



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Historia

ENTRE HUAPANGOS Y MEMORIAS

Valoración y conservación del huapango de Huehuetla en
la Sierra Norte de Puebla: un acercamiento histórico al
rostro y corazón tutunakú

TESIS

PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA

Presenta

Úrsula Mares Figueras



Director de tesis: **Mtro. Fernando González Dávila**

México

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A los músicos huapangueros huehuetlecos
Los que alegran corazones*

Índice

Agradecimientos

| | |
|-------------------------|----|
| Índice de imágenes..... | 7 |
| Introducción..... | 10 |

Capítulo 1.

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Historia oral, memoria y cultura: andamiaje teórico-metodológico..... | 25 |
| 1.1 Historia oral como metodología..... | 25 |
| 1.1.1 Recolectando recuerdos, provocando memorias: entrevista y testimonio..... | 29 |
| 1.1.2 Documentar la memoria oral: de la historia oral a la historia videoral..... | 34 |
| 1.1.3 De las fuentes orales en la presente investigación..... | 36 |
| 1.2 La memoria oral: fuente histórica y fenómeno histórico..... | 38 |
| 1.2.1 Usos sociales de la memoria..... | 39 |
| 1.2.2 Tradiciones, costumbres y tradición oral..... | 40 |
| 1.2.3 Transmisión social de la tradición oral..... | 45 |
| 1.3 Cultura e identidad..... | 48 |

Capítulo 2.

Marco nacional e internacional de la salvaguardia del patrimonio

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| cultural inmaterial..... | 51 |
| 2.1 El patrimonio cultural en México..... | 51 |
| 2.2 El patrimonio cultural inmaterial desde la UNESCO: propuestas normativas y salvaguardia..... | 57 |
| 2.3 Legislación y salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en México..... | 68 |
| 2.4 Algunas problemáticas en torno a la salvaguardia del huapango..... | 73 |

Capítulo 3.

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Pueblo tutunakú: elementos identitarios y proceso de reconfiguración cultural..... | 80 |
| 3.1 Sierra Huehuetla querida..... | 80 |
| 3.2 Conformación social de Huehuetla..... | 83 |
| 3.3 Pueblo tutunakú huehuetleco..... | 93 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.3.1 Cosmovisión y espacios sagrados..... | 96 |
| 3.3.2 El servicio a <i>Kimpuchinakan</i> y el servicio al pueblo | 101 |
| 3.4 Reconfiguración de la identidad tutunakú..... | 102 |
| 3.4.1 Nuestro rostro y nuestro corazón..... | 104 |
| 3.5 Cultura musical tutunakú..... | 110 |

Capítulo 4.

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Las memorias en la conservación del huapango en Huehuetla | 116 |
| 4.1 Aproximaciones a la llegada del huapango a Huehuetla..... | 116 |
| 4.2 La música que alegra corazones convertida en tradición | 123 |
| 4.3 En cada fiesta hay huapango porque es “el costumbre”: espacios sociales-festivos... 125 | |
| 4.4 Transmisión social del huapango | 130 |
| 4.5 El huapango tutunakú como herencia de los abuelos | 138 |
| 4.5.1 Sobre el origen mítico del huapango en la tradición oral de Huehuetla..... | 139 |
| 4.5.2 Los músicos huapangueros: transmisores de “el costumbre” y salvaguardas de la memoria de los abuelos | 147 |
| Conclusiones | 154 |
| Bibliografía | 159 |

Agradecimientos

A Marcos Juárez, por caminar junto a mí en veredas y caminos, por brindarme su amistad, por compartir su palabra. También a Juan Márquez, por caminar conmigo bajo la lluvia y compartir su palabra. Y, por supuesto, a Toño Márquez, por la paciencia, por esperar junto a mí, por caminar conmigo bajo las estrellas y compartir su palabra.

A la familia De Gaona Barrientos, que siempre me recibieron con hermosas sonrisas y me ofrecieron una mano amiga. Por todos los detalles, les agradezco infinitamente. También a la familia García Esteban que siempre me reciben afectuosamente.

A la madre Lucía, a la madre Cata Torres, a la madre Cristi, a la madre Lupita y a la madre Cata Vicens, por abrirme las puertas de su hogar, por ser compañeras, por el apoyo que día con día me brindaron, por su comprensión e infinita paciencia. A Pablo, Antonio, Rosario y Takú, por las grandes enseñanzas y las cosas hermosas que me dejaron. A Ceci, por escuchar pacientemente cuando más lo necesitaba y brindarme ayuda en momentos de crisis.

A todos los que forman y conforman la Organización Independiente Totonaca y el Centro de Estudios Superiores Indígenas Kgojom, por sostener un proyecto educativo totonaco, por dejarme ser parte de ese proceso, por su lucha, por el apoyo brindado, por las tantas enseñanzas.

A Manuel Aquino, por su gran apoyo, sus palabras y sus cálidas sonrisas. A Pedro Valencia, por su ayuda y sus palabras de aliento.

A todos los tríos huapangueros que compartieron sus recuerdos y sus experiencias. Con especial cariño a Martín, Alfredo y José, que me dejaron acompañarlos en su caminar y que me abrieron las puertas de sus hogares. Por las aventuras, pláticas, risas y chistes (¿y esas botas?). Por ser mis maestros, compartirme un poco de su saber y su amor por el huapango. Les agradezco infinitamente y de todo corazón que me hayan brindado su valiosa amistad.

Al maestro Aurelio Mora, una persona admirable y de gran sabiduría, por compartir las luchas totonacas a través de la memoria. A Genaro García, por compartir su memoria. Al igual que José Santiago, por compartir su memoria, un camino de experiencias y abrirme las puertas de su hogar.

A Don Francisco García, por compartir la memoria de los abuelos, mostrarme el corazón totonaco a través del huapango, abrirme las puertas de su hogar, por su amabilidad y generosidad, por permitirme apoyarlo para dejarles a los jóvenes huapangueros huehuetlecos la música y la memoria de los abuelos.

Después de todo lo que hemos recorrido no creo tener las palabras adecuadas para agradecer a Majo y a José (o Martín). Por el apoyo incondicional, por rescatarme en momentos difíciles, por estar. Por ser los amigos más peculiares y extraordinarios que una Úrsula pudiera tener. También a Tambor, un ser maravilloso, aunque él no lo crea.

A Dolores, por ser mi compañera serrana, por cuidarme y por comerse mis huaraches, el estambre y gran parte de la despensa.

A una mariposa llamada Lizandra, porque en nuestro volar construimos caminos y utopías, porque en cada lágrima y cada sonrisa compartimos nuestro corazón y nuestras luchas, por todos los abrazos y todas las palabras, por acompañarme, por haber estado.

A Claudia Barrita, por guiarme en momentos de oscuridad, por enseñarme a combatir los demonios internos y ayudarme a cerrar este ciclo para poder seguir adelante. Y a la doctora Noemí Álvarez, por sus siempre hermosas y alentadoras palabras.

Al Mtro. Fernando González Dávila: Gracias por aceptar caminar conmigo para realizar esta investigación. Ha sido un camino muy largo pero lleno de aprendizajes. Agradezco su inmensa paciencia durante tan larga travesía y mis múltiples historias. El siempre apoyarme, alentarme y leerme y volverme a leer hasta el cansancio. Gracias por creer en este proyecto.

Al Dr. Ignacio Sosa, al Dr. Gonzalo Camacho, a la Dra. Jessica Ramírez y al Mtro. Álvaro Alcántara, por su comprensión durante todo este tiempo, sus lecturas y comentarios que enriquecieron este trabajo.

Debo agradecer a dos seres que siempre han estado, están y estarán: Hugo y Katina, mis padres, por su apoyo (pobres, ya estaban hartos preocupados porque nomás no terminaba).

A mi mejor amiga y gran compañera: mi hermana.

A todos ellos: *paxtakatsini*, gracias.

Índice de imágenes

Capítulo I

Cuadro 1. Formas de tradición 47

Fuente: Elaboración propia a partir de María Madrazo, *Algunas consideración en torno al significado de la tradición.*

Capítulo III

Mapa 1. Ubicación de la Sierra Norte de Puebla..... 80

Fuente: Arizpe, Lourdes, *Parentesco y economía en una sociedad nahua*, p. 16

Mapa 2. Municipio de Huehuetla y sus colindancias 81

Fuente: Caravana de Salud de Huehuetla, Secretaría de Salud, 2008.

Fotografía 1. Cabecera municipal 82

Octubre de 2012.

Fuente propia.

Mapa 3. Rutas de arriería del Totonacapan 86

Fuente: Vázquez, Emilia, *Cuando los arrieros perdieron sus caminos*, p. 62

Fotografía 2. Tutunakús vendiendo chiltepín, hojas de aguacate, tomate, camarón, frijol y jitomate, en el tianguis de los domingos 95

Cabecera municipal de Huehuetla

Abril del 2011. Fuente propia.

Fotografía 3. Detalle del arco toral de la Iglesia de San Salvador en Huehuetla 107

Abril del 2011. Fuente propia.

Fotografía 4. Altar de la Iglesia de San Salvador de Huehuetla 108

Abril del 2011. Fuente propia.

Fotografía 5. Trío con la 1ª dotación instrumental interpretando *sones* para la danza del Carnaval..... 113

Cabecera municipal de Huehuetla

Abril 2011. Fuente propia.

Fotografía 6. Danza de los Quetzales..... 113

Octubre 2012

Fotografía tomada por Gabriela Torres Freyermuth

Fotografía 7. Trío Polifonía Huasteca interpretando *santos sones* 114

Octubre 2012

Fotografía tomada por Gabriela Torres Freyermuth

Capítulo IV

Figura 1. Línea de tiempo que incorpora los acontecimientos relevantes para esta investigación en torno a los procesos sociales en los que se inserta la construcción de las memorias del huapango y que puede ayudar a entender el contexto en el que se va desarrollando su práctica en Huehuetla 122

Elaboración propia.

Fotografía 8. Trío Los Gavilanes en una boda..... 128

Comunidad de Putluninchuchut

31 de diciembre del 2012.

Fuente propia.

Fotografía 9. Trío Los Primos en una boda..... 128

Comunidad de Putluninchuchut

31 de diciembre del 2012.

Fuente propia.

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fotografía 10. Baile de huapango en un bautizo..... | 136 |
| Comunidad de Putlininchuchut. | |
| 30 de diciembre del 2012. | |
| Fuente propia | |
| | |
| Mapa 4. Ruta del huapango de Pánuco a Huehuetla según Martín García Tirzo..... | 147 |
| Elaboración propia. | |
| | |
| Fotografía 11. Trío Polifonía Huasteca..... | 149 |
| Cerca del río Tehuancate | |
| Enero del 2013. | |
| Fuente propia. | |
| | |
| Fotografía 12. Trío Emoción Huasteca | 150 |
| Iglesia de San Salvador | |
| Febrero del 2010. Fuente propia. | |
| | |
| Fotografía 13. Don Francisco García en el violín con sus nietos: Lázaro y Francisco.... | 150 |
| Comunidad de Kuwikchuchut | |
| Octubre del 2012. | |
| Fotografía tomada por Gabriela Torres Freyermuth. | |
| | |
| Foto 14. Trío Aventura Huasteca en el 1er Concurso nacional de tríos huapangueros en Huehuetla..... | 151 |
| Cabecera municipal. | |
| 21 de diciembre del 2012. Fuente propia. | |

Introducción

La presente investigación nos introduce al tema de los procesos de apropiación, valoración, conservación y significación (proceso que consideramos como *patrimonialización*) de los pueblos indígenas hacia sus culturas musicales en el marco de la salvaguardia del patrimonio cultural, y particularmente del patrimonio musical. Se estudia el caso del huapango que se practica en el municipio de Huehuetla, en la Sierra Norte de Puebla, donde es una música vigente del pueblo tutunakú (totonaco), interpretada por ancianos, adultos y jóvenes, y es valorada como una costumbre que viene de los antepasados a la que hay que respetar; fundamental para alegrar el corazón y las fiestas, pero también para agradecer a *Kimpuchinakan* (Dios Padre).

Este tema se aborda a raíz de los precedentes de un trabajo en campo desarrollado en un municipio ñuu savi (mixteco) de la sierra mixteca oaxaqueña (experiencia que se expondrá más adelante), con el cual se tuvo un primer acercamiento a las medidas de salvaguardia del patrimonio cultural intangible propuestas por la UNESCO que, en general, se basan en concientizar, educar, promocionar, estimular y difundir dicho patrimonio. Ya en el caso específico del patrimonio musical, a nivel nacional se privilegian los registros fonográficos, es decir, el soporte material y por ende la conservación de objetos, sin tomar en cuenta a los sujetos sociales que son portadores y transmisores de esos saberes ni sus procesos sociales de valoración y significación. En un primer momento pareciera que estas medidas de conservación se dirigen hacia la cristalización de las manifestaciones culturales sin tomar en cuenta procesos comunitarios, espacios ni sujetos sociales.

Esta investigación pretende visibilizar, entonces, que el patrimonio musical conlleva procesos sociales y memorias colectivas en donde están implicados los sujetos sociales que portan el saber y el contexto comunitario en donde están insertos, para evidenciar que el mero registro sonoro resulta insuficiente para aproximarnos a las culturas musicales; por ello se incluye la propuesta de lo audiovisual como herramienta para documentar los procesos selectivos (de significación, adaptación, transmisión y de olvido), y específicamente las memorias orales de las prácticas musicales; pero también las voces, rostros de quienes forman parte de esas prácticas comunitarias para dejar constancia de que

el patrimonio musical se sustenta en las colectividades que lo practican, pues son ellos quienes le otorgan valor y sentido.

Es importante señalar que aunque esta investigación se titula *Entre huapangos y memorias*, no se realizará un análisis de la letra de los huapangos. El título, más bien, hace referencia a la distinción entre dos tipos de huapango: el comunitario y el estilizado. Diferencia que resulta de suma importancia, a saber. Mientras que el primero se desarrolla en ocasiones sociales festivas, forma parte de las tradiciones, refuerza los lazos comunitarios y el compromiso, estimula la convivencia y el diálogo, se inserta, pues, en un espacio en donde no hay distinción entre el músico y la comunidad; el segundo se presenta como una representación “pura” o “auténtica” del huapango en donde destaca un nivel de virtuosismo elevado en sus intérpretes, convirtiéndose en un espectáculo en donde el músico se asume como artista frente a un público espectador¹. Como veremos en el capítulo II, es precisamente ese último el que se difunde a nivel nacional e internacional y el que se busca salvaguardar, muchas veces, a través de grabaciones sonoras en soportes materiales. El huapango que se practica en Huehuetla es comunitario y se entreteje, entre otras cosas, con el imaginario sonoro y cultural tutunakú, con el espacio social festivo, con la transmisión del saber hacer de una generación a otra, con procesos selectivos comunitarios, con un contexto social específico, pero sobretodo con la memoria colectiva, lo que da sentido a la segunda palabra del título. La memoria tiene un papel relevante en esta investigación a partir de dos enfoques: la memoria oral como fuente histórica y la memoria social como una forma de conservación y de legitimación. Así pues, el título de este trabajo navega entre distintos tipos de huapangos y de memorias.

Podemos adelantar desde ahora, que en el pueblo tutunakú la construcción de una memoria en torno a la figura de “los abuelos” ha generado un sentido de continuidad en los músicos huapangueros, pese a las diversas adaptaciones que ha resultado de su quehacer musical. Un ejemplo de ello, punto nodal de esta investigación, es que antes de 1950 los músicos tutunakús interpretaban lo que ellos aseguran que se llamaba “*sones* de los abuelos” o “huapango de los abuelos”. En su decir, eran *sones* similares a la música del huapango actual pero sin letra, interpretados con la dotación instrumental de violín, jarana

¹ Esta idea la tomo prestada del Mtro. Álvaro Alcántara, que desarrolló en la conferencia “Músicas que hacen comunidad: un acercamiento a la memoria social de las regiones”, impartida el 26 de noviembre del 2011 en el Museo Memoria y Tolerancia.

huapanguera y guitarra quinta. A partir de la llegada de la radio al municipio y con ello la transmisión de “*sones* huastecos”, y posteriormente la venta de discos de acetato del “huapango cantado” en Huehuetla, entre ellos los de “El Viejo” Elpidio y Los Cantores de Pánuco, los músicos tutunakús modificaron sus *sones* asimilándolos a la ejecución del huapango cantado que escuchaban en los discos y en la radio. Pese a esa modificación, actualmente los huapangueros se asumen como herederos de la música que practicaban “los abuelos”. Los músicos han reivindicado su pasado para darle sentido a la práctica actual del huapango, y así, se presentan como herederos y protectores de una misma tradición que se remonta hacia un pasado que es denominado como “la época de los abuelos”. Ya en el capítulo IV veremos que la noción de la “herencia de los abuelos” incorporada en la memoria ha sido un elemento determinante en el proceso de valoración y conservación de la práctica del huapango al interior del pueblo tutunakú de Huehuetla.

Ahora bien, resulta pertinente poner de relieve que el presente proyecto de investigación nace de la experiencia en campo dentro del programa de servicio social “La UNAM en tu comunidad” de la Dirección General de Orientación y Servicios Educativos (DGOSE) durante el año 2007, en el municipio de San Juan Mixtepec, enclavado en la Sierra Mixteca de Oaxaca. Además de coordinar a la brigada que realizaba su servicio social, propuse el proyecto de inventariar y catalogar el patrimonio cultural e histórico municipal. Sin embargo la idea no tuvo buen recibimiento por parte del pueblo ñuu savi, que mostró recelo, hermetismo y desaprobación. Entre las pláticas informales y las pocas entrevistas realizadas durante esa experiencia surgió el tema del saqueo por parte de personas ajenas a la comunidad, en donde hicieron alusión a la recolección de elementos culturales, a través de investigaciones de corte antropológico o arqueológico, que nunca eran devueltos al pueblo. La memoria, la lengua y las piezas arqueológicas² forman parte de esos elementos. En cuanto al resguardo de su memoria, los pocos entrevistados manifestaron que eran los ancianos quienes se encargan de esa labor y que es transmitida a través de la oralidad. La recuperación de la memoria oral mediante su registro sistemático

² Entre las piezas arqueológicas se encuentran las piedras de la lluvia, representaciones de *Savi*, el espíritu de la lluvia, también llamado San Marcos. Da cuenta de esto el investigador del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Federico Besserer, quien ha tenido varias jornadas de trabajo de campo en San Juan Mixtepec. Ver artículo Besserer, Federico, “Lugares paradójicos de la Mixteca”, *Alteridades*, año 9, no. 17, 1999, en: <http://www.uam-antropologia.info/alteridades/alt17-4-besserer.pdf>

(ya sea escrito, grabado o videograbado) no formaba parte de su proceder. Finalmente el proyecto del catálogo del patrimonio cultural e histórico de San Juan Mixtepec no se llevó a cabo. Esta experiencia me marcó profundamente y generó una serie de cuestionamientos hacia la noción de *patrimonio cultural*, su aplicación para aproximarnos a las culturas de los pueblos indígenas, así como nuestro papel como historiadores en el ámbito patrimonial.

En el 2008, dentro del mismo programa de servicio social, trabajé como coordinadora de brigada en el municipio de Huehuetla, en la Sierra Norte de Puebla. Allí tuve un acercamiento al pueblo tutunakú ya con los precedentes de las problemáticas encontradas en el pueblo ñuu savi. En un primer momento se estableció contacto con el Centro de Estudios Superiores Indígenas Kgojom (en adelante CESIK), proyecto educativo tutunakú del que se abundará en el capítulo III, en donde la brigada que yo coordinaba impartió varios talleres. A partir del trabajo realizado dentro de esta institución educativa se entabló un diálogo con algunos de sus maestros en torno a la problemática hallada en San Juan Mixtepec. Estas pláticas informales me hicieron percibir una similitud entre el pueblo ñuu savi y el tutunakú, no sólo en la forma de preservación de la memoria del pueblo, por medio de la transmisión oral, sino en el papel que juega como estrategia de continuidad de las tradiciones y costumbres, casi siempre construida por los ancianos, protectores de la memoria colectiva. De hecho, en Huehuetla existe el Consejo de Ancianos, autoridad tutunakú que reza a *Kimpuchinakan* cada domingo por el buen camino del pueblo.

A partir de ambas experiencias en campo nos percatamos de que estas colectividades no utilizan el término *patrimonio cultural*, por lo cual nos resulta de sumo interés conocer desde sus lenguas y conocimientos cómo llaman y conciben aquello que desde las instituciones y a la academia se le ha dado en llamar *patrimonio cultural*; especialmente para saber si desde la investigación académica nos funciona emplear dichas categorías para aproximarnos a las culturas musicales, que es lo que aquí nos compete. Sin embargo hay que adelantar que a lo largo de esta investigación se empleará ese término pues aún no se conocía la noción construida por el pueblo tutunakú. Será hasta el último capítulo cuando trabajaremos directamente con ellas y haremos una comparación entre la idea “institucional-académica” de *patrimonio cultural* y la construida localmente.

Se puede vislumbrar, también, la importancia que tiene la memoria social en la vida de los pueblos indígenas y en la conservación de sus costumbres y tradiciones. Vale la pena

entonces hacer una revisión y analizar las medidas de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial propuestas por la UNESCO y la normatividad en materia de cultura en México y comparar dichas propuestas con los procesos de salvaguardia de los patrimonios musicales locales, llevándolo al caso de estudio que aquí trabajaremos.

Según lo anterior, algunas de las preguntas que serán columna vertebral de la investigación son: ¿Es pertinente aplicar la categoría de *patrimonio cultural* a las prácticas del pueblo tutunakú huehuetleco? ¿Las propuestas y acciones de salvaguardia del patrimonio cultural intangible establecidas en las declaratorias internacionales UNESCO y en el marco normativo nacional en materia de cultura, y específicamente del patrimonio musical, tienen concordancia con los mecanismos de conservación y valoración del pueblo tutunakú huehuetleco hacia sus prácticas rituales y saberes? ¿Cómo y por qué el pueblo tutunakú construyó al huapango como una “herencia cultural” y cómo ha logrado conservar esa práctica para que “no se pierda”?

Otorgando una respuesta tentativa a las preguntas, se establece la siguiente hipótesis: El pueblo tutunakú de Huehuetla ha construido su propia noción de *patrimonio cultural* que, si bien quizá no difiera del concepto institucional, sí considera elementos propios de su cosmovisión. Así mismo, las prácticas culturales son transmitidas, significadas y adaptadas por este pueblo a través de procesos selectivos, y por ende valorativos, que responden a su realidad, a sus necesidades, a su pensar y a su forma de estar en el mundo, por lo que no tienen concordancia con las medidas de salvaguardia establecidas en el marco normativo nacional ni en las declaraciones internacionales en materia de patrimonio cultural. Será, por tanto, una discusión que trataremos de desarrollar en esta investigación.

Cabe destacar que el tema de la salvaguardia del patrimonio musical se encuentra dentro de las discusiones académicas actuales. Precisamente en el marco de la *II Semana del sonido* organizado por la Fonoteca Nacional, con el tema central “sonidos en peligro de extinción”, se llevó a cabo una mesa de debate sobre el patrimonio musical en riesgo³. Reflexión que estuvo a cargo de Álvaro Alcántara, Gonzalo Camacho, Xilonen Luna, Thomas Stanford y Amparo Sevilla, todos especialistas en ese tema. De esta discusión

³ Mesa de debate “Patrimonio musical en riesgo” en *II Semana del sonido*, Fonoteca Nacional, martes 24 de mayo de 2011.

surgieron varias preguntas de las que rescato las que enriquecerán nuestra reflexión: ¿Cuál ha sido el papel de los creadores musicales en la salvaguardia de su música? ¿Qué acciones se llevan a cabo para procurar la salvaguardia del patrimonio musical? ¿Cuáles son las formas y mecanismos de salvaguardia de los pueblos indígenas? Todas estas, interrogantes que se intentarán responder a lo largo la presente investigación.

Ahora bien, ya hemos dicho que antes de 1950 no se interpretaba el huapango en Huehuetla, sin embargo hoy no solo es una música vigente sino que está revestida de gran importancia, significado y valoración, de tal suerte que es considerada una música propia del pueblo tutunakú a la cual se le ha construido una memoria ancestral y relatos sobre su origen. Por ello mismo surge una inquietud fundamental, a saber: ¿cómo, pues, una música que no es originaria de Huehuetla ha logrado construirse y preservarse como una tradición o costumbre?

Así pues los objetivos que persigue este proyecto se plantean de la siguiente manera:

1. Indagar cuáles son las nociones de *patrimonio cultural* que el pueblo tutunakú ha construido.
2. Explorar y analizar el proceso de valoración, significación, apropiación, transmisión y conservación del huapango en el contexto tutunakú huehuetleco para conocer las formas locales de “conservación y valoración”, y así saber si tienen correspondencia con las medidas de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial establecidas en la legislación nacional y los documentos normativos internacionales UNESCO.
3. Documentar y devolver la memoria oral y sonora del huapango huehuetleco a través del medio audiovisual.
4. Contribuir al conocimiento de los procesos locales de *patrimonialización* de los pueblos indígenas hacia sus culturas musicales y abonar al debate en torno a éste que se está dando en la academia y las instituciones.

Para lograr estos objetivos la investigación se enmarcó en la metodología de la historia oral y la vinculación comunitaria (impartiendo clases, asistiendo a fiestas comunitarias, conversando con integrantes del pueblo tutunakú, en fin.). Considerando que en el pueblo con el que se trabajó aún impera la cultura oral, al buscar aproximarnos a los procesos de preservación de su manifestación musical-comunitaria, y con ello a su

valoración, resultó necesario hacer uso de las fuentes orales, a través de entrevistas videograbadas, el análisis de la tradición oral, de la cual se desprenden los relatos del origen mítico del huapango, la transmisión y aprendizaje de generación en generación de los conocimientos técnicos para la ejecución de los instrumentos musicales, y finalmente la observación y participación directa en los espacios sociales festivos en los que se desenvuelve esta práctica musical.

El análisis y comprensión del proceso de apropiación del huapango en el contexto particular del pueblo tutunakú también implicó el ensayo metodológico etnográfico de vinculación con la comunidad a estudiar, a partir del trabajo al interior del CESIK y del Juzgado Indígena de Huehuetla. Precisamente los objetivos de esta investigación conllevan un acercamiento a los sujetos sociales que portan el saber del huapango, así como a la exploración y vivencia de sus entornos cotidianos.

Para alcanzar el objetivo de registrar y documentar la memoria oral, sonora y testimonios orales sobre el huapango se recurrió a la técnica de la entrevista y a la grabación de campo, en el marco de la metodología de historia oral, echando mano de la herramienta audiovisual como una propuesta ante el uso de nuevas tecnologías por parte de los jóvenes tutunakús; pero también como una petición de los propios músicos huapangueros, es decir, es una propuesta que responde a las necesidades de la comunidad de músicos huapangueros tutunakús.

El trabajo en campo se centró desde un principio en la recolección de testimonios y memorias orales como parte de la metodología de investigación, a partir de la técnica de entrevista abierta. La muestra de las entrevistas se enfocó en la selección significativa de diversos actores sociales respondiendo a las preguntas de la investigación. Por lo tanto, para desarrollar los objetivos planteados se trabajó la entrevista con huapangueros de todas las edades, desde ancianos hasta jóvenes, con una Madre Carmelita, con el presidente del Consejo de Ancianos, con la coordinadora (tutunakú) del Centro de Capacitación para la Mujer (CECAM) de Huehuetla, resaltando que la mayoría de las entrevistas fueron realizadas en lengua tutunakú y por ende se requirió de un intérprete. En este universo de testimonios únicamente se realizó la entrevista a un miembro de la comunidad mestiza en referencia al ritual de la mayordomía. Todas las entrevistas fueron grabadas en video (excepto la de la Madre Carmelita), haciendo un esfuerzo en la producción de documentos

audiovisuales como fuentes para la investigación, así como en la preservación de la memoria oral.

Desde un principio este proyecto estuvo respaldado y apoyado por el CESIK, en donde impartí la materia de “Historia de la sociedad mexicana”, como una forma de *mano vuelta* (tequio), durante los meses que van de agosto a diciembre del 2010. Esta institución educativa me brindó apoyo con alojamiento, alimentación, espacio para las entrevistas cuando fue necesario, acceso al acervo bibliográfico y vinculación comunitaria e institucional⁴. Es necesario resaltar que el respaldo del CESIK fue fundamental por varias razones; a saber. Al no contar con ningún apoyo económico, sin su ayuda no se hubiera podido llevar a cabo la investigación de campo pues no había posibilidad de solventar los gastos de hospedaje. Asimismo, al brindarme un espacio académico al interior de la institución, durante mi tiempo de estancia la comunidad me conoció como “maestra del CESIK”, eso ayudó a que varios tríos y músicos tuvieran la confianza de integrarse al proyecto. Esta institución educativa también favoreció mi relación con el Juzgado Indígena, de donde se desprendió el apoyo a la interpretación de las entrevistas, y fomentó el trato con el pueblo tutunakú en general.

Ya que el CESIK es el proyecto educativo de la Organización Independiente Totonaca (OIT) también mantuve un vínculo con esa institución. Asimismo colaboré un periodo breve de tiempo al interior del Juzgado Indígena, gracias al cual tuve contacto con el Consejo de Ancianos y vinculación con algunos tríos huapangueros. Por lo tanto esta investigación también contó con el apoyo de dicha institución. De hecho, fue uno de los secretarios, Marcos Juárez de Gante, quien apoyó como intérprete en la mayoría de las entrevistas y ambos secretarios ayudaron a que se integraran algunos tríos al proyecto. Mi colaboración dentro del Juzgado Indígena fue apoyar a los secretarios redactando citatorios, acuerdos y otros documentos. En un principio se realizó una lista de proyectos propuestos por los propios miembros del Juzgado Indígena (todos ellos tutunakús) con los que podría

⁴ La que suscribe y el Centro de Estudios Superiores Indígenas Kgojom, CESIK, elaboraron un Convenio de colaboración firmado el 22 de febrero del 2010 con la finalidad de brindar apoyo a la presente investigación. Convenio que fue anulado por parte del Consejo Directivo del CESIK el 13 de diciembre del 2010, argumentando la “falta de coordinación y diálogo” entre ambas partes y la clara “prioridad de terminar cuanto antes la tesis”. Es de suma importancia destacar esta situación porque desde el plano discursivo de las ciencias sociales se puede hablar de un diálogo entre dos realidades distintas, sin embargo en la *praxis* el discurso se desvanece al enfrentarse a formas de vivir, convivir y compartir que puede derivar en tropezones y equivocaciones. El dialogo, los lazos comunitarios y la colectividad son prácticas al interior de las sociedades indígenas que son necesarias enfrentar y asumir.

colaborar en dicha institución. Entre ellos destacan la elaboración de un “catálogo” de usos y costumbres⁵ para conocer la resolución que daban los abuelos a los asuntos que competen a este juzgado (p.ej., el problema de los linderos, repartición de propiedades, herencias), en colaboración conjunta con el Consejo de Ancianos, con la idea de que el Juzgado Indígena se rija bajo las costumbres del pueblo tutunakú como complemento a las “leyes de los mestizos”. Sin embargo no se lograron concretar los proyectos propuestos.

Otro apoyo importante para este proyecto fueron las Madres Carmelitas, quienes no sólo me abrieron las puertas de su hogar sino que me mostraron los caminos de la espiritualidad tutunakú, y me dejaron acompañarlas por los caminos hacia las mayordomías, uno de los espacios comunitarios festivos en donde se practica el huapango. Todo esto lo menciono porque fue precisamente el apoyo y respaldo de todas estas instituciones y de personas vinculadas directamente con ellas lo que hizo que este proyecto se pudiera desarrollar, siendo todos ellos los pilares de este trabajo.

En los años posteriores se trabajó en la escritura de este texto, en la realización de un video documental⁶ que fue producto de los registros audiovisuales realizados durante el trabajo de campo en Huehuetla en el 2010. También se desarrolló un proyecto de registro de la memoria sonora y oral del huapango de Huehuetla⁷. Finalmente se realizó una estancia de dos meses, entre diciembre del 2012 y enero del 2013, en donde se hizo trabajo de campo recolectando más testimonios, practicando la vinculación con los músicos a través del aprendizaje de uno de los instrumentos musicales del huapango, apoyando a uno de los tríos con el registro audiovisual de la interpretación de huapangos en español y en su lengua para su posterior difusión, y se apoyó a algunas familias tutunakús en el registro fotográfico y audiovisual de espacios festivos como bodas y bautizos. De esta última estancia en campo se realizó un documental interactivo multimedia sobre la experiencia

⁵ La idea del catálogo, propuesta por el secretario Pedro Valencia, se enfocaba en registrar la memoria oral de algunos integrantes del Consejo de Ancianos respecto a la resolución de diversos problemas. Un registro escrito de las costumbres de los abuelos sobre su proceder ante las problemáticas que atiende el Juzgado Indígena, del cual se produciría un folleto para uso de esta institución y para su difusión hacia los usuarios de la misma. Esto resulta significativo pues vemos que se recurre a la “costumbre de los abuelos” y a la memoria oral en un espacio que tiene que ver con la normatividad del pueblo tutunakú. Con esto podemos darnos cuenta que la memoria oral así como “el costumbre” tiene un espacio relevante en las prácticas tutunakús.

⁶ Titulado *Huapango totonaco: herencia de los abuelos, préstamo de Dios*, participó en la XVI edición del Premio José Roviroso que otorga la UNAM, septiembre del 2012.

⁷ Díaz Vázquez, Martín y Mares Figueras, Úrsula, *Sones de los abuelos de Huehuetla, Puebla, según el conocimiento de Don Francisco García García*, México, CIESAS/La Cecilia, 2012.

sensorial del huapango huehuetleco⁸ con la idea de salir del texto académico para buscar otras formas narrativas utilizando las herramientas tecnológicas.

Ahora bien, la elección del huapango y su memoria como motivo de estudio está ligada tanto al universo de investigaciones sobre el municipio huehuetleco como a las investigaciones académicas sobre el huapango. Del primero se puede señalar que se han trabajado temas lingüísticos (Duna Troiani)⁹, agroecológicos (Nicolás Ellison)¹⁰, normativos (Korinta Maldonado)¹¹ de movimiento sociales (Korinta Maldonado, Luis Hernández)¹², de vivienda (Luis Sánchez)¹³, de justicia social (Byron Lechuga)¹⁴, algunas cuestiones de botánica, etnoagricultura, economía¹⁵, temas educativos relacionados con el CESIK y abundantes temas sobre la Organización Independiente Totonaca, también se han realizado múltiples documentales de temas ya sea sociales, políticos o culturales, de este último podemos nombrar el documental antropológico sobre el palo del Volador titulado *El árbol de la vida*¹⁶; pero en este abanico temático no se ha trabajado la música tutunakú huehuetleca. Se eligió entonces al huapango como uno de los elementos de la cultura musical del pueblo tutunakú para analizar el proceso de apropiación, valoración y

⁸ Mares Figueras, Úrsula, *Sones, sentires y colores*, Prezi, 2013, en: <http://www.prezi.com/hadwijn9cj9/sones-sentire-y-colores/>

⁹ Troiani, Duna, *Fonología y morfosintaxis de la lengua totonaca, municipio de Huehuetla, Sierra Norte de Puebla*, México, INAH, Colección científica, 2007, 143 pp.

¹⁰ Ellison, Nicolás, “Cambios agro-ecológicos y percepción ambiental en la región Totonaca de Huehuetla, Pue. (Kgoyom)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, BAC - Biblioteca de Autores del Centro, 2007, [En línea], Puesto en línea el 02 octubre 2007. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index302.html>. Consultado el 04 agosto 2009.

¹¹ Maldonado Goti, Korinta, “El juzgado indígena de Huehuetla, Sierra Norte de Puebla, Construyendo la totonaqueidad en el contexto del multiculturalismo mexicano”, en: http://www.ciesas.edu.mx/proyectos/relaju/documentos/Maldonado_Korinta.pdf.

¹² Maldonado Goti, Korinta, *En búsqueda del paraíso perdido del Totonacapan: imaginarios geográficos totonacas*, tesis de maestría en Desarrollo rural, México D.F., UAM, octubre del 2002. Hernández Aguilar, Luis Manuel, *Si con el nombre de indios nos humillaron y explotaron, con el nombre de indios nos liberaremos, El proceso de configuración de un Sujeto Político Indígena, estudio de caso de la Organización Independiente Totonaca (OIT)*, tesis de maestría en Ciencias Sociales, FLACSO, julio 2010, en línea: <http://flacsoandes.org/dspace/bitstream/Aguilar.pdf>.

¹³ Sánchez Olvera, Luis I., *Entre la apariencia y la esencia, CHIKI', La transformación de la vivienda totonaca*, México, Secretaría de cultura/Gobierno del Estado de Puebla, 2006, 128pp.

¹⁴ Lechuga Arriaga, Byron Eduardo, “Griselda”, *Video documental sobre el homicidio de la Licenciada Griselda Tirado Evangelio*, Tesis Licenciatura, Universidad de las Américas Puebla (UDLAP), México, 2006.

¹⁵ Alvarado Méndez, Concepción (et al.), *La comercialización de café en una comunidad indígena: estudio en Huehuetla, Puebla*, Ra Ximhai, mayo-agosto, aó/col.2, número 002, Universidad Autónoma Indígena de México, El Fuerte, México, págs. 293-318

¹⁶ Realizado por el antropólogo Bruce “Pacho” Lane en la década de 1970. Más información en: www.docfilm.com

conservación de esta práctica, así como la construcción de la memoria social en torno a ésta.

Del segundo rubro podemos decir que de todos los *sones* que existen en México, pocos han sido los que se han estudiado en sus entornos. En el caso específico del huapango existen algunas carencias, sobre todo tratándose de su relación con los distintos contextos en los que se desenvuelve. Los estudios en general abordan las características, instrumentación, lírica, versería e historia del huapango. Entre sus autores podemos encontrar a Vicente T. Mendoza¹⁷, Gabriel Saldívar¹⁸, Thomas Stanford¹⁹, Rosa Virginia Sánchez²⁰ y César Hernández Azuara²¹. Además han surgido análisis desde otros enfoques como el huapango y sus estereotipos, temas trabajados por Ricardo Pérez Montfort²². Es importante mencionar que poco se sabe del huapango que se practica en el Estado de Puebla, pues la mayoría de las investigaciones se han concentrado en el resto de la Huasteca: Querétaro, San Luis Potosí, Hidalgo, Tamaulipas y Veracruz. Además son escasos los acercamientos realizados desde la perspectiva de patrimonio musical. Es en espacios como *encuentros* o festivales de música en donde se reflexiona sobre el legado musical de nuestro país, su diversidad, valoración, función social y salvaguardia. Podemos encontrar a varios especialistas que trabajan con la temática del patrimonio musical, como Aurelio Tello²³, Fernando Híjar²⁴, Gonzalo Camacho²⁵, Álvaro Alcántara²⁶, Benjamín

¹⁷ Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM/IIIE, 1956, 257 pp.

¹⁸ Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1981, 324 pp. (Edición facsimilar de la de 1934)

¹⁹ Stanford, Thomas, *El son mexicano*, traducido del inglés por María Martínez Peñaluza, México, FCE, 1984, 64 pp

²⁰ Sánchez, Rosa Virginia, “Regiones de México, diálogo entre culturas, año 1 nos. 1 y 2”, en: ver en: <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/6/r-04-sanchez.pdf>

²¹ Hernández Azuara, César, *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, CIESAS/COLSAN/Programa de Desarrollo cultural de la Huasteca, 2003, 214 pp. (Colección Huasteca).

²² Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural, cinco ensayos*. México, CIESAS-CIDHEM, 2000, 150pp.

