo Ochoa (Coord.) *Cinco miradas en torno a la Huasteca*, México, Consejo Veracruzano de Arte Popular, Programa de Investigación de las Artes Populares
- Pérez Martínez, Herón
1995 *En pos del signo. Introducción a la semiótica*, México, El Colegio de Michoacán
- Pérez Méndez, María
2009 "Significado de la vestimenta de la danza de los voladores del Municipio de Huehuetla, 2008-210". Ponencia presentada en el II Coloquio Nacional sobre Cosmovisión Indígena" Colegio de Antropología Social, Puebla, Pue. 27 de abril de 2009. Disponible en:
<http://www.uiep.edu.mx/docs/Significadodelavestimentadelaanzadevoladores.pdf>
- Petrich, Blanche
1999 "Entre su raigambre totonaca y la *modernización* mestiza", *La Jornada de Oriente*, 10 de mayo. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/1999/05/10/resurge.html>
- 1998 "Huehuetla, comunidad acosada en la Sierra de Puebla", *La Jornada de Oriente*, 17 de agosto. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/1998/08/17/huehuetla.html>
- Peirce, Charles S.
1974 *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión
- Ramírez Castilla, Gustavo A. y otros
2008 *De aquí somos. La huasteca*, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, CONACULTA
- Reyes Grande, Federico
2005 *La Organización Independiente Totonaca (OIT): un proyecto cultural contra la pobreza*, Tesis de Licenciatura en Antropología Social, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Abril.

- Ricoeur, Paul
1995 *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI
- Sánchez García, Rosa Virginia
2002 “Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos” CENIDIM-INBA, Revista de Literaturas populares, Año II, Número I, Enero-Junio, Disponible en: <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/3/07-Sanchez.pdf>
- Sánchez Méndez, Marcos
2007 *Cultura totonaca*, Huehuetla, Puebla, Centro de estudios Superiores Indígenas, Huehuetla, CESIK, (Trabajo de Investigación)
- Saussure, Ferdinand de
2002 *Curso de lingüística general*, Madrid, Ediciones Akal
- Sepúlveda, Juan Ginés de
1996 *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, México, Fondo de Cultura Económica
- Sevilla, Amparo *et al*
2000 *Cuerpos de maíz: danzas agrícolas de la Huasteca*, México, CONACULTA/Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca
- Siller, Clodomiro L.
1997 “El mito en la Teología India”, Tercer Encuentro-Taller de Teología India, Cochabamba, Bolivia, 1997. Ponencia disponible en:
http://www.tinet.cat/~fqj_sp02/cochab97.htm#ponencias
- 1995 “Lugares sagrados indígenas” en: *Agenda Latinoamericana*, Servicios Koinonia, Disponible en:
<http://www.servicioskoinonia.org/agenda/archivo/obra.php?ncodigo=410>
- Stresser-Péan, Guy
1990 “Los indios huastecos” en: Lorenzo Ochoa (Coord.) *Huastecos y totonacos*, México, CONACULTA

- Tahar Chaouch, Malik
2007 "La teología de la liberación en América Latina: una relectura sociológica" en: *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 69, Núm. 3, julio-septiembre. Universidad Nacional Autónoma de México, México. Disponible en:
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/321/32112593002.pdf>
- Torquemada, Fray Juan de
2011 *Monarquía Indiana*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, Edición digitalizada. Disponible en:
http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/01/mi_vol01.html#Libro01
- Vázquez Valdés, Verónica
2003 "Bordado tradicional totonaco" en: Elio Masferrer Kan (Coord.) *Etnografía del Estado de Puebla. Zona Norte*, Puebla, Secretaria de Cultura del Estado
- Vences Ruiz, Georgina
2003 "Huehuetla, zona de refugio en apertura" en: Elio Masferrer Kan (Coord.) *Etnografía del Estado de Puebla. Zona Norte*, Puebla, Secretaria de Cultura del Estado, pp.208-212
- Veytia, Mariano
1836 *Historia Antigua de Mejico*. Tomo 1, Mejico, Imprenta a cargo de Juan Ojeda. Disponible en:
http://books.google.com/books?id=DQYqAAAAYAAJ&pg=PA150&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false
- Vila, Pablo
2000 "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales" en: Mabel Piccini et al (coord.) *Recepción artística y consumo cultural*, México, CONACULTA, INBA, Ediciones Casa Juan Pablos
- Warman, Arturo
2003 *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*. México, Fondo de Cultura Económica
- Zambrano Velasco, Rosalba
2003 *Estado-Nación y Autonomías Indígenas: El Gobierno Autónomo Municipal Totonaco frente al Poder Mestizo en Huehuetla, Puebla, 1990-1999*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Tesis de Maestría en Sociología)