²³ Tello, Aurelio, “*El patrimonio musical de México*”, en Florescano, Enrique (comp.), *El patrimonio cultural de México*, México, CONACULTA/FCE, 1993, 424 pp. Tello, Aurelio (coord.), *La música en México, Panorama del siglo XX*, México, CONACULTA/FCE, 2010, 756 pp. (Colección Biblioteca Mexicana).

²⁴ Híjar, Fernando (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros: doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, México, CONACULTA/ Dirección General de Culturas Populares, 2009, 318 pp.

²⁵ Camacho Díaz, Gonzalo, “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal”, en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, págs. 25-38. Camacho Díaz, Gonzalo, “El sistema musical de La Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla” en J. Jáuregui, y M. Olavarría (coords.), *Cultura y comunicación. Edmund Leach in Memoriam*, CIESAS, UAM-Iztapalapa, México, 1996, págs.

²⁶ Alcántara, Álvaro, “Culturas musicales en transición. De la arcadia bucólica al espacio global y vuelta pa’ tras... pero más mejor” en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, págs. 237-250

Muratalla²⁷, Amparo Sevilla²⁸ e Irene Vázquez²⁹, entre otros. Pero ninguno realiza un análisis, acercamiento o reflexión del huapango como patrimonio musical y tampoco se hallaron estudios sobre el huapango que practican los pueblos indígenas en el Estado de Puebla.

Esta investigación se organiza en cuatro capítulos. El primero aborda el planteamiento metodológico y epistemológico de la historia oral, así como el tratamiento de las fuentes orales, posteriormente el marco teórico de la historia cultural, en donde se plantea el estudio de la memoria como una fuente para la historia y como un fenómeno histórico que servirá para analizar el proceso de preservación del huapango en Huehuetla. Finalmente se desarrolla el marco conceptual de la cultura, desde donde nos acercaremos al pueblo tutunakú y a partir del cual podremos explicar el proceso antes mencionado.

En el capítulo II se aborda la construcción histórica del patrimonio cultural en México y sus funciones. Se hace una descripción del patrimonio cultural inmaterial según lo establecido por la UNESCO, así como una revisión general de las propuestas y recomendaciones de salvaguardia en distintos documentos de este organismo internacional que nos brindan un panorama del marco normativo internacional en materia de patrimonio cultural. Lo que nos lleva a revisar la normatividad a nivel nacional y las acciones de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en donde veremos que se privilegia el soporte material en detrimento de los grupos humanos, se realizan registros sonoros muchas veces sin visibilizar sus contextos de producción. Al final del capítulo plantearé algunas de las problemáticas que implica la salvaguardia del huapango pues si el patrimonio musical únicamente considera el registro sonoro, se estaría fragmentado una práctica que además de ejecutar los instrumentos, se baila y se canta, y en cada Estado se ejecuta de distintas formas. Es aquí en donde se rescata el concepto de “patrimonio

²⁷ Muratalla, Benjamín, “La música tradicional y el derecho de autor”, en García Soto, Narciso y Vázquez Valle, Irene (coords.), “El patrimonio intangible: investigaciones recientes y propuestas para su conservación”: <http://www.investigadoresinah.org.mx/NAVEGADOR%20DER/Patrimonio%20Intangible/El%20Patrimonio%20Intangible.pdf>

²⁸ Sevilla, Amparo, “Son raíz: diálogo musical entre regiones culturales” en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, págs. 287-309

²⁹ García Soto, Narciso y Vázquez Valle, Irene (coords.), “El patrimonio intangible: investigaciones recientes y propuestas para su conservación”, en: <http://www.investigadoresinah.org.mx/NAVEGADOR%20DER/Patrimonio%20Intangible/El%20Patrimonio%20Intangible.pdf>

germinal” propuesto por Gonzalo Camacho que incluye y reconoce la pluralidad cultural y musical de México.

En un tercer capítulo nos introducimos al mundo huehuetleco a través de su contexto geográfico, social, político y económico, para después centrarnos en el pueblo tutunakú y sus elementos culturales, como los son sus distintas formas de vestir, su cosmovisión y sus espacios sagrados: el agua, los cerros, la casa y el *Kgoyomachuchut* (antiguo asentamiento que representa el centro del cosmos de este pueblo); la idea que tienen del servicio al pueblo, el servicio a Dios y del trabajo comunitario. Volvemos la mirada hacia el proceso histórico de reconfiguración de la identidad cultural del pueblo tutunakú, a partir de la llegada de las Misioneras Carmelitas a Huehuetla en 1950, que hicieron una primera labor de catequización e iniciaron un proceso de “concientización étnica” que llevará a la consolidación de un gobierno municipal presidido por la Organización Independiente Totonaca durante tres trienios, de 1989 a 1999. Este proceso social es clave para entender el proceso de apropiación del huapango y la elaboración de sus memorias, acciones que se insertan en la lucha de reivindicación étnica frente al pueblo mestizo. Ya hacia el final del capítulo nos acercamos a otra propuesta conceptual de Gonzalo Camacho: cultura musical. Con ello iniciamos el final del último subcapítulo en el que nos centramos en la “cultura musical tutunakú” de la cual forma parte el huapango. Este capítulo no sólo es un contexto histórico, social, político, económico y cultural del grupo social de nuestro estudio de caso, sino que es el marco de referencia de acontecimientos que nos ayudan a explicar el proceso de construcción de la memoria social del huapango, así como de la conservación de su práctica. Veremos que a raíz de la caída del precio del café se polariza la economía local privilegiando a las familias mestizas. Ante ello la organización del pueblo tutunakú junto con el sector religioso será determinante para salir adelante y con ello se iniciará un proceso político y cultural importante para el caminar del pueblo.

El último capítulo da cuenta del papel que ha tenido la memoria en la conservación y valoración de la práctica del huapango. Partimos de un intento por aproximarnos a la llegada del “huapango cantado” a Huehuetla y su apropiación, adaptación, valoración, significación y transmisión. Siguiendo la idea de que la memoria se puede transmitir no sólo a través de la palabra hablada sino en los espacios sociales nos introduciremos en los espacios festivos en los que se practica el huapango. Revisaremos también la construcción

de la idea del huapango como “herencia de los abuelos”, concepción desde la cual los músicos se asumen como transmisores de una costumbre antiquísima, y a partir de donde desde esta investigación podremos acercarnos a su noción de patrimonio cultural. Posteriormente hacemos un análisis de dos versiones del origen del huapango en Huehuetla que aspiran establecer una línea directa con la cultura tutunakú prehispánica y su confrontación con otras memorias que la contradicen. Finalmente concluimos con la idea del músico como salvaguardia y transmisor de la memoria, medio que les ha servido no solo para fundamentar su actuar sino para la (re)construcción y conservación de la identidad cultural del pueblo tutunakú. Este capítulo se inserta en los procesos sociales locales, abordados en el capítulo precedente, que sustentan la práctica musical del huapango en el que la memoria juega un papel fundamental, no solo como estrategia de conservación sino como parte de la cultura musical local.

Ahora bien, esta investigación estuvo limitada de diversas maneras. En un principio la vinculación comunitaria afectó el trabajo de interpretación y análisis pues al trabajar con grupos específicos al interior del municipio se obtuvo una sola visión de los aconteceres y vida en general locales; no sólo existen conflictos entre los dos grupos sociales (mestizos/tutunakús) sino al interior de ellos mismos. En la idea de hacer investigación bajo el compromiso social de “verdad” hubo que dejar pasar un tiempo para ver las cosas desde otra perspectiva pues al regresar de la primera estancia de trabajo de campo se tenía una visión obnubilada. Otra limitante se relaciona con la falta de recursos para visitar archivos regionales o salir a otras comunidades para recabar otras fuentes. Asimismo no se pudieron conseguir otro tipo de fuentes locales con las cuales poder comparar y analizar las fuentes orales. Como se mencionó anteriormente, no se han realizado investigaciones ni registros sobre el huapango huehuetleco, y es por esto mismo que los registros fotográficos y audiovisuales aquí realizados revisten especial importancia.

Esta investigación es, pues, un intento por aproximarnos a las memorias de un fragmento de la cultura musical del pueblo tutunakú huehuetleco, para visibilizar su relación con procesos y memorias colectivas. Que también se reconozca que el patrimonio musical practicado no es estático y que, de hecho, se compone de experiencias irrepetibles.

Que, al decir de Gonzalo Camacho, adquiere sentido en gran parte por su matriz histórica³⁰. Finalmente se espera que esta experiencia y sus resultados puedan servir para abordar otros patrimonios musicales locales y abonar a la construcción de conocimientos y reflexiones desde distintas miradas en torno al patrimonio musical de México y sus múltiples culturas musicales.

³⁰ Camacho, Gonzalo, “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal” en Híjar, Fernando (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros: doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, México, CONACULTA/ Dirección General de Culturas Populares, 2009, pág. 37

CAPITULO I

Historia oral, memoria y cultura: andamiaje teórico-metodológico

1.1 Historia oral como metodología

La historia oral es un método que construye y analiza fuentes orales para la investigación histórica a partir de la recopilación sistemática, por medio de la entrevista, de testimonios y memorias orales de actores sociales que no transmiten su experiencia de forma escrita. Este método de investigación no consiste solamente en estructurar ordenadamente los testimonios orales de los sujetos sociales entrevistados, sino que conlleva un análisis y crítica de esos testimonios que requieren ser integrados y confrontados con otras fuentes para la producción de un conocimiento histórico.

La historia oral aporta fuentes frente a la ausencia del documento escrito, así como evidencias históricas que no siempre nos brinda éste. Proporciona también las voces y las miradas de los sujetos sociales, e implícitamente de los grupos sociales, que son abordados a nivel local y que han sido invisibilizados por la historiografía que privilegia las fuentes escritas, por lo tanto es un medio para narrar historias no escritas. Este acercamiento a nuevos sujetos sociales y la producción de otro tipo de fuentes contribuye a “modificar una práctica científica frecuentemente desligada de su entorno y de los sujetos sociales con que interacciona”³¹. La construcción de nuevas fuentes ofrece otra dimensión a la historia y un conocimiento más amplio de la sociedad contemporánea. Según Lutz Niethammer, “es adecuada, por un lado, para la exploración de determinados campos fragmentarios para los que no hay o a los que no es accesible otro tipo de documentos de transmisión y, en ese sentido, representa un instrumento de heurística contemporánea”³². Por otro lado, continúa Niethammer, “permite una concepción más amplia del pasado inmediato y de su elaboración sociocultural como historia, y así su práctica revierte sobre la comprensión de la historia en general”³³.

Ahora bien, en la práctica metodológica de la historia oral se encuentran insertas algunas problemáticas en torno a las relaciones de poder y la objetividad en la historia. Y al

³¹ Aceves, Jorge E. (coord.), *Historia oral: ensayos y aportes de investigación*, 2ª edición, México, CIESAS, p. 9.

³² Niethammer, Lutz, “¿Para qué sirve la historia oral?” en Aceves Lozano, Jorge (comp.) *Historia oral*, México, Instituto Mora/UAM, 1993, p. 32

³³ *Ibidem*.

mismo tiempo esa misma práctica potencia el acercamiento a otras disciplinas, la construcción de otras relaciones y otros lenguajes a través de la narrativa audiovisual, que a su vez tienen sus propias implicaciones técnicas, sociales, éticas y estéticas. Planteamientos que se desprenden de reflexiones producidas a partir de las prácticas de investigación en distintas disciplinas que conforman las ciencias sociales, especialmente desde la historia y la sociología, que dirigen su mirada hacia una apuesta a transformar los lenguajes, los procesos y las formas de acción de la investigación social³⁴.

Las relaciones de poder siempre se articulan en términos de régimen de visibilidad y de invisibilidad³⁵. En la investigación histórica se hace evidente en la producción historiográfica llamada “tradicional” que da cuenta de la vida política, de héroes nacionales o de personajes que navegan en las altas esferas de la sociedad. Producción que “invisibiliza” los acontecimientos de otras esferas sociales, de las minorías, de los grupos sociales excluidos y de los que en algún momento Luis González y González llamara “personas de estatura normal”³⁶. La historia oral, como método para la investigación de la historia contemporánea, se ha acercado a esos grupos sociales “visibilizando” sus procesos, sus voces, y ahora con su acercamiento al medio audiovisual, sus rostros. A partir de estas formas de reconocimiento, acreditación e incorporación del “otro” se evidencia el poder de las ciencias sociales para otorgar o negar el acceso a los espacios de representación académica. Una vez concientes de esas relaciones de poder, una propuesta pertinente sería ensayar nuevas relaciones entre investigadores y sujetos sociales, en donde el diálogo sea prioritario y en donde su representación en la esfera académica sea reflexionada y construida conjuntamente. Es decir, además de representar a través de la historia oral a los sujetos sociales invisibilizados, es necesario hacer visibles las relaciones de poder y dominación que también han sido invisibilizadas, he ahí un primer desafío.

En cuanto a la objetividad en la historia, para Paul Ricoeur lo *objetivo* es todo aquello “que el pensamiento ha elaborado, ordenado, comprendido y lo que de este modo puede

³⁴ Ver Manifiesto del Laboratorio de Sociología visual de la Universidad de Génova, *Los desafíos de sociología visual. Repensar las ciencias sociales y la hegemonía cultural*, en <http://www.yougangproject.com/por-un-cine-callejero/>

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ En González y González, Luis, *Pueblo en vilo*, 4ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, 290 pp. (Colección Historia)

hacerse comprender”³⁷, por ello asegura que la historia es objetiva en tanto que cumple con esas características. Sin embargo, dicha objetividad tendría que definirse con base en las especificidades de su propio campo de estudio, que es la “historia de los hombres”, y no basándose en la objetividad de las ciencias físico-naturales. Otro elemento importante a considerar es que la historia está ligada a la subjetividad que posee el historiador, como reconstructor de la historia de los hombres, y a la subjetividad que posee el sujeto social de estudio. Es por ello que la objetividad histórica está incompleta, asegura Ricoeur, y existen cuatro características que la definen así: la noción de elección histórica, es decir, la decisión del historiador de estudiar un tema y no otro, desde cierto ángulo y no otro, implica poner en juego los intereses del investigador. La concepción vulgar de causalidad, en donde Ricoeur hace una crítica hacia el sentido de causalidad que oscila entre el determinismo y la probabilidad; lo que condena a la historia a “utilizar, en competencia, varios esquemas de explicación, sin haberlos meditado y quizá sin haberlos distinguido previamente”³⁸. El fenómeno de la distancia histórica, en donde el historiador no puede desprenderse de su experiencia ni carga subjetiva cuando reconstruye los hechos del pasado, y en donde los protagonistas son otros hombres con su propia carga subjetiva. Aquella distancia histórica remite al historiador también a una distancia cultural que es a su vez una distancia simbólica. Finalmente, la característica de lo que la historia quiere explicar y comprender son los hombres, ante lo cual el historiador debe ponerse en la situación del “otro”, es decir, de aquél que vivió los acontecimientos históricos que quiere explicar y comprender mediado por la distancia temporal, cultural y simbólica.

De estas cuatro características Ricoeur asegura que existe una subjetividad buena y otra mala, en la primera el historiador procura no caer en interpretaciones dominadas por rencores o silencios cómplices. La segunda sería lo contrario. Hacer uso de una buena subjetividad es obligación del historiador como científico social; pero también como “recordador”, como sugería Peter Burke hablando de la función del historiador. A fin de cuentas lo que nos propone Ricoeur es rescatar el elemento subjetivo que ha estado ausente en la historia tradicional, hacer una historia de sujetos y no de objetos, como una reiteración de lo humano en la historia. A propósito de esto Carlos Ímaz nos invita a pensar que lo

³⁷ Ricoeur, Paul, *Historia y verdad*, traducción Alfonso Ortiz García, Madrid, Encuentro, 1990, p. 23

³⁸ Ricoeur, Paul, *Op. Cit.*, p.28

científico “no está peleado con la subjetividad humana, sino que es producto de ella misma”³⁹. Y que aquello que llamamos *subjetividad*, “desde las emociones hasta los significados que de su entorno producen las personas”, resulta esencial para comprender “la acción y la interacción sociales. Incorporar la experiencia, expectativas y acciones de los actores sociales significa reconocer que la vida social, su producción (como cambio) y/o reproducción (como continuidad), es resultado de la interacción de sujetos activos capaces de modificar reflexivamente su conducta”⁴⁰.

Ahora bien, entre las potencialidades que pueden surgir de la práctica metodológica de la historia oral está el acercamiento y enriquecimiento de la experiencia de otras disciplinas como a la Antropología o a la Sociología. Ya en su dimensión audiovisual propicia la interdisciplinariedad para ensayar otras formas de hacer investigación que se dirijan a lo que Luca Queirolo llama “colectivos mestizos”⁴¹ para la construcción del conocimiento, planteando la propuesta transgresora de “contaminarse del otro” en donde muchos saberes se nutran.

El acercamiento de las ciencias sociales al medio audiovisual no es nuevo, especialmente desde la antropología con el llamado “cine étnico”. Sin embargo en los últimos años ha tomado especial relevancia a nivel internacional y ahora, con la experiencia y las propuestas de la sociología visual, se ha revitalizado tomando mayor impulso. Muchos encuentros se han establecido como ocasiones para potenciar reflexiones y discusiones de índole académica en torno a la vinculación de la investigación social y la realización audiovisual, específicamente la realización de cine documental, así como las problemáticas que conllevan dicho ensayo. Una de estas discusiones pone en evidencia la existencia de prejuicios, desde las instituciones universitarias y de investigación, hacia las producciones audiovisuales en el medio educativo y académico, un ejemplo de ello es que no se permite la titulación a partir de proyectos de cine documental en las ciencias sociales. Existe, al decir de Luca Queirolo, una sacralización de la escritura y una profanidad de la divulgación

³⁹ Imaz Gispert, Carlos, “Descongelando al sujeto. Subjetividad, narrativa e interacciones sociales contextualizadas”, *Acta sociológica*, no. 56, septiembre-diciembre, 2011, p. 42

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Queirolo Palmas, Luca, “Conferencia magistral”, Mesa 1: Documental y relaciones de poder, *Coloquio Internacional Ciencias Sociales y Documental* en el marco del VII Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente, UNAM-Xochimilco, 19 de marzo del 2012.

audiovisual⁴². Es decir, no se permite la expresión de las ciencias sociales a partir de otros lenguajes no escritos, y con ello se han construido intelectuales sin la capacidad de producir discursos que circulen más allá de un grupo selecto. Asimismo, en el contexto de la producción de conocimiento desde las instituciones de investigación, se ha promovido y privilegiado el trabajo individual en lugar del colectivo, ante lo cual la construcción de relaciones solidarias y trabajos interdisciplinarios se antojaría lejana.

La historia oral, ya con más de una década de trabajo con la herramienta audiovisual, de reflexión ante sus implicaciones y de construcción de propuestas teóricas y metodológicas para su práctica, toma ahora mayor fuerza y se incorpora en este contexto como una metodología que permite la producción de un discurso audiovisual desde la investigación histórica y, específicamente, como propuesta para la documentación de la memoria oral, los espacios y procesos comunitarios del huapango huehuetleco.

1.1.1 Recolectando recuerdos, provocando memorias: entrevista y testimonio oral

La construcción de fuentes para el conocimiento histórico implica una serie de reflexiones sobre cómo el historiador accede al conocimiento del pasado y cómo desarrolla su práctica de investigación. En nuestra labor es necesario reflexionar sobre estas prácticas y sobre la “forma en que la construcción, análisis y recuperación de nuestros materiales incide tanto en la construcción de conocimiento nuevo como en la construcción de una nueva epistemología que sustituya la idea de la fuente única por la del inagotable universo documental y que transforme las prácticas de investigación en prácticas de mayor vinculación social”⁴³.

Tenemos acceso al pasado a partir de un universo de huellas dejadas por otros en el tiempo, huellas indirectas y socialmente construidas. Pero para que esas huellas se conviertan en “fuentes” para el conocimiento histórico deben ser construidas como tal por el historiador. Ante eso podemos ver que en el desarrollo de nuestro oficio, en general, se sigue otorgado prioridad y legitimidad a las fuentes escritas, reduciendo considerablemente el universo de huellas utilizadas para la construcción del conocimiento histórico.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Padilla, Alejandra, *A través de la mirada. La fotografía como fuente para la investigación social: Mixcoac y San Pedro de los Pinos, 1920-1940*, Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, México, 2007, p. 71

Desde hace ya varias décadas, ante el panorama de la interdisciplinariedad, la búsqueda de nuevos temas, el acercamiento a grupos sociales orales o el planteamiento de nuevos problemas desde la disciplina histórica, se han abierto y diversificado las posibilidades en la construcción de fuentes para la reconstrucción y explicación del pasado, en donde lo oral y lo visual han ganado espacios. Aunque prevalece el uso de las imágenes (fijas y en movimiento) “como simples ilustraciones”, como lo ha señalado Peter Burke⁴⁴.

La metodología de la historia oral utiliza la técnica de la entrevista para recolectar los testimonios individuales o colectivos de los sujetos sociales que resulten relevantes para la investigación a realizar y así construir fuentes orales. Desde el punto de vista empírico la entrevista es un “producto intelectual compartido mediante el cual se produce el conocimiento”⁴⁵. También es definida como “un proceso por medio del cual el investigador busca crear una evidencia histórica a través de la conversación con una persona cuya experiencia de vida es considerada memorable”⁴⁶.

Dependiendo de la investigación que se lleve a cabo la entrevista puede ser temática o de historia de vida. Para efectos de la presente nos enfocamos en la entrevista temática que “busca únicamente obtener información sobre tópicos muy concretos de la experiencia humana y relega otros aspectos que no están directamente relacionados con éstos”⁴⁷.

La selección de los actores sociales a entrevistar debe responder a los objetivos de la investigación. Ya que la metodología de la historia oral “implica abordar cualitativamente el objeto de estudio, la selección de los informantes debe partir principalmente del significado de su experiencia o de su posición en un grupo, y no de una preocupación de muestreo orientada por criterios cuantitativos”⁴⁸. Graciela Altamirano sugiere seleccionar a los entrevistados en función de su representatividad del tema a investigar. Por su parte Dominique Aron-Schnapper y Daniel Hanet⁴⁹ aseguran que el objeto de la investigación determina la elección de la muestra. Además, dicen, en numerosos casos el problema de la

⁴⁴ Burke, Peter, *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, 141 pp, p.12

⁴⁵ Daud, Verónica, “Historia oral, Entrevista a Norma Ben Altabef”, *Revista cultural Yucumanita*, sección Memoria oral, Tucumán, Argentina, s/f, *Revista cultural Yucumanita*, sección Memoria oral, Tucumán, Argentina, ver en: <http://www.filo.unt.edu.ar/rev/yucumanita/memoria.htm>

⁴⁶ Altamirano, Graziella, *Op. Cit.*, en Garay, Graciela de (coord.), *La historia con micrófono, textos introductorios a la historia oral*, México, Instituto Mora, 1994, p.67

⁴⁷ *Ibid.*, p.69

⁴⁸ *Ibid.*, p.65

⁴⁹ Aron-Schnapper, Dominique y Hanet, Daniel, *Op. Cit.*, en Aceves Lozano, Jorge (comp.), *Op. Cit.*, p. 79

representatividad es secundario, pues la lógica no es la de la estadística, sino la de la *calidad* de las entrevistas y de la información que contiene.

La elección de posibles personas que puedan brindar su testimonio también contiene algunas problemáticas, pues pueden presentar negativas a la entrevista, lo que altera el listado inicial. También pueden surgir nuevas personas que no se habían considerado en un principio, o es posible que las personas elegidas no cumplan con las expectativas que se tenían. Para saber la cantidad de personas que se deben entrevistar para una investigación es necesario tomar en cuenta “la posibilidad de hacer comparaciones entre las diferentes versiones que los entrevistados proporcionen sobre el pasado”, por lo tanto “el número de entrevistados debe ser lo suficientemente significativo para que el material sobre el cual se apoye el análisis sea consistente”⁵⁰. La importancia de los testimonios es que “los entrevistados han experimentado los hechos que tratamos de recuperar”⁵¹.

La memoria y la comunicación, o la comunicación de la memoria, son aspectos fundamentales de la entrevista. La memoria que se recobra depende “del interés del individuo para recordar. Al realizar una entrevista es muy importante que el entrevistado esté dispuesto a proporcionar su información. Por otra parte, la memoria está sujeta a la edad, a diversos intereses o a deformaciones”⁵². Es por eso que “uno de los papeles que desempeña el entrevistador es auxiliar al entrevistado en el proceso de recordar. Estará ayudándole a construir la memoria, y esto lo llevará a discernir entre lo fáctico del recuerdo y la experiencia vivida”⁵³.

La entrevista, como proceso de producción de conocimiento, se enfrenta a dos problemas metodológicos: el rol del entrevistador en la creación del documento oral y su posterior interpretación. Graziella Altamirano asegura que es el historiador quien “tiene el control del discurso histórico: elegimos tema, entrevistado, interpretamos y producimos el discurso escrito”⁵⁴, lo que deja entrever una relación de poder hacia el discurso de los sujetos sociales entrevistados. Es precisamente la construcción del testimonio del entrevistado el objetivo de la entrevista, una construcción realizada mediante las preguntas del entrevistador y las respuestas del entrevistado, es por eso que para Altamirano, “el

⁵⁰ Altamirano, Graziella, *Op. Cit.*, en Garay, Graciela de (coord.), *Op. Cit.*, p.66

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibid.*, p.67

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

historiador es el que le da sentido y es el participante fundamental de la creación de la información”⁵⁵. Sin embargo aquí creemos que tanto el investigador/entrevistador como el sujeto social/entrevistado son sujetos activos en el proceso de construcción de la fuente oral.

En lo que respecta a la interpretación del testimonio oral éste resulta semejante a la de la fuente escrita, después de grabar la entrevista se transcribe y se convierte en un documento escrito, ese es el texto con el que trabaja el historiador para realizar la narrativa histórica. El documento oral “no es un fin en sí; no es historia, es un documento para los “historiadores” contemporáneos o para los del futuro y por lo mismo debe someterse a las mismas condiciones de empleo científico que las otras fuentes”⁵⁶. Es decir, el testimonio oral “requiere el mismo tratamiento analítico que cualquier otro documento; esto no significa que el empleo de este método haga innecesaria la consulta de fuentes existentes sobre el tema. Más aún, en la medida de lo posible conviene cotejar diferentes fuentes, archivos, escritos y otros testimonios”⁵⁷.

Los testimonios son una fuente directa que documenta un aspecto de la realidad, entendiendo por fuente directa el conocimiento que se obtiene por los protagonistas o testigos de algún suceso. Existen testimonios mediatos y no mediatos, diferenciando la oralidad en el primero y el texto en el segundo. Un testimonio mediato es aquel cuya narración en primera persona de una experiencia contada oralmente por un protagonista⁵⁸, es decir implica un acto de habla. Es un medio que resalta la oralidad y que “permite a los “otros” hablar, y sobretodo expresar situaciones desconocidas por la mayoría”⁵⁹. Aunque en la construcción de ese testimonio entra en juego el balance entre brindarle un espacio a la voz del “otro” y tomar la voz del “otro”. Entonces surge la pregunta ¿quién es el autor de dicho testimonio?

Esto nos lleva a una serie de reflexiones en torno a lo que Natalia Tobón llama “la realidad y la ficción del testimonio” que realiza a partir de un análisis de la narrativa testimonial en América Latina, en donde en un primer momento se pensó que el testimonio

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Aron-Schnapper, Dominique y Hanet, Daniel, *Op. Cit.*, en Aceves Lozano, Jorge (comp.), *Op. Cit.*, p. 79

⁵⁷ Altamirano, Graziella, *Op. Cit.*, en Garay, Graciela de, *Op. Cit.*, p. 63

⁵⁸ Tobón, Natalia, “La realidad y la ficción del testimonio”, en Franco, Natalia (et al.), *Tácticas y estrategias para contar (historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia)*, Colombia, 2010, p. 48, en línea: <http://c3fes.net/docs/tacticas.pdf>

⁵⁹ *Ibid.*, p. 52

buscaba “traer historias desconocidas, contestatarias e invisibilizadas en los medios de comunicación y la academia, para canalizar la atención de la sociedad hacia esas personas y regiones olvidadas”⁶⁰. Sin embargo, este objetivo resulta un tanto idealizado si pensamos que el testimonio llega a la sociedad a través de un medio que funge como tamiz, y también habría que preguntarse a qué sociedad llega. Si bien desde sus inicios la historia oral ha trabajado con los testimonios como fuente primaria, procurando la visibilización tanto de los sujetos sociales como de sus entornos, siempre pasan por un tratamiento analítico y se incorporan a la narración histórica en función de los objetivos de la investigación que se lleva a cabo, es decir, a partir de un acto selectivo y de apropiación de “otro” discurso. La elección del entrevistado, la construcción de la entrevista y la incorporación de los fragmentos de su testimonio a la narración histórica no es neutral, tiene un propósito. El investigador, “además de escoger personajes representativos, con historias que se ajusten a su intención, encauza la entrevista, transcribe las declaraciones de los testimoniantes, edita las historias y las convierte en relato escrito”⁶¹, por lo tanto existe una intervención al discurso del “otro”. En efecto, se abren “nuevos canales de expresión dentro de la escritura autorizada para aquellos comúnmente excluidos de las prácticas discursivas hegemónicas”⁶², sin embargo esos “otros” que han sido incorporados a las prácticas discursivas no participan en el análisis ni interpretación de su historia, que es escrita desde la objetividad académica. Sea como fuere el autor del testimonio es una fusión entre ambos pues cada uno es importante en su proceso de construcción.

Quizá la importancia del testimonio tenga que ver con volver la mirada a la alteridad y con la apertura a nuevas dimensiones en la historia. El testimonio entonces buscaría “retar las formas hegemónicas, pues se concentra en un nuevo sujeto antes olvidado [...] y, a su vez, le da una especial importancia a la otredad”⁶³, por lo tanto permite introducirnos a otra realidad o a la realidad del “otro”, así como tener acceso a modos de pensar y acontecimientos distintos. Tal vez en cierta medida se logre también salir de las “formas hegemónicas de investigación” para ensayar otras formas comprometidas con esas voces y construir lo que

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 43

⁶¹ *Ibíd.*, p. 52

⁶² *Ibíd.*, p. 50

⁶³ *Ibíd.*, p. 45

Boaventura de Sousa Santos llama “conocimiento como solidaridad”⁶⁴, práctica que podría desarticular la relación de poder entre investigador y sujeto social. Sin embargo habría que analizar a fondo si desde las ciencias sociales existe tal posibilidad; es decir ¿cómo conjugar al investigador social como productor de un conocimiento y al sujeto social como productor de otro tipo de conocimiento? Ante esto el sociólogo Carlos Imaz propone reconocernos desde la diferencia. Reconocer el conocimiento que produce el sujeto social, reconocer las diferencias entre ese conocimiento y el que se produce desde las ciencias sociales. Aprender, también, del “otro” y construir el conocimiento con equidad⁶⁵. Pero aquí creemos también que cada saber tiene el derecho de elaborar un discurso y brindar su versión, bajo el compromiso social de la “verdad”, entendida como una interpretación de la realidad que legitima las otras voces y que busca la objetividad a partir de nuestra propia subjetividad.

1.1.2 Documentar la memoria oral: de la historia oral a la historia videoral

En sus inicios, quienes practicaban la historia oral, capturaban las entrevistas con grabadoras. Desde hace ya más de una década se inició un acercamiento a otro tipo de herramientas técnicas que se pudieran incorporar a la entrevista. El medio audiovisual resultó ser prometedor y a lo largo del tiempo ha ido ganando un espacio privilegiado en la historia oral. Esta herramienta ha permitido construir documentos orales y audiovisuales, a partir de lo que Lourdes Roca ha llamado “historia videoral”, que se potenció como medio de difusión y de expresión a partir de la producción de cine documental; pero que finalmente terminó generando diversas reflexiones teórico-metodológicas en torno a la imagen fija y en movimiento como fuente para la investigación social haciendo frente al mero uso ilustrativo; es decir trabajar con la imagen como un documento al que hay que hacerle preguntas (quién, cuándo, dónde y por qué) y construirla como fuente⁶⁶.

⁶⁴ Véase Sousa Santos, Boaventura De, *Conocer desde el sur, para una cultura política emancipatoria*, Perú, Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias sociales / UNMSM, 2006.

⁶⁵ Carlos Imaz, conferencia “Enfoque biográfico en las ciencias sociales” en *Diplomado Documentar el movimiento, Imágenes para la investigación social*, División de Educación Continua y Vinculación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 17 de mayo de 2012.

⁶⁶ Roca, Lourdes, “De la historia oral a la historia visual: caminos de ida y de regreso”, en Gago González, José María y José Manuel Trujillano Sánchez (eds.), *Historia y fuentes orales, “Las fuentes orales entre la memoria y la historia”, La complementariedad con otras fuentes*, Actas VIII Jornada El Barco de Ávila, España, Fundación Cultural Santa Teresa, 2009, p. 222

La historia videoral, como su nombre lo indica, vincula el video con la oralidad, lo que resulta en una conjunción entre el registro de la imagen en movimiento, el registro de la memoria oral y el registro sonoro, a partir del cual se construye una fuente audiovisual para la investigación social. El proceso de la historia videoral es similar al de la historia oral convencional, inicia con “una previa etapa de investigación sobre el objeto de estudio, le seguirá la práctica de la o las entrevistas, sólo que aquí se hace uso de la cámara de video para grabarlas; como en los otros casos, se pasa a la siguiente fase de transcripción y análisis, donde el historiador logrará completar su proyecto”⁶⁷. Finalmente se puede desarrollar una faceta de divulgación histórica, lo cual ayudará a cruzar los umbrales del ámbito académico, “permitiendo a segmentos más amplios de población el acceso a este tipo de trabajos comúnmente condenados a permanecer olvidados en los archivos de universidades e institutos”⁶⁸. La producción de videos testimoniales se ha convertido en una alternativa de difusión y como un soporte comunicacional de mayor alcance en comparación a lo logrado por los trabajos por escrito⁶⁹. El uso del video como técnica de registro documental y como metodología de investigación histórica “puede enriquecer en gran medida los trabajos de divulgación que se realicen para difundir dichas investigaciones”⁷⁰.

Aunado a lo anterior, la documentación audiovisual es una propuesta apropiada para la preservación y difusión de la memoria oral. En el caso específico de esta investigación, las entrevistas que se realizaron en el idioma materno del pueblo tutunakú, con la metodología de la historia videoral, ayudando a conservar no sólo la memoria oral, sino también la memoria visual y lingüística, utilizando algunas de las formas actuales de transmisión del conocimiento, conjuntando el uso del medio audiovisual (a través del cual muchos de los huapangueros han aprendido a interpretar sus instrumentos) y la oralidad, que es el medio que aún prevalece.

Pero incorporar la documentación audiovisual a las investigaciones sociales, particularmente la histórica, no solo puede servir como un medio de divulgación, sino

⁶⁷ Roca, María Lourdes, “Historia videoral. Potencialidades en tela de juicio”, en Garay, Graciela de (coord.), *Op. Cit.*, p.114

⁶⁸ *Ibid.*, p.115

⁶⁹ Aceves Lozano, Jorge, “Historia oral en México: antecedentes y mirada panorámica a su práctica reciente”, *Texto Abierto*, t/v año 4, no. 6, México, 2005, en: <http://ccdoc.iteso.mx/acervo/cat.aspx?cmn=browse&id=4553>

⁷⁰ Roca, María Lourdes, *Op. Cit.*, en Garay, Graciela de (coord.), *Op. Cit.*, p.114

también como una fuente, como una posibilidad de construir discursos y como una forma integral de registrar y documentar el patrimonio musical. Es ahí en donde la investigación histórica, el uso de la herramienta audiovisual y la metodología de la historia oral cobra sentido, pues podemos documentar, visibilizar y explicar los procesos sociales, los cambios y continuidades, en torno a las culturas musicales en contextos específicos: cómo y por qué un grupo social ha conservado una tradición musical a través del tiempo o la ha dejado en el olvido.

1.1.3 De las fuentes orales en la presente investigación

El universo de fuentes orales que aquí se usan fue construido *ex profeso* para esta investigación. Conforman registros históricos de las memorias colectivas del huapango huehueteco a través de cuatro generaciones, y adquieren especial relevancia al no existir otro tipo de registro sobre el huapango huehueteco ni de memorias en torno a él.

El corpus consta de 17 entrevistas, 5 a tríos completos y 12 entrevistas individuales. Las entrevistas se realizaron entre febrero y noviembre del 2010, y en enero del 2013. Para 6 entrevistas se requirió del apoyo de un intérprete. En total participaron tres personas en la labor de interpretación de las entrevistas: Marcos Juárez de Gante (29 años) de la comunidad de Xonalpú, Antonio Márquez (ca. 20 años) y Juan Márquez (ca. 24 años) de la comunidad de Leacaman. Los intérpretes-traductores, tanto de las entrevistas como de los conceptos abordados (ver capítulo IV), son personas que pertenecen al pueblo tutunakú huehuetleco lo que me permitió captar el sentido local de los términos y, por ello mismo, no se usó un diccionario.

A diferencia de un traductor de texto, el intérprete de una entrevista no puede hacer varias lecturas del testimonio oral sino que debe comprender, interpretar y comunicar al instante en el que se produce la entrevista. En este caso la ventaja es que los intérpretes pertenecen al mismo contexto cultural de los entrevistados, por lo tanto las interpretaciones que hicieron de los testimonios probablemente se acercaron al sentido de la respuesta del testimoniante. Aunque en algunos casos, al intentar transmitir esta interpretación del totonaco al español, se dificultaba la comunicación del testimonio. Hay que considerar también que el intérprete siempre estará condicionado por su contexto de formación, por su temporalidad, por su mirar de la realidad y su postura sociopolítica. Como ya se dijo la

interpretación es una transformación subjetiva del discurso de otra persona influida por el contexto del propio intérprete a partir de una perspectiva histórica y cultural. En ese sentido hay que tomar en cuenta que en esas entrevistas se obtuvo la interpretación del traductor del testimonio del entrevistado, no son entonces testimonios directos. Por ello mismo, cuando se remite a alguno de estos testimonios se realiza la transcripción de la interpretación tal cual, por ello se utilizan expresiones en segunda persona tales como: “dice él”, “lo que comenta”, “lo que nos dice”.

En general el corpus de fuentes orales da cuenta de las memorias, desde distintas miradas, en torno al huapango y de distintos contextos del pueblo tutunakú. El registro de las entrevistas se realizó en video. El caso de la imagen audiovisual constituye “una revolución para la investigación histórica, de la que parece todavía no somos muy conscientes; basta ver que quienes mejor han explorado estas posibilidades son los documentalistas, cineastas y artistas en general, más no los historiadores, o al menos en mucha menor medida”.⁷¹

Los propósitos que tienen los registros audiovisuales en esta investigación son los de preservar la memoria oral y sonora del huapango, devolviendo cada una de las grabaciones realizadas a su lugar de origen, producir fuentes *ex profeso* para esta investigación, documentar esta práctica incorporando las voces, rostros, memorias, espacios, procesos y geografías que sustentan el huapango, porque creemos que el patrimonio musical es mucho más que sonidos, Justamente en esta investigación se evidencia que, entre otras tantas cosas, la música también es memoria. Finalmente es necesario señalar que los registros audiovisuales que se realizaron en el marco de esta investigación se utilizaron para producir un video documental⁷² que se entregó a lo músicos y a las instituciones de Huehuetla que apoyaron esta investigación. Además esta investigación, como un primer acercamiento a los músicos huapangueros y a la memoria del huapango, potenció un posterior registro de

⁷¹ Roca, Lourdes, *Op. Cit.*, en Gago González, José María y José Manuel Trujillano Sánchez (eds.), *Op. Cit.*, p. 224

⁷² Titulado *Huapango totonaco: herencia de los abuelos, préstamo de Dios*. Forma parte del acervo de documental en video del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto Mora y del Laboratorio Audiovisual (LAV) del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). En ambas instituciones se encuentra disponible para consulta.

la memoria sonora y oral del huapango⁷³ que fue entregado a cada uno de los músicos de Huehuetla y a las instituciones tutunakús.

1.2 La memoria oral: fuente histórica y fenómeno histórico

Cuando hablamos de memoria hacemos referencia a los recuerdos, a “la facultad que tiene la mente de conservar y recordar lo sucedido. Es la retención de los cambios aprendidos en o a través de la conducta”⁷⁴. La memoria colectiva es la construcción del pasado de un grupo social, de la cual se derivan la tradición oral y la fuente para la historia oral. La primera como producto de la transmisión, de generación en generación, de leyendas, acontecimientos o mitos que juegan un papel cohesionador e identitario en la sociedad que la genera. Se identifica por su movimiento, por su circulación entre generaciones, por su manera particular de permanecer como herencia colectiva y flujo de una historia viva compartida⁷⁵. Mientras que la segunda es una metodología de investigación histórica para construir fuentes orales a través de la entrevista que posteriormente serán analizadas y cotejadas con otras fuentes para finalmente construir una narrativa histórica.

En la presente investigación la memoria es abordada desde esas dos perspectivas. La memoria como fuente histórica, a partir de la entrevista, en donde se realiza una crítica y análisis de la “fiabilidad del recuerdo” tal y como en un documento histórico escrito. Y la memoria como fenómeno histórico, o lo que Burke llama “la historia social del recuerdo”, en donde cabe responder cuáles han sido los usos sociales que se le ha dado al pasado, cuáles han sido sus formas de transmisión y cómo estos han cambiado a través del tiempo. Desde esta perspectiva se establece lo que Maurice Halbwachs llamó el “marco social de la memoria”⁷⁶: quiénes producen los recuerdos, a partir de qué contexto se construye y selecciona la memoria, cómo se transmite, cuáles son sus usos y cuáles han sido sus cambios.

⁷³ Registro videográfico titulado *Sones de los abuelos de Huehuetla, Puebla, según el conocimiento de Don Francisco García García*, producido por el Laboratorio Audiovisual del CIESAS y Producciones La Cecilia, junto con el apoyo del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto Mora. En ambas instituciones se encuentra disponible para consulta. También forma parte del acervo del Laboratorio de Antropología Visual de la UAM-Iztapalapa.

⁷⁴ Altamirano, Graziella, *Op. Cit.*, en Garay, Graciela de (coord.), *Op. Cit.*, p.67

⁷⁵ Aceves Lozano, Jorge E., “Sobre los problemas y métodos de la historia oral” en Garay, Graciela de (coord.), *Op. Cit.*, p. 39

⁷⁶ En Burke, Peter, *Formas de historia cultural*, versión de Belén Urrutia, España, Alianza Editorial, 1999, págs. 66-67

Como una construcción social, la memoria debe ser estudiada por los historiadores como un proceso de selección, interpretación y deformación condicionado por la sociedad que la produce⁷⁷. En las entrevistas realizadas para la historia oral es el sujeto quien recuerda, sin embargo “son los grupos sociales los que determinan lo que es “memorable” y cómo será recordado. Los individuos se identifican con los acontecimientos públicos importantes para su grupo [...] de ahí que la memoria pueda describirse como la reconstrucción del pasado por parte de un grupo”⁷⁸. Esa memoria de lo que debe ser recordado del pasado se produce desde un contexto sociocultural específico y a partir de necesidades presentes. La imagen del pasado no sólo se construye a través de esquemas y conceptos de la cultura propia sino también a partir de su presente y de ahí se desprende los usos sociales que se le da al pasado y los medios de transmisión de la memoria. El uso de esta memoria se inserta en el marco de lo que Bernard Lewis llamó historia recordada, historia rescatada o historia inventada⁷⁹.

1.2.1 Usos sociales de la memoria

En la presente investigación el estudio de la memoria como fenómeno histórico adquiere especial relevancia. Como veremos en el capítulo IV, la memoria ha jugado un papel fundamental en el proceso de preservación del huapango al interior del pueblo tutunakú huehuetleco. El huapango, como música que no fue producida en un primer momento al interior de la cultura musical tutunakú huehuetleca, ha sido apropiado, adaptado, valorado y transmitido por el pueblo tutunakú asumiéndolo como propio. Para ello han construido una memoria colectiva del huapango, como una estrategia consciente o inconsciente, para justificar esta inclusión a su cultura musical, que se inserta en un contexto social conflictivo con los “mestizos” asentados en el municipio huehuetleco. En ese caso la memoria tiene la función de legitimar la práctica del huapango a través de la construcción colectiva de una noción de “herencia de los antepasados”.

Peter Burke propone pensar en términos plurales los usos sociales de la memoria ya sea en distintos grupos o al interior de un grupo. En este último caso hay que considerar que

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ Véase Lewis, Bernard, *La historia recordada, rescatada, inventada*, traducción de Juan González Hernández, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 132 pp.

pueden existir distintas visiones de lo que es significativo de recordar por lo que pueden coexistir memorias opuestas en un mismo grupo social. Es necesario distinguir las diferentes “comunidades de memoria” en el seno de una sociedad: a quién pertenece la versión del pasado que se preserva, qué se quiere recordar y por qué. Lo ideal sería presentar versiones distintas del pasado en el que se muestren los conflictos existentes para saber a qué grupo social favorece la memoria o si existe la construcción de un pasado glorioso, y al mismo tiempo identificar la amnesia colectiva, es decir la supresión o censura de recuerdos muchas veces en beneficio de la cohesión social, lo que Burke llamaría “memorias de conflicto y conflicto de memorias”.

Ana María Peppino asegura que la memoria otorga identidad al grupo social que recuerda. Lo que ha sido selectivamente guardado es lo significativo de la memoria colectiva y lo que otorga cohesión grupal y establece su identidad⁸⁰. Pero más bien la adaptación del pasado al presente es una construcción que se establece en función de las necesidades presentes y el contexto social en el que se inserte el grupo con el que estamos trabajando.

1.2.2 Tradiciones, costumbres y tradición oral

A propósito de la polisemia de la palabra “tradición” nos detenemos para hacer una revisión de algunos autores que han tratado de construir dicha categoría. Estos conceptos son los que utilizaremos como herramienta para designar aquello que en los pueblos indígenas se llama “el costumbre”, que hace referencia a las prácticas rituales que son consideradas autóctonas.

Peter Burke considera como tradición a los objetos, prácticas y valores que se transmiten de generación en generación⁸¹. El uso de esta palabra apunta, como lo plantea María Madrazo, hacia todo aquello que se hereda de los antepasados así como, de una u otra forma, a los actos que se repiten en el tiempo o que provienen de otra generación⁸².

⁸⁰ Peppino Barale, Ana María, “El papel de la memoria oral para determinar la identidad local”, *Revista Casa del Tiempo*, publicación mensual, UAM, junio 2005, vol. VII, época III, número 77, en: <http://www.uam.mx/difusion/revista/junio2005/06.pdf>

⁸¹ Burke, Peter, *Formas de historia cultural*, p. 237

⁸² Madrazo Miranda, María, “Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición”, *Contribuciones desde Coatepec*, julio-septiembre, año/vol. V, 2005, número 9, Universidad Autónoma del Estado de México, p. 117.

p. 116

Esta “repetición en el tiempo” nos remite a la idea que propone Eric Hobsbawm en relación a la principal característica de las tradiciones: la invariabilidad⁸³. El pasado, dice Hobsbawm, “real o inventado, al cual se refieren [las tradiciones], impone prácticas fijas (normalmente formalizadas), como la repetición”⁸⁴. Es un intento de “estructurar como mínimo algunas partes de la vida social de éste [el mundo] como invariables e inalterables”⁸⁵ frente al cambio constante en el que vive el mundo moderno. Habría que reflexionar si el objetivo de las tradiciones, según Hobsbawm, se cumple o no en la práctica, es decir ¿pueden las tradiciones pasar inalterables por el tiempo?

En este intento de aproximación a las tradiciones Hobsbawm señala que muchas de ellas parecieran o reclaman cierta antigüedad cuando, realmente, son recientes o inventadas, lo que implica “un grupo de prácticas [...] que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado”⁸⁶.

Al hacer una lectura de Hobsbawm, Peter Burke se pregunta quién está inventado y a partir de qué. En condiciones normales, la tradición

es creada continuamente, es decir, está en constante reconstrucción: utiliza la materia prima (el material cultural que heredamos), siempre adaptándola un poco o, si se prefiere, reciclándola, para, de ese modo, enfrentar las necesidades del presente. Este reciclaje no se detiene nunca, pero es algo gradual, no una invención repentina⁸⁷.

Pero entonces: ¿existe diferencia entre “tradición” y “costumbre”? ¿El huapango que practica en Huehuetla es una costumbre o una tradición? El pueblo tutunakú huehuetleco se refiere al huapango como costumbre o tradición, como si ambos fueran un equivalente. Sin embargo, desde los conceptos construidos en la academia, sí existen diferencias.

En su texto, María Madrazo se refiere a la tradición en las comunidades indígenas como “el costumbre”, sin hacer distinción entre una y otra. De hecho, uno de los músicos

⁸³ Hobsbawm, Eric, “Introducción: la invención de la tradición” en Hobsbawm, Eric, y Ranger, Terence (eds.), *La invención de la tradición*, traducción Omar Rodríguez, Barcelona, Crítica, 2002, p. 8

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Burke, Peter, “La historia cultural y sus vecinos”, *Alteridades*, enero-junio, año/vol. 17, no. 033, UAM-I, D.F., México, p. 117

huapangueros de Huehuetla dice que el huapango “es costumbre, es tradición”, como si ambas fueran lo mismo⁸⁸. La tradición o el costumbre, dice Madrazo y en lo cual coincidimos, tiene un lugar importante en la vida social de las comunidades indígenas, “es incluso considerada como autoridad y la mayoría de las normas, prácticas, creencias e instituciones dependen de ella. En estas sociedades se puede hablar de una especie de culto a la tradición”⁸⁹. La autora asegura que esta concepción de tradición juega un papel relevante al ser asumida como forma de resistencia; “es una respuesta a manifestaciones más o menos radicales que tienden a favorecer lo que se considera vernáculo, lo propio, en tanto que constituye un signo de autenticidad y de identidad de una comunidad”⁹⁰. El sentido y valor que cada sociedad le otorga a la tradición, continúa, puede variar en función de distintos factores, como lo son: el grado de conciencia de la importancia conferida por generaciones anteriores a la tradición; la memoria de sus portadores; el interés por la conservación de los vínculos con el pasado; el grado de resistencia ante los cambios e innovaciones, y la posibilidad de adaptación del fenómeno tradicional a la realidad⁹¹.

Sin embargo, Hobsbawm sí hace una distinción entre tradición y costumbre, en donde la segunda

no descarta la innovación y el cambio en un momento determinado, a pesar de que evidentemente el requisito de que parezca compatible con lo precedente o incluso idéntico a éste le impone limitaciones sustanciales. Lo que aporta es proporcionar a cualquier cambio deseado (o resistencia a la innovación) la sanción de lo precedente, de la continuidad social y la ley natural tal y como se expresan en la historia.⁹²

E.P. Thompson también entiende la costumbre como un campo de cambio que se encuentra lejos de la permanencia fija que sugiere la tradición⁹³. Esa permanencia fija, a la que hace referencia Thompson, o la inalterabilidad, en Hobsbawm, es lo que María

⁸⁸ Alfredo Tirzo Rodríguez en entrevista a Trío Polifonía Huasteca, comunidad de Lipuntahuaca, 22 de noviembre del 2010.

⁸⁹ Madrazo Miranda, María, *Op. Cit.*, p. 117

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Madrazo Miranda, María, *Op.Cit.*, p. 118

⁹² Hobsbawm, Eric, “Introducción: la invención de la tradición” en Hobsbawm, Eric, y Ranger, Terence (eds.), *Op. Cit.*, p. 8

⁹³ Thompson, Edward, *Costumbres en común*, traductores Jordi Beltrán y eva Rodríguez, Barcelona, Crítica, 1995, p. 18

Madrazo llama “una traducción de la idea de que la experiencia de las nuevas generaciones no deben contradecir el saber acumulado y decantado por las generaciones anteriores”⁹⁴.

Aunque Madrazo no hace una distinción entre costumbre y tradición, propone abordar esta última a partir de la división entre tradición activa y tradición acumulada. La tradición activa o viva es aquella que está presente en el tiempo actual, que se sigue conservado pero con modificaciones parciales producidas en cada generación. En este tipo de tradición el cambio es un elemento fundamental pues es precisamente lo que asegura su continuidad. Se preserva, al decir de Madrazo, mediante la transformación contraponiéndose a lo inerte, basándose en el proceso de transmisión, que implica un proceso de selección, adaptación y valoración. Esta idea de tradición viva que es flexible pero también se sujeta al pasado es similar a la noción de costumbre que proponen Hobsbawm y Thompson. Para clarificar su idea, Hobsbawm explica que la costumbre es la “acción sustancial”, mientras que la tradición es la “parafernalia formal” y las “prácticas ritualizadas”. Ejemplifica esto con el caso de los jueces: lo que ellos hacen es la “costumbre”, la toga y la peluca es la “tradición”⁹⁵.

La idea de tradición acumulada que desarrolla Madrazo hace referencia “a la cuantificación de objetos o creencias que conserva y que configuran su acervo memorístico”⁹⁶, como artesanías, comida, construcciones y relatos. Aunque “algunas veces se refiere a tradiciones muertas, que sobreviven sólo como muestra de lo que fueron anteriormente”⁹⁷. En esta definición de tradiciones acumuladas incluye los relatos que se transmiten a través de la palabra hablada y a los que se les ha dado en llamar “tradición oral” con la particularidad de que “se cimienta de generación en generación en la memoria de los hombres”⁹⁸, como una construcción “para justificar y transmitir lo que se considera importante para su estabilidad”⁹⁹.

En esta investigación entendemos que lo que Madrazo llama “tradición viva o activa” es lo que Hobsbawm y Thomposn llaman costumbre, es la acción misma que puede ser

⁹⁴ Madrazo Miranda, María, *Op.Cit.*, p.116

⁹⁵ Hobsbawm, Eric, “Introducción: la invención de la tradición” en Hobsbawm, Eric, y Ranger, Terence (eds.), *Op. Cit.*, p.9

⁹⁶ Madrazo Miranda, María, *Op. Cit.*, p.125

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ Vansina, Jan, *La tradición oral*, traducción Miguel María Ilangueras, Barcelona, Editorial Labor, 1966, p.

13

⁹⁹ Fontana, Josep, *Historia: análisis del pasado y proyecto social*, Barcelona, Crítica, 1982, p. 15

flexible y tener cambios, pero que de alguna forma está sujeta al pasado y busca la continuidad. La “tradición acumulada” que propone Madrazo tiene relación con la tradición de Hobsbawm.

En la historiografía, dice Madrazo, la tradición es entendida como tradición oral o memoria oral, y juega el papel de “documentador” del pasado; pero también del pasado en el presente¹⁰⁰. Para Thompson, “las tradiciones se perpetúan en gran parte por medio de la transmisión oral, con su repertorio de anécdotas y de ejemplos narrativos”¹⁰¹. El filósofo japonés Nishida Kitarô, concluyó que sin tradición no hay historia ni mundo histórico. La tradición es el principio constitutivo de la realidad histórica. Es una manera de sentir la historia. Es, pues, el contenido de la actividad expresiva del mundo histórico¹⁰².

La percepción y la constitución del mundo, continúa Madrazo, “son posibles gracias a la tradición y al igual que la historia, la tradición tiene su origen en los mitos”¹⁰³, que son considerados como historias “con un significado simbólico que implica personajes de proporciones heroicas, tanto si son héroes como malvados. Tales historias generalmente se componen de una secuencia de acontecimientos estereotipados”¹⁰⁴. Los mitos, como parte de los contenidos que transmite la tradición oral, se pueden estructurar en esquemas que ayudan a representar acontecimientos o personas según ciertos prototipos. Ante esto Burke se pregunta ¿por qué los mitos se vinculan a algunos individuos (vivos o muertos) y a otros no? Uno de los mitos recurrentes es el de los padres fundadores,

en términos generales, lo que ocurre en el caso de esos mitos es que se eliden las diferencias entre el pasado y el presente, y las consecuencias no intencionales se convierten en objetivos conscientes, como si el principal propósito de esos héroes del pasado hubiera sido producir el presente –nuestro presente¹⁰⁵.

¹⁰⁰ Madrazo, María, *Op.Cit.*, p.121

¹⁰¹ Thompson, Edward, *Op.Cit.*, p.20

¹⁰² Jacinto Zavala, Agustín, “La tradición y el mundo histórico en la filosofía tardía de Nishida Kitarô”, *Relaciones*, no. 59, vol. XV, COLMICH, p. 157

¹⁰³ Madrazo Miranda, María, *Op.Cit.*, p.121

¹⁰⁴ Burke, Peter, *Formas de historia cultural*, p. 74

¹⁰⁵ *Ibidem*.

Otra visión similar la propone Kitarô: el mundo histórico, dice, inicia al tener una tradición, al “revivir a nuestros ancestros en este cuerpo y en esta sangre”¹⁰⁶, es decir, revivir a los ancestros en el presente.

1.2.3 Transmisión social y cultural de la tradición

El proceso de transmisión es esencial en toda cultura, “su función tiene que ver con el proceso de continuidad de la vida social”¹⁰⁷, por ello se considera como un acto colectivo que obedece a una intención social y cultural del grupo humano que posee y transmite la tradición.

María Madrazo define la transmisión como “la entrega de cosas y acciones humanas que tienen sus orígenes en el pasado y puede darse también de una generación a otra, en el transcurso de la vida de un pueblo”¹⁰⁸. Pero además de “cosas y acciones” se puede transmitir la memoria a través de la tradición oral, recuerdos, registros escritos, imágenes, acciones y espacios, asegura Burke.

La transmisión de cosas, acciones y memorias se incluyen en los objetos materiales, en los relatos orales y en las acciones, ejemplo de ellos son: monumentos, esculturas, artesanías, herramientas, libros, máquinas, mitos, leyendas, creencias, prácticas, ceremonias, cargos, técnicas de trabajo, en fin. En el caso de las acciones podemos encontrar los ritos comunitarios a partir de los cuales se transmiten recuerdos y habilidades. En este caso, “los rituales rememoran el pasado, constituyen recuerdos, pero también tratan de imponer determinadas interpretaciones del pasado, moldear la memoria y, por tanto, construir la identidad social. Se trata de representaciones colectivas en todos los sentidos”¹⁰⁹. Lo que se transmite entonces son “modelos de acciones que funcionan como principios establecidos para continuar la tradición”¹¹⁰. Asimismo, la tradición “enseña a vivir a los hombres en su entorno y a reconocerse como parte de la comunidad”¹¹¹.

A partir de la revisión que hemos hecho coincidimos en que la tradición adquiere su autoridad por medio del tiempo pasado y es aceptada por las nuevas generaciones porque

¹⁰⁶ Jacinto Zavala, Agustín, *Op. Cit.*, p. 157

¹⁰⁷ Madrazo Miranda, María, *Op. Cit.*, p. 125

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ Burke, Peter, *Formas de historia cultural*, p. 71

¹¹⁰ Madrazo Miranda, María, *Op. Cit.*, p. 125

¹¹¹ *Ibid.*, p. 126

encuentra sustento en la “acumulación cultural” que han procurado sus poseedores de generaciones pasadas. En la temporalidad de la tradición el pasado es el que le otorga respeto y autoridad; pero también es el fundamento del tiempo presente, es por ello que al estudiar las tradiciones es necesario acercarnos a los fenómenos tradicionales que se encuentran vigentes en las manifestaciones culturales actuales.

La transmisión presenta un conflicto pues en su desarrollo presenta modificaciones. Contiene, pues, elementos que se conservan más o menos intactos y elementos nuevos que se integran a ella y se modifican, “siempre hay cierto grado de adaptación consciente o inconsciente a las nuevas circunstancias”¹¹², lo que una generación recibe “siempre es diferente de lo que se transmite originalmente porque los receptores, consciente o inconscientemente, interpretan y adaptan las ideas, costumbres, imágenes, etc., que se les ofrece”¹¹³.

La tradición viva no es estática, precisamente tiene como rasgo fundamental la movilidad temporal y la adaptación social a partir de las necesidades presentes. La recepción de una tradición nunca será pasiva y por lo tanto su significado y valor no es fijo, pues es “susceptible a ser modificado parcialmente, y está abierto a los impulsos creativos de sus detentadores”¹¹⁴. Es por ello que se dice que la tradición está viva “porque actúa, se traslada de un lugar a otro, crece, se preserva mediante la transformación; sin cambio no hay tradición”¹¹⁵. En este proceso de transmisión y cambios es necesario tomar en cuenta que cada grupo social selecciona, interpreta y adapta la tradición a partir de sus formas de posesión de dicha tradición y en relación a los mecanismos de transmisión adoptados por cada cultura.

Las tradiciones se asumen en formas continuas o discontinuas. La primera tiene como característica su regularidad, mientras que la segunda son tradiciones que se han dejado de practicar y posteriormente se retoman. Se denominan “nuevas tradiciones” las que tienen una ubicación en el pasado pero han perdido su vigencia y se han renovado dando paso a una nueva forma de tradición actual. Este rasgo “responde al estrecho vínculo que mantiene en la comunidad donde desempeña siempre alguna función, además de mantener los lazos

¹¹² Burke, Peter, *Formas de historia cultural*, p. 238

¹¹³ *Ibid.*, p. 246

¹¹⁴ Madrazo Miranda, María, *Op. Cit.*, p. 123

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 124

con el pasado”¹¹⁶. Ahora bien, según Madrazo Miranda, para que una tradición pueda considerarse como tal debe ser transmitida al menos por tres generaciones¹¹⁷.

| Tipo de tradición | Características |
|--------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Viva (activa) | Movilidad y adaptación social Se preserva mediante su transformación Es flexible y permite cambios Está presente en el tiempo actual |
| Acumulada | Se cimienta en la memoria, saberes y objetos acumulados |
| Nueva | Tiene lazos con el pasado pero ha perdido vigencia, renovándose hacia una nueva tradición |
| Continua | Se practica sin interrupciones |
| Discontinua | Se dejan de practicar un tiempo y se retoman posteriormente |

Cuadro 1. Formas de tradición

Finalmente, la conservación de una tradición tiene que ver con su movilidad y modificación. Establece, pues, la idea de permanencia de un grupo social a través del tiempo, adaptando sus herencias culturales ante las nuevas circunstancias sociales que se les presentan. En el contexto actual de globalización y homogeneización se ha vuelto la mirada a las tradiciones como parte fundamental de las diversas identidades culturales, y es precisamente en ese contexto a partir del cual se les considera como patrimonio cultural. Más adelante en el capítulo II, abordaremos el marco normativo que rige la salvaguarda del patrimonio cultural intangible.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 129

¹¹⁷ *Ibidem.*

1.3 Cultura e identidad

Para construir la noción de *cultura* y de *identidad* a partir de las cuales nos acercaremos al pueblo tutunakú nos remitimos a las propuestas de Francisco López Bárcenas, Gilberto Giménez y a la propia noción del pueblo tutunakú.

Para Francisco López Bárcenas, abogado indígena de Oaxaca, la cultura de un grupo social y específicamente de un pueblo indígena, “se compone de un sistema de valores y símbolos que se reproducen en el tiempo y brindan a sus miembros la orientación y significados necesarios para normar su conducta y relaciones sociales en la vida cotidiana”¹¹⁸. La noción de lo que nosotros llamamos *cultura* se traduce en el pueblo tutunakú como “el corazón y la raíz del pueblo” y para ellos es lo más importante que tienen¹¹⁹. Es decir, si pensamos que el corazón es un órgano que se identifica con los sentimientos y emociones, podríamos decir que para el pueblo tutunakú la cultura es su ser interior, y lo que llamamos “rasgos culturales” son el sentir del pueblo manifestado en expresiones visibles. El historiador Rafael Tovar y de Teresa pone énfasis en que la cultura es un “proceso vivo y en permanente cambio”¹²⁰. Por su parte, el sociólogo Gilberto Giménez define cultura como “pautas de significados compartidos y relativamente estabilizados, es decir, como el universo de significados, informaciones y creencias que dan sentido a nuestras acciones y a los cuales recurrimos para entender el mundo”¹²¹. Únicamente son significados culturales aquellos que son compartidos por un grupo social y son relativamente duraderos en términos generacionales. Los significados culturales, continúa el sociólogo, se objetivan en forma de artefactos o comportamientos observables, también llamados formas culturales, como obras de arte, ritos o danzas, otras se interiorizan en forma de “habitus”, de esquemas cognitivos o de representaciones sociales¹²².

Según Giménez, la función de la cultura es diferenciar a un grupo de otro grupo. Aunque quizá la diferencia sea una consecuencia que se puede observar de aquello que

¹¹⁸ López Bárcenas, Francisco, *Autonomía y derechos indígenas en México*, 4ª edición, México, Ce-Acatl, 2006, p. 51.

¹¹⁹ Entrevista a Aurelio Mora Huerta, CESIK, 16 de febrero del 2010.

¹²⁰ Tovar y de Teresa, Rafael, “Hacia una nueva política cultural” en Florescano, Enrique (comp.), *Op. Cit.*, p. 87

¹²¹ Giménez, Gilberto, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Jalisco, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/CONACULTA, 2007, p. 215

¹²² *Ibidem.*

hemos definido como cultura y que se percibe en la interacción entre diversas culturas. O tal vez para quienes estudian a la sociedad y los grupos humanos la noción de cultura ha sido construida o adoptada para diferenciar a una sociedad de otra, por lo tanto no es su función en sí, sino que desde las ciencias sociales nos funciona para hacer dichas diferenciaciones. Se puede considerar también que al interior de cada grupo social se establezcan elementos culturales para delimitarse, a veces consciente y otras inconscientemente. Pero también, si pensamos que la cultura es socialmente adquirida (y socialmente construida) y por lo tanto a las nuevas generaciones dentro de un grupo social se les inculca una forma de estar en el mundo, la cultura juega el papel de preservar, reproducir y reinventar esa forma de existir, de pensar, sentir y vivir en el mundo, que además se modifica al interactuar con otras formas de existir, pensar, sentir y vivir en el mundo. Es decir, de alguna forma algo se preserva y reproduce, mientras que otra parte es dinámica y cambiante. Quizá al interior de cada grupo exista una necesidad de resguardo de su forma única e irreplicable de vivir, sentir y ver el mundo, mientras que en cada generación algo cambie y se adapte según las necesidades e intereses de su presente. Esta idea se pone a germinar en este primer capítulo para ver sus frutos a lo largo del último capítulo.

Ahora bien, la identidad es definida por Giménez como “un proceso subjetivo (y frecuentemente autorreflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo”¹²³. La identidad se construye a partir de la apropiación social de rasgos culturales considerados como diferenciadores hacia el exterior y unificadores hacia el interior, pero no todas las construcciones identitarias se conforman por la cultura, asegura Giménez, “aún sociedades sometidas a intensos procesos de descaracterización cultural podrán seguir definiéndose en términos étnicos, aunque éstos ya no remitan a una tradición específica”¹²⁴. Siguiendo la misma línea Giménez hace la observación de que “los grupos étnicos pueden – y suelen – modificar los rasgos fundamentales de su cultura manteniendo al mismo tiempo sus

¹²³ *Ibid.*, p. 61

¹²⁴ Bartolomé, Miguel Alberto, *Gente de costumbre y gente de razón: Las identidades étnicas en México*, México, Instituto Nacional Indigenista/Siglo XXI, 1997, p. 77

fronteras, es decir, sin perder su identidad”¹²⁵. Son las fronteras mismas y la capacidad de mantenerlas en la interacción con otros grupos lo que define la identidad, y no los rasgos culturales seleccionados para marcar, en un momento dado, dichas fronteras¹²⁶. La identidad “se finca en la interacción con el otro, no en su aislamiento, de ahí la importancia del diálogo intercultural que enriquece a los pueblos, tanto en sus similitudes como en sus diferencias”¹²⁷. Aunque la identidad supone una aproximación también discrimina, asegura Arturo Warman, “somos iguales y por ello diferentes de los demás. Genera lealtades, preferencias y privilegios para los nuestros e inevitablemente relega a los otros”¹²⁸.

La cultura puede tener a la vez “zonas de estabilidad y persistencia” y “zonas de movilidad y cambio”¹²⁹. Esto no significa que la identidad también cambie, es decir, pueden cambiar los elementos diferenciadores, sin que se altere su identidad. Es por ello que Giménez asegura que “no hay razón para empeñarnos solamente en mantener incólume, muchas veces con mentalidad de anticuarios, el “patrimonio cultural” de un grupo o las tradiciones populares contra la voluntad del propio grupo, so pretexto de proteger identidades amenazadas”. Pues, como ya se vio anteriormente, “éstas no dependen del repertorio cultural vigente en un momento determinado de la historia o del desarrollo social de un grupo o de una sociedad, sino de la lucha permanente por mantener sus fronteras cualesquiera sean los marcadores culturales movilizados para tal efecto”¹³⁰.

Ambas nociones resultan fundamentales para establecer desde dónde se está mirando al pueblo tutunakú. Así pues nuestra concepción es que la cultura es un proceso de construcción social dinámico y en permanente transformación que se entreteje con elementos estables que perduran junto con los nuevos elementos que se integran, por lo tanto no debe entenderse nunca como un repertorio homogéneo, estático e inmodificable de significados. La cultura ayuda a orientar y a normar la vida de sus miembros a partir de significados compartidos y duraderos a través de las generaciones.

¹²⁵ Giménez, Gilberto, “La cultura como identidad y la identidad como cultura”, *III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales*, Jalisco, 2005, en: <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/834.doc>

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Camacho Jurado, Camilo Raxa y Jurado Barranco, María Eugenia, “La música del costumbre en la Huasteca. Una ventana a la interculturalidad regional”, en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, p. 284

¹²⁸ Warman, Arturo, *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 15

¹²⁹ Giménez, Gilberto, “La cultura como identidad y la identidad como cultura”, en línea.

¹³⁰ *Ibidem*.

CAPITULO II

Marco nacional e internacional de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial

2.1 El patrimonio cultural en México

El patrimonio cultural es una construcción histórica “creada a partir de las necesidades y el rol que juegan los diferentes grupos sociales, quienes recrean y reivindican sus propios intereses”¹³¹. Una de sus características radica en “valorar no sólo el pasado, sino los testimonios y procesos culturales del presente, en donde se desarrollan elementos de identidad pero también de continuidad y adaptación”¹³².

De entre los debates y discusiones actuales que giran entorno a la protección del patrimonio cultural se ha manifestado la necesidad urgente de defender y proteger el llamado “patrimonio cultural indígena”. Un patrimonio que se cree tambaleante frente a los retos que plantea la globalización¹³³. Pero antes de adentrarnos en la revisión del patrimonio cultural convendría plantear qué se entiende por patrimonio, en qué consiste el patrimonio cultural y de qué manera se relaciona con los pueblos indígenas.

El patrimonio como herencia colectiva del pasado conecta y relaciona a los seres humanos del ayer con los hombres y mujeres del presente, en beneficio de su riqueza cultural y de su sentido de la identidad¹³⁴. El patrimonio, a nivel grupal y social, está estrechamente ligado a la memoria colectiva y a la construcción identitaria. El proceso de patrimonialización, al decir de Giménez, responde a una demanda social de memoria en búsqueda de los orígenes y de la continuidad en el tiempo, lo que conduce a un gigantesco esfuerzo de inventario, de conservación y de valorización¹³⁵. La memoria genera y nutre la identidad, y “responde también a la necesidad de crear o mantener una identidad colectiva mediante la escenificación del pasado en el presente”¹³⁶. En este punto cabe recordar que la construcción identitaria se realiza “a partir de la apropiación por parte de los actores

¹³¹ Jiménez López, Enrique, “De la guitarra Chamula a la Fender Stratocaster. La música indígena contemporánea, crisol del patrimonio y la identidad cultural de México”, en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, p. 175

¹³² *Ibid.*, p. 211

¹³³ Cruz, Víctor de la, “Patrimonio cultural indígena”, *Revista de la Universidad de México*, en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/5608/5608/pdfs/56dlcruz.pdf>. 82.

¹³⁴ Ballart Hernández, Josep, *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 12

¹³⁵ Giménez, Gilberto, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, p. 217

¹³⁶ *Ibidem.*

sociales, de determinados repertorios culturales considerados simultáneamente como diferenciadores (hacia afuera) y definidores de la propia unidad y especificidad (hacia adentro)”¹³⁷. Esos repertorios culturales de los que se apropian las diferentes sociedades porque resultan significativos para ellas son precisamente su patrimonio cultural, según Tovar y de Teresa es la riqueza, socialmente concebida y apreciada como tal –aunque en formas muy variables- de la cultura de un pueblo, sociedad o país¹³⁸. Concepto que tiene que ver con “la revalorización de un sector de los bienes culturales del pasado y del presente como antídoto frente a la presión deshumanizante de la técnica y de la complejidad organizacional moderna”¹³⁹.

Para Gilberto Giménez el patrimonio cultural desempeña varias funciones, a saber: alimentar la memoria colectiva, simbolizar por medio de la metonimia el conjunto de una cultura particular mediante la puesta en relieve de lo que considera su mejores ejemplares o exponentes, realzar la excelencia de la producción cultural del pasado y finalmente adquirir un valor económico en la medida en que los bienes patrimoniales pueden convertirse en bienes de consumo turístico. Y gracias a su temporalidad pasada “permite un diálogo en el tiempo entre las generación anteriores con las actuales”¹⁴⁰.

La Conferencia General de la UNESCO realizada en el 2003 introdujo la noción de patrimonio cultural inmaterial, estableciendo una división del patrimonio cultural en material e inmaterial, también llamado tangible e intangible, división que bien se podría cuestionar. En el caso del huapango, el patrimonio cultural material podrían ser los instrumentos, porque son palpables, mientras que el inmaterial sería la memoria colectiva que se ha construido en torno a la práctica, por poner solo un ejemplo. Sin embargo ambos están relacionados y se entretajan con la vida y los lazos comunitarios, la cosmovisión, la espiritualidad, los espacios sociales festivos, con la sacralidad, en fin. Hacer una división del patrimonio cultural sería concebir fragmentariamente la cultura, sus procesos sociales y su relación con un todo. Pese a ello se han realizado esfuerzos por describir y explicar qué es la cultura inmaterial, separándola de lo material. Ejemplo de ello nos los proporciona Alfonso Muñoz Güemes, quien asegura que cultura inmaterial es el soporte vital de la

¹³⁷ Giménez, Gilberto, “La cultura como identidad y la identidad como cultura”, en línea.

¹³⁸ Tovar y de Teresa, Rafael, *Op. Cit.*, en Florescano, Enrique (coord.), *Op. Cit.*, p. 87

¹³⁹ Giménez, Gilberto, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, p. 217

¹⁴⁰ Jiménez López, Enrique, *Op. Cit.*, en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, p. 175

cultura y de la sociedad, “toda aquella forma de producción de símbolos, valores, pautas de conductas y sistemas de relaciones sociales que no tienen soporte material, pero que se ponen de manifiesto cotidianamente en las relaciones entre personas y grupos de personas”¹⁴¹. Explicando que es todo aquello que nos permite conocer y comprender la identidad sociocultural de los grupos humanos¹⁴² porque es un medio de expresión de la diversidad social, donde se reflejan múltiples concepciones del mundo¹⁴³.

La formación del patrimonio cultural de hoy, al decir de Sonia Lombardo, fue una construcción histórica del sector gubernamental, que implicó una selección ideológica de los objetos valorados como tales¹⁴⁴. En los años posteriores al movimiento revolucionario surgieron discusiones de índole nacionalista al tratar de definir la cultura nacional y con ello la “mexicanidad”. La élite del poder construyó un discurso en donde el tema central era “el pueblo mexicano” el cual se trató de definir desde distintos ámbitos que iban desde el filosófico hasta el histórico. Con ello se “empujaba hacia una nueva identificación y valoración de lo propio, negando y diferenciándose de lo extraño o extranjero; en su tono político y en su expresión cultural intentaba definir ciertas características particulares, raciales, históricas o “esenciales” de “la mexicanidad”¹⁴⁵. Esta definición de la identidad nacional, al tratar de explicar las manifestaciones propias de “lo mexicano”, estaba íntimamente ligada al pensamiento de los que detentaban el poder político, por lo que los discursos elaborados desde ese punto eran la justificación del proyecto nacional. Es así como la cultura nacional se construye con objetivos estrechamente ligados a los intereses políticos, económicos y culturales del momento, es decir, lo que se considera propio se va modificando con el tiempo. Esta construcción cambia según las épocas, es decir, lo que se considera propio y distintivo es en realidad una construcción imaginaria¹⁴⁶.

Ante esto surgen estereotipos como el charro, la china poblana o el indio como parte de la imagen de “lo mexicano”. Al promover lo “típico” de la cultura nacional, la

¹⁴¹ Muñoz Güemes, Alfonso, “Música y patrimonio cultural intangible en la Península de Yucatán” en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, p. 129

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 130

¹⁴⁴ Lombardo, Sonia, “El patrimonio arquitectónico y urbano” en Florescano, Enrique (coord.), *Op. Cit.*, p. 208

¹⁴⁵ Pérez Monfort, Ricardo, “Las invenciones del México indio. Nacionalismo y cultura en México 1920-1940”, en: <http://www.prodiversitas.bioetica.org/nota86.htm>.

¹⁴⁶ García Canclini, Néstor, “El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional”, en Florescano, Enrique (coord.), *Op. Cit.*, p. 63

pluralidad existente se negó al simplificar y teatralizar las dimensiones simbólicas nacionales¹⁴⁷. El estereotipo del indio ya se encontraba en proceso de formación desde los años veinte, sin embargo

el nacionalismo posrevolucionario se encontraba en un dilema con respecto a su ubicación como parte de la mexicanidad. Entrelazadas con las múltiples expresiones de la cultura popular, la concepción de lo indígena se debatía entre dos extremos. Por un lado se insistía en incorporarlo al proyecto nacional -por lo menos en el discurso- puesto que se trataba de un sector importantísimo de "el pueblo mexicano", pero por otro subsistía la distancia despectiva marcada por los sectores herederos del porfiriato y el insistente sabor de lo exótico con que lo rodeaban¹⁴⁸.

En un afán de reinterpretar el pasado prehispánico en la construcción del discurso nacionalista posrevolucionario se incorporó y reconoció lo "indio", desde una marcada visión paternalista e idealizada, en el modelo ideal de la nación mexicana y por extensión en la cultura nacional.

Al exterior México mostró lo propio y "tradicional" promocionando frente al turista sus riquezas culturales y naturales. La figura del indio prehispánico, su grandeza y su herencia no estuvo exenta de ello incluyéndosele como parte del folclore mexicano. Lo heredado del pasado indígena se integró al patrimonio cultural nacional el cual no sólo era parte de una unidad imaginaria sino del proyecto económico.

A la cultura se le otorgó un papel fundamental en el desarrollo económico a través del turismo. El Estado, dice Sonia Lombardo, reconoció así que el patrimonio cultural puede ser redituable a la industria turística al ofrecer a los visitantes un riquísimo conjunto de testimonios de las diferentes etapas históricas y de las múltiples culturas regionales¹⁴⁹. Ante esto se tomaron medidas de conservación y protección del patrimonio cultural en función del turismo. Lo mismo con la selección de los "bienes culturales" que formarían parte de ese patrimonio cultural que siempre "obedece a determinadas condiciones históricas en las que los grupos en el poder se reconocen, o reconocen en los productos culturales de ciertos

¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ Lombardo, Sonia, "El patrimonio arquitectónico y urbano" en Florescano, Enrique (coord.), *Op. Cit.*, p.209

grupos elementos de identificación, necesarios para consolidar o legitimar su ejercicio del poder”¹⁵⁰.

Aunado a esto, la emergencia del indigenismo “guió durante décadas la política de investigación arqueológica y de “rescate” de las culturas populares, extrajo del pasado de las principales etnias algunas bases del nacionalismo político”¹⁵¹, cumpliendo con un papel relevante “en la formación de la ideología política utilizada por el poder estatal durante décadas, en la legitimación del Estado posrevolucionario y en la elaboración de un imaginario social con el que se pretendía dotar de una identidad común a todos los habitantes del país”¹⁵². Es así como esta corriente buscó “la integración de los pueblos indios a la sociedad nacional, es decir, la sustitución de su identidad étnica por una identidad de mexicanos que corresponda a la cultura nacional que se pretende crear”¹⁵³.

A nivel nacional la definición de una identidad y la búsqueda de cohesión social han dado paso a una selección minuciosa de símbolos emblemáticos y bienes que se creen superiores y deben ser conservados, lo cual ha derivado en la homogenización cultural haciendo de lado la diversidad y resaltado las fracturas sociales. Por lo tanto el Estado “al promover el patrimonio ha tendido a convertir esas realidades locales en abstracciones político-culturales, en símbolos de una identidad nacional en que se diluyen las particularidades y los conflictos”¹⁵⁴.

La cultura nacional dominante ha legitimado exclusivamente cierto tipo de conocimientos y prácticas que es el único que se reconoce válido y deseable para cada una de esas actividades, lo diferente se estigmatiza como inferior, asegura Bonfil. Así, de la riqueza y variedad de opciones culturales que la historia ha dejado como herencia a los mexicanos y que se expresa en la diversidad de patrimonios culturales, se elige sólo una parcela discreta y se niega la posibilidad de manejar otras opciones¹⁵⁵. Por ejemplo según Giménez el patrimonio cultural de los pueblo indígenas está representado por

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 211

¹⁵¹ García Canclini, Néstor, *Op. Cit.*, en Florescano, Enrique (coord.), *Op. Cit.*, p. 68

¹⁵² Zolla, Carlos y Zolla Márquez, Emiliano, *Los pueblos indígenas de México*, p. 222 en: http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/pregunta.html?num_pre=79

¹⁵³ Bonfil Batalla, Guillermo, “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en Florescano, Enrique (coord.), *Op. Cit.*, p. 45

¹⁵⁴ García Canclini, Néstor, *Op. Cit.*, en Florescano, Enrique (coord.), *Op. Cit.*, p. 68

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 50

la percepción valorizada de un núcleo cultural constituido por la religión (enmarcada por el sistema de cargos), las prácticas rituales acompañadas por variedades dancísticas, una lengua nativa asociada con una lírica y una narrativa propias y, por fin, un determinado repertorio musical, todo ello en el contexto de una territorialización marcada por geosímbolos que funcionan como referentes de identidad¹⁵⁶.

Pero de eso que comprende dicho patrimonio se hace una selección para incorporarla a lo “más representativo” del patrimonio cultural nacional, negando la diversidad cultural y social. Es por ello que Giménez señala como error metodológico “inferir la existencia de un sentimiento real de apropiación patrimonial sólo a partir de los discursos de los líderes o de las autoridades de una determinada sociedad”¹⁵⁷, porque la selección de ciertos bienes culturales que integran el patrimonio nacional “no tienen el mismo poder de identificación para los diversos pueblos y grupos sociales. La tenue identificación con ellos sólo permite un endeble compromiso para la defensa y conservación de un patrimonio cultural que para muchos se presenta distante, ajeno y hasta contrario a su auténtico interés colectivo, a su proyecto cultural propio”¹⁵⁸. Es necesario diferenciar entre la cultura declarada y la cultura practicada, es decir la “ideología patrimonial” y el patrimonio realmente vivido, reconocido y compartido como tal por los miembros de una comunidad”¹⁵⁹. Lo mismo con la preservación del patrimonio que, para Sonia Lombardo, representa en cierto modo una forma de aculturación, pues asegura que “su sentido e importancia tienen que aprenderse”, y en el fondo “se trata de una imposición ideológica de los valores culturales de los grupos dominantes a los subalternos, además de que se utiliza este medio para reproducir los valores propios del grupo en el poder”¹⁶⁰. Ante esto Bonfil Batalla nos dice que

si por conservación y valoración del patrimonio cultural hemos de entender una movilización cada vez más amplia y consciente de la población para preservar y hacer uso del legado de objetos culturales que la historia ha puesto en sus manos, tal impulso y las acciones consecuentes sólo serán posibles en la medida en que logremos crear, conjuntamente, una firme conciencia del valor que representa la

¹⁵⁶ Giménez, Gilberto, “La cultura como identidad y la identidad como cultura”, en línea.

¹⁵⁷ Giménez, Gilberto, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, p. 218

¹⁵⁸ Bonfil Batalla, Guillermo, *Op. Cit.*, en Florescano, Enrique (coord.), *Op. Cit.*, p. 51

¹⁵⁹ Giménez, Gilberto, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, p. 218

¹⁶⁰ García Canclini, Néstor, *Op. Cit.*, en Florescano, Enrique (coord.), *Op. Cit.*, p. 213

diversidad para superar entonces las divergencias, no mediante la uniformidad improbable sino a través de la solidaridad posible¹⁶¹.

El antropólogo propone entonces la solución a la conservación y valoración del patrimonio cultural a partir del reconocimiento al pluralismo, es decir aceptar la diversidad cultural basándose en la posibilidad de solidaridad. Aprender, pues, a valorar al otro desde nuestras respectivas culturas.

2.2 El patrimonio cultural inmaterial desde la UNESCO: propuestas normativas y salvaguardia

La defensa del patrimonio cultural ha llevado a los países a elaborar un marco normativo interno para su protección y salvaguardia. Pero también la existencia de un interés común ha conducido a la cooperación conjunta de la comunidad internacional. “De este modo, se explica la adopción de diversos convenios internacionales con el fin de instaurar un sistema cooperación entre los diferentes Estados”¹⁶². Es así como el patrimonio cultural resulta ser un campo de acción

cuyos lineamientos se rigen primordialmente por marcos legales y recomendaciones formuladas, primero desde diferentes organismos europeos (originariamente) y socializados en reuniones internacionales, y luego centralizadas bajo la UNESCO, por instituciones como el Centro de Patrimonio Cultural Mundial [...] Estos mismos organismos son los que a su vez han incentivado la adhesión a las Convenciones multilaterales y los Acuerdos Internacionales y a la adopción de las recomendaciones señaladas en las Cartas Internacionales, en procura de preservar los bienes culturales representativos de cada nación. Para una mayor efectividad, así mismo se promueve el desarrollo legal interno en cada país de medidas para garantizar esta protección, acorde con sus particularidades¹⁶³.

Las medidas de protección para la conservación del patrimonio cultural lo enmarcan en una situación de amenaza, “no sólo por las causas tradicionales de deterioro sino

¹⁶¹ Bonfil Batalla, Guillermo, *Op. Cit.*, en Florescano, Enrique (coord.), *Op. Cit.*, p. 55

¹⁶² Camps Mirabet, Núria, “La protección internacional del patrimonio cultural”, ver en: http://www.tdr.cesca.es/TESIS_UdL/AVAILABLE/TDX-1024102-125955/tncm1de2.pdf.

¹⁶³ “Marco legal del Patrimonio cultural”, Maestría en Patrimonio Cultural y Territorio, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, en: <http://www.puj-portal.javeriana.edu.co>

también por la evolución de la vida social y económica que las agrava con fenómenos de alteración o de destrucción aún más temible”¹⁶⁴. En 1976 en la *Carta de México, En defensa del Patrimonio Cultural*, la UNESCO afirmó que el patrimonio cultural

comprende tanto las creaciones heredadas del pasado, que deben ser identificadas, defendidas y preservadas, y también principalmente la protección de la herencia viva de técnicas tradicionales, habilidades artísticas, de sensibilidades estéticas, de creencias y comprensiones a través de las cuales los pueblos actuales se expresan.

En la concepción de este órgano internacional sobre patrimonio encontramos la noción temporal del pasado. El patrimonio cultural es entonces concebido como una “herencia”, como “creaciones” pasadas ante las cuales se tiene un “deber” de identificación, preservación y protección.

Cuando se habla de cultura inmaterial se toma como referencia y a veces con sentido estricto lo señalado por la UNESCO a partir de la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*¹⁶⁵, en el cual se establece que este tipo de patrimonio:

- Se transmite de generación en generación.
- Es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción la naturaleza y su historia.
- Infunde a las comunidades y grupos sentimientos de identidad y continuidad.
- Es compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes.
- Promueve respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos.
- Cumple los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

Es definido por la Convención antes mencionada como el conjunto de usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes- que las comunidades, los

¹⁶⁴ Preámbulo de la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, de 16 de noviembre de 1972, véase: “Convenciones y recomendaciones de la UNESCO sobre la protección del patrimonio cultural”, véase: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

¹⁶⁵ Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural inmaterial, en: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00022>

grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural (Convención UNESCO, 2003). Siguiendo la lógica de este organismo internacional este tipo de patrimonio es “uno de los pilares del sentido de pertenencia de los pueblos que lo han transmitido y recreado en sus comunidades y grupos por generaciones, en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad”¹⁶⁶.

En el ámbito internacional México es miembro de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), “organismo internacional que ha regido la protección al patrimonio cultural en todo el mundo sobre la base de acuerdos internacionales”¹⁶⁷. Desde 1946 “nuestro país ha tenido una participación notable en el marco de dicho organismo”¹⁶⁸, y ha sido parte de varias Convenciones que han servido como elementos legales para la salvaguarda y protección del patrimonio cultural. La UNESCO proporciona a los países “una serie de normas a las cuales deben adaptar su comportamiento, pero sin que ello suponga la sustitución de la gestión de los intereses de los mismos por una organización internacional que represente al conjunto de la Comunidad internacional”¹⁶⁹.

Las recomendaciones relativas a la protección del patrimonio cultural, así como las recomendaciones de la UNESCO en otros campos, han sido adoptadas por la Conferencia General y sirven de base a las actividades nacionales. La Constitución de la UNESCO obliga a los estados miembros a transmitir estas recomendaciones normativas a las autoridades nacionales competentes para que éstas las lleven a la práctica e informen sobre su aplicación o sobre las razones por las cuales ésta no haya sido posible. Estas recomendaciones han tenido a menudo una profunda influencia, aunque no impongan a los estados ninguna obligación mutua¹⁷⁰.

Las Convenciones para el resguardo y protección del patrimonio cultural que han sido ratificadas por México son:

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 129

¹⁶⁷ Genis, José, “El patrimonio cultural de México y su defensa”, en http://www.uom.edu.mx/rev_trabajadores/pdf/55/55_Jose_Genis.pdf

¹⁶⁸ <http://unesco.cultura-inah.gob.mx/>

¹⁶⁹ Camps Mirabet, Núria, *Op. Cit.*, en línea.

¹⁷⁰ Genis, José, *Op. Cit.*, en línea.

- Convención sobre la protección del Patrimonio mundial cultural y natural, (París, 16 de noviembre de 1972)
- Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, (París, 17 de octubre del 2003)

En la Convención del 2003, que es la aquí nos interesa, se reconoció que los procesos de mundialización y transformación social traen consigo “graves riesgos de deterioro, desaparición y destrucción del patrimonio cultural inmaterial, debido en particular a la falta de recursos para salvaguardarlo”¹⁷¹. Asimismo se declaró que:

- Las comunidades, en especial las indígenas, los grupos y en algunos casos los individuos desempeñan un importante papel en la producción, la salvaguardia, el mantenimiento y la recreación del patrimonio cultural inmaterial, contribuyendo con ello a enriquecer la diversidad cultural y la creatividad humana.
- La necesidad de suscitar un mayor nivel de conciencia, especialmente entre los jóvenes, de la importancia del patrimonio cultural inmaterial y de su salvaguardia.

Estos planteamientos dejan entrever una visión asistencialista hacia los pueblos indígenas, ante los cuales se asevera “juegan un papel muy importante” en el marco de la salvaguardia del patrimonio, cuando son precisamente ellos los creadores del patrimonio y pese a ello no se habla de sus derechos y muchas veces ni se les consulta. Además se plantea que se debe concientizar a las comunidades sobre el valor de su patrimonio como si los integrantes de dichas comunidades estuvieran fuera del proceso social de selección, valoración y adaptación de sus elementos culturales.

A los Estados integrantes de la UNESCO se les recomienda, además, una serie de medidas para asegurar la salvaguardia, el desarrollo y la valorización del patrimonio cultural inmaterial de cada país, a saber:

- a. Adoptar una política general encaminada a realzar la función del patrimonio cultural inmaterial en la sociedad y a integrar su salvaguardia en programas de planificación.

¹⁷¹ Texto de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, en línea.

- b. Designar o crear uno o varios organismos competentes para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio.
- c. Fomentar estudios científicos, técnicos y artísticos, así como metodologías de investigación, para la salvaguardia eficaz del patrimonio cultural inmaterial, y en particular del patrimonio cultural inmaterial que se encuentre en peligro.
- d. Adoptar las medidas de orden jurídico, técnico, administrativo y financiero adecuadas para:
 - i. Favorecer la creación o el fortalecimiento de instituciones de formación en gestión del patrimonio cultural inmaterial, así como la transmisión de este patrimonio en los foros y espacios destinados a su manifestación y expresión.
 - ii. Garantizar el acceso al patrimonio cultural inmaterial, respetando al mismo tiempo los usos consuetudinarios por los que se rige el acceso a determinados aspectos de dicho patrimonio.
 - iii. Y finalmente, crear instituciones de documentación sobre el patrimonio cultural inmaterial y facilitar el acceso a ellas.
- e. Asegurar el reconocimiento, el respeto y la valorización del patrimonio cultural inmaterial en la sociedad, mediante programas educativos, de sensibilización y de difusión de información dirigidos al público.

Ahora bien, la UNESCO define que la característica fundamental del patrimonio cultural inmaterial es su fragilidad. Asimismo es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización¹⁷². La importancia de este tipo de patrimonio, asegura el organismo internacional, radica en “el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación. El valor social y económico de esta transmisión de conocimientos es pertinente para los grupos sociales tanto minoritarios como mayoritarios de un Estado, y reviste la misma importancia para los países en desarrollo que para los países desarrollados”¹⁷³. También asegura que el patrimonio cultural inmaterial tiene un papel integrador, pues contribuye a la cohesión social fomentando un sentimiento de identidad y responsabilidad, ayudando a que los individuos se sientan

¹⁷² ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?, UNESCO, en:
<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>

¹⁷³ *Ibidem.*

miembros de una comunidad o de una sociedad en general. Resulta importante señalar que este organismo reconoce que el patrimonio sólo puede existir si existe un autoreconocimiento por las comunidades, grupos o individuos que lo crean, mantienen y transmiten. Sin éste, nadie puede decidir por ellos que una expresión o un uso determinado forma parte de su patrimonio¹⁷⁴.

El 7 de junio de 1989 la Organización Internacional del Trabajo aprobó el *Convenio 169 Sobre pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes*, el cual tiene como objetivo fungir como instrumento jurídico internacional en materia indígena, lo que significó un gran paso para los derechos de los pueblos indígenas. Este Convenio es “el instrumento de derecho internacional más conocido, citado y, sobretodo, enarbolado como bandera de lucha por millones de indígenas de todo el mundo e invocado como el referente jurídico por excelencia para lograr reivindicaciones y cambios en la legislación de los países o en otros instrumentos normativos internacionales”¹⁷⁵. Para que este Convenio tenga fuerza legal es necesario que los estados firmen, ratifiquen y depositen el documento en la ONU. En el caso de México fue firmado y ratificado por el Presidente de la República y entró en vigor en 1991. Entre todos los temas abordados en el instrumento, el que nos interesa es el referente al patrimonio cultural. El artículo VII asegura que para que los pueblos indígenas logren su desarrollo cultural

tienen derecho a conservar su integridad cultural, su patrimonio histórico y arqueológico, a la restitución de la propiedad de este patrimonio o a la indemnización, y al respeto a sus formas de vida indígena, formas de organización social, prácticas, valores, lenguas, vestimenta¹⁷⁶.

El artículo XX, sobre el derecho de propiedad intelectual, señala que:

Los pueblos indígenas tienen derecho al reconocimiento y a la plena propiedad, el control y la protección de su patrimonio cultural, artístico,

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Zolla, Carlos y Zolla Márquez, Emiliano, *Op. Cit.*, en línea.

¹⁷⁶ Proyecto de Declaración Americana de los Derechos de los Pueblos Indígenas (1998), en: www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/index.html

espiritual, tecnológico y científico, y a la protección legal de su propiedad intelectual [...] ¹⁷⁷.

De la Reunión Internacional sobre la defensa del Patrimonio Cultural como Reencuentro con la Solidaridad Social y la Unidad Nacional de la UNESCO, llevada a cabo en México en 1976 por iniciativa del INAH, se desprende el documento conocido como la *Carta de México, en defensa del Patrimonio Cultural*, en donde se utiliza por vez primera el concepto de “patrimonio cultural” en nuestro país. En la Carta se establece que

el patrimonio cultural humano comprende tanto las creaciones heredadas del pasado que deben ser identificadas, defendidas y preservadas, y también, principalmente la herencia viva de técnicas, tradiciones, habilidades artísticas, sensibilidades estéticas, creencias y comprensiones, a través de las cuales los pueblos actuales se expresan. Asimismo, señala que es indispensable incluir en todos los programas de desarrollo nacional y regional una preocupación activa por la defensa del patrimonio cultural ¹⁷⁸.

En esta carta se asegura indispensable para el desarrollo nacional autónomo, entre otras cosas:

Garantizar a cada una de las comunidades los medios de conservar y, desarrollar en libertad, su patrimonio cultural y defenderlo contra las presiones deformadoras de la mercantilización del turismo y de otras formas de agresión ¹⁷⁹.

En el último párrafo de la *Carta de México* se plantea que con el objeto de lograr una más adecuada y completa defensa del patrimonio cultural y en garantía de su supervivencia y vitalidad:

es de fundamental importancia la toma de conciencia por parte de las propias comunidades del valor de su tradición cultural. Esto sólo se puede obtener a través de un progresivo y siempre más hondo conocimiento del carácter y de los elementos constitutivos del patrimonio mismo, mediante una investigación continua que comprometa la participación de la propia población local. Es también indispensable que

¹⁷⁷ *Ibidem*

¹⁷⁸ Centro de documentación interna, INAH, en: <http://www.normateca.inah.gob.mx/index.php?sid=1926>.

¹⁷⁹ Carta de México (1976), Carta de México en defensa del Patrimonio Cultural, en http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Biblioteca/CARTA_DE_MEXICO.pdf.

esta documentación y sus resultados sean devueltos a la comunidad como un instrumento de defensa de la autenticidad y protección de su patrimonio¹⁸⁰.

Tanto el *Convenio 169 de la OIT*, como la *Carta de México* versan sobre el patrimonio de los pueblos indígenas y su derecho al reconocimiento, propiedad, control, protección y conservación de éste. Su importancia radica en que “es parte integral de la estructura social y la cultura de un pueblo, y junto con la lengua, el derecho (consuetudinario o no) constituye un elemento básico de la identidad étnica de un pueblo, nación o comunidad”¹⁸¹.

En la *Declaración de México sobre las políticas culturales* de la UNESCO de 1982, se afirman varios principios, entre ellos se encuentran los referidos al patrimonio cultural, en donde se plantea que:

- El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.
- Todo pueblo tiene el derecho y el deber de defender y preservar su patrimonio cultural, ya que las sociedades se reconocen a sí mismas a través de los valores en que encuentran fuente de inspiración creadora.
- El patrimonio cultural ha sido frecuentemente dañado o destruido por negligencia y por los procesos de urbanización, industrialización y penetración tecnológica. Pero más inaceptables aún son los atentados al patrimonio cultural perpetrados por el colonialismo, los conflictos armados, las ocupaciones extranjeras y la imposición de valores exógenos. Todas esas acciones contribuyen a romper el vínculo y la memoria de los pueblos con su pasado. La preservación y el aprecio del patrimonio

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ ¿Qué se entiende por derecho indígena, derecho consuetudinario, usos y costumbres, costumbre jurídica y sistemas normativos locales?, en: www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/index.html

cultural permite entonces a los pueblos defender su soberanía e independencia y, por consiguiente, afirmar y promover su identidad cultural.

Hasta ahora el marco legal ha establecido que el patrimonio cultural inmaterial requiere de salvaguardia, valorización y difusión. Es necesario entonces revisar cuáles son las medidas de salvaguardia propuestas por la UNESCO. En la Convención del 2003 se estableció que por salvaguardia se entendía “las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos”¹⁸². La salvaguardia responde a los riesgos que corren algunos elementos del patrimonio intangible de desaparecer o morir, sin embargo, aclara la UNESCO, esto no significa “fossilizar o fijar” el patrimonio, si esto sucediera no se permitiría los procesos de transformación y cambio social¹⁸³ de los distintos grupos humanos. Así entonces, salvaguardar consiste en transferir conocimientos, técnicas y significados, haciendo hincapié

en la transmisión o comunicación del patrimonio de generación en generación, no en la producción de manifestaciones concretas como danzas, canciones, instrumentos musicales o artículos de artesanía. Así pues, toda acción de salvaguardia consistirá, en gran medida, en reforzar las diversas condiciones, materiales o inmateriales, que son necesarias para la evolución e interpretación continuas del patrimonio cultural inmaterial, así como para su transmisión a las generaciones futuras¹⁸⁴.

Insta, pues, a los Estados miembros a mantener precisamente las condiciones para la reproducción del patrimonio cultural inmaterial. Desde mi entender esto significaría

¹⁸² Texto de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, en línea.

¹⁸³ “El cambio social es la alteración apreciable de las estructuras sociales (los patrones o pautas de acción e interacción social), incluidas las consecuencias y manifestaciones de esas estructuras que se hallen incorporadas a las normas (reglas de comportamiento), a los valores y a los productos y símbolos culturales” en Sills, David, “Enciclopedia internacional de las ciencias sociales” citado en Muñoz Güemes, Alfonso, “Música y patrimonio cultural intangible en la Península de Yucatán”, en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, p. 121

¹⁸⁴ Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO, en: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00012>

mejores condiciones de vida y la procuración de los espacios sociales para que se puedan interpretar y reinterpretar las prácticas culturales. Asimismo se estableció que

las medidas de salvaguardia deben concebirse y aplicarse siempre con el consentimiento y la participación de la comunidad. En algunas ocasiones la intervención pública para salvaguardar el patrimonio de una comunidad tal vez sea inconveniente, porque podría alterar el valor que el patrimonio tiene para su comunidad. Además, las medidas de salvaguardia han de respetar siempre los usos consuetudinarios que regulan el acceso a determinados aspectos de ese patrimonio, como por ejemplo las manifestaciones relacionadas con el patrimonio cultural inmaterial que sean sagradas, o que se consideren secretas¹⁸⁵.

Habría que preguntarse si el Estado mexicano y sus instituciones han configurado políticas de salvaguardia de la cultura de los pueblos indígenas bajo su consentimiento, mediante el diálogo y la participación comunitaria.

Lo planteado hasta ahora arroja elementos de suma importancia para tener un panorama general del marco normativo internacional en materia de patrimonio cultural y sobre todo para nuestro análisis en torno a las medidas de conservación propuestas por la UNESCO. Habría que poner en relieve algunos elementos importantes. Se establece que el patrimonio cultural inmaterial se caracteriza por su “situación de riesgo” gracias a la evolución de la vida social y económica que genera graves riesgos de deterioro, desaparición y destrucción. Sin embargo se asegura que la salvaguardia no significaría fosilizar el patrimonio ya que no permitiría el desarrollo de los procesos de cambio social. Y se establece que salvaguardar consiste en “reforzar las diversas condiciones, materiales o inmateriales, que son necesarias para la evolución e interpretación continuas del patrimonio cultural inmaterial, así como para su transmisión a las generaciones futuras”. Entonces si una de sus características es precisamente que está inmerso en procesos sociales de cambio, transformación e interpretación continua, ¿por qué se establece que está en riesgo?

Se pide garantizar los medios para que las comunidades conserven el (no “su” sino “el”) patrimonio cultural, y se señala que lo más importante es la transmisión de dicho patrimonio; pero a través de foros y espacios destinados a su manifestación y expresión, así como a la creación de programas educativos, de sensibilización y de difusión de

¹⁸⁵ *Ibidem.*

información. ¿Cuáles son esos “medios” para que las comunidades conserven “el” patrimonio cultural y cómo se garantizan? O acaso esos “medios” son la transmisión del patrimonio en foros, ¿así es como se pretende salvaguardar los patrimonios culturales? ¿Quiénes asisten a esos foros? ¿No será esa una mera difusión de unas cuantas herencias culturales? ¿Qué sucede con el patrimonio cultural practicado y sus dinámicas locales?

Ahora bien, en la legislación nacional se asevera que la única vía eficaz para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial es a través de estudios científicos, técnicos, artísticos y metodologías de investigación. Y, en algunas ocasiones, se cree que “la intervención pública para la salvaguardia del patrimonio de una comunidad tal vez sea inconveniente, porque podría alterar el valor que el patrimonio tiene para su comunidad”. Entonces ¿la única “intervención” no tan “pública” es la de la investigación científica?, porque se asevera que es “de fundamental importancia la toma de conciencia por parte de las propias comunidades del valor de su tradición cultural mediante la devolución de las investigaciones a las comunidades”. El elemento principal y que hay que señalar es el asunto de la intervención. En el discurso de la UNESCO se encuentra implícita la idea de intervenir en los procesos socioculturales de las comunidades en torno a su patrimonio cultural porque pareciera que “no son capaces” de mantener sus manifestaciones culturales ni le otorgan el valor que se les “debería” dar y por eso mismo se encuentran en “riesgo de desaparición”. A las comunidades y a los sujetos sociales portadores de dicho patrimonio se les concibe como incapaces de pensarse, incapaces de valorar “sus riquezas culturales” y por ello se plantea la intervención a través de la investigación científica y su devolución a la comunidad para que sepan qué es importante valorar y sean conscientes de ello, porque únicamente un “especialista” los puede instruir. Nos encontramos también con que no conviene una “intervención pública” porque podría “alterar el valor” que la comunidad tiene de su patrimonio. Entonces se reconoce que sí valoran dicho patrimonio; pero quizá no “como se esperaría” o “como deberían”, según marcos valorativos que se relacionan con las “lógicas de comercialización sustentadas en sofisticadas estrategias de imposición y validación cultural”¹⁸⁶. ¿Por qué no utilizar las investigaciones para conocer cómo valoran las comunidades su patrimonio, cuáles son sus visiones del pasado, cuáles han sido sus

¹⁸⁶ Alcántara, Álvaro, “Culturas musicales en transición. De la arcadia bucólica al espacio global y vuelta pa’ tras... pero más mejor” en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, nota al pie, p. 238

procesos de patrimonialización, porqué una manifestación cultural “desaparece” o se “transforma”, cuál es su relación con las dinámicas sociales y económicas locales, cómo se inserta en la dinámica nacional? En lugar de desarrollar proyectos e investigaciones para señalarles qué y cómo valorar ni mucho menos para “educarlos y concientizarlos” porque “no se apegan a los estereotipos regionales (construidos por las políticas nacionalistas estatales) o a las nuevas estéticas impuestas por las industrias culturales”¹⁸⁷.

En siguientes líneas veremos si en México, como uno de los países miembros de dicho organismo internacional, asume las recomendaciones y propuestas planteadas.

2.3 Legislación y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en México

La regulación del patrimonio cultural en México es parcial pues sólo se sientan las bases para normar el patrimonio tangible, dejando de lado el patrimonio intangible. Esto ha originado que las entidades federativas busquen la protección del patrimonio cultural regional, y aunque sólo puedan intervenir como coadyuvantes en la aplicación de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, las entidades han reclamado regular dicho patrimonio bajo el argumento de que se encuentran en su territorio¹⁸⁸. En tal sentido los estados protegen sus patrimonios culturales locales a través de leyes específicas. Aunque únicamente cuatro estados de la federación han promulgado leyes para salvaguardar el patrimonio cultural intangible: Nuevo León, Coahuila, Baja California y Jalisco¹⁸⁹. Otra referencia al patrimonio cultural intangible se encuentra en la Ley de fomento a la cultura del estado libre y soberano de Puebla de 1994. En el artículo 15 del capítulo IV se enlista lo que se considera patrimonio intangible, a saber: gastronomía y repostería, folklore, costumbres, rituales, danzas y religiones¹⁹⁰. La conclusión de Vázquez Valle es que esta ley es más declarativa que funcional pues en ningún momento se aborda la protección del patrimonio. En la parte dedicada a la cultura indígena dentro del capítulo III de esta misma Ley,

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 238 (nota al pie)

¹⁸⁸ Lima Paúl, Gabriela, “Patrimonio cultural regional: estudio comparativo sobre la legislación protectora en las 32 entidades federativas mexicanas”, ver en:

<http://www.juridicas.unam.mx/publica/rev/derycul/cont/9/ens/ens4.htm>

¹⁸⁹ Vázquez Valle, Irene, “El patrimonio intangible en las legislaciones de México” en García Soto, Narciso y Vázquez Valle, Irene (coords.), *El patrimonio intangible: investigaciones recientes y propuestas para su conservación*, en línea, p. 18

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 20

se asienta que el gobernador y los ayuntamientos proveerán los reglamentos y acuerdos necesarios para la preservación, promoción, fortalecimiento, difusión e investigación de la cultura indígena. Para lograr sus objetivos, se estipula el otorgar premios, estímulos y reconocimientos. Además de esos pobres y dudosos medios, en ninguna otra parte se establecen acciones concretas para proteger y estimular realmente las culturas indígenas y populares¹⁹¹.

Desde esta perspectiva las leyes resultan meras declaratorias que, aunque bien intencionadas, no son suficientes. Tal parece, argumenta Vázquez, que se instrumentó, desde las altas esferas del poder, un proyecto de cobertura nacional, para cubrir las zonas del patrimonio monumental destinadas al turismo y descartar el patrimonio intangible tanto en las leyes como en las acciones para su estudio y conservación¹⁹². Es decir, en el marco normativo del patrimonio cultural en México tiene más importancia, y por ende mayor protección, el patrimonio material que el patrimonio intangible. En consecuencia se percibe, al decir de Vázquez, la acelerada pérdida de identidades regionales y comunales, la distorsión de las artesanías y las fiestas, las negativas a emprender tareas tales como inventarios y padrones y la ausencia de apoyo económico a estudios.

Desde nuestra perspectiva la “protección” del patrimonio no debería ir encaminada hacia las manifestaciones en sí, sino a los propios grupos sociales que las producen. A procurar la no fragmentación social, económica y cultura de las sociedades, que es precisamente lo que lleva a la desaparición de las diversas expresiones.

La legislación centrada en el patrimonio cultural intangible implica tomar acciones distintas a las que se refieren al patrimonio cultural material. Ésta deberá tomar en cuenta los derechos de los pueblos indígenas, derechos de autor, de la protección intelectual y las referentes a videogramas y fonogramas¹⁹³. A partir del reconocimiento del carácter pluricultural de México, sustentado en los pueblos indígenas, se obliga a que “se promueva y reconozca el desarrollo de las lenguas, culturas, usos, costumbres, recursos y formas específicas de organización social de dichos pueblos que constituye su patrimonio intangible, lo que nos lleva no únicamente a reconocer, sino a asumir una nueva relación y

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 22

¹⁹³ *Ibid.*, p. 24

valoración de la sociedad en general y en particular con los pueblos indios”¹⁹⁴. Sin embargo, como ya se vio anteriormente, el patrimonio cultural intangible está normado jurídicamente a través de la *investigación, fomento, estímulo, apoyo, promoción, difusión, divulgación, concientización, exposición y educación*¹⁹⁵. Es decir, las leyes promulgadas por los estados con una marcada influencia de las normas internacionales y declaraciones emitidas por la UNESCO y la ONU, en donde si bien se reconoce la existencia de un patrimonio intangible, su protección legal está enmarcada por la ambigüedad. Por lo tanto el rescate, protección y conservación son términos jurídicos que quedan en buenas intenciones y nunca se concretan en acciones. Así entonces, a nivel nacional, México no dispone de una legislación dedicada a la preservación del patrimonio cultural inmaterial. O quizá el asunto se debería dirigir más bien hacia los derechos de quienes producen ese patrimonio. En el caso de los pueblos indígenas reconocerse como sujetos colectivos de derecho así como atender sus demandas y necesidades, porque son los pueblos, los grupos humanos, el soporte de los patrimonios y por ende a quienes se debiera procurar a partir de la garantía y ejercicio de sus derechos colectivos territoriales, políticos, económicos, jurídicos, sociales y culturales¹⁹⁶, derechos fundamentales para seguir existiendo como pueblos y para “revertir las condiciones de sometimiento, incorporación a la “cultura nacional” y asimilación que se promovió como política del Estado durante todo el siglo XX [...]”¹⁹⁷.

Por su parte, Lourdes Arizpe manifiesta que “no se trata simplemente de observar y registrar, sino de problematizar un nuevo campo y ofrecerlo a las miradas de sus propios practicantes”¹⁹⁸. Es decir, para Arizpe no basta con la creación de registros que, por cierto, muchas de las veces, si no es que todas, responden a los intereses de las instituciones del Estado que se apropian de las múltiples culturas obligándolas a actuar bajo su propia lógica. Además de engrosar las listas, inventarios y catálogos del patrimonio cultural es necesario pensar el patrimonio para luego mostrarlo a quienes lo producen porque pareciera que,

¹⁹⁴ Cottom, Bolfy, “Las legislaciones estatales en materia del patrimonio cultural, modelos y tendencia”, en García Soto, Narciso y Vázquez Valle, Irene (coords.), *Op. Cit.*, p. 31

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 47

¹⁹⁶ Para abundar sobre cada uno de los derechos colectivos ver López Bárcenas, Francisco, *Op. Cit.*, págs: 48-53

¹⁹⁷ López Bárcenas, Francisco, *Op. Cit.*, p.53

¹⁹⁸ Arizpe, Lourdes, *El patrimonio cultural inmaterial de México: Ritos y festividades*, México, CONACULTA/CRIMA/Porrúa, 2009, p.27

desde el discurso de Arizpe, ellos no “problematizan” su cultura. Tienen que ser los “especialistas” quienes se encarguen de dicha labor. Es decir, se reconoce a los “productores de la cultura” pero se intercede por ellos, no existe un verdadero reconocimiento sino una simple apreciación. Esa admiración, asegura Victoria Novelo, no ha tenido un correlato en la situación de vida de los productores, el reconocimiento no es tal, aunque la admiración exista¹⁹⁹.

La separación que se hace entre los productores y sus obras en el terreno de la admiración tiene, también, un ingrediente de discriminación cultural en el terreno de la apreciación estética, pues al mismo tiempo que se valora una de las expresiones culturales de una sociedad, no se le permite el acceso a una mejor calidad de vida. Y en esto hay una gran contradicción: se otorga valor simbólico nacional a ciertos objetos que son expresión de culturas cuyos participantes no tienen las condiciones materiales para ejercer la libertad de creación artística ni de decisión sobre sus obras: ambas le son expropiadas²⁰⁰.

Esta misma visión asistencialista y paternalista la veremos en cuanto a la valoración del patrimonio cultural de los pueblos. Precisamente Álvaro Alcántara señala que "llama la atención el "redescubrimiento" e interés institucional de los últimos años, que en el marco de una lógica multiculturalista y de reconocimiento de la diversidad cultural, ha generado una interesante discusión en torno a la importancia, recreación y renovación del [...] patrimonio cultural de los pueblos"²⁰¹. Cuando justamente "el propio Estado (con sus instituciones, funcionarios y políticas públicas) ha sido uno de los factores que históricamente más ha atentado contra dicho patrimonio"²⁰².

En cuanto a las acciones dirigidas hacia la protección del patrimonio musical se han mostrado iniciativas como las de Irene Vázquez junto con Arturo Warman y Thomas Stanford, quienes recopilaron testimonios musicales que fueron agrupados en el disco *Testimonio musical de México* en 1964 que posteriormente se convertiría en una serie. Esta colección derivaría en la creación de la Fonoteca del INAH, creada para responder a la necesidad de conservar los registros de la música, de lenguas indígenas y de tradiciones

¹⁹⁹ Novelo, Victoria, “Ser indio, artista y artesano en México”, *Espiral*, México, Universidad de Guadalajara, 2002, septiembre-diciembre, vol. 9, no. 25, p. 173

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Alcántara, Álvaro, *Op. Cit.*, en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, nota al pie, p. 240

²⁰² *Ibid.*, p. 241

orales mexicanas, por lo que “está dedicada al registro y la conservación de testimonios de tradición musical”²⁰³.

El patrimonio musical tradicional es considerado como patrimonio cultural intangible y hace referencia a

los usos, representaciones simbólicas, expresiones, conocimientos, técnicas y objetos que los pueblos, las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos, expresan a través de la música, el baile, la versificación y otras manifestaciones sonoras. Dicho patrimonio se sustenta en los modos de vida y cosmovisión que lo han hecho posible, pero sobre todo en los portadores que lo han transmitido de generación en generación, lo cual redundo en el reforzamiento de los vínculos sociales y el sentido de pertenencia de quienes lo recrean y reconocen como un legado de gran importancia.²⁰⁴

Sin embargo, México le ha brindado mayor atención al patrimonio material pues es el que genera ganancias económicas, sobre todo en materia de turismo, y es el que se ha elegido para legitimar el proyecto del gobierno en turno. Frente a esto Giménez se pronuncia por el respeto a la pluralidad de patrimonios existentes en nuestro país y al valor que cada grupo les otorgue según lo que entiendan por “patrimonio”. Los pueblos indígenas no se excluyen de ello, por lo tanto habría que revisar cómo definen su patrimonio, cómo lo valoran y de la misma forma cuáles son las medidas de “salvaguardia” que ellos han tomado. La protección del patrimonio, insiste, lleva consigo una selección y definición del mismo ya sea desde el punto de vista de organismos internacionales o desde el mismo Estado. Se define qué es patrimonio, se justifica su protección y se establecen medidas de salvaguardia sin siquiera consultar a los involucrados. Se hacen planteamientos como los expresados en la *Carta de México*, en donde se argumenta que “es de fundamental importancia la toma de conciencia por parte de las propias comunidades del valor de su tradición cultural”. En el caso de los pueblos indígenas de México se estaría asumiendo que viven en una total inconciencia e ignorancia del valor que tiene su mundo, del valor que tiene su espacio, sus costumbres, su forma de vivir, vestir y pensar, sólo porque los marcos valorativos son distintos de los que enuncian tales discursos, y por ello son los “especialistas” y las instituciones del Estado quienes “deben” señalarles cómo y

²⁰³ Ver página oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia en línea: <http://www.inah.gob.mx/>

²⁰⁴ Sevilla, Amparo, *Op. Cit.*, en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, p. 308

qué valorar. Es decir, mientras no se visibilice y reconozca esto “ni se pongan en práctica políticas integrales para la atención de la culturas populares en general y las culturas musicales en particular, los músicos tradicionales –en tanto portadores y recreadores de dicho patrimonio- seguirán en el abandono, exclusión y discriminación de la que han sido objeto”²⁰⁵ y con ello peligraría “el patrimonio que las instituciones dicen estar interesadas en salvaguardar”²⁰⁶.

Es precisamente por todo esto que en esta investigación se ha preferido ensayar el acercamiento a una comunidad indígena practicante de una música que se considera representativo del patrimonio musical nacional, para entender cómo valoran ellos eso que desde las instituciones y la academia se llama *patrimonio cultural*. Esta investigación no tiene como objetivo señalar qué deben valorar, sino evidenciar que existen otras formas de valoración, otros procesos de conservación que se entretajan con la memoria colectiva, la tradición oral, con contextos sociohistóricos específicos y que responde a las necesidades de ese grupo social. Es decir con toda una dimensión sociohistórica que no se toma en cuenta, al igual que los sujetos sociales que son participantes activos.

2.4 Algunas problemáticas en torno a la salvaguardia del huapango

El huapango o *son huasteco*²⁰⁷ es un género que, al decir de Vicente T. Mendoza, es “lírico-coreográfico de raigambre española, cuya formación en el país se ha logrado a través de las centurias XVII y XVIII”²⁰⁸. Y según César Hernández Azuara el huapango es “el heredero directo de la tradición lírica española introducida por los conquistadores junto con la influencia musical indígena y negra”²⁰⁹. Ante esto es importante tomar en cuenta que Hernández Azuara se basó en las afirmaciones de Vicente T. Mendoza quien, según Thomas Stanford, era hispanista “en una época en que los folcloristas –muchos antropólogos- se alineaban a uno de dos campos: “hispanistas” e “indigenistas”. Él decía

²⁰⁵ Alcántara, Álvaro, *Op. Cit.*, en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, p.241

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Las diferencias entre ambos dependen del grupo social que los practica y nombra.

²⁰⁸ Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM/IIIE, 1956, p. 65

²⁰⁹ Hernández Azuara, César, *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, CIESAS/COLSAN/Programa de Desarrollo cultural de la Huasteca, 2003, p. 21

[Mendoza] que toda la música “folclórica” del país era española”²¹⁰. Por su parte Rafael Parra propone que, aunque es innegable la influencia musical hispana hacia los pueblos indígenas y a los afroestizos, se ha exagerado su contribución al hablar de las tradiciones musicales de México²¹¹.

El huapango se define por ser un “género poético, musical, de baile zapateado”, es una tradición que “amalgama de modo fino y misterioso danzas, música y recursos literarios de origen hispano, con la cultura originaria de esta tierra prodigiosa hecha de diversas sociedades indígenas, migraciones, conquistas, tropelías, resistencias, y del cruce azaroso de mundos porteños y de sierra adentro”²¹². Y es un término que se utiliza en otras regiones culturales, como Sotavento o la Sierra Gorda, para designar la fiesta.

La región de la Huasteca comprende los estados de Tamaulipas, Hidalgo, zonas de San Luis Potosí y Querétaro, además del norte y centro de Veracruz y porciones menores de Puebla²¹³, y es considerada “una región cultural muy rica en expresiones tradicionales, tanto indígenas como mestizas”²¹⁴, se ha caracterizado por ser una región de diversos grupos culturales, en donde conviven los huastecos, nahuas, otomíes, totonacos, tepehuas y pames. En la actualidad la dotación instrumental del huapango es el violín, la jarana y la guitarra quinta o huapanguera.

El huapango se encuentra en constante transformación y ha permanecido “gracias a los recursos de adaptación o variaciones que se han desarrollado al paso del tiempo. Ante las nuevas influencia, el *son* huasteco se ha enriquecido conservando su identidad, y ha sobrevivido a lo largo del tiempo gracias a su versatilidad y variada riqueza”²¹⁵. Las raíces del huapango son tan profundas que “en las comunidades huastecas siguen conservado esta música como la esencia de sus fiestas, aún cuando su mundo sonoro incluya otros géneros”²¹⁶.

²¹⁰ Stanford, Thomas, Reseña de “Huapango: el son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX” de César Hernández Azuara”, *Cuiculco*, enero-abril, año/Vol. 12, no. 033, ENAH, D.F., México, 2005, pp. 215-219

²¹¹ Parra, Rafael, “Tradición y sociedad, El devenir de las velaciones y el huapango en la zona media y la sierra gorda”, *Tesis de etnohistoria*, ENAH, 2007.

²¹² Velázquez, Eliazar, “Que me entierren con huapango”, en Farquharson, Mary y Llerenas, Eduardo (prod.), *El gusto: 40 años de son huasteco*, México, Dirección General de Culturas Populares/CONACULTA/ Discos Corason, 2011, p.24

²¹³ Tello, Aurelio, *Op. Cit.*, en Florescano, Enrique (comp.), *Op. Cit.*, p. 88

²¹⁴ Sánchez, Rosa Virginia, “Regiones de México, diálogo entre culturas, año 1 nos. 1 y 2”, en línea.

²¹⁵ Hernández Azuara, César, *Op. cit.*, p. 22

²¹⁶ *Ibidem*.

La salvaguardia del huapango, como parte del patrimonio musical, pudiera implica diversas problemáticas. Cabría preguntarse ¿qué de todo lo que comprende el huapango se pretende salvaguardar: el canto, el baile, la música? Si el patrimonio musical se conserva en grabaciones sonoras, ¿qué espacio ocupan los sujetos sociales que lo producen, transmiten y adaptan? Si se preserva el huapango que representa el virtuosismo de sus músicos y se presenta como mero espectáculo ¿en dónde queda el huapango comunitario o únicamente es patrimonio aquél que se ha estilizado? ¿Tienen cabida en el patrimonio los procesos sociales, los espacios festivos, la memoria colectiva, la tradición oral, la vida comunitaria, las transformaciones, que giran en torno a la práctica del huapango? O el patrimonio musical ¿es la simple cristalización de las manifestaciones culturales “más representativas y auténticas” de México? Si el patrimonio cultural intangible está “en peligro” de extinción ¿no será que existe una fractura social o está en proceso de transformación y eso responde a las necesidades de su propio grupo? ¿No será acaso que el patrimonio cultural sea más bien un patrimonio humano y las políticas culturales deberían encaminar sus acciones hacia la procuración de los grupos sociales y sus espacios? Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial tendría relación con los derechos individuales y colectivos, con la salud, con la economía, la territorialidad, en fin. Sin embargo no es así, salvaguardar el patrimonio musical en nuestro país significa procurar el objeto (grabación/soporte material) en lugar de procurar a los sujetos (creadores, portadores y transmisores). Planteamientos que quizá no se resuelvan ahora pero que tienen el objetivo de generar reflexiones y dudas.

En el marco jurídico, la música se considera patrimonio cultural inmaterial en la *Convención del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO* del 2003. Sin embargo “los referentes jurídicos existentes sobre patrimonio cultural, ya sean nacionales o internacionales, tocan lo musical de manera parca, por tácita inclusión, de modo tangencial o colateral y a menudo dejando lagunas alarmantes”²¹⁷. Como ya lo vimos anteriormente el patrimonio cultural inmaterial en México, específicamente el musical, no cuenta con la misma protección que el patrimonio material, representando por zonas arqueológicas y monumentos históricos, entre otros. Sin embargo existen instituciones dedicadas al rescate, preservación, investigación y difusión de la música de México, incluyendo el *son* huasteco,

²¹⁷ Tello, Aurelio, *Op. Cit.*, en Florescano, Enrique, *Op. Cit.*, p. 76

entre ellas se encuentra el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), que ha desarrollado una labor importante en la salvaguardia del patrimonio musical²¹⁸.

Hay veces en las que en la difusión del *son* huasteco se hace a un lado el espacio en donde se reproduce, el grupo social que lo practica y el valor que le otorgan. En la difusión discográfica prima una selección estética para que se visualice no sólo a nivel nacional sino también internacional. El punto aquí es evidenciar la valorización que se le otorga al huapango desde diferentes ángulos. Para sacar a la venta un disco o dar a conocer un género musical se busca la mejor calidad posible.

En el marco de la salvaguardia del patrimonio musical en México, la visión institucional ha privilegiado los registros sonoros sin considerar a los sujetos sociales productores de la música. Es decir, “el valor de la creación deja de estar en el humano para condensarse en un producto, en un objeto”²¹⁹. Siguiendo esa lógica, el soporte material se contrapone al creador, enfocando las acciones de cuidado del patrimonio musical “a la conservación de los objetos, relegando a las personas y a las comunidades, olvidando quiénes son los verdaderos sujetos sociales portadores del saber”²²⁰. Esto resulta de suma importancia, señala Camacho, “cuando se trata de las prácticas musicales correspondientes a las sociedades orales”²²¹. Es por ello que

el discernimiento de los mecanismos de producción, recepción y transmisión de las culturas musicales de tradición oral es de vital importancia, toda vez que permitiría proponer nuevos modelos de operación. Con ello se intenta superar la visión generalizada que se tiene dentro de las instituciones de promoción cultural, de aplicar un solo modelo de acción a las distintas culturas musicales de nuestro país, pasando por alto la riqueza de sus especificidades. En pocas palabras, la búsqueda de modelos alternativos, basados en el empleo de nuevas categorías dentro de las políticas culturales, posibilitaría procedimientos y tácticas eficientes y congruentes con la realidad musical de México²²².

²¹⁸ Específicamente el proyecto de salvaguardia del patrimonio musical Son Raíz, que se ha acercado a las distintas regiones de la Huasteca, entre otras, para resolver problemas junto con los propios músicos y tener un panorama general de dicho patrimonio. Para abundar más véase: Sevilla, Amparo, “Son Raíz: diálogo entre regiones culturales”, en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, págs. 287-309.

²¹⁹ Camacho Díaz, Gonzalo, *Op. Cit.*, en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, p. 25

²²⁰ *Ibidem.*

²²¹ *Ibidem.*

²²² *Ibid.*, p. 26

En su mayoría los festivales, encuentros y demás eventos en torno a la difusión del huapango y al rescate de la memoria cultural del país, y particularmente la música Huasteca, tiene como sede los estados de Hidalgo, Querétaro, Veracruz, Tamaulipas y San Luis Potosí, esto porque muchas de las veces se ha considerado que Puebla no forma parte de esta región.

Es importante mencionar que los organizadores de la Feria del Huapango que se lleva a cabo en Tamazunchale, San Luis Potosí, persiguen el objetivo de “realizar los trámites necesarios para que dicha expresión artística obtenga la declaratoria de la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad”²²³, es decir, son los organizadores de este evento quienes buscan que el huapango forme parte del patrimonio de la humanidad. Esto mismo sucedió en la Cumbre Tajín 2011, en donde “se realizó una conferencia sobre son jarocho y mariachi, y se abordaron sus posibilidades de que ambos sean gestionados como patrimonio inmaterial de la humanidad”²²⁴. Hay que señalar que no se hace mención de quiénes abordan esa posibilidad o si en dicha conferencia estuvieron presentes los músicos que practican ambas expresiones. Asimismo se planteó que “la gestión de la declaratoria de este bien debe lograr su rescate en forma integral, a partir de promover la participación de la comunidad, donde están las raíces y los personajes poseedores de las riquezas culturales”²²⁵. Ante ello, vale la pena citar la reflexión iniciada por Álvaro Alcántara en el marco de la II Semana del sonido, a partir de la pregunta: ¿Esto significa que las comunidades no valoran su quehacer cultural y es por ello que otras personas e instituciones tienen que señalárselos? Ante lo cual hay que preguntarnos ¿porqué son los organizadores y promotores de las expresiones culturales quienes proponen su inserción al inventario del Patrimonio de la Humanidad o a cualquier tipo de patrimonio? ¿Por qué no son los mismos músicos quienes buscan que su quehacer engrose las filas del patrimonio nacional o de la humanidad? ¿Por qué han de ser personas ajenas los que “representan” las diversas manifestaciones culturales? ¿Se han acercado siquiera a preguntarles si quieren ser representados o si quieren que sus costumbres formen parte del “patrimonio de la humanidad”?

²²³ “Inauguran Feria Nacional del Huapango en SLP”, *El Universal*, 28 de marzo del 2010, en: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/669196.html>

²²⁴ Caballero, Jorge, “Analizan gestionar declaratoria de UNESCO para son jarocho”, *Lajornada*, 22 de marzo 2011, año 27, no. 9557, p.9

²²⁵ *Ibidem*.

En el caso específico de la propuesta del huapango como patrimonio de la humanidad, debemos preguntarnos si se están contemplando todas las variantes de este género. Hay que recordar que la Huasteca comprende seis Estados: Tamaulipas, Querétaro, Hidalgo, San Luis Potosí, Veracruz y Puebla, por lo tanto el *son* huasteco tiene especificidades tanto regionales como municipales. Asimismo se debe tomar en cuenta que el patrimonio vivo, como también se le llama al patrimonio inmaterial, está en constante transformación en donde las nuevas generaciones reinterpretan y resignifican su quehacer cultural, y por ende musical. Además contiene el elemento de la tradición oral y el saberhacer. También hay que tener presente que el huapango es una forma de vivir, sentir y estar en el mundo. ¿Qué, de todo lo que comprende el huapango, es lo que se pretende patrimonializar? Y, regresando a lo anterior, ¿por qué son los organizadores de la Feria Nacional del Huapango, precedidos por el gobierno municipal de Tamazunchale, en San Luis Potosí, quienes deciden gestionar la declaración de la UNESCO?

Otra idea que ha desarrollado Álvaro Alcántara es precisamente la representatividad del patrimonio; asegura que los colectivos no tienen porqué subsumirse a un patrimonio de la humanidad que es gestionado por instituciones del Estado, quienes, además, aseguran que los pueblos indígenas tienen un papel de suma importancia. En realidad, son los pueblos los creadores y dueños del patrimonio, son ellos quienes lo producen, en un contexto específico, con funciones específicas, códigos y simbolismos propios, al cual le otorgan significados y valores. Como productores y dueños de su quehacer son ellos quienes tienen el poder de decisión. Lo que hay que reconocer no es el “importante papel” que tienen en el patrimonio cultural, sino reconocer su pleno derecho a decidir si quieren ser reconocidos y cómo quieren ser representados. Porque mientras se siga reconociendo al “otro” sólo si se le obliga a actuar de manera “políticamente correcta” o bajo lógicas capitalistas seguiremos viviendo en lo que Amparo Sevilla denomina como “culturas sordas”²²⁶. Los pueblos indígenas tienen voz, sin embargo la cultura hegemónica no ha escuchado esas múltiples y diversas voces o, las más de las veces, las han silenciado al apropiarse de ciertos elementos de sus culturas.

²²⁶ Amparo Sevilla en la mesa de debate “Patrimonio musical en riesgo” en la *II Semana del sonido* organizada por la Fonoteca Nacional, martes 24 de mayo de 2011.

En el caso de la música, el carácter vivo y dinámico de las prácticas musicales es conceptualizado por Gonzalo Camacho como “patrimonio germinal”, germinal porque “dichas prácticas están dotadas de un ímpetu vivificante, de un impulso seminal orientado a mantener su reproductibilidad social”²²⁷, concepto que conlleva

considerar que la preservación de las culturas musicales de México implica la defensa de los pueblos y comunidades que les dan vida, sobre todo ante la voracidad del proyecto neoliberal que los configura en su lógica de producción y reproducción social, atentando contra su concepción del mundo y sus proyectos de vida, incluso contra su propia existencia²²⁸.

Si se busca la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial es necesario volver la mirada hacia los pueblos, hacia los espacios sociales en donde se reproducen y significan las manifestaciones culturales, porque el patrimonio no es otra cosa que los mismos pueblos que se organizan, que transmiten, que dialogan, que viven y sienten su mundo de formas particulares y con ello reconocer la pluralidad cultural de México. Por lo tanto “generar, a través de políticas públicas responsables e integrales, condiciones dignas para que la vida comunitaria y el mundo campesino en el que se han recreado buena parte de las culturas musicales, sea viable en este país que tenemos”²²⁹.

Precisamente esta mirada hacia los sujetos sociales y sus comunidades nos llevan a los siguientes capítulos en donde abordaremos el caso específico del huapango que se practica en el municipio de Huehuetla.

²²⁷ Camacho, Gonzalo, *Op. Cit.*, en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, p. 33

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 35

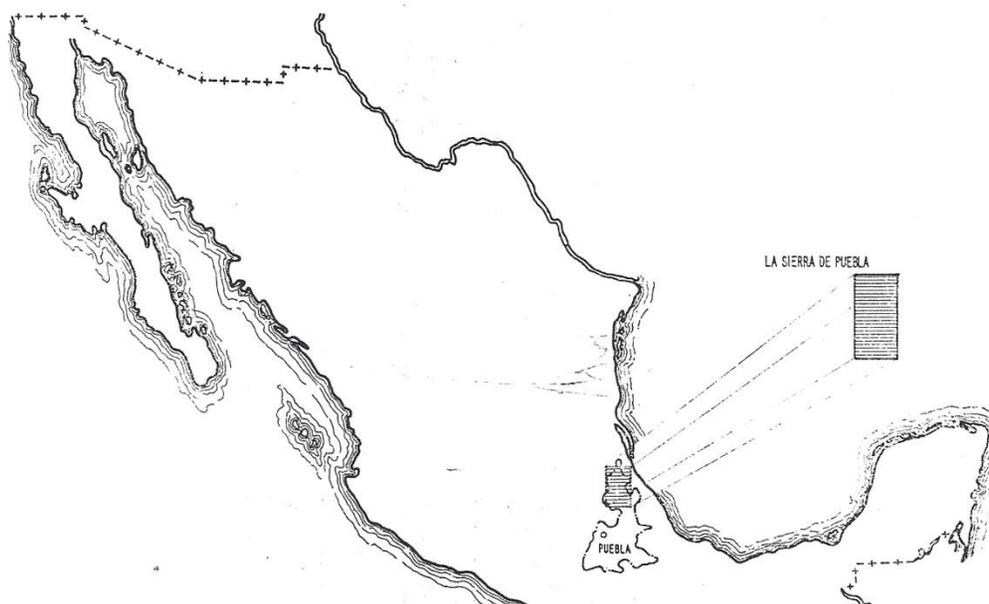
²²⁹ Alcántara, Álvaro, *Op. Cit.*, en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, p. 241 (nota al pie)

CAPITULO III

Pueblo tutunakú: elementos identitarios y proceso de reconfiguración cultural

3.1 Sierra Huehuetla querida

En la región del Totonacapan, en la Sierra Norte de Puebla, se encuentra el municipio de Huehuetla o Kgojom, a 562 msnm. Ese “lugar de viejos”, según su toponimia en náhuatl²³⁰, o “donde abundan los pericos”, en su toponimia tutunakú. Está conformado por una cabecera municipal, la junta auxiliar San Juan Ocelonacaxtla y diez comunidades en donde habita la población tutunakú, a saber: Putaxcat, Lipuntahuaca, Chilocoyo Guadalupe, Chilocoyo El Carmen, Leacaman, Xonalpú, Francisco I. Madero, Kuwikchuchut, Putluninchuchut y Cinco de Mayo. Colinda al oeste y norte con el municipio de Olintla, al este con Caxhuacan, al sur y sureste con Ixtepec y Hueytlalpan, al noreste con Zozocolco de Hidalgo y Coxquihui, ambos municipios del estado de Veracruz. Los municipios nahuas más cercanos son Cuetzalan, Ahuacatlán y Zoquiapan.



Mapa 1. Ubicación de la Sierra Norte de Puebla²³¹

²³⁰ Referente a este punto, en una entrevista realizada al maestro Lorenzo Ochoa Salas, catedrático de la Universidad Veracruzana y de la Universidad Nacional Autónoma de México, comentó que muchos pueblos no conservan su nombre en su lengua materna, ya que la mayoría de los pueblos indígenas de México fueron conquistados en un tiempo por la Triple Alianza y la gran mayoría tuvo que cambiar su nombre al náhuatl. Huerta, Jorge, “El municipio de Poza Rica en área de transición entre la Huasteca y el Totonacapan”, en línea.

²³¹ Mapa extraído de Arizpe, Lourdes, *Parentesco y economía en una sociedad nahua*, México, INI, 1973, p. 16

El territorio municipal mide 5.996 hectáreas de terrenos fuertemente accidentados, con pendientes intensamente marcadas y muy pedregosas²³². El patrón de asentamiento de Huehuetla es disperso: en el centro de cada comunidad se encuentra una capilla, una escuela, una clínica y algunas casas, el resto de las viviendas están dispersas en los cerros cercanos y se esconden entre los cafetales y la densa vegetación. En ese paisaje “algunos pastizales salpicados de naranjos abren el horizonte, [...] De cuando en cuando las milpas, también agarradas a los flancos de los cerros. Aquí todo son cerros”²³³.



Foto 1. Cabecera municipal

Las comunidades se comunican por medio de veredas, algunos caminos empedrados y por caminos pavimentados o de terracería que cruzan la serranía del municipio. Al interior existe transporte público hacia todas las comunidades, al igual que taxis. Hacia el exterior el municipio cuenta con la línea de Autobuses Vía y camiones que se dirigen a los

²³² Maldonado Goti, Korinta, *En búsqueda del paraíso perdido del Totonacapan: imaginarios geográficos totonacas*, tesis de maestría en Desarrollo rural, México D.F., UAM, octubre del 2002, p. 183

²³³ Troiani, Duna, *Fonología y morfosintaxis de la lengua totonaca, municipio de Huehuetla, Sierra Norte de Puebla*, México, INAH, p. 22

municipios aledaños y a los centros urbanos cercanos como Zacapoaxtla o Cuetzalan, municipio nahua catalogado como “pueblo mágico”²³⁴ y por ende zona turística.

El sol llega a Huehuetla en el mes de marzo y el calor aumenta paulatinamente impregnándose de humedad. Los meses de verano están enmarcados por lluvias torrenciales que se tornan finas y constantes en octubre, prolongándose hasta el invierno junto con el descenso de la temperatura, en donde el paisaje se oculta tras una neblina espesa.

3.2 Conformación social de Huehuetla

El municipio de Huehuetla es habitado por población tutunakú y por población mestiza. Actualmente tiene una densidad de 15,689 habitantes, según el censo de INEGI del 2010²³⁵, del cual el 89% es población indígena hablante de la lengua.

La región de la Sierra Norte de Puebla es considerada, según Elio Masferrer, como “la región indígena por excelencia”. Este investigador asegura que, por sus características, se mantuvo fuera de los grandes movimientos de la sociedad nacional. En la época colonial “la presencia española entre los totonacos de la Sierra poblana y la Sierra Alta veracruzana fue disminuyendo, porque sus tierras no eran susceptibles de explotación con los recursos tecnológicos de la época”²³⁶. Para 1750 tan solo habitaban 16 párrocos en toda la región del Totonacapan. Georgina Vences también asegura que “Huehuetla permaneció por mucho tiempo casi en aislamiento, la evangelización no fue tan profunda [...] pues a estas tierras era difícil llegar y poco atractivo para los evangelizadores”²³⁷. Tan solo hace tres décadas “para poder llegar al municipio, se requería abordar un bioplano y descender a una aeropista y desde ahí caminar, ello nos puede dar una idea de lo difícil que era llegar al

²³⁴ La Secretaría de Turismo (SECTUR) desarrolla el Programa Pueblos Mágicos que tiene como objetivo “resaltar el valor turístico de localidades en el interior del país, para estructurar una oferta turística innovadora y original, que atienda una demanda naciente de cultura, tradiciones, aventura y deporte extremo en escenarios naturales, o la simple, pero única cotidianidad de la vida rural”. Según esta institución un “pueblo mágico” se define por ser una localidad con “atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianidad, en fin MAGIA que emana en cada una de sus manifestaciones socio - culturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico”, en línea: http://www.sectur.gob.mx/wb/sectur/sect_Pueblos_Magicos

²³⁵ <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/default.aspx?e=21>

²³⁶ Masferrer Kan, Elio “Los totonacos” en Masferrer Kan, Elio (coord.), *Etnografía del Estado de Puebla*, p. 181

²³⁷ Vences Ruiz, Georgina, “Huehuetla, zona de refugio en apertura” en Masferrer Kan, Elio (coord.), *Etnografía del Estado de Puebla*, p. 212

lugar”²³⁸. Aunque, hay que tomar en cuenta que ese transporte era usado por la población mestiza, la tutunakú conocía y transitaba por veredas para movilizarse tanto al interior como al exterior del municipio.

Sin embargo es difícil pensar en la Sierra Norte de Puebla como una región aislada dado que el Totonacapan era zona de paso para comerciantes y arrieros (ver mapa 3). Hay fuentes que indican que en esta región sí hubo relaciones e intercambios culturales. En la época de la Colonia “con los españoles -y criollos, desde luego- también entraron en la Sierra los mestizos y, en menor proporción, negros y mulatos”²³⁹. Fue la ganadería la que “proporcionó uno de los canales primeros y más importantes para el mestizaje en las regiones serranas. Vaqueros, caporales, pastores y otros trabajadores ganaderos eran a menudo ladinos, o sea indios desarraigados, o mestizos, y en las tierras bajas negros y mulatos”²⁴⁰. En Zozocolco, municipio colindante con Huehuetla, la población indígena se quejaba “de los desmanes que cometían en su pueblo los negros y mulatos vaqueros”²⁴¹. No obstante la presencia de población española, criolla, mestiza, negra, mulata y ladina en la Sierra, el mestizaje fue poco significativo. Los datos demográficos de esa época son escasos pero nos dan una idea aproximada de la “población blanca”. Según las investigaciones de Bernardo García, en 1609 Huauchinango alojaba a nueve vecinos o jefes de familia españoles, y Xicotepec solo a tres. En Teziutlán residían dos o tres, en Tlatlauquitepec tres o cuatro, y en Xalacingo diecisiete²⁴². Para mediados del siglo XVII la “población blanca” que habitaba en la Sierra era de cuatrocientas personas concentradas en las cabeceras. La población que predominaba en la región era la tutunakú, quienes interactuaban “con los grupos indígenas que habitaban en las fronteras de su territorio: nahuas, otomés y tepehuas en el límite noroccidental; huastecos en la frontera septentrional; y nahuas en los límites meridionales”²⁴³.

Ya desde finales del siglo XIX, “y particularmente con la privatización de tierras comunales de la Reforma, comenzaron a desarrollarse un conjunto de transformaciones

²³⁸ *Ibid.*, p. 209

²³⁹ García Martínez, Bernardo, *Los pueblos de la sierra, El poder y el espacio entre los indios del norte de Puebla hasta 1700*, p. 227

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ *Ibidem.*

²⁴² *Ibid.* p. 229

²⁴³ Velázquez, Emilia, *Cuando los arrieros perdieron sus caminos*, p. 35

significativas”²⁴⁴. La población mestiza inició, al decir de Masferrer, una estrategia de desestructuración de la población tutunakú que contempló varios ejes.

Las medidas más notables eran la privatización de las tierras comunales, la expropiación de los bienes religiosos y la prohibición del culto público. Entre los totonacos de Puebla no hubo prácticamente haciendas, pero la privatización de las tierras comunales, más un plan educativo forzoso en castellano, permitió incrustar en las comunidades una generación de maestros que más adelante se convertirían en los primeros residentes mestizos, quienes a su vez se apoderaron de las tierras indígenas.²⁴⁵

Este procedimiento serviría para intensificar el comercio y la arriería, principales actividades económicas de la “gente de razón” desde el siglo XVIII. Es precisamente “de estas familias de comerciantes y arrieros que salen los jefes militares y políticos de la región durante el siglo XIX, y posteriormente los caciques de la primera mitad del siglo XX”²⁴⁶. A partir de esta reestructuración, los mestizos “desarrollaron un sistema de plazas principales y secundarias, donde se asentaron y desde las cuales, aliados con los jefes políticos y los maestros, configuraron una nueva clase de poder que persiste hasta la actualidad”²⁴⁷.

Fue así que, llegado el siglo XX, la región del Totonacapan fue escindida “por los procesos de atracción económica, social y política aplicadas desde los centros rectores mestizos”²⁴⁸. La construcción de la carretera México-Tuxpan contribuiría a los cambios y la baja densidad de población existente en la zona de transición entre la Sierra Norte de Puebla y el norte de la Llanura Costera sería colonizada por gente de otros lugares de los estados de Veracruz y Puebla. Mientras el desarrollo petrolero en Poza Rica, Veracruz, desarrollaría “un eje económico que escindió el occidente de la Sierra totonaca, centrado en Huauchinango-Xicotepac, que dejó marginado a Pahuatlán-Tlacuilotepec”, mientras que “la carretera interserrana configuró dos centros rectores, Zacapoaxtla-Cuetzalan y Zacatlán-Ahuacatlán-Tepango”²⁴⁹.

²⁴⁴ Masferrer Kan, Elio, “Presentación: Los indios del norte del Estado de Puebla”, en Masferrer Kan, Elio (coord.), *Emografía del Estado de Puebla*, p. 8

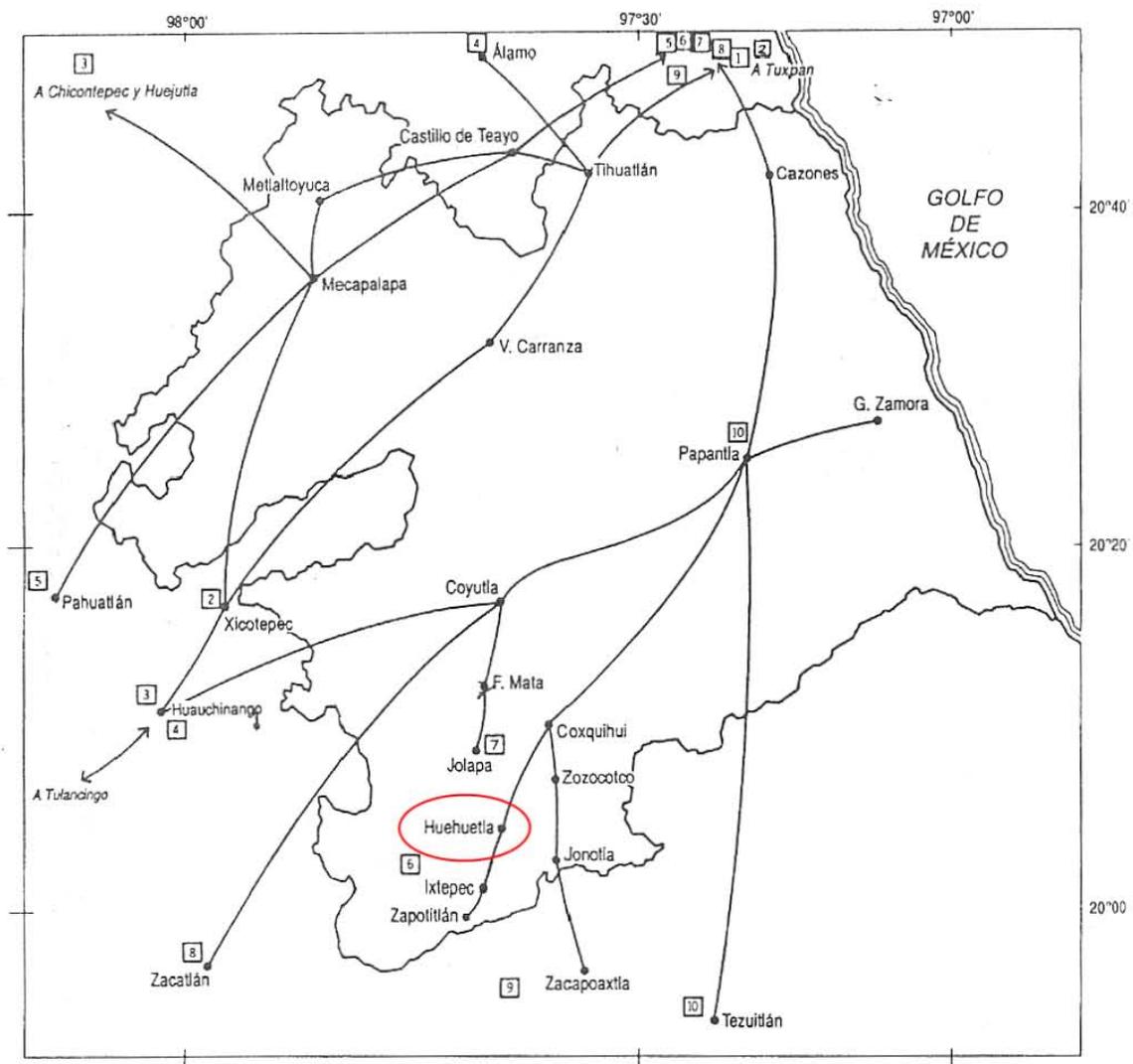
²⁴⁵ Masferrer Kan, Elio, “Los totonacos” en Masferrer Kan, Elio, (coord.), *Op. Cit.*, p. 181

²⁴⁶ Velázquez, Emilia, *Op. Cit.*, p. 57

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 183

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ *Ibidem.*



RUTAS

1. Tulancingo-Huauchinango-Xicopetec de Juárez-Coyutla-Papantla-Tuxpan.
2. Xicopetec-Venustiano Carranza-Tihuatlán-Tuxpan.
3. Huauchinango-Xicopetec-Mecalapa-Chicontepec-Huejutla-Ixhuatlán de Madero.
4. Huauchinango-Xicopetec-Mecalapa-Metlatoyuca-Tihuatlán-Álamo.
5. Pahuatlán-Mecalapa-Castillo de Teayo.-Tuxpan.
6. Zapolitán-Ixtepec-Huehuetla-Coxquihui-Entabladero-Papantla- G. Zamora-Tuxpan.
7. Jopala-Filomeno Mata-Coyutla-Entabladero-Papantla-Tuxpan.
8. Zacatlán-Coyutla-Papantla-Tuxpan.
9. Zacapoaxtla-Jonotla-Zozolco-Coxquihui-Comatelco-Espinal-Papantla-Tuxpan.
10. Tezuitlán-Tlapacoya-Sn. José Acateno-Pueblillo-Paso del Correo-Papantla.

Fuentes: Trabajo de campo. Bravo, 1986.

Mapa 3. Rutas de arriería del Totonacapan

Emilia Vázquez es de la opinión que en las primeras cuatro décadas del siglo XX, la producción agrícola de la población tutunakú circula únicamente en su interior o hacia la Sierra de Papantla (Coxquihui, Coyutla, Zozocolco), de la Llanura Costera (Comalteco), hasta las Tierras Bajas del Norte de Puebla (Mecapalapa, María Andrea) o hacia la Sierra Norte de Puebla (Huehuetla), en donde los campesinos del Totonacapan se vinculan con otros campesinos. Se trata, pues, de “productos que los mismos campesinos llevan a vender a los tianguis semanales. Es decir, los productos cultivados por los totonacas que opera paralelamente”²⁵⁰. Los intercambios comerciales entre diferentes zonas del Totonacapan “los lleva a cabo un tipo especial de intermediario: el arriero”²⁵¹. Son precisamente los arrieros quienes “hacen fluir los productos por los circuitos comerciales que cruzan el Totonacapan y que relacionan a los centros económicos rectores de una y otra zona”²⁵². Productos como frutas, café, huevo, hierbas medicinales, manteca, chipotle, chiltepín, pipián, ajonjolí, tabaco y vainilla, son transportados en hatajos de mulas por los arrieros, “único medio de transporte para llevar mercancías de una zona del Totonacapan a otra, de éstas a los centros rectores, y de ahí a las estaciones de ferrocarril”²⁵³. Aún en el periodo de 1940-1970 son los arrieros quienes se siguen encargando del intercambio de productos entre las comunidades de campesinos y los centros rectores. Pero es la burguesía comercial quien se encarga de controlar los intercambios comerciales en los centros económicos rectores: Huauchinango, Zacatlán, Zacapoaxtla, Tezuitlán, Papantla, Gutiérrez Zamora y Tuxpan.

En este tejido de rutas de comercio que comunicaba a la región del Totonacapan existían poblados que funcionaban como plazas intermedias o secundarias, en ellas se concentraba “la producción de una determinada zona y ahí existen tiendas que abastecen a consumidores de ese mismo lugar y de poblados circunvecinos”²⁵⁴. Entre estas plazas se encontraban tres intermedias en la Sierra Norte de Puebla de gran importancia: Xicotepec,

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 58

²⁵¹ *Ibid.*, p. 60

²⁵² *Ibidem.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 91

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 64

Ixtepec y Huehuetla; las dos últimas son, además, “el paso obligado de varias rutas de arriería que comunican con la Llanura Costera”²⁵⁵.

Con lo anterior podemos inferir que Huehuetla no fue una comunidad aislada, sino que ha estado en constante contacto con otros grupos y ha establecido relaciones sociales, económicas y culturales, especialmente por ser parte importante de las rutas comerciales, lo que supone la existencia de un intercambio con lugares como Veracruz y centros económicos importantes dentro del Totonacapan. Esto resulta de suma importancia, pues existe una versión en los testimonios presentados más adelante en esta investigación, en donde antes de 1930 la población tutunakú huehuetleca, que viajaba regularmente a la región del Totonacapan veracruzano, escuchó el huapango que ahí se interpretaba y al regresar a su Huehuetla intentaron reproducir ese sonido, y en ese intento produjeron “los *sones* de los abuelos”, que eran *sones* sin canto, que se interpretaban para bailar en las fiestas antes de la llegada del huapango “cantado”.

En el Porfiriato, la Sierra poblana fue articulada a los ciclos mercantiles, siendo la caña de azúcar el primer producto agrocomercial impuesto para su producción masiva, que se complementaba con la producción de algodón y en menor medida el café. Sin embargo la producción serrana de algodón quedó fuera del mercado a principios del siglo XX gracias al desarrollo de la industria textil del centro de Puebla. Al igual que la introducción de endulcorantes dejó fuera del mercado a la caña de azúcar, por lo tanto “la inmensa mayoría de los productores se volcó hacia el café como principal cultivo agrocomercial y luego con el incremento de la población y la estrategia de <<ventajas corporativas>> produjo la cafeticulturización de la economía de los totonacos de la Sierra”²⁵⁶. La producción de café generó diversos cambios como el incremento de capacidad de sostenimiento familiar. En Huehuetla, gracias a la producción de café, “se evitó en gran medida la expulsión masiva de los huehuetlecos”, y se mantuvieron “las relaciones sociales internas entre ellos, por ende la continuidad de sus elementos étnicos e identitarios”²⁵⁷.

Ahora bien, ya vimos que desde el siglo XVII hasta principios del XX hay población española y mestiza, en la región de la Sierra Norte de Puebla, que se ha ido concentrando en centros comerciales importantes. Pese a esto Huehuetla seguía siendo un municipio

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ Masferrer Kan, Elio, “Los totonacos” en Masferrer Kan, Elio (coord.), *Op. Cit.*, p. 183

²⁵⁷ Vences Ruiz, Georgina, *Op. Cit.*, en Masferrer Kan, Elio (coord.), *Op. Cit.*, p. 210

mayoritariamente tutunakú y no había tenido una población mestiza permanente en números significativos. El pueblo huehuetleco se regía bajo “el costumbre”, un ejemplo de ello es que cuando se debía elegir una autoridad se hacía en asamblea general. La elección de un representante del pueblo dependía de su vida de servicio, es decir que hubiera cumplido con todos los servicios, y que fuera una persona respetuosa y honesta, entonces se le entregaba la vara de mando.

No se tiene la certeza desde cuando se intensificó la migración y establecimiento de las familias mestizas al interior del municipio de Huehuetla. Korinta Maldonado sugiere que fue en las primeras décadas del siglo XX pues es un periodo en el que la población tutunakú funda las comunidades en donde tenían sus terrenos de sembradío e inicia la construcción de una memoria colectiva que habla de un antes de la llegada de los mestizos. Según el testimonio de José Bartolomé García, recabado por Maldonado,

[...] empezaron a llegar gentes de afuera en la cabecera. El primero que llegó fue Augusto Sánchez de Zacatlán [...]. Después llegó Pedro González, el papá de Luis González. Luego llegó Rosendo Torres [...]. También llega Casiano Mercado. Con esta familia contaban tres familias y establecidas en Huehuetla. Y también llega Lico. Él quería que la gente que se había ido al monte se regresara al pueblo.²⁵⁸

Con el paulatino asentamiento de más familias mestizas dentro del municipio inicia un reacomodo espacial en el que la población recién llegada se instaló en el centro municipal mientras que la población tutunakú se replegó hacia los terrenos circundantes.

Este proceso de reacomodo del espacio y reterritorialización cultural del pueblo totonaco fue la ruptura final que marcó la dinámica social del municipio. Claro está que hubo una apropiación del espacio, del territorio desde el poder, pero los totonacos respondieron como sujetos activos, como siempre lo han hecho. Es decir, resistiendo y recreando su espacio social de forma que la esencia del pueblo totonaco, el chuchutsipi, pudiera sobrevivir ante los embates de la cultura dominante.²⁵⁹

La relación que quedó establecida entre las familias mestizas con el pueblo tutunakú fue de explotación de la fuerza de trabajo, es decir de subordinación laboral y trato discriminatorio. Mujeres y hombres tutunakús “<<bajaban>> de las comunidades al centro

²⁵⁸ Entrevista a José Bartolomé García García, en Maldonado, Korinta, *Op. Cit.*, p. 157

²⁵⁹ *Ibidem.*

de Huehuetla a limpiar las casas de los mestizos, a cortar el café de cafetales ajenos, a cuidar el ganado de los ganaderos mestizos y, por supuesto, a comprar sal, jabón, entre otras necesidades”²⁶⁰. Los domingos de plaza los tutunakús vendían los excedentes de sus productos como chile, cilantro y plátano. Sin embargo “les echaban agua caliente cada vez que querían establecer un pequeño puesto en las calles del centro para vender sus productos agrícolas: <<nos echaban agua caliente desde arriba de sus casas como si fuéramos perros>>”²⁶¹.

Con el tiempo la población mestiza no solo adquirió poder económico sino que se empezó a hacer cargo de la vida política sin tomar en cuenta las formas de organización del pueblo tutunakú.

Ellos [los mestizos] empezaron a decidir quién eran las autoridades, ellos se ponían de acuerdo con quién le tocaba esos tres años, a quién le tocaba el otro, y casi por lo regular casi nada más estaban rotando en las familias nomás. Cuando no era González era Valeriano, cuando no era Valeriano eran Torres, cuando no eran Torres eran González nuevamente y así estaban.²⁶²

Conforme avanzó el siglo XX la participación política del pueblo tutunakú fue dejando de existir. Todas las decisiones las empezaron a tomar los caciques, que eran los que detentaban el poder político y económico al interior del municipio. Dentro de ese grupo también estaban los agroexportadores y los ganaderos que comenzaron a tener poder económico “porque prestaban pequeñas cantidades de dinero a los indígenas a cambio de las escrituras de sus tierras”²⁶³.

Es decir, a partir del aumento de familias mestizas “se acentuó la dinámica de exclusión/incluyente, subordinación y dominación, por parte de éstos hacia los totonacos. Se les excluyó de espacios importantes de participación, sobre todo del acceso a la educación y a la participación política, pero se les incluyó en el mercado laboral, bajo condiciones de explotación y racismo”²⁶⁴. Actualmente la población mestiza, que reside en los centros rectores económicos y en las cabeceras municipales de la Sierra Norte de

²⁶⁰ Maldonado Goti, Korinta, “El juzgado indígena...”, en línea

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Entrevista a Aurelio Mora Huerta, 16 de febrero del 2010.

²⁶³ Maldonado Goti, Korinta, Op. Cit., p. 122

²⁶⁴ Zambrano Velasco, Rosalba, *Estado-nación y autonomía indígenas: el gobierno autónomo municipal totonaco frente al poder mestizo de Huehuetla*, Puebla, 1990-1999, p. 87

Puebla, “tiene predominio sobre el uso de los recursos naturales y los sectores económico y político, mientras que otros grupos (totonacos, nahuas, tepehuas y otomíes) tienen predominancia en los ámbitos de la religión y lo simbólico”²⁶⁵.

Frente a ese trato discriminatorio y las imposiciones que los mestizos huehuetlecos ejercieron hacia los tutunakús, se derivó un proceso de reconfiguración identitaria tutunakú. Proceso que dio origen a instituciones como la Organización Independiente Totonaca (OIT), en 1989, el Consejo de Ancianos, el Juzgado indígena, en 2003, y el Centro de Estudios Superiores Indígenas Kgojom (CESIK), en 1994, contando con el apoyo del trabajo constante de los párrocos y las Madres Carmelitas al interior de las comunidades desde 1950.

El Instituto Mexicano del Café (Inmecafé) jugaría un papel importante dentro de la economía nacional cafetalera y, desde luego, en la Sierra Norte de Puebla. Desde su fundación, en 1958, desempeñó labores de investigación, experimentación y asistencia técnica. Hacia 1973 se modifican sus funciones pasando “a desempeñar un papel clave en el proceso de organización, financiamiento, acopio y exportación del sector, transformando el esquema de intermediación productivo- comercial que existía hasta entonces”²⁶⁶. Ya para 1977-1978 “el Instituto desplazó a una multitud de intermediarios tradicionales y golpeó severamente a los viejos zares del café, estableciendo una relación directa con la mayoría de los pequeños productores”²⁶⁷.

Esta institución organizaba a los productores para que crearan grupos a los que se les entregaba un anticipo para cultivar café bajo el compromiso de entregarles parte de la cosecha. El Inmecafé era

un organismo regulador, que intervenía en el mercado para definir un precio sostén que remunerara adecuadamente a los productores, a la vez que realizaba compras, contribuía al mejoramiento productivo, realizaba pagos a cuenta de cosecha y actuaba como cooperativa haciendo un pago posterior en concepto de alcance de acuerdo a los resultados de la venta en el exterior y el mercado nacional.²⁶⁸

²⁶⁵ Díaz Brenis, Elizabeth, “Los mestizos criollos en la sierra” en Masferrer Kan, Elio (coord.), *Op. Cit.*, p. 214

²⁶⁶ Hernández, Luis, “Café: Privatización y Concertación social”, *El Cotidiano*, no. 38, año 7, UAM – Azcapotzalco, Noviembre-Diciembre, 1990, 11 pp. pág. 2, ver en: http://elcotidianoenlinea.com.mx/beta/articulo.asp?id_articulo=642

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ Masferrer Kan, Elio, “Los totonacos” en Masferrer Kan, Elio (coord.), *Op. Cit.*, p. 184

Desde 1970, el gobierno inició un proceso de modernización del agro en México que promovía la especialización ganadera y el monocultivo del café en grandes extensiones. En Huehuetla se fomentó la siembra del café en zonas boscosas que no se usaban para el cultivo e impuso el intenso uso de insumos químicos a los productores a cambio de beneficios económicos. La población tutunakú cambió el policultivo por el monocultivo de café al ver la posibilidad de obtener mejores ingresos. Es así como esta población sumó experiencias organizativas a través del programa impulsado por el Inmecafé, lo que resultaría trascendental en el proceso de conformación de uno de los proyectos más importantes del pueblo tutunakú huehuetleco, como se verá más adelante.

Durante 20 años la producción de café se mantuvo estable, hasta que a finales de la década de los ochentas “Estados Unidos y los países consumidores del Primer Mundo decidieron cancelar el Convenio Internacional del Café y liberar el mercado internacional. [...] La cancelación del Convenio se expresó en México en la liquidación del Instituto Mexicano del Café”²⁶⁹. Esto originó que en 1989 el café sufriera un severo desplome de precios, afectando a las regiones cafetalas, problema que se incrementó por las heladas que afectaron los cultivos. El fin de la economía cafetalera afectó a los productores tutunakús huehuetlecos, beneficiando a las “élites mestizas ligadas directamente con el PRI”, gracias al acaparamiento de los apoyos y recursos para la producción y comercialización de café, aspecto en el que vuelve a relucir una amplificación del código binario indígena/mestizo²⁷⁰.

En los textos que hemos consultado, en las entrevistas realizadas (formales e informales), en las charlas con vecinos y encuentros en las varias celebraciones que he asistido, permea la idea de que fueron los ancianos quienes se encargaron de configurar y transmitir una memoria colectiva del pueblo tutunakú en la que se remarca un “antes” de la llegada de los mestizos, a partir de un pasado mítico para reclamar su territorio, y el tiempo posterior a la llegada de los mestizos, acontecimiento que, a partir de dicho discurso, marcó el camino del pueblo tutunakú, sus proyectos y el proceso de reconstrucción de su identidad. Los ancianos relatan cómo funcionaba su comunidad, el *chuchut sipi*, antes de que se asentaran los mestizos y después de que se asentaran.

²⁶⁹ Masferrer Kan, Elio, “Los totonacos” en Masferrer Kan, Elio (coord.), *Op. Cit.*, p. 184

²⁷⁰ Maldonado Goti, Korinta, “El juzgado indígena...”, en línea

Sin embargo, el “antes” hace referencia no sólo a un pasado histórico que perdura en la memoria sino un pasado mítico, el origen del pueblo, el cual no sólo legitima actualmente su reclamo a un territorio que por tiempos inmemoriales ha sido del pueblo totonaco sino que refuerza la idea de un origen y destino común.²⁷¹

Contamos así con pistas para seguir el camino de resistencia y búsqueda de continuidad del pueblo tutunakú huehuetleco en donde la construcción de la memoria, como elemento de cohesión social, tomaría un papel importante. La elaboración de una imagen del pasado, dice Carlos Pereyra, “está demasiado configurada por los intereses dominantes en la sociedad”²⁷², los cuales sustentaron en hacer frente a la exclusión y discriminación que vivían por parte de la población mestiza.

3.3 Pueblo tutunakú huehuetleco

Los totonacos o totonacas, como se les conoce comúnmente, se autonombran *tutunakús* que significa “tres corazones”. Los tutunakús agradecen su vida a *Kimpuchinakan*, Dios Padre o Dios Sol, asociado con el santo católico San Salvador, patrono de Huehuetla. Según las investigaciones de Nicolás Ellison, los abuelos tutunakús huehuetlecos le rezaban cada mañana a *Puchina* saludando al sol, actualmente ya no se practica, aunque aún se sabe importante y poderoso el Dios Sol por que da vida al mundo. La Virgen de Guadalupe o *Kimpaxkatzikan* resulta el desdoblamiento femenino de la deidad creadora. Junto a ellos se encuentran los dueños de lo que en un modo occidental entendemos como naturaleza: el dueño del agua, el dueño del monte, el dueño del maíz o el dueño de la tierra, entre otros.

Los tutunakús se conciben como pueblo y ellos aseguran que su historia les ha permitido crear conciencia de su caminar como tal y con ella definen su rostro y corazón, es decir su identidad. “Los abuelos dicen que quien no conoce su historia no sabe quién es y por lo tanto está perdido, como a quien lo abandonan en el desierto sin nombre, sin nada”²⁷³.

²⁷¹ Maldonado Goti, Korinta, *Op. Cit.*, p. 162

²⁷² Pereyra, Carlos, “Historia ¿para qué? En Pereyra, Carlos (et.al), *Historia ¿para qué?*, p. 24

²⁷³ Antonio Méndez García, director del Centro de Estudios Superiores Indígenas Kgoyom (CESIK), comunicación personal, 2 de junio del 2010.

Los hombres tutunakús visten con el llamado “calzón” (pantalón de manta blanca), camisa de colores pálidos, sombrero de palma o de plástico, algunos usan huaraches de piel y otros de suela elaborada con neumático y tirantes de cuero, algunos llevan consigo un paliacate alrededor del cuello, y la mayoría de las veces cargan un morral. Los adultos y jóvenes que han salido de sus comunidades ya sea a estudiar o trabajar en la cabecera, o a otros municipios, visten pantalón de mezclilla, a veces zapatos o huaraches y camisas o playeras. A pesar de no vestir como sus padres aún se comunican en lengua totonaca. Por su parte, las mujeres usan una falda blanca o de encaje, debajo una nagua, una blusa blanca con bordados en el cuello, varios collares de colores, una faja roja bordada que se enrollan en la cintura, caminan descalzas o con sandalias de plástico y también cargan un morral. De igual manera que los hombres, las mujeres que salen de sus comunidades a estudiar o trabajar, sobretodo de generaciones jóvenes, usan pantalón o falda de mezclilla, playeras y zapatos, otras visten con falda de tela, blusa y sandalias de plástico.

Los tutunakús que trabajan la tierra se llaman a sí mismos campesinos y siembran maíz, frijol, caña de azúcar y café. Quienes no cuentan con un terreno para sembrar lo rentan o rentan su trabajo, por ejemplo para chapear (cortar la maleza, pasto y hierbas de los cultivos). Algunos de los productos locales son el maíz (*kuxi*), frijol (*stapu*), naranja, plátano, mamey, papaya, chile, chiltepín, cilantro, quintonil, quelite, jitomate pequeño, ajonjolí, café (*kapen*), *¿lakgtatistapu?* (una especie de frijol que se vende en vaina como el ejote), pimienta y caña de azúcar. El maíz es la base de la alimentación, con él se hacen tortillas, tamales y atole. Con la caña de azúcar se elabora la panela, conocida en otras partes como piloncillo, por medio de un trapiche. Estos productos se venden los jueves a pequeña escala o los domingos que es día de plaza, en donde los puestos de los tutunakús se codean con los comerciantes locales mestizos o con los fuereños. Algunos tutunakús venden jícaras de calabaza, pan, postre (pan con una especie de gelatina en medio), cilantro, quintonil, jitomate, tomate, chiltepín, hojas de aguacate, mandarina, ajonjolí, distintos tipos de plátanos, frijoles, tamales, camarón, panela y cal, como podemos ver en la fotografías 2.



Foto 2. Tutunakús vendiendo chiltepín, hojas de aguacate, tomate, camarón, frijol y jitomate, en el tianguis de los domingos.

La bebida principal de los tutunakús es el café que se prepara con mucha panela y agua. Esta bebida se sirve en las fiestas o cuando las personas llegan de visita a alguna casa. En ambos casos se acompaña con pan dulce. Para alegrar el ambiente los hombres consumen aguardiente (que se puede preparar con maracuyá), bebida que es de suma importancia en fiestas y ritos como las mayordomías. Pero también cuando se quiere hacer de un compadre o pedir un favor, para ello es necesario ir a visitarlo, llevarle pan y aguardiente. De igual manera, cuando se va a preparar la tierra para sembrar se debe ofrecer un poco de aguardiente al dueño del monte. Esta bebida es vista como una forma de alegrarse, ellos dicen que “ayuda a platicar mejor”. Sin embargo no siempre es así, algunas veces se les puede ver en alguna cantina de la cabecera municipal llorando con algún conocido o acostados en las banquetas.

Cuando los tutunakús se encuentran en el camino se saludan apenas rozando la mano del otro con un *tlen* (hola) y se despiden con un *chale* (adiós) o *tlan kapit* (buen camino o qué te vaya bien).

3.3.1 Cosmovisión y espacios sagrados

Al igual que otros grupos de origen mesoamericano, los tutunakús se apropiaron selectivamente de la religión de los españoles y la adaptaron a su cosmovisión. Johanna Broda define cosmovisión como “la visión estructurada en la cual los miembros de una comunidad combinan de manera coherente sus nociones sobre el medio ambiente en que viven, y sobre el cosmos en que sitúan la vida del hombre”²⁷⁴. Mientras que para Alfredo López Austin la cosmovisión se define como “un hecho histórico de producción de pensamiento social inmerso en discursos de larga duración; hecho complejo integrado como un conjunto estructurado y relativamente congruente por los diversos sistemas ideológicos con los que una entidad social, en un tiempo histórico dado, pretende aprehender el universo”²⁷⁵. Además, las cosmovisiones de los grupos sociales “constituyen entidades integradoras del imaginario colectivo”²⁷⁶.

Según Nicolás Ellison²⁷⁷ algunos de los rasgos de la cosmología tutunakú²⁷⁸ aún se observan en Huehuetla, pese a ser “tapados” por una fachada de catolicismo. En la cosmología huehuetleca

figura la centralidad de “los Padres” y “las Madres” (aquí los Abuelos, *Laktatajni* y las Abuelas, *Laknanajni*), y de Dios-Sol (aquí San Salvador, *Kinpuchinakan*) acompañados por una serie de deidades secundarias y de dueños, en general asociados con santos católicos. San Salvador, el dios-creador, es el garante de la fertilidad. A principios del siglo se le rezaba cada mañana a *Puchina* saludando al sol, al que se le dirigía con la fórmula “nuestro abuelo Dios”. Estas oraciones matinales han dejado de

²⁷⁴ Broda, Johanna, “Introducción”, en Broda, Johanna y Báez-Jorge, Félix (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, CONACULTA/FCE, 2001, p. 16

²⁷⁵ López Austin, Alfredo, “La cosmovisión mesoamericana” en Lombardo, Sonia y Nalda, Enrique (coords.), *Temas mesoamericanos*, México, INAH/CONACULTA, 1996, p. 472

²⁷⁶ Báez-Jorge, Félix, “Tlacalecoltl, Señor del bien y del mal (la dualidad en la cosmovisión de los nahuas de Chicontepec)”, en Broda, Johanna y Báez-Jorge, Félix (coords.), *Op. Cit.*, p.392

²⁷⁷ Ellison, Nicolás, “Cambios agro-ecológicos y percepción ambiental en la región Totonaca de Huehuetla, Pue. (Kgoyom)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, BAC - Biblioteca de Autores del Centro, 2007, [En línea], Puesto en línea el 02 octubre 2007. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index302.html>.

²⁷⁸ Según Alessandro Lupo la “cosmología”, comparada con el término “cosmovisión”, implica un mayor grado de conciencia, intencionalidad y sistematización teórica en la elaboración de los modelos culturales para el conocimiento de la representación del cosmos; ambos vocablos, sin embargo, se usan a menudo como sinónimos, Lupo, Alessandro, “La cosmovisión de los nahuas de la Sierra de Puebla”, en Broda, Johanna y Báez-Jorge, Félix (coords.), *Op. Cit.*, p. 335

practicarse y con ello esta relación entre Dios y el sol ya no se manifiesta tan consciente y directamente²⁷⁹.

Además encontramos una concepción “tutelaria” en la relación entre los hombres con su medio como una forma de apropiación simbólica del espacio. El dueño del agua y de la lluvia es San Miguel que también se asocia con la fertilidad. Asimismo existe el dueño del monte, *Kiwikgolo*²⁸⁰, quien “concede permiso para apropiarse de la tierra y los recursos a la vez que castiga a quienes han violado el equilibrio necesario entre el hombre y la naturaleza”²⁸¹. Uno de los ejemplos de la relación entre hombre-naturaleza lo podemos encontrar en el ritual que los abuelos tutunakús llevaban a cabo para sembrar, y del que nos da cuenta el maestro Aurelio Mora:

Quando se iba a cultivar se ponía a remojar el maicito y se sacaba ya limpio del remojo del agua y se llevaba [...] a bendecir, y cuando no había sacerdote pues el mayor del Consejo de Ancianos [...] era el que hacía la oración y la bendición del maíz. De ahí se lo llevaba el dueño y lo ponía en su altar, donde le ponía su ofrenda: le ponía su maíz, le ponía su comida, su aguardiente, sus velas, y su incienso [...] y toda la noche lo velaba. Estaban cuidando el maicito ahí [...] y al otro día iba temprano al campo a sembrarlo. [...] Se dice que el maíz tiene vida, entonces, anteriormente, a las seis de la tarde ya no se podía estar cortando maíz porque ya estaba descansado, hasta el otro día a las seis de la mañana²⁸².

Existen además otros dueños secundarios “donde cada uno vigila o “tutela” una esfera particular (un espacio ecológico, una especie vegetal o animal, según los casos) de lo que la cultura occidental llama la naturaleza”. Por lo tanto “se le tiene que pedir permiso para cada intervención dentro de la esfera de cada Dueño: al Dueño del Monte para tumbar árboles, al Dueño de la Tierra (*Xmalana Tiyat*) para sembrar”²⁸³.

En el Totonacapan, al decir de Korinta Maldonado, la referencia sagrada de los espacios es indiscutible. Los santos patronos son el referente de los pueblos que se delimita geográficamente. En el caso del pueblo tutunakú huehuetleco podemos ver que es “un

²⁷⁹ Ellison, Nicolás, *Op.Cit*, en línea.

²⁸⁰ En Ellison: *Kiwikgolo*. En Chenaut: *Quihuikolo*. El primero se acerca a la escritura correcta pues en el idioma tutunakú no existe la “q” y la pronunciación no es “ko” sino “kg”, por eso *Kiwikgolo* se podría acercar a la escritura más adecuada.

²⁸¹ Chenaut, Victoria, “Los totonacos en el siglo XIX”, *Diccionario temático CIESAS*, en: <http://www.ciesas.edu.mx/Publicaciones/diccionario/fprincipal.htm>.

²⁸² Entrevista a Aurelio Mora Huerta, CESIK, 16 de febrero del 2010.

²⁸³ Ellison, Nicolás, *Op. Cit*, en línea.

territorio en donde son vigentes una serie de valores y normas que delinear el orden social y simbólico a partir de modelos ideales construidos por ellos mismos. Modelos distintos a las geografías imaginadas por los mestizos de Huehuetla y, por supuesto, del Estado”²⁸⁴. Por lo tanto, las cuevas, ríos, manantiales, cerros, cruces, iglesias, veredas, fogones son espacios centrales del territorio tutunakú. Su espacio está habitado por seres humanos y seres divinos que cuidan y protegen el mundo.

Los espacios sagrados son donde rezan los abuelitos, por ejemplo en el cerro, ahí es donde respetaban más los abuelitos. El 3 de mayo le llevan una cruz ¿por qué? Porque ahí donde viene acercando con Dios. Porque los abuelitos así rezaban y le llevaban ofrendas en el cerro, porque ahí pedían todo lo que quería el pueblo. Entonces eso es lo que nosotros siempre hemos respetado, el cerro, porque ahí está, viene con Dios-Padre, Dios-Madre y Dios-Hijo. [...] Nosotros decimos sagrados porque lo que tú pides se cumple, entonces tú llevas tu ofrenda, pero vas llevando tu ofrenda de corazón, la ofreces a Dios, entonces esa ofrenda, lo que tú llevas, te recibe, entonces esas peticiones que llevas todo se queda ahí y te recibe, y por eso nosotros siempre decimos es un sagrado. Entonces tenemos que respetar siempre²⁸⁵.

El *Kgoyomachuchut*²⁸⁶ es el espacio sagrado más importante del pueblo tutunakú. Es el espacio primigenio, el centro del cosmos tutunakú huehueteco por ser su antiguo asentamiento que posteriormente se desplazó a donde actualmente es el centro municipal. En el *Kgoyomachuchut*, relata Natividad Espinoza, coordinadora tutunakú del Centro de Capacitación para la Mujer de Huehuetla (CECAM), hay dos cerros,

son dos porque el Padre y la Madre, entonces ahí están los dos. Es el centro de Huehuetla. Dicen los abuelitos es el ombligo del pueblo, entonces ahí donde también nosotros respetamos bastantísimo, porque ahí están nuestro Padre y Madre, ahí están todos juntos. Entonces cuando empezamos a acercar en esos cerros, entonces empezó a aparecer unas imágenes, la gente empezó a ver, entonces decimos: ese lugar es muy sagrado porque es el ombligo del pueblo²⁸⁷.

²⁸⁴ Maldonado Goti, Korinta, *En búsqueda del paraíso perdido del Totonacapan: imaginarios geográficos totonacas*, p.164

²⁸⁵ Entrevista a Natividad Espinoza, Centro de Capacitación para la Mujer (CECAM), 5 de octubre del 2010

²⁸⁶ En el periodo de gobierno municipal del maestro Víctor Manuel Rojas Solano, se construyeron viviendas en el *Kgoyomachuchut*, lugar sagrado del pueblo tutunakú. Acción que representa una agresión a la sacralidad y a la cosmovisión tutunakús por parte del grupo mestizo en el poder.

²⁸⁷ Entrevista a Natividad Espinoza, CECAM, 5 de octubre del 2010.

La alusión que se hace al ombligo, por su ubicación en el cuerpo humano, se ha vuelto símbolo del centro: de cualquier centro, terrestre, celeste o imaginario, en su proyección cosmogónica. El ombligo es el centro, una medida mágica²⁸⁸. Es el eje cósmico “donde es posible la comunicación con el mundo de los dioses (cielos e infiernos), tantos adoratorios y santuarios, de pueblos y ciudades, han surgido en los centros umbilicales”²⁸⁹. El concepto de “ombligo” se liga a un paisaje de gran significación para el pueblo tutunakú, en donde “parece expresar una dualidad y por tanto constituye un punto estratégico en la estructuración del espacio ritual así como en las fuerzas que intervienen en la naturaleza”²⁹⁰. La referencia a un lugar como “ombligo del mundo” pone de relieve su papel como conexión entre este mundo y el inframundo²⁹¹. Así entonces, el ombligo tutunakú, relacionado con dos cerros, es parte fundamental de una geografía ritual y sagrada que ha conservado un elemento identitario importante. Mientras que los cerros son representación de “una especie de útero universal del cual nacía no sólo el agua virgen sino el hombre, los seres míticos y los héroes culturales con los cuales se identificaban los grupos étnicos”²⁹².

Los espacios en donde se localiza el agua (*chuchut*) también son sagrados, “con sus espíritus, potencias y deidades de toda clase con los cuales las personas reciprocán y conversan. Espíritus y deidades con los cuales uno debe compartir la abundancia de este mundo”²⁹³. Los manantiales y ríos son entonces espacios de rezo y petición, cuidados y protegidos por su dueño.

El agua es la vida, sin agua no tienes vida, entonces todos los pueblos son del agua, o sea, la gente tienen agua, porque tienen vida, por eso nosotros respetamos tanto el agua, porque es la vida. Entonces igual, donde hay

²⁸⁸ Gutierre Tibón, “El ombligo como centro cósmico (fragmento)”, *América indígena*, en: http://americaindigena.com/tibon_ombligo2.htm.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Robles García, Alejandro, “El Nevado de Toluca: Ombligo de Mar y de Todo el Mundo”, en Broda, Johanna, Iwaniszewski, Stanislaw y Montero, Arturo (coords.), *La montaña en el paisaje ritual*, México, Instituto de Investigaciones Históricas/CONACULTA/Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2007, p. 158

²⁹¹ Good Eshelman, Catharine, “Oztotempan: el ombligo del mundo”, en Broda, Johanna, Iwaniszewski, Stanislaw y Montero, Arturo (coords.), *Op. Cit.*, p. 390

²⁹² Morante López, Rubén B., “El Pico de Orizaba en la cosmovisión del México prehispánico”, en Broda, Johanna, Iwaniszewski, Stanislaw y Montero, Arturo (coords.), *Op. Cit.*, p.51

²⁹³ Apffel Marglin, Federica, “El espíritu de las aguas: su olvido y su recuerdo”, “El espíritu de las aguas: su olvido y su recuerdo”, Lima, febrero, 2003, en: http://www.trabajoydiversidad.com.ar/El_espiritu_de_las_aguas.doc

manantiales, [...] ahí está la raíz, ahí está la Madre, porque nos está dando todo para alimentarnos. Porque, me decía mi abuelita, no tienes que despreciar el agua, tienes que respetar el agua, porque es el dueño de nosotros, porque nos está dando vida²⁹⁴.

Los espacios considerados por el pueblo tutunakú como sagrados son lugares de encuentro con *Kimpuchinakan* y de petición por el bienestar del pueblo, para que abunden las cosechas, para que haya salud, para agradecer a través de ofrendas y ceremonias; pero para usar esos espacios, ya sea el monte para sembrar o el agua para beber, se debe pedir permiso a cada dueño. Son precisamente esos rituales los que “lleen el paisaje de vida y definen los límites de los espacios culturales; ellos constituyen el paisaje ritual”²⁹⁵. Son los rituales los que establecen un vínculo entre la cosmovisión y los actores humanos. El ritual “incita a sus participantes a involucrarse en las actuaciones comunitarias”, éste “consiste en su incidencia sobre la reproducción de la sociedad”²⁹⁶. Los rituales y cosmovisión del pueblo tutunakú no son compartidos por los mestizos huehuetlecos, quienes están arraigados a lo que se podría considerar la religión católica convencional, para ellos no existe un “dueño del monte”. De hecho, para ellos las ideas que tienen los tutunakús del mundo y de su entorno son tontas²⁹⁷.

En el caso de la casa (*chiki*) es el “centro del universo totonaca y, por tanto, ligada íntimamente con los Dueños y Dioses del cosmos”²⁹⁸, es un lugar de diálogo con la naturaleza y las deidades. La casa tutunakú “se estructura con una sola unidad, que contiene la cocina, el área de dormitorio, y el espacio para el altar, siendo este el modelo común, tanto en la sierra como en la costa”²⁹⁹. Al igual que en la casa de los nahuas de Cuetzalan, los espacios más relevantes al interior son el altar y el fogón, concebidas “como reproducciones (aunque parciales) a escala reducida del universo”³⁰⁰. Para que los tutunakús puedan erigir su casa es necesario pedir permiso a los dueños de la tierra y del inframundo. Uno de los ritos para bendecir la *chiki* es interpretar un *santo son* en las cuatro

²⁹⁴ Entrevista a Natividad Espinoza, CECAM, 5 de octubre del 2010.

²⁹⁵ Broda, Johanna, “Introducción a la parte III”, en Broda, Johanna, Iwaniszewski, Stanislaw y Montero, Arturo (coords.), *Op. Cit.*, p. 322

²⁹⁶ Broda, Johanna, “Introducción”, en Broda, Johanna y Báez-Jorge, Félix (coords.), *Op. Cit.*, p. 17

²⁹⁷ Masferrer Kan, Elio, “Los Totonacos”, en Masferrer Kan, Elio (coord.), *Etnografía del Estado de Puebla*, volumen 1: Puebla norte, México, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, 2003, p. 178

²⁹⁸ Sánchez Olvera, Luis I., *Entre la apariencia y la esencia, CHIKI', La transformación de la vivienda totonaca*, México, Secretaría de cultura/Gobierno del Estado de Puebla, 2006, p.57

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 58

³⁰⁰ Lupo, Alessandro, *Op. Cit.*, en Broda, Johanna y Báez-Jorge, Félix (coords.), *Op. Cit.*, p. 343

esquinas y uno al centro, cinco *santos sones* para comunicarse con *Kimpuchinakan* y pedirle que proteja el hogar, un primer ejemplo del valor y uso de la música en el pueblo tutunakú. El altar y las cruces fungen de la misma forma, protegiendo el universo que demarcan. La *chiki* es de piedra o tabique con techo de teja, materiales que responden al clima húmedo que persiste en la región. Está rodeada de cafetales, de milpa o de la vegetación serrana.

3.3.2 El servicio a *Kimpuchinakan* y el servicio al pueblo

El servicio es muy importante en la vida de los tutunakús, ellos aseguran que “significa mucho, porque cuando nosotros estamos en servicio nos estamos prestando a nuestra comunidad”³⁰¹, para que el pueblo pueda vivir mejor. Existe el servicio a Dios y servicio al pueblo, del primero están los semaneros, fiscales, mayordomos, y del segundo la faena, aunque pertenecer a una danza se considera también como un servicio. Actualmente ya no existe el servicio de topil³⁰², el cual consistía en

convocar a la gente para las faenas que se organizan por grupos de 20 casas. [...] Los trabajos se efectúan de tiempo completo y el topil mismo se encarga de proporcionar las herramientas. El sábado da de comer y beber a todos los faeneros. La función de topil es también la de policía. Él se encarga de entregar al escribano público la lista de los que cumplieron con la faena³⁰³.

Las faenas son trabajos comunitarios para mantenimiento y mejora del pueblo en general, no se paga y es obligatoria pues es en beneficio colectivo. Es muy raro ver a los mestizos en estos trabajos comunales. El servicio de semanero se proporciona en la iglesia de la cabecera y en la iglesia de la comunidad, su trabajo consiste en tocar las campanas, limpiar, abrir y cerrar la iglesia y colectar las contribuciones para el culto. Tres años después pueden ser fiscales en donde cada uno cumple con un trabajo específico, por ejemplo cuidar la sacristía (sacristán), además eligen de entre ellos a un fiscal mayor que será quien organice el trabajo. Cada 1° de enero tanto semaneros como fiscales son relevados de su cargo por nuevos miembros del pueblo tutunakú. Anteriormente sólo se

³⁰¹ Entrevista a Aurelio Mora Huerta, CESIK, 16 de febrero del 2010.

³⁰² Duna Troiani que realizó su investigación dentro del municipio de Huehuetla entre los años de 1980 a 1987 menciona en el “sistema de cargos religiosos y civiles” el servicio de topil.

³⁰³ Troiani, Duna, *Op. Cit.*, p. 29

podía ser mayordomo si se había cumplido con los servicios religiosos ya mencionados. En la actualidad cualquiera puede ser mayordomo, incluso ha habido casos de mayordomos mestizos. El servicio de mayordomía consiste en cuidar la imagen de un santo y hacer una fiesta en su honor el día que corresponde a su ceremonia, es por ello que durante todo el año hay mayordomías, en donde la comunidad ayuda al mayordomo a preparar la celebración, por ende es considerada una fiesta comunitaria. El servicio al pueblo es también conocido como “sistema de cargos” y es “una institución social generadora de conciencia identitaria y comunitaria. Este sistema es un esquema social en el que cada individuo de la comunidad presta un servicio durante un tiempo determinado”³⁰⁴.

El santo patrono de Huehuetla es el Divino San Salvador y se le celebra el 6 de agosto; muchas de las veces más de un mayordomo toma a su cargo el cuidado de la imagen religiosa. Cabe mencionar que todos los cargos religiosos (excepto la mayordomía) son asumidos únicamente por los tutunakús, de hecho una de las mayordomías registradas audiovisualmente es de un maestro mestizo de Cuetzalan; pero en general el pueblo mestizo no cuenta con ningún sentido de servicio comunitario, por supuesto que existen excepciones. Otro tipo de servicio es la *mano vuelta*, que es la reciprocidad de favores entre tutunakús.

3.4 Reconfiguración de la identidad tutunakú

Las Misioneras Carmelitas de Santa Teresa del Niño Jesús llegaron a Huehuetla en 1950, y realizaron su labor en el sector educativo y religioso al interior de las comunidades a través de la catequización. Desde de su llegada se percataron de la dinámica social y la discriminación que vivía el pueblo tutunakú, iniciando entonces un proceso de concientización al interior de las comunidades para que se defendieran, porque eran engañados por los mestizos, relata la Madre Lucía Cano, pues no sabían leer ni escribir; “para comprar, les explicábamos cuánto dinero les tenían que devolver, porque los engañaban. Los aplastaban a la gente indígena”³⁰⁵.

Cuando el padre Salvador Báez Teutli llegó a Huehuetla, en la década de 1980, trajo consigo un pensamiento inscrito en la Teología de la Liberación. La difusión de esta

³⁰⁴ Hernández Aguilar, Luis Manuel, *Op. Cit.*, p. 66

³⁰⁵ Entrevista a la Lucía Cano, Madre Carmelita, Casa Misión, 15 de febrero del 2010.

corriente se realizaba a partir de las Comunidades Eclesiales de Base (CEB's) que consisten en pequeños grupos en donde se reflexiona las problemáticas específicas de un pueblo a partir de la Biblia.

Fue el padre Báez quien impulsó sistemáticamente los grupos de reflexión en las comunidades basándose en la metodología usualmente utilizada por estos grupos religiosos: ver, pensar y actuar. El eje de reflexión giraba alrededor de la cultura totonaca, es decir, se planteaba que la expresión del Espíritu Santo se refleja en la misma cultura totonaca. Por lo tanto, la recuperación de la espiritualidad y la cultura totonaca, son la única vía de instaurar el reino de Dios en la tierra³⁰⁶.

Con la llegada del párroco Salvador Báez al municipio, el sector religioso promovió espacios de reflexión en las comunidades de Huehuetla con base en un discurso de rescate de la cultura tutunakú, “muy a tono con las ideologías indianistas de los setenta. La espiritualidad totonaca sería fundamental en la construcción de la autonomía totonaca de la región. 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”³⁰⁷.

En ese contexto de cambio en la Iglesia Católica se insertan las Comunidades Eclesiales de Base (CEB's), que se convirtieron en espacios “en donde los totonacos podían reunirse y discutir fuera del alcance de la represión y la violencia mestiza. El examen en torno a las CEB's también daría indicios de la posición de la Iglesia como institución en el municipio y cómo se interrelaciona con el proceso de organización de los totonacos”³⁰⁸ y con el proceso de reconfiguración cultural tutunakú.

En esos espacios de reflexión y con la experiencia organizativa previa de los grupos de producción de café, los tutunakús huehuetlecos se dieron cuenta de su situación frente a los mestizos, lo que llevó a la organización del pueblo, derivando en uno de los proyectos más importantes del pueblo tutunakú: la Organización Independiente Totonaca (OIT). Es así como este pueblo emprende una lucha por el poder local

³⁰⁶ Maldonado Goti, Korinta, *En busca del paraíso perdido del Totonacapan...* p. 117

³⁰⁷ Maldonado Goti, Korinta, “El juzgado indígena de Huehuetla...”, en línea.

³⁰⁸ Hernández Aguilar, Luis Manuel, *Op. Cit.*, p.75

En el momento que se inicia una reflexión sobre su estatus político y social dentro de la región y el municipio, revelándose ante ellos la marginación y opresión en la que se han visto sometidos. Simultáneamente el proceso se acelera en el momento en que los intereses de los caciques comienzan a ser cuestionados, es entonces que la disputa por el poder se convierte en el eje central de la acción colectiva de las comunidades totonacas. Ante ello, se desata una ola de violencia y de represión por parte de los mestizos hacia las comunidades totonacas y en particular hacia los líderes que estaban afianzando una estructura organizativa.³⁰⁹

Sin embargo, Pablo Ramírez³¹⁰, maestro del CESIK y actual miembro de la OIT, comenta que en realidad los orígenes de la organización tutunakú se sitúan antes de la formación de las CEB's, durante el proceso educativo dirigido desde la Iglesia en el cual se formó una generación de catequistas, quienes se convertirían en los fundadores de la Organización Independiente Totonaca, narración que nos sugiere la constante participación del sector religioso al interior de las comunidades, que han jugado el papel de gestores y acompañantes de la organización social del pueblo tutunakú huehuetleco desde la década de los cincuentas.

3.4.1 Nuestro rostro y nuestro corazón

El 22 de julio de 1989 el pueblo tutunakú organizado junto con el sector religioso da a conocer la Organización Independiente Totonaca (OIT), cuyos objetivos principales eran “mantener la vigencia de la cultura totonaca e impulsar proyectos productivos que constituyeran a incrementar los ingresos de las familias indígenas que a su vez les permitieran mejorar sus niveles de vida”³¹¹. Los mestizos vieron la fundación de esta organización como una amenaza, sobre todo cuando un mes después surge la posibilidad de lanzar la candidatura de uno de sus miembros en alianza con el PRD. Cuando la Organización se quiso registrar en el Comité Electoral Municipal, controlado por los mestizos, no se los permitieron, y tuvieron que ir hasta la capital poblana. “Desde el momento del registro de la planilla, hasta las elecciones, la Organización y las comunidades vivieron momentos de hostigamiento y represión al grado de que atentaron contra la

³⁰⁹ Maldonado Goti, Korinta, *En busca del paraíso perdido del Totonacapan...* p. 126

³¹⁰ Hernández Aguilar, Luis Manuel, *Op. Cit.*, p. 76

³¹¹ *Ibid.*, p. 80

integridad física de miembros de la Organización”³¹². Pese a ello la Organización ganó las elecciones, transformando así “las relaciones de poder dentro del municipio mediante la construcción de un gobierno municipal indígena sustentado en las formas de organización de las comunidades totonacas”³¹³. Esta situación se revirtió cuando en 1999 los mestizos volvieron a la presidencia municipal, sin embargo la Organización ya había adquirido experiencia y había logrado ejercer un gobierno sustentado en las costumbres tutunakús durante tres trienios.

Al interior del gobierno tutunakú participaron el Consejo de Ancianos, los jueces de paz, las mujeres tutunakús organizadas, comités de solidaridad, el sector religioso y además se creó el Consejo General del Pueblo y se reformuló el Bando de Policía y Buen Gobierno que establecía la cultura tutunakú como fundamento. También se restableció la faena como servicio comunitario obligatorio, que había sido utilizado por los mestizos como “una forma de explotación de la fuerza de trabajo y de la organización comunitaria”³¹⁴.

Una de las acciones del gobierno tutunakú fue promover fiestas y celebraciones que se contraponían a las establecidas como “oficiales” por los gobiernos mestizos, como la fiesta de la Reina del café. Frente a esta festividad, los tutunakús organizaron la fiesta de los Listones, “evento que se presentaba como una acción de afirmación cultural basada en la belleza totonaca, una negación de las políticas de blanqueamiento reflejadas en los estándares de belleza dominantes”³¹⁵. También se recuperaron elementos que fueron marginados por la población mestiza y que a partir de los gobiernos tutunakús se legitimaron: las danzas, los servicios, la asamblea, el Consejo de Ancianos. Es así como el proceso de revaloración de la cultura tutunakú se gesta desde las reflexiones iniciadas en los espacios religiosos, que se consolidó en el segundo trienio del gobierno de la OIT.

Las reflexiones impulsadas por los párrocos y las Madres Carmelitas hicieron frente a lo que ellos llamaron la “desvalorización cultural” por parte de las comunidades. Con base en lo anterior, parece que la apropiación del poder municipal, de los espacios del centro y el trabajo sistemático del sector religioso fue lo que impulsó la reflexión en torno a la etnicidad y la cultura, y con ello la revaloración, la selección y la preservación de las

³¹² Maldonado Goti, Korinta, *En busca del paraíso perdido del Totonacapan...*, p. 129

³¹³ Maldonado Goti, Korinta, “El juzgado indígena de Huehuetla...”, en línea.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ Maldonado Goti, Korinta, “El juzgado indígena de Huehuetla...”, en línea.

costumbres que los identificarían como pueblo tutunakú. A partir de entonces el pueblo tutunakú asumió su cultura como “nuestra lengua, nuestra vestimenta, nuestras danzas, nuestros rituales, nuestra siembra, todo eso es parte de nuestra cultura, porque es lo que nos da vida [...] es un corazón grande que se da a los demás”³¹⁶.

Es importante reflexionar sobre el trabajo del sector religioso en torno a la cultura del pueblo tutunakú pues como vemos son agentes externos los que impulsaron, a partir de la visión de la Teología de la Liberación, las reflexiones hacia lo que era ser indígena, hacia la identidad y la identificación del grupo étnico con ciertos elementos culturales. Pareciera que en este proceso se cumple la situación del externo que le debe señalar al “otro” qué valorar y cómo valorarlo. Sin embargo el sector religioso ha trabajado conjuntamente con el pueblo tutunakú, sin dejar de mencionar la relación estrecha que mantiene con la Organización Independiente Totonaca. Tanto los párrocos como las Madres Carmelitas han vivido dentro del municipio realizando trabajo comunitario. Si bien este proceso de “revalorización” lo inició dicho sector, han sido las comunidades y el pueblo en general quienes han participado en él como los sujetos activos que son.

De hecho, fue en la década de 1980 cuando se propone la recreación de la pirámide de los Nichos de la zona arqueológica de Papantla al interior de la Iglesia, construcción con gran poder simbólico, pues recordaba al pueblo tutunakú, “inclusive a los mestizos, el pasado glorioso de los totonacas. Memoria suficientemente poderosa y simbólica para generar una reidentificación con toda una cosmovisión”³¹⁷. Así pues, el pueblo tutunakú, junto con el sector religioso, inició un proceso de selección de elementos que incluyeron en su repertorio identitario-cultural, muchos de ellos como recordatorio de un pasado que se pensaba glorioso: la pirámide de los Nichos del Tajín (ver foto 4), la inscripción de la leyenda “Dios también es totonaco” o “*Kimpuchinakan na chuna tutunaco*” en el arco toral de la iglesia donde aparece un elemento iconográfico de tradición indígena sobre la cruz (ver foto 3), las figuras sonrientes de Veracruz, la autodenominación de “tutunakús” en lugar de “tononacos”³¹⁸, el palo de la danza de los Voladores en el atrio de la Iglesia.

³¹⁶ Entrevista a Aurelio Mora Huerta, CESIK, 16 de febrero del 2010.

³¹⁷ Maldonado Goti, Korinta, *En busca del paraíso perdido del Totonacapan...* p.145

³¹⁸ Sin embargo llama la atención que desde el CESIK se promueva la autodenominación “tutunakús”, pero en la fachada de la escuela se lea: <<Nuestro rostro y nuestro corazón totonaco>>, en lugar de “...nuestro corazón tutunakú”. O que en la leyenda al interior de la iglesia se escribiera “*Kimpuchinakan na chuna tutunaco*”.

Durante este proceso de reflexión se inició la labor de traducir las misas, los cantos y los rezos a la lengua tutunakú. También se incluyeron en las misas los *santos sones*, que son interpretados únicamente en momentos sagrados de la vida del pueblo tutunakú. Labor en la que participó Francisco García, uno de los músicos huapangueros de mayor edad del municipio, la Madre Magdalena, hija del músico, y el padre Salvador Báez.



Foto 3. Detalle del arco toral de la Iglesia de San Salvador en Huehuetla.



Foto 4. Altar de la Iglesia de San Salvador de Huehuetla

En el ámbito pedagógico la Organización Independiente Totonaca fundó un bachillerato como proyecto educativo alternativo que respondiera a las necesidades de los jóvenes de las comunidades al no existir espacios educativos para ellos, pues para los mestizos la educación era únicamente para la “gente de razón”. El objetivo de la apertura de este bachillerato, según su documento constitutivo, era “crear una alternativa ante una

educación oficial que cumple la función de desintegrar a las familias indígenas y por lo tanto a la vida comunitaria. De esta forma se ha llegado a la eliminación de la lengua, el vestido y la raíz cultural, educando a los jóvenes a amar culturas ajenas pero no la propia”³¹⁹. Así entonces el 16 de octubre de 1994 surge el Centro de Estudios Superiores Indígenas Kgoiyom (CESIK), que cristalizaba el proyecto educativo tutunakú, en medio de un ambiente conflictivo.

Con la Teología de Liberación, los párrocos y las misioneras dieron inicio a un trabajo de recuperación de la espiritualidad indígena, basada en “una concepción de Dios como fuerza, como lumbre, como dinamismo [...] algo que tiene que ver con el *Ollin*, con el movimiento”³²⁰. Uno de los espacios fundamentales en los que se construyó y transmitió el discurso de la revaloración de la cultura tutunakú fue el CESIK, como proyecto educativo/cultural de la OIT, que además se convirtió en un espacio de resistencia y acción de los jóvenes tutunakús. Es ahí en donde la búsqueda de la espiritualidad toma un lugar en la materia curricular de Espiritualidad totonaca, definida como “la fe que tenemos hacia nuestro padre dios. El espíritu que nos impulsa que sigamos siendo tutunakús y que nuestra costumbre y tradición no se pierda”³²¹. Asimismo se buscó la vinculación de los estudiantes con sus costumbres y su herencia cultural. Resulta interesante observar que en las instalaciones de este bachillerato se encuentra un cuadro enmarcado de una figurilla sonriente prehispánica de Veracruz con el lema: Una insuperable herencia totonaca que parece decirnos,... “atrévete a reír y empezarás a vivir”. Una alusión no sólo a un pasado prehispánico sino al carácter mismo de la alegría que el pueblo tutunakú eligió y asumió como elemento identitario propio.

Todos estos son elementos que identificaban al pueblo con una cultura prehispánica y un pasado de gran esplendor, y de los cuales se apropiaron para reconstruirse y erigirse como herederos de ese gran pueblo frente al grupo mestizo que los había excluido. Es precisamente en ese contexto en el que el pasado toma gran importancia, pues es usado por el pueblo tutunakú para legitimarse y engrandecerse, una herramienta para hacer frente a la discriminación.

³¹⁹ Hernández Aguilar, Luis Manuel, *Op. Cit.*, p. 85

³²⁰ Guízar, Bernardo y Méndez, (ed.), *Dios teje la historia con nosotros, La fuerza de Dios Padre y Madre en la vida del pueblo, espiritualidad india*, Memoria del XI Encuentro Nacional, Enlace de Agentes de Pastoral Indígena (EAPI), Arantepacua, Michoacán, territorio P´urhépecha, 2001, p. 31

³²¹ José García Espinoza, trabajo de la materia Espiritualidad totonaca, CESIK, 2 de mayo del 2008

3.5 Cultura musical tutunakú

Gonzalo Camacho propone el concepto de “culturas musicales” para no pasar por alto las especificidades musicales que existen en nuestro país y con ello iniciar un “mirar alterno”. Camacho define a las culturas musicales como “el conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad”³²². Al aplicar este concepto se busca “construir un marco discursivo de equidad para abordar la diversidad y la diferencia musical en que éstas impliquen criterios de asimetría social [lo que] ayudaría a derrumbar la idea [...] de la existencia de una sola cultura musical como la única y última expresión del género humano”³²³. Aplicando este concepto la realidad nacional se estaría afirmando el carácter pluricultural del país y se podrían en relieve las diferencias y particularidades de cada grupo sociocultural y su producción musical; pero además se tomarían en cuenta sus procesos históricos, sociales, económicos, políticos, culturales y su relación con la música.

La música rodea la vida del pueblo tutunakú de Huehuetla, especialmente cuando es tiempo de acercarse y agradecer a *Kimpuchinakan*. Es parte fundamental de las danzas, de las misas y de las fiestas, por lo tanto se enmarca en momentos de agradecimiento y de acercamiento a Dios. Aurelio Mora, maestro del CESIK, asegura que para ellos la música “es una forma de comunicarse con Dios, con nuestros dioses, para que nuestros dioses estén alegres, estén contentos”³²⁴.

En la cultura musical tutunakú existen dos dotaciones instrumentales. La primera está compuesta por violín, jarana y guitarra quinta. La segunda por un tambor y una flauta de carrizo. Con la primera dotación se acompaña a algunas danzas en la ejecución de los *sones* de danzas, a las misas de los domingos, en donde se tocan algunos *santos sones*, en las fiestas, en donde se interpretan *santos sones* y huapango, en la bendición de la casa también con los *santos sones*, al igual que en las misas de las mayordomías (en la fotografía 8 podemos ver al Trío Polifonía Huasteca en el interior de la iglesia interpretando *santos sones*, con esto queremos mostrar que los músicos que interpretan el huapango son los

³²² Camacho, Gonzalo, *Op. Cit.*, en Híjar, Fernando (coord.), *Op.Cit.*, p. 26

³²³ *Ibid.*, p. 27

³²⁴ Entrevista a Aurelio Mora Huerta, CESIK, 16 de febrero del 2010

mismos que interpretan los *santos sones*). La segunda dotación instrumental acompaña únicamente a las danzas de los Voladores y Quetzales (ver fotografía 7, en donde se muestra esta última danza y se ve al centro al músico con el tambor y la flauta). Así entonces, la mayor parte del universo musical tutunakú es interpretado con los mismos tres instrumentos.

Cabe destacar que de todo el repertorio musical el huapango es el único género que se toca, se canta y se baila, y es el único que es interpretado con el objetivo de alegrar y unir al pueblo al mismo tiempo que se agradece por la vida. Es por lo tanto un género musical que se relaciona con un estado emocional específico como lo es la alegría. Aunque es importante señalar que, en general, la cultura musical del pueblo tutunakú huehueteco está asociada con la alegría y el respeto, pero no con la tristeza. En los rituales funerarios no se interpreta ningún tipo de música. Pareciera entonces que en el contexto sonoro tutunakú se le da prioridad a la vida y a la alegría.

1ª dotación instrumental

Violín, jarana huapanguera y guitarra quinta (huapanguera)

| Trío | Danza | Misas | Fiestas | Música | Baile | Canto | Sagrado |
|-------------------------------------------|-------|------------------|---------|--------|-------|-------|---------|
| <i>Sones de las danzas</i> ³²⁵ | x | x ³²⁶ | x | x | | | x |
| <i>Santos sones</i> | | x ³²⁷ | x | x | x | | x |
| Huapango | | | x | x | x | x | x |

³²⁵ Excepto la danza de los Voladores y de los Quetzales, que se danzan con la segunda dotación instrumental y no interpretan *sones*.

³²⁶ Únicamente en las misas que se hacen para los santos en las mayordomías. Esto incluye a todas las danzas.

³²⁷ En las misas de los domingos y en las misas de mayordomía.

2ª dotación instrumental
Tambor y flauta de carrizo

| | Danza | Misas | Fiestas | Música | Baile | Canto | Sagrado |
|------------------------|--------------|--------------|----------------|---------------|--------------|--------------|----------------|
| Danza de los Voladores | x | x | x | x | | | x |
| Danza de los Quetzales | x | x | x | x | | | x |

En relación con las danzas³²⁸, los grupos de las distintas danzas (Voladores, Huehues, Negritos, San Migueles, Quetzales, Toreadores, y la que se conforma para el Carnaval, como se puede ver en la fotografía 6), que se practican en Huehuetla son conformados por la población tutunakú. Al igual que el servicio, ningún miembro de la comunidad mestiza huehuetleca integra danza alguna. Las danzas son momentos sagrados para los tutunakús que los mestizos ven como elementos culturales que forman parte del folclore municipal al cual se ciñen para atraer turismo³²⁹. El día del Divino Salvador, patrono de Huehuetla, las danzas se colocan frente a la iglesia y danzan durante la misa. Cuando el santo patrono sale de su templo para recorrer las calles principales del centro municipal, los grupos de danzantes se forman detrás de la procesión y danzan en todo el recorrido. Este es un ejemplo claro de cómo el pueblo tutunakú ha recobrado espacios de la cabecera municipal de los que los habían desplazado los mestizos. Además de esta fiesta en la que participan todas comunidades del municipio, y a la que asisten algunas familias del

³²⁸ Es necesario aclarar que mientras las danzas “danzan” *sones*, el pueblo “baila” huapangos. Los *santos sones* que se interpretan en las misas, mayordomías y en la bendición de la casa no se bailan. Únicamente se bailan los que se interpretan en las fiestas: bodas, XV años y mayordomías (cuatro *santos sones* al principio de la fiesta y cuatro al final).

³²⁹ Lo que sucede por ejemplo en el municipio nahua de Cuetzalan, catalogado como “pueblo mágico” y por ende convertido en centro turístico, en donde las danzas han perdido su valor sagrado y de agradecimiento, dando lugar a la mera representación teatral. No es raro que sean los mestizos, dueños de la infraestructura hotelera, los interesados en preservar y resguarda la “autenticidad de lo nahua. Las comunidades indígenas son entonces valuadas por los mestizos a partir de su valor turístico. En el caso de Huehuetla, los mestizos de la cabecera muestran interés por “lo totonaco” para atraer recursos a sus negocios, pues ellos son los dueños del comercio y de la infraestructura para recibir turistas: renta de cuartos, establecimientos de comida”. Es decir, se apela a la “identidad indígena” del municipio para captar capital, el significado sagrado de los elementos del mundo tutunakú se encuentra fuera del pensamiento de la comunidad mestiza huehuetleca.

centro, existen otras de carácter comunitario como las mayordomías, a las que también asisten las danzas que han sido invitadas por el mayordomo.



Foto 5. Trío Brisa Huasteca con la interpretando *sones* para la danza del Carnaval.



Foto 6. Danza de los Quetzales



Foto 7. Trío Polifonía Huasteca interpretando *santos sones* dentro de la iglesia

Según el testimonio del huapanguero Bacilio Gaona Hernández, integrante del trío Inspiración Huasteca, existen tres grupos de *santos sones*, los *sones* para los santos patronales o los que se interpretan en las mayordomías, los *santos sones* para casamiento y los *sones* de danza. De todo el grupo de testimonios recolectados en esta investigación, él es el único que integra a los *sones* de danza al repertorio de *santos sones*, es por eso que aquí se manejan aparte. Los *santos sones* son interpretaciones ejecutadas con la 1ª dotación instrumental y no tienen letra, es, al decir de los huapangueros, pura música, puro *son*. Estos *sones* únicamente tienen lugar en momentos específicos de las bodas, de las mayordomías y de las misas. En cada uno de estos espacios rituales se interpretan distintos *santos sones*, es decir, existe un repertorio para cada rito. En las mayordomías, por ejemplo, se interpreta *El paseo de las velas*, “los mayordomos pasean con la imagen y las velas adornadas y el trío debe venir atrás tocando los *sones* para acompañar al mayordomo”³³⁰.

Además de los *sones* de danza y los *santos sones*, en la cultura musical tutunakú se ha integrado el huapango. Lorenzo Ochoa asegura que el huapango no es de origen prehispánico: “no es huasteco-indígena, ahí intervienen instrumentos que no se conocían en

³³⁰ Entrevista al trío Inspiración Huasteca, CESIK, 28 de noviembre del 2010.

los antiguos pueblos”³³¹. Pese a ello, el huapango ha sido apropiado por el pueblo tutunakú para integrarlo a su identidad, se la ha construido una memoria, un relato originario, es asumido como parte esencial de la tradición del pueblo considerándole como una “herencia de los abuelos”, y con ello se le ha otorgado una continuidad desde tiempos antiquísimos. Y es precisamente el tema que desarrollaremos en el siguiente capítulo.

³³¹ Huerta, Jorge, “El municipio de Poza Rica en área de transición entre la Huasteca y el Totonacapan”, *InformatePR*, Poza Rica de Hgo, Veracruz, 11 de septiembre del 2009, en línea: <http://www.informatepr.com.mx/11septiembre09.html>

CAPITULO IV

Las memorias en la conservación del huapango de Huehuetla

Es necesario precisar que las memorias en torno al huapango huehuetleco han sido un elemento legitimador considerado verdadero para el grupo social que los ha producido y que les ha servido para fundamentar su actuar. No es nuestro papel verificar su veracidad o falsedad, sino explicar el por qué y para qué se han elaborado esas memorias, ubicando sus construcciones o transformaciones en el tiempo y en procesos sociales específicos. Para este fin los relatos que pudieran considerarse “falsos” o “equivocados” revisten gran valor para explicar los intereses de aquellos que los transmiten y descubrir su significado más allá de la rigurosa reconstrucción de los acontecimientos históricos. Es por ello que las fuentes orales utilizadas aquí las consideramos de gran importancia.

4.1 Aproximaciones a la llegada del huapango a Huehuetla

Con los pocos testimonios que se pudieron recolectar en esta investigación es difícil reconstruir la llegada del huapango a Huehuetla sobretodo porque se encontraron versiones que se contradicen. Por una parte se dice que el huapango se difundió por la radio, a través de la única estación que se escuchaba en Huehuetla y que provenía de Tampico, aunque no se sabe con certeza en qué fechas llegó la radio al municipio. En otra versión se asegura que el huapango llegó en discos de acetato. Posteriormente veremos otra en la que esta música se conocía aún antes de la llegada de la radio y de los discos, a partir de las salidas constantes de los tutunakús hacia Veracruz, en donde lo escucharon directamente de otros tríos y la trataron de interpretar.

Los músicos huapangueros entrevistados coinciden en que los primeros huapangos que se escucharon en Huehuetla eran interpretados por Los Cantores de Pánuco³³², el Trío Armonía Huasteca y El Viejo Elpidio. A estos *sones* huastecos el pueblo tutunakú los llamó “huapango con trova” o “huapango cantado”, porque tenían letra y se cantaban. Se hacía esa distinción pues antes del huapango los músicos huehuetlecos interpretaban *sones* “sin letra”, es decir interpretaban música sin cantar con la primera dotación instrumental. En la

³³² Enrique Rivas Paniagua refirió el día 31 de marzo del 2013 en la página de *facebook* de su programa radiofónico *Sonidos de la Huasteca* que en su primer disco se lee “Los Cantores de Pánuco”; pero en sus cuatro álbumes posteriores el nombre del trío veracruzano cambió a “Los Cantores del Pánuco”.

actualidad los músicos huapangueros de Huehuetla se refieren a estos *sones* “sin letra” como el “huapango de los abuelitos” o los “*sones* de los abuelos”, y esto es uniforme en todas las entrevistas consignadas en la sección de fuentes, como en las charlas y encuentros informales y de sociabilidad general en los que me encontré.

En relación con estos *sones*, en una primera entrevista, el músico Francisco García García, de 71 años (nacido en 1939) perteneciente a la comunidad de Kuwikchuchut, aseguró que los abuelos (los antepasados) interpretaban puros *santos sones*, de los cuales se desprendían *sones* específicos que se debían tocar en cada fiesta. Interpretaban esos *sones* porque “no habían escuchado el huapango que venía de otros lugares”³³³. Según esta perspectiva entre los tutunakús hay una noción que concibe a los *sones* que interpretaban los abuelos como un equivalente al huapango, como si fueran un tipo de huapango local que se modificó cuando llegó el huapango “de otros lugres”. Sin embargo, en una segunda entrevista, el mismo músico diversificó el universo musical del pueblo tutunakú antes de la llegada del huapango “cantado”, el cual se integraba por los *santos sones*, los *sones* del *tapaxuwan*, la música alegre o *tapaxuwanatathakgní* (también conocida como *xanat tapawuan*: flor de fiesta) y los *sones* de los abuelos, además de los *sones* específicos de cada tipo de danza: los *sones* de los Negritos, los *sones* de los Huehues, los *sones* de los Quetzales. Al final de la primera entrevista el músico consideró que “las preguntas que se le hicieron tal vez no las pudo responder bien en su totalidad”³³⁴, y con ello no queda claro si los *santos sones* englobaban a todos los *sones* que se interpretaban en Huehuetla o en esta entrevista utilizó el término por comodidad. Además en un primer momento aseguró que “anteriormente los abuelos tocaban *sones*” y momentos más adelante, en la misma entrevista, dijo que los abuelos “tocaban puros *santos sones*”. En una segunda entrevista explicó, en sentido inverso, que del huapango se desprendían los *santos sones* y los *sones* del *tapaxuan*. Esta confusión se podría atribuir a que, el traductor, en un intento por explicar lo dicho por el entrevistado, utilizara sus propias palabras produciéndose una modificación del testimonio.

El músico Genaro García, cercano a los sesenta años y originario de la comunidad Francisco I. Madero, asegura que el huapango “cantado” se empezó a escuchar en la radio.

³³³ Entrevista a Francisco García, 71 años, intérprete Marcos Juárez de Gante, en la sede de la Organización Independiente Totonaca (OIT), 15 de febrero del 2010

³³⁴ *Ibidem*.

Nosotros como indígenas no conocíamos nada de tocadiscos, de grabadoras, eso no, a lo mejor en otro lado sí, pero nosotros, gente del campo, no conocemos ese tipo de música de disco. Entonces [...] se empezaron a escuchar [...] Los Cantores del Pánuco, creo que es de Tamaulipas, no sé, Trío Armonía Huasteca, [...] se empezaron a escuchar en la radio, no grabadora, no disco, no casete, pura radio³³⁵.

Alfredo Tirzo Rodríguez, integrante del trío Polifonía Huasteca, dice que su abuelo, de 82 años (nacido en 1931), le ha contado que el primer trío de huapango “cantado” que se escuchó en Huehuetla fue el de Los Cantores de Pánuco³³⁶, pero no recuerda su ubicación temporal. Por su parte, Francisco García García asegura que el huapango “cantado” llegó a Huehuetla a través de los “discos grandes” (de acetato), junto con un tocadiscos para reproducirlos que funcionaba sin pila y sin luz, únicamente dándole cuerda, y al que ellos llamaban “vitrona”. Este músico calculó que entre 1940-1950 se empezaron a vender los discos junto con los aparatos para su reproducción, y dijo recordar que cuando él tenía 12 años, en 1951, tiempo en el que llegaron las Madres Carmelitas al municipio, se inició el proceso de modificación de los “*sones* de los abuelitos” al “huapango cantado” (ver fig. 1). Según el testimonio de Genaro García los primeros discos de acetato que llegaron a Huehuetla tenían únicamente dos *sones*, uno de cada lado; es decir serían discos de acetato de 78 rpm (revoluciones por minuto). Sin embargo, en el programa de Radio Educación *Sonidos de la Huasteca*, Enrique Rivas Paniagua presentó el primer disco de Los Cantores. Un disco LP (Long Play, por sus siglas en inglés; discos de larga duración posteriores a los de 78 rpm) grabado en 1962 en la Ciudad de México y que contiene 12 *sones*, 6 de cada lado³³⁷. Rivas Paniagua cree que, además de los discos de Los Chinacos y Los Plateados producidos entre 1935 y 1946, no existen otros de *son* huasteco de 78 rpm³³⁸.

A partir de los relatos que conocen José Luna Bernabé y Alfredo Tirzo, deducen que el segundo trío que se conoció en Huehuetla fue el de Armonía Huasteca, proveniente de la

³³⁵ Entrevista a Genaro García, CESIK, 25 de febrero del 2010.

³³⁶ Entrevista a Alfredo Tirzo Rodríguez, comunidad de Lipuntahuaca, 14 de enero del 2013.

³³⁷ *Son... idos de la Huasteca*, programa de Radio Educación, conducido por Enrique Rivas Paniagua. <http://www.e-radio.edu.mx/Sonidos-de-la-Huasteca/El-primer-LP-de-los-Cantores-del-Panuco>

³³⁸ Estima que esos discos dejaron de producirse comercialmente a fines de 1950. Comunicación personal, 12 febrero de 2013.

Sierra Gorda de Hidalgo. En relación con esto, Rivas Paniagua asegura que este trío no hizo ningún disco de 78 rpm, y su primer LP se produjo en 1974³³⁹.

Otro integrante del trío Polifonía Huasteca, José Luna Bernabé, hace referencia a una de las canciones más antiguas de huapango que se escuchó en Huehuetla, una canción interpretada por los mismos Cantores llamado *El toro requesón*. Él habla de esta canción como de las más antiguas que tocaban sus tíos, junto con *El 7 mares* que era interpretado por el Trío Armonía Huasteca, grupo que se conoció después de Los Cantores³⁴⁰. Alfredo Tirzo platica que, según su abuelo, el huapango que se escuchaba en la radio provenía de una estación de Tampico, pero su abuelo no sabe cómo se llamaba esa estación pues en ese entonces no entendía el español.

Los abuelitos lo escucharon en la radio [el huapango] y es cuando agarraron esa idea también de tocar. Dice mi abuelito que casi nadie tenía radio [pero los que tenían] ahí lo escuchaban. [...] Había, este, era como rockola, que había ahí con [Antonio] Mejía. Según, ahí llegaban y ahí tenía grabada la música. Tú, para escuchar música, tenías que meter moneda³⁴¹.

Genaro García relata que su papá no hablaba español y tampoco lo entendía, por eso tocaba huapango sin cantar, con puro instrumento; pero “ya más tardecito” su padre compró una “vitrona” para escuchar los discos³⁴². Su papá, continúa, “tuvo un compañero de aquí de Huehuetla de pantalón, hablaba un poco el español y él así empezó a cantar, y más adelante mi papá compró un [...] como si fuera tocadiscos pero no es tocadiscos [...] con una aguja muy gruesa, con esa tocaba el disco”³⁴³.

Siguiendo con Genaro García, fue su padre quien le platicó que en la década de 1960 algunos tríos ya empezaban a cantar huapangos, es decir que para entonces la radio y los discos de acetato ya habrían llegado a Huehuetla. José Santiago, presidente del Consejo de Ancianos, asegura que “un integrante de un trío que se llama Miguel García, era originario de [la comunidad] Cinco de Mayo, pus empezó a tocar el huapango que hoy se toca, el

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Entrevista a José Luna Bernabé, comunidad de Putaxcat, 15 de enero del 2013.

³⁴¹ Entrevista a Alfredo Tirzo Rodríguez, comunidad de Lipuntahuaca, 14 de enero del 2013.

³⁴² Entrevista a Genaro García, CESIK, 25 de febrero del 2010.

³⁴³ *Ibidem*.

huapango cantado”³⁴⁴. Francisco García dice que en la comunidad de Xonalpú también empezaron a “trovar”; el trío “los Gómez también sacaron versos, ellos olvidaron la forma, el estilo de tocar aquí [...] del municipio, de Huehuetla”³⁴⁵. Sin embargo “sacar el verso” resultaba difícil pues muchos de los músicos aún no sabían hablar español o no lo dominaban. Ya se señaló que en la actualidad sigue siendo muy alto el porcentaje de hablantes tutunakús y que hay investigaciones que señalan que fue a partir de la década de los cuarenta que en el Totonacapan “se observa la tendencia hacia el incremento del biligüismo totonaco-español (o náhuatl-español) y del monolingüismo del idioma español”³⁴⁶.

Pero todo indica que al pueblo le gustó más cómo se escuchaba la música con verso y empezaron a contratar con más frecuencia a los tríos que ya interpretaban el huapango “cantado”. Al escuchar el huapango lo músicos adquirieron tal gusto por él, dice Genaro García, que “ahí empezó a practicar la gente, y yo también, [...] compré una grabadora chiquitita y [...] en mi misma radio empecé a grabar y a sacarle los versos yo ahí, de ahí aprendí, y otros tríos no sé cómo le hicieron pero yo así [...] le hice”³⁴⁷.

Francisco García García, además de nombrar a Los Cantores de Pánuco y al Trío Armonía Huasteca, hace referencia a El Viejo Elpidio, músico de *son* huasteco que pertenecía en un primer momento al trío Los Chinacos que se conformó aproximadamente en 1932. Francisco García dice recordar el huapango La Malagueña cantado por el trío de Elpidio “El Viejo” Ramírez Burgos. Como se mencionó anteriormente, este trío grabó discos de 78 rpm desde 1935 pero, también, era un trío que, junto con Los Plateados, iniciaron la difusión masiva del *son* huasteco a través de la radio.

Como puede verse esta primera reconstrucción de la llegada del huapango a Huehuetla puede parecer algo confusa. A pesar de las diferencias y contradicciones entre los testimonios, la información recopilada nos da indicios de que el huapango se difundió en Huehuetla a través de medios de comunicación como la radio y discos de acetato, que nos ubican en los años cuarenta. Con los testimonios que se cuentan hasta el momento, es posible indicar que el huapango en su forma cantada ya está establecida al iniciar la década

³⁴⁴ Entrevista a José Santiago, intérprete Marcos Juárez de Gante, 7 de octubre del 2010.

³⁴⁵ Entrevista a Francisco García, intérprete Antonio Márquez, comunidad de Kuwikchuchut, 24 de noviembre del 2010.

³⁴⁶ Velázquez, Emilia, *Op. Cit.*, p. 32

³⁴⁷ Entrevista a Genaro García, CESIK, 25 de febrero del 2010.

de los sesentas, porque para entonces ya hay tríos locales que lo interpretan, quedando confinadas las modalidades puramente instrumentales para aspectos rituales más específicos de los cuales se abundará más adelante (ver figura 1).

Para el 2010, año en el que se inicia esta investigación, el huapango es una música vigente en Huehuetla, y a la que los músicos y el pueblo tutunakú le tienen gran respeto. Es una música que se toca, se canta, se baila y, en Huehuetla, es interpretado únicamente por hombres tutunakús.

¿Por qué el huapango es parte fundamental de la cultura musical tutunakú de Huehuetla? Una respuesta tentativa nos la puede proporcionar el testimonio de Alfredo Tirzo. Él asegura que el huapango se conserva “porque es tradicionalismo. Ya es tradicional acá el huapango. Porque en cada fiesta hay huapango: bendición de una casa, bautizo, boda, quince años, cumpleaños. Siempre huapango. Porque ya es nuestro, de nosotros. Nos enorgullece de que sea nuestro porque es lo único valioso que tenemos, lo más bonito”³⁴⁸.

Precisamente Rosa Virginia Sánchez dice que una de las expresiones más representativas de la cultura en cualquier sociedad del mundo es la música. Es decir, “hablar de las manifestaciones culturales de una región específica nos permite conocer con mayor profundidad lo que en ella sucede y darnos a la vez una idea de la diversidad de eventos y discursos posibles”³⁴⁹. El pueblo tutunakú se sintió identificado con el huapango. En la radio “decían que el huapango era música campesina. Dijeron que era tradicionalismo, ora sí que de la tradición”³⁵⁰, relata Alfredo Tirzo. Pero esta identificación la empezaron a vincular con su “ser indígena y campesino” hasta que pudieron entender la información que se transmitía en español. Ahora que este pueblo se ha apropiado del huapango aseguran que esa música es suya, es música indígena y es parte de su tradición. Así platican los músicos tutunakús de Huehuetla.

³⁴⁸ Entrevista a Alfredo Tirzo Rodríguez, comunidad de Lipuntahuaca, 14 de enero del 2013.

³⁴⁹ Sánchez, Rosa Virginia, “Regiones de México, diálogo entre culturas, año 1 nos. 1 y 2”, ver en: <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/6/r-04-sanchez.pdf>.

³⁵⁰ Entrevista a Alfredo Tirzo Rodríguez, comunidad de Lipuntahuaca, 14 de enero del 2013.

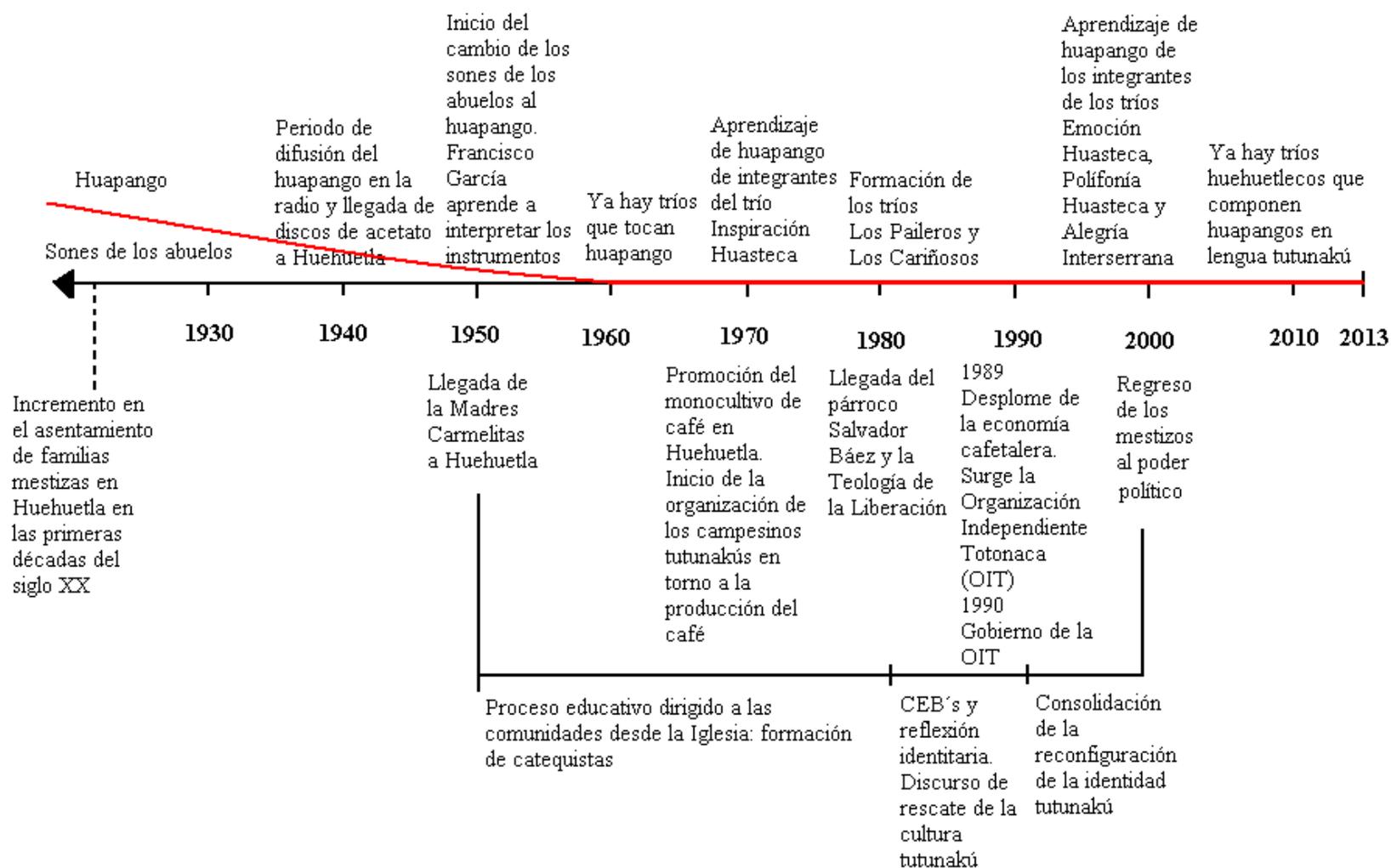


Fig 1. Línea de tiempo que incorpora los acontecimientos relevantes para esta investigación en torno a los procesos sociales en los que se inserta la construcción de las memorias del huapango y que puede ayudar a entender el contexto en el que se va desarrollando su práctica en Huehuetla.

4.2 La música que alegra los corazones convertida en tradición

La música considerada “tradicional” se define como “un discurso de significados organizados mediante el sonido, que responde a una manera especial de percibir y de vivir el mundo por un determinado grupo social”³⁵¹, y refleja de muchas formas su realidad social, histórica y cultural abriéndose en un amplio abanico de posibilidades como valor de uso, ya sea con fines estéticos, religiosos, sociales y terapéuticos, entre otros, en un complejo entrelazamiento que tiene que ver con una visión integral del universo³⁵².

Ahora bien, la música de tradición oral es toda

forma de expresión que no depende de la escritura o notación musical, que ha sobrevivido en la memoria colectiva, que se ha transmitido de padres a hijos y que comprende no sólo el repertorio, sino también las formas de emisión vocal, los modos de ejecución de instrumentos y la construcción o fabricación de los mismos, así como la utilización de formas musicales consagradas por el uso tradicional³⁵³.

Benjamín Muratalla propone no perder de vista dos ejes fundamentales al momento de acercarnos a estas músicas: el cultural y el histórico. El eje cultural hace referencia a una forma de concebir el mundo y de relacionarse con él, “todo esto mediante la construcción y reproducción permanente de estructuras significantes que ordenan la vida humana en relación con el universo”³⁵⁴. El eje histórico es el de la dimensión temporal, “la continuidad de la experiencia, representada no sólo por la acumulación interna de sabiduría sino también por el contacto con otros grupos humanos, con otros contextos”³⁵⁵. En el capítulo anterior establecimos las coordenadas culturales que nos permiten aproximarnos a la relación que el pueblo tutunakú huehuateleco tiene con el mundo. Hemos abordado también las coordenadas históricas de los procesos sociales que nos permiten tener un marco temporal de referencia en torno a la llegada del huapango y su incorporación a las prácticas culturales del pueblo. Ahora nos enfocaremos en el eje histórico del huapango, desde la continuidad de su práctica hasta el proceso de su legitimación sustentada en narraciones históricas.

³⁵¹ Jardow-Pedersen, Max, “La música divina de la selva yucateca”, en Muratalla, Benjamín, “La música tradicional y el derecho de autor”, en García Soto, Narciso y Vázquez Valle, Irene (coords.), *Op.Cit.*, p. 79

³⁵² Muratalla, Benjamín, *Op. Cit.*, en Vázquez, Irene, *Op.Cit.*, p. 79

³⁵³ Tello, Aurelio, *Op. Cit.*, en Florescano, Enrique (coord.), *Op. Cit.*, p. 82

³⁵⁴ Muratalla, Benjamin, *Op. cit.* en Vázquez, Irene, *Op.Cit.*, p. 80

³⁵⁵ Tello, Aurelio, *Op. Cit.*, en Florescano, Enrique (coord.), *Op. Cit.*, p.82.

Con base en la premisa de Nishida Kitarô: sin tradición no hay mundo histórico; abordaremos el huapango que se practica actualmente en Huehuetla como una construcción discursiva que plantea la idea del huapango como una “herencia del pasado”, la idea de los músicos como salvaguardas de la memoria y con ello la construcción de un relato mítico originario que entra en conflicto con otras memorias locales.

María Madrazo propone que una tradición se puede considerar como tal sólo cuando se ha transmitido por, al menos, tres generaciones para poder percibir los procesos de cambio. De los entrevistados, la primera generación la representa Francisco García que, según recuerda, inicia su aprendizaje en la ejecución de los instrumentos en los inicios de la década de 1950. La segunda generación, Genaro García y los integrantes del trío Inspiración Huasteca, que aprenden a principios de 1970. La tercera generación la integran los tríos Los Paileros y Los Cariñosos quienes se inician en el huapango a fines de 1970 y principios de 1980. Finalmente en la cuarta generación se encuentran los tríos Emoción Huasteca, Polifonía Huasteca y Alegría Interserrana que inician su aprendizaje aproximadamente a finales de la década de 1990 y a principios del 2000.

A lo largo de cuatro generaciones el huapango se ha constituido como una parte fundamental de la cultura musical del pueblo tutunakú. Un elemento importante es que se incorporó a los espacios festivos, ocupando el lugar que tenían los “*sones* de los abuelos”. De hecho, se considera que el huapango es lo que hace que la gente esté contenta, alegre y unida, por lo tanto es fundamental en cualquier fiesta que se haga³⁵⁶.

La tradición se piensa tan importante en la vida social de un pueblo que, de hecho, es considerada como una autoridad. Ésta puede ser asumida como forma de resistencia que favorece lo que se considera propio o “auténtico”, otorgando identidad y cohesión comunitaria, como sucedió en el proceso de reconfiguración cultural del pueblo tutunakú de Huehuetla. El valor que este pueblo le otorga a “el costumbre” se puede percibir a partir del interés en mantener los vínculos con su pasado, su posibilidad de adaptar el fenómeno tradicional a las necesidades de su realidad y la construcción de una memoria colectiva en torno a la práctica del huapango como forma de legitimación. La autoridad y sentido de la tradición se sustenta en la temporalidad, es aceptada y respetada porque proviene del pasado y es parte de una acumulación de saberes y experiencias culturales, por eso es el

³⁵⁶ Francisco García, 71 años, intérprete Marcos Juárez de Gante, OIT, 15 de febrero del 2010.

cimiento del presente. El pueblo tutunakú apela a la tradición y al saber de “los abuelos” para establecer un vínculo con un pasado remoto tratando de constatar que, pese a algunas modificaciones, es una práctica “auténtica” que forma parte de su identidad como indígenas.

Pero también esta práctica musical se considera una tradición viva y continua por su movimiento y por su adaptación social de generación en generación. Se encuentra, pues, en ese campo de cambio que plantean Thompson y Hobsbawm (ver apartado 1.2.2 del primer capítulo de esta investigación). Esa característica de adaptación a los nuevos contextos sociales es precisamente uno de los elementos que ha permitido su preservación. Así, el huapango es una práctica festiva que se vive y que es parte de la memoria del pueblo, por tanto hay que hablar en términos de una tradición que se vincula con el pasado pero fundamentalmente es una tradición del presente.

4.3 En cada fiesta hay huapango porque es “el costumbre”: espacios sociales-festivos

De acuerdo con uno de los testimonios orales de más antigüedad, antes de la llegada del huapango “cantado”, en el municipio de Huehuetla se interpretaban distintos tipos de *sones* dentro de las ocasiones festivas (*santos sones*, *sones del tapaxuwan*, *sones de los abuelos*³⁵⁷, *tapaxuwanatathakgní*)³⁵⁸.

En las bodas, por ejemplo, cuando la novia se dirigía a la casa del novio, se acompañaba el recorrido con los *santos sones*. Después de que los compadres y ancianos les regalaban algunos consejos a la pareja se bailaba la *tapaxuwanatathakgní*, posteriormente los padrinos bailaban cuatro *sones* que eran los *sones del tapaxuwan*. La música alegre o *tapaxuwanatathakgní* también se bailaba cuando un niño cumplía cinco, diez y quince años, en donde se hacía un pequeño festejo. Esto lo llevaba a cabo el padre

³⁵⁷ Los “*sones de los abuelos*” son considerados por el pueblo tutunakú como el antecedente (y vínculo directo) del huapango actual. Estos *sones* tenían la misma función del huapango: se interpretaban en las fiestas para que los invitados bailaran y se alegraran, así como para ofrendar a su dios. Para escuchar algunos de los *sones de los abuelos* interpretados por don Francisco García y sus nietos ver el video *Sones de los abuelos de Huehuetla según el conocimiento de Don Francisco García García*, que se encuentra en los acervos de los Laboratorios audiovisuales del Instituto Mora, CIESAS y de la UAM-Iztapalapa, así como en el Archivo de la Palabra de la ENAH.

³⁵⁸ Entrevista a Francisco García, 71 años, intérprete Marcos Juárez de Gante, OIT, 15 de febrero del 2010. Este “antes” del predominio de los *sones* no cantados, según parece que los testimonios dan indicios, debe corresponder con una temporalidad anterior a las décadas de 1940 y 1950, que es cuando se asume que el huapango se va generalizando en el municipio.

como demostración de afecto hacia su hijo. A la fiesta debían asistir los padrinos, quienes tenían la obligación de brindarle algunos consejos a su ahijado. Consejos como que el niño debe querer a sus padres, demostrarle cariño a la sociedad y, además de estudiar, debe de trabajar en el campo y nunca dejar solos a sus padres. Por su parte, los *santos sones* se interpretaban cuando, en una mayordomía, se llevaba la imagen del santo en los recorridos que hacían con la imagen desde la iglesia hasta la casa del mayordomo y viceversa. Los *santos sones* acompañaban a la imagen del santo en todo el recorrido (práctica que aún sigue vigente). Tanto en las mayordomías como en las bodas se iniciaba y se finalizaba la fiesta bailando cuatro *santos sones* que sólo bailaban los mayordomos o la pareja junto con los padrinos. Al finalizar esos cuatro *sones* iniciaban los “*sones* de los abuelos” que podían bailar todos los invitados. Bailar los cuatro *sones*, como parte de la costumbre los abuelos, era parte de un ritual en donde el tutunakú “va a dar gracias a Dios, porque le dio la alegría de poder hacer, poder cumplir lo que le había prometido hacer”³⁵⁹. En una boda los cuatro *sones* se bailaban para unir a la familia, al mismo tiempo que estaban “dando un ejemplo de lo que es la costumbre”³⁶⁰. Bailar los cuatro *sones* era obligatorio y era una parte esencial de la “costumbre ritual”³⁶¹.

El cosmos musical tutunakú tiene un sentido ceremonial y está inmerso en rituales, la mayoría de orden religioso, en donde se transmiten y preservan las costumbres, las normas y los valores del pueblo. En la actualidad se siguen practicando los *santos sones*, que a lo largo del tiempo se han modificado, y el huapango, que es una música que se canta y ha sido adoptada por el pueblo tutunakú en tiempos recientes. En cambio la música alegre (*tapaxuwanatathakgní*), los *sones* del *tapaxuwan* y los *sones* de los abuelos se han dejado de practicar.

El huapango se incorporó paulatinamente a todas las fiestas del pueblo tutunakú. La fiesta es un espacio en el que el actuar social se diferencia de la vida cotidiana, otorga cohesión social “a partir de formas de organización grupal que generan empatía entre los actores, creando lazos y compromisos sociales recíprocos al interior”³⁶² [...]; generando a su

³⁵⁹ Entrevista a Aurelio Mora Huerta, CESIK, 16 de febrero del 2010.

³⁶⁰ Entrevista a Francisco García, intérprete Marcos Juárez de Gante, OIT, 15 de febrero del 2010.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² Resulta interesante ver cómo en el rito de una mayordomía presidida por un integrante de la comunidad mestiza pareciera que el conflicto social y político entre tutunakús y mestizos se ha desarticulado. Sin embargo, en el fondo de las acciones de “solidaridad”, aún podemos encontrar desigualdad, en donde el

vez, diferenciación social hacia el exterior. Esto permite que definan las fronteras grupales o límites simbólicos de la acción social colectivamente reconocida”³⁶³.

En el ámbito de la música, el espacio social festivo “da sentido a la producción y al consumo ritual musical. Además de que en dicho momento se logra la interiorización de los códigos musicales conformando a los individuos que participan en la fiesta. Genera la posibilidad de la motivación para el aprendizaje de los instrumentos y de la música”³⁶⁴, como es el caso de varios jóvenes tutunakús que al asistir a las fiestas comunitarias han adquirido el gusto por el huapango, y con ello han procurado su aprendizaje.

Es precisamente por esto que es necesario abordar estos espacios sociales pues ocupan un lugar esencial en la salvaguardia del huapango. Hay que recordar que en los documentos de la UNESCO en materia de patrimonio cultural inmaterial, vistos en el segundo capítulo, se estableció que salvaguardar consiste en transferir conocimientos, técnicas y significados. Por tanto las acciones aplicadas a la salvaguardia de este patrimonio se deben dirigir hacia el reforzamiento de las condiciones necesarias para que se pueda transmitir de generación en generación. Uno de los elementos importantes en torno a la conservación del huapango que se practica en Huehuetla, además de la transmisión oral, son los espacios sociales en donde se practica la música.

Rafael García, violinista del trío Alegría Interserrana, asegura que fue al escuchar tocar a su abuelo y a su padre lo que lo motivó a practicar el huapango. Manuel Gaona, jaranero del mismo trío, dice que lo practica desde el 2007, “y esto surge porque en las fiestas que se dan aquí cerca o en las fiestas que él ha participado, [...] escuchando el huapango, [...] se escucha bonito y me gustó y empiezo a practicar”³⁶⁵, y aunque también su padre toca el huapango el gusto lo adquirió al asistir a las fiestas. Ligado a lo anterior

mestizo es el que manda y el tutunakú obedece, aprovechándose del trabajo comunitario; pero no sólo en las acciones sino también el propio discurso que tiende a ser paternalista y asistencialista. Quizá las ocasiones festivas se diferencien de la vida cotidiana, pero en casos como estos dejan entrever que aún existe un discurso discriminatorio hacia la población tutunakú, y es parte de la vida social del municipio huehuetleco.

³⁶³ Muñoz Güemes, Alfonso, “Música y patrimonio cultural intangible en la Península de Yucatán” en Híjar Fernando (coord.), *Op. Cit.*, p. 125

³⁶⁴ Camacho, Gonzalo, “El sistema musical de La Huasteca hidalguense. El caso de Tepexitla” en J. Jáuregui, y M. Olavarría (coords.), *Cultura y comunicación. Edmund Leach in Memoriam*, CIESAS, UAM-Iztapalapa, México, 1996, p. 513

³⁶⁵ Entrevista trío Alegría Interserrana, intérprete Marcos Juárez de Gante, comunidad de Lipuntahuaca, 25 de octubre del 2010.

hay casos en los que ningún miembro de la familia lo practica y es en las fiestas, observando y escuchando a otros tríos, cuando se genera el gusto por el huapango.



Foto 8. Trío Los Gavilanes en una boda.



Foto 9. Trío Los Primos en una boda.

Para el pueblo tutunakú la fiesta es significado de alegría, en las fiestas la gente se reúne, convive y es un modo de preservar la costumbre al significarla y ponerla en práctica. El ingrediente cohesionador es el huapango, sin él no hay alegría ni fiesta, aseguran los músicos. Francisco García asegura que la alegría es símbolo de respeto y valoración entre las personas, gracias a ella se convive y se puede llevar a cabo el trabajo comunitario, por lo tanto es factor de bienestar común.

Actualmente el huapango se interpreta en todas las fiestas y reuniones que lleva a cabo el pueblo tutunakú: bodas, mayordomías, la fiesta patronal (que también es ocasión festiva del pueblo mestizo huehuetleco), posadas, XV años, reuniones informales, la Reina del Listón, el aniversario de la OIT y del CESIK.

Las fiestas que se hacen durante todo el año son las mayordomías. Una mayordomía es una forma de servicio considerado como cargo religioso que forma parte de la organización social y ceremonial de una comunidad y es representado por una pareja, por lo regular un matrimonio. Asumir el cargo de mayordomo “prevé el cuidado durante un año de la imagen del santo en la iglesia (y, en el caso de los santos de mayor importancia, la custodia en casa de una reproducción de su imagen) y los principales gastos necesarios para la celebración de su fiesta”³⁶⁶. En palabras del maestro Juvencio García Ramiro³⁶⁷, a propósito de su cargo como mayordomo de San Judas Tadeo³⁶⁸, una mayordomía es un rito, una ofrenda a Dios y a la fe que uno tiene³⁶⁹.

³⁶⁶ Lupo, Alessandro, *Op. Cit.*, en Broda, Johanna y Báez-Jorge, Félix (coords.), *Op. Cit.*, p. 377

³⁶⁷ Entrevista a Juvencio García Ramiro, cabecera municipal de Huehuetla, 23 de octubre del 2010. Originario de Cuetzalan y residente de Huehuetla desde hace 30 años. Se utilizó el testimonio del maestro Juvencio García Ramiro para acercarnos al rito de las mayordomías con mayor detalle porque no se requería el apoyo de un intérprete y, además, porque se tuvo conocimiento con anticipación de su cargo como mayordomo. Ante esto es necesario tomar en cuenta algunas cuestiones: cuando se ha aceptado el cargo todos los mayordomos deben asistir a reuniones en la Iglesia, en donde se les informa cómo deben desarrollar el ritual. Por lo tanto, el maestro Juvencio García tenía conocimiento del proceso del rito de la mayordomía. También es importante señalar que el ser mestizo no lo excluye de venerar a los santos, es por ello que algunos mestizos de la cabecera municipal han participado en este cargo religioso. Sin embargo, a diferencia de algunos elementos del ritual tutunakú, los mayordomos mestizos introducen elementos culturales propios de su grupo social, por ejemplo la música de viento, o anulan el baile de los cuatro *sones* al inicio y término de la fiesta. Es decir, la veneración a los santos no es una costumbre que practique únicamente el pueblo tutunakú, sino que también forma parte de las prácticas religiosas mestizas, aunque en el proceso ritual existan algunas variantes.

³⁶⁸ Como complemento del texto se puede remitir a la imagen audiovisual consultando el documental *Un día con San Judas*. Video realizado en Huehuetla en donde se muestra el proceso de la mayordomía del maestro Juvencio García Ramiro en octubre del 2010. Se encuentra disponible para consulta en el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto Mora.

³⁶⁹ Entrevista a Juvencio García Ramiro, cabecera municipal de Huehuetla, 23 de octubre del 2010.

El calendario anual de las mayordomías depende de los santos que el pueblo venera y por lo tanto de las imágenes religiosas que tengan. Las iglesias de cada comunidad tienen sus propios santos, al igual que la iglesia de la cabecera municipal. En el municipio de Huehuetla, en general, podemos encontrar a San Miguel, Santa Cecilia (patrona de los músicos), Santa Teresa del Niño Jesús, San Judas Tadeo, San Salvador, Nuestra Señora de Guadalupe, entre otros. El mayordomo tiene la obligación de cumplir las responsabilidades que su cargo implica. Durante un año debe cuidar y servir al santo, así como organizar una fiesta en su honor.

Las mayordomías son consideradas como una tradición de gran importancia en la vida social y religiosa. Además de formar parte de la identidad es considerada una práctica comunitaria que remite al pasado del pueblo, a las prácticas rituales de los abuelos como el baile de los cuatro *sones*. Este espacio ritual-festivo se convierte en una articulación y vínculo con el pasado en donde la música adquiere una importancia relevante al ser parte fundamental del proceso y cohesionador social.

4.4 Transmisión social del huapango

El huapango se puede considerar como música de transmisión oral al interior de Huehuetla por sus especificidades en dicho contexto, y una de éstas es cómo se transmite el saber hacer de esta música que contempla tres elementos: canto, baile e instrumentación.

Las ocasiones festivas son espacios sociales a través de los cuales la comunidad transmite su memoria al mismo tiempo que le da continuidad a su tradición y sus costumbres. Una vez generado el interés de algunos integrantes de la comunidad por el huapango cabría abordar las cuestiones técnicas, es decir, cómo han aprendido a ejecutar los instrumentos, cómo se aprendieron las letras de las canciones y si bien no trataremos cómo han aprendido a bailar, sí abordaremos brevemente cuáles han sido los cambios en el baile. En concreto, abordaremos cómo han aprendido a interpretar el huapango y cuáles han sido los cambios y continuidades a lo largo de cuatro generaciones de huapangueros.

Francisco García recuerda que él aprendió a tocar la guitarra y la jarana observando a sus tíos que después le enseñaron algunas posturas. Sin embargo, si una persona quería aprender a tocar el violín debía hacerlo sólo. Explica que, como aquel instrumento no tiene

trastes, aprendió las posturas observando a sus tíos y a los violinistas en las fiestas, y posteriormente intentaba reproducir en su instrumento los sonidos que había escuchado.

El aprendizaje a través de la observación y la memoria del sonido no se modificó en la siguiente generación. Los hermanos Adelfo y Heriberto García, integrantes del trío Los Paileros, relatan que cuando eran niños su papá fue padrino en muchas mayordomías y en muchas ocasiones ellos lo acompañaban. Al escuchar el huapango en las fiestas a ellos les nació el gusto por él³⁷⁰.

Después de que los hermanos tuvieron sus instrumentos fue necesario aprender a tocarlos, pero no conocían a alguien que les enseñara a afinarlos ni las posturas. Entonces acudían a las fiestas con sus instrumentos para que los tríos que estuvieran contratados para la ocasión se los afinaran. Una vez afinados, ellos observaban los movimientos y posturas que hacían, desde cómo movían las manos hasta en donde ponían los dedos, así se aprendían las posturas y el rasgueo para poderlo practicar después. “Nosotros empezamos a aprender escuchando, viendo cómo ellos manejan los instrumentos”³⁷¹.

En el caso del trío Inspiración Huasteca podemos encontrar algo semejante. Manuel Gaona aprendió la jarana a los 8 años, en 1970, posteriormente la guitarra quinta y cuando tenía entre 10 y 15 años se inició en el violín. Heriberto García aprendió la guitarra a los 10 años, también en 1970, y la jarana a los 40. Mientras que Bacilio Gaona aprendió la jarana a los 17 años, en 1987, y la guitarra quinta a los 30. Como se ve el aprendizaje de los miembros de este trío inició entre 1970 y finales de la década de 1980. En todos los casos los espacios festivos fueron importantes pues de ahí les surgió el gusto por el huapango y tuvieron la ventaja de tener algún familiar que les enseñara a ejecutar los instrumentos.

Para Rafael García, violinista del trío Alegría Interserrana y el mayor de los tres integrantes (tiene 40 años), aprendió a tocar gracias a los conocimientos que su padre le compartió y acercándose a los huapangueros en las fiestas; pero le resultó complicado tocar el violín, comenta que cuando inició a tocar el instrumento, desde hace 15 años, alrededor de 1995, se acercaba a ciertas personas para tratar de practicar, pero nunca le

³⁷⁰ Entrevista al trío Los Paileros, intérprete Marcos Juárez de Gante, cabecera municipal de Huehuetla, 10 de octubre del 2010.

³⁷¹ *Ibidem*.

explicaban cómo era el manejo del violín. Entonces empezó a acudir a las fiestas para observar a los tríos y aprender de ellos³⁷².

Desde la percepción del violinista Rafael García, en la actualidad es mucho más fácil aprender a tocar gracias a la existencia de grabadoras y discos, herramientas de las que se pueden valer para practicar. Ante esto hay que destacar que a lo largo de las tres generaciones prima el desarrollo de la audición sobre la escritura en el aprendizaje de la ejecución instrumental, no hacen uso de partituras. Actualmente algunos tríos de esta última generación utilizan las grabaciones que han hecho tríos huapangueros y que se venden en el mercado local. A diferencia de las dos generaciones anteriores que debían recordar las posturas y rasgueos de los tríos en las fiestas, la tercera generación cuenta con computadores y reproductores de video a través de los cuales pueden aprender y practicar sin necesidad de hacer un ejercicio memorístico.

Hay que señalar los elementos importantes que nos brindan estos testimonios. La relación entre el aprendizaje y los espacios sociales en los que se integra el huapango y la relación entre la tecnología y el aprendizaje. En el caso de la relación espacio-aprendizaje, hay que recordar lo planteado en el primer capítulo, el rito comunitario como acción social es una forma de transmisión de la interpretación cultural del pasado, pero también de modelos de acción que permiten darle continuidad a la tradición y reconocerse dentro de una comunidad. En segundo lugar está la relación tecnología-aprendizaje, las primeras generaciones ejercitaron su memoria y desarrollaron habilidades para recordar pero aprovechando recursos tecnológicos como la radio y los discos de acetato, mientras que la última generación ha adoptado las otras herramientas audiovisuales para el aprendizaje del huapango, pero también para difundirlo a través de la grabación de las mejores interpretaciones de los tríos. Es decir, las nuevas generaciones se han apropiado de otros medios tecnológicos y han generado nuevas estrategias para procurar la continuidad de su tradición musical.

Hay otro aspecto relativo a la inclusión de otros géneros musicales con la dotación instrumental huapanguera. Cuando Los Paileros formaron su trío en 1984, únicamente se sabían diez canciones de huapango, cuando terminaban su repertorio iniciaban de nuevo

³⁷² Entrevista trío Alegría Interserrana, intérprete Marcos Juárez de Gante, comunidad de Lipuntahuaca, 25 de octubre del 2010.

repetiendo las mismas canciones a lo largo de la fiesta. En la actualidad este trío cuenta con un repertorio de aproximadamente 200 canciones de huapango. Sin embargo ahora “les piden corridos, rancheras o si no cumbias o huapangos, tonces en ese sentido varía mucho de acuerdo de la persona, de la gente que está presente en la fiesta”³⁷³. Esto último cobra especial interés porque actualmente los tríos han modificado su repertorio musical en respuesta a las exigencias marcadas por la sociedad, es decir, respondiendo a las necesidades actuales. Genaro García nos dice que “a veces, cuando nos invitan [...] al centro, ellos también les gusta el huapango, por ejemplo aquí en el centro, pero más tardesito, ya cuando se le está subiendo su chela, ya te piden: no pos tócame esta canción, ese del duranguense o ese de K-paz de la Sierra, o un corrido”³⁷⁴. Lo planteado por este huapanguero deja entrever que es el grupo social de los mestizos huehuetlecos, así como habitantes de lugares fuera de Huehuetla, quienes solicitan a los tríos huapangueros canciones que salen del marco de la costumbre tutunakú de interpretar únicamente huapango para bailar en las fiestas. Dentro de las comunidades ocasionalmente se puede escuchar la interpretación de alguna canción ranchera o duranguense, que se acepta únicamente cuando la gente está comiendo, nunca cuando se está bailando.

Por otra parte, el aprendizaje de las canciones y de un elemento tan peculiar del huapango como es el falsete puede variar de un intérprete a otro. Es necesario mencionar que la ubicación del falsete en los cantos huehuetlecos es diferente a la de otras partes de la Huasteca. Un ejemplo lo podemos ver en la primera estrofa de la canción El Gusto, una versión interpretada por Los Camperos de Valles, provenientes de San Luis Potosí, otra interpretada por el trío Inspiración Huasteca, originarios de Huehuetla y residentes de la Ciudad de Puebla, y la última por Perla Tamaulipeca, desde Tampico, en donde el subrayado muestra las diferencias del falsete:

Los Camperos de Valles³⁷⁵

Cantando el gustito estaba
Cuando me quedé dormido
Tu mamá me despertaba
yo me hacía el desentendido

³⁷³ Entrevista al trío Los Paileros, intérprete Marcos Juárez de Gante, cabecera municipal de Huehuetla, 10 de octubre del 2010.

³⁷⁴ Entrevista a Genaro García, CESIK, 25 de febrero del 2010.

³⁷⁵ Disco Los Camperos de Valles, *El Triunfo, Sonas de La Huasteca*.

para ver si me dejaba
otro ratito contigo

Trío Inspiración Huasteca³⁷⁶

Cantando el gustito estaba
Cuando me quedé dormido
Tu mamá me despertaba
yo me hacía el desentendido
para ver si me dejaba
otro ratito contigo

Perla Tamaulipeca³⁷⁷

Cantando el gustito estaba
Cuando me quedé dormido
Cuando tu mamá me hablaba
yo me hacía el desentendido
para ver si me dejaba
otro ratito contigo

Además de todo el repertorio de letras de huapangos que se deben aprender los tríos, existen algunos que han escrito sus propias letras, un ejemplo de ello es el trío Inspiración Huasteca, quienes interpretan “Recuerdo a Huehuetla”, composición de Manuel Gaona Méndez, violinista de este trío y originario de la comunidad de Francisco I. Madero. Canción que versa así:

Sierra Huehuetla querida
Donde me vieron crecer
Donde me vieron crecer
Sierra Huehuetla querida

Siempre te llevo en mi vida
Yo nunca te olvidaré
Eres mi tierra florida
Productora del café

Yo recuerdo mi Huehuetla
Tierra donde yo nací
Tierra donde nací
Yo recuerdo mi Huehuetla

³⁷⁶ Disco Trío Inspiración Huasteca, *Trío Inspiración Huasteca*.

³⁷⁷ Disco *El gusto: 40 años de son huasteco*, disco 2.

Yo recuerdo mi Huehuetla
La tierra donde nací
La tierra donde nací
Yo recuerdo mi Huehuetla

Hablando con simpatía
La primera luz que vi
La primera luz que vi
Fue la luz de la alegría

Mi Huehuetla es tierra santa
Donde reina la alegría
Donde reina la alegría
Mi Huehuetla es tierra santa

Tiene su delegación
Unas escuelas muy hermosas
Tiene su mismo templo
De la virgen milagrosa³⁷⁸

Estos versos nos permiten saber cómo recuerda este trío a Huehuetla, en donde se hace mención del café y la alegría, dos elementos históricos esenciales de este municipio. El primero por ser uno de los productos comerciales básicos en la economía huehuetleca que estuvo inmerso en un proceso de organización comunitaria. El segundo por ser un estado emocional del que se apropió el pueblo y es ahora parte del discurso identitario.

Hay tríos de nuevas generaciones, como Polifonía Huasteca, que buscan integrar elementos culturales propios en el huapango. Un ejemplo de esto es la composición de versos en lengua tutunakú. De todos los tríos y músicos que se entrevistaron para esta investigación, Polifonía Huasteca³⁷⁹ e Inspiración Huasteca³⁸⁰ son los únicos que componen versos en su lengua, los demás aseguran que es muy difícil. Lo interesante es que los músicos ya no se conforman con componer versos que hablen de Huehuetla o de la Huasteca poblana, sino que, en este proceso de apropiación del huapango han iniciado la incorporación del elemento lingüístico.

El huapango es una música que se baila en un contexto de alegría y festividad. El baile se hace en parejas de hombre y mujer, una fila de hombres frente a una fila de

³⁷⁸ Huapango incluido en el disco *Trío Inspiración Huasteca*.

³⁷⁹ Véase el 2º video del documental interactivo, *Sones, sentires y colores*, en: <http://www.prezi.com/hadwjjp9cj9/sones-sentires-y-colores/>

³⁸⁰ Véase el video *Akit Xalakasipini* del Trío Inspiración Huasteca, subido a Youtube el 19 de abril del 2011, en: <http://www.youtube.com/watch?v=cOWyYrSizEQ>

mujeres, como podemos observar en la fotografía 10, aunque ambas filas pueden ser mixtas.



Foto 10. Baile de huapango en un bautizo

Una de las partes fundamentales del baile del huapango es el conocido “zapateo”, es decir “el golpeteo rítmico de los pies sobre una superficie específica”³⁸¹. En Huehuetla la mujer no “zapatea”, sino que hace un movimiento muy ligero de adelante hacia atrás³⁸². La creencia general es que si las mujeres bailan rápido se cansan. El hombre, al contrario, mueve los pies con mayor viveza pero su “zapateo” no es tan sonoro pues usan por calzado huaraches. Los abuelos tutunakús que no usaban ningún tipo de calzado, bailaban sus *sones* “a pata pelada” y lo bailaban mucho, recuerda el presidente del Consejo de Ancianos³⁸³. Tanto José Santiago como Francisco García dicen recordar que los abuelos bailaban sus *sones* igual como ahora el huapango, pero sobre una tarima de madera. Aseguran que todas las fiestas contaban con su tarima que hacía de pista de baile. Sin embargo, Alfredo Tirzo relata que, según su abuelo, en Huehuetla no se bailaba sobre una tarima de madera y que

³⁸¹ Pérez Montfort, Ricardo, *Op. Cit.*, en Pérez Montfort, Ricardo (coord.), *Op. Cit.*, p. 120

³⁸² La diferencia en el baile del huapango del hombre y la mujer se puede apreciar en el documental interactivo *Sones, sentires y colores* en: <http://www.prezi.com/hadwijp9cj9/sones-sentires-y-colores/>

³⁸³ Entrevista a José Santiago, traducción de Marcos Juárez de Gante, cabecera municipal de Huehuetla, 7 de octubre del 2010.

eso que fue un invento posterior³⁸⁴. Sea como fuere, en la actualidad no se tiene esa costumbre, seguramente por la prohibición del uso y aprovechamiento de árboles maderables establecido dentro del Código de Procedimientos Civiles que maneja el Ministerio Público³⁸⁵. Los funcionarios de esta institución en Huehuetla detienen a toda persona que tumba árboles sancionándolos con multa o cárcel.

Muchos tríos huapangueros son ahora los promotores del “verdadero baile” del huapango. Han dejado atrás los huaraches de sus mayores y han optado por las botas (ver fotografías 11-14 en donde se observan los uniformes que utilizan los tríos, que incluyen las botas, a comparación de los músicos más viejos, que interpretan el huapango con la misma ropa que utilizan diario, es decir con calzón blanco y huaraches) con las cuales zapatean con entusiasmo y vehemencia, asegurando que bailan “como se baila en realidad en la Huasteca”, o aludiendo al “verdadero baile del huapango”, con lo cual hacen de lado la costumbre de los adultos tutunakús. Esta adopción del “verdadero baile” surge por los diversos contactos que los tríos jóvenes han tenido con el huapango de todas las Huastecas dentro de encuentros, festivales y concursos a los que asisten. Pero no son los únicos casos, los huehuetlecos que son hijos de tutunakús pero que han emigrado a la ciudad de Puebla y han formado tríos de huapango han adquirido también la usanza del baile de la Huasteca. Por lo tanto, en esta búsqueda de “lo verdadero” se han apropiado de modos estandarizados de interpretar, bailar y vestir el huapango que han establecido como propias y las reproducen al interior del espacio huehuetleco, marcando una diferencia entre el baile local y “el verdadero baile de la Huasteca”.

Actualmente los músicos huapangueros huehuetlecos han buscado espacios de difusión de su música desde la radio o la venta local de videos y cedés. En la región se difunden a través de las radiodifusoras de Cuetzalan y Libres. Un personaje importante en la promoción de los tríos de Puebla y Veracruz es el “Indio Huasteco”, conductor del programa de radio *Vive huapango* que se transmite desde Libres todos los sábados. Este espacio sirve para dar a conocer a los tríos de la región y como estrategia de contratación para las fiestas.

³⁸⁴ Entrevista a Alfredo Tirzo Rodríguez, comunidad de Lipuntahuaca, 14 de enero del 2013.

³⁸⁵ Deducción de Marcos Juárez de Gante, secretario del Juzgado Indígena de Huehuetla en 2010.

En este apartado de la transmisión y aprendizaje de los tres elementos que constituyen el huapango, canto, baile e instrumentación, ya podemos considerar que las medidas de conservación impulsadas por instituciones culturales o planteadas en declaratorias internacionales deben tomar en cuenta las transformaciones de los grupos sociales, pues si se pretende la conservación de elementos culturales como son hoy en día se hará una sujeción de los procesos sociales y por lo tanto históricos de los pueblos.

4.5. El huapango tutunakú como herencia de los abuelos

En estas líneas nos proponemos hacer una breve revisión, a propósito de la preocupación sobre la “herencia del pasado”, entre la noción, que podemos llamar occidental, de *patrimonio* y la noción tutunakú de *wantuku xtakmakgankgolh kinatatajnikan*³⁸⁶ (herencia de los abuelos), como una forma de construcción y apropiación de la memoria colectiva.

La concepción de *patrimonio* (colectivo) desde afuera del mundo tutunakú se basa en la idea de la herencia del pasado como propiedad de la sociedad presente. Mientras que la *wantuku xtakmakgankgolh kinatatajnikan*, es la noción tutunakú de herencia (material o inmaterial) como un préstamo divino en donde ningún ser humano es dueño. En el caso del huapango, José Santiago, presidente del Consejo de Ancianos, asegura que se considera una herencia porque lo practicaban los abuelos. Pero aclara que desde la madre tierra y desde sus costumbres no existe el concepto de *patrimonio*. Los tutunakús piensan que ninguna persona puede considerarse como dueño de algo, “porque ese algo se va a quedar para otras personas, o se va a quedar para nuestros hijos, o para las nuevas generaciones, en ese sentido, bueno, no existe la palabra patrimonio”³⁸⁷. Abundando en el asunto continúa, “los abuelos nunca consideraron, así lo han manejado, hablando de tierras, hablando de costumbres, hablando de lo que es material y de lo que es espiritual, no se lleva, nadie es dueño de eso, [...] todo se va dejando a los hijos”³⁸⁸. Mientras se vive ningún humano es propietario, porque para el pueblo tutunakú la *wantuku xtakmakgankgolh kinatatajnikan*

³⁸⁶ Concepto proporcionado por Marcos Juárez de Gante.

³⁸⁷ Entrevista a José Santiago, intérprete Marcos Juárez de Gante, cabecera municipal de Huehuetla, 7 de octubre del 2010.

³⁸⁸ *Ibidem*.

(herencia de los abuelos) es un *xtalakgalhaman Kimpuchinakan*³⁸⁹ (préstamo de Dios). Esto nos lo explica al manifestar que

todo lo que tenemos Dios nos lo ha dado. Lo que tenemos es prestado. El día que nosotros nos váyamos a morir no nos vamos a llevar lo que tenemos, lo vamos a dejar para nuestros hijos. Entonces en ese sentido él considera que lo que tenemos es prestado, esa es la palabra. No es propio, es prestado, alguien nos lo presta. Dios nos ha prestado esto. Entonces ese es el término que se usa. No nos corresponde. Nosotros no somos dueños, es de Dios. Entonces a él es al que le pertenece. Él es el único dueño³⁹⁰.

En este sentido las múltiples herencias de los abuelos, como préstamos de *Kimpuchinakan*, son vividas, sentidas, significadas y usadas por el pueblo tutunakú mientras se está con vida. En el caso específico del huapango, es un conocimiento y un don prestados. Cuando la vida del músico termina *Kimpuchinakan* le presta los conocimientos y el don de tocar a otras personas. José Santiago explica que “la música del huapango también es prestada, porque las personas que tocan, o las personas que saben usar un instrumento, pues el día de mañana que sus hijos aprenden ese gusto, digamos, esa facilidad para tocar, se lo quedan los hijos y, bueno, son ellos los que se van quedando con ese conocimiento”³⁹¹. Por su parte, el músico Genaro García asegura que el huapango no es de ellos, “es de nuestros antepasados, es del pueblo, es de la comunidad, no es de uno”³⁹². Mientras que los integrantes del trío Los Paileros también aseguran que “la música que tocan, el don que tienen de tocar, [...] es una bendición de Dios [...] Todo lo que tenemos es de Dios, y en cuanto a la música, pues es para que nosotros estemos alegres, para darnos alegría”³⁹³.

4.5.1 Sobre el origen mítico del huapango en la tradición oral de Huehuetla

La tradición oral se deriva de la memoria colectiva y transmite, “de generación en generación, ciertos mitos, leyendas, gestas o sucesos de la comunidad, que le dan cohesión

³⁸⁹ Concepto proporcionado por Marcos Juárez de Gante.

³⁹⁰ Entrevista a José Santiago, intérprete Marcos Juárez de Gante, cabecera municipal de Huehuetla, 7 de octubre del 2010.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² Entrevista Genaro García, CESIK, 25 de febrero del 2010.

³⁹³ Entrevista trío Los Paileros, intérprete Marcos Juárez de Gante, cabecera municipal de Huehuetla, 10 de octubre del 2010.

y forman parte de su autoconciencia”³⁹⁴. La función de la tradición oral es reproducir conocimientos, prácticas y valores originados en el pasado que tienen significación social, y “que son esenciales en el presente para establecer la continuidad, identificación y cohesión cultural de la comunidad”³⁹⁵. Josep Fontana asegura que la tradición oral se transmite para brindar estabilidad al grupo social que la produce. Por lo tanto es producto de un interés social presente, en ella se manifiestan “las preocupaciones, problemas y respuestas de una sociedad ante su entorno social”³⁹⁶. De la diversidad que contempla este tipo de tradición se desprenden los mitos. Uno de los más recurrentes, al decir de Burke, es el de los padres fundadores en donde se suprime las diferencias temporales como si los “abuelos” hubieran producido el presente. O, desde la visión de Nishida Kitarô, revivir a los antepasados en nuestro cuerpo y sangre.

El músico Francisco García es transmisor de una memoria del origen del huapango en Huehuetla, en donde los abuelos, considerados como los más sabios y los que guían los pasos del pueblo, son los “padres fundadores” del huapango. A partir de varios fragmentos del testimonio de Francisco García, brindado en una segunda entrevista, se pudo registrar y reconstruir un relato del origen del huapango que se presenta a continuación. Es necesario aclarar que dicho texto es un escrito propio realizado a partir de lo relatado por el huapanguero en la entrevista y por lo tanto no es una narración textual.

Relato del origen del huapango

Cuentan que fueron los abuelos tutunakús de Huehuetla quienes inventaron los tres instrumentos que alegrarían las fiestas y los corazones de su pueblo. A partir de su imaginación elaboraron varios modelos de cada instrumento con árboles recios de cedro y carboncillo hasta lograr tres modelos únicos. Cada uno de ellos debía tener un buen sonido, una caja de resonancia adecuada y las cuerdas necesarias, de tal manera que produjeran una armonía musical. Cuando los abuelos terminaron de tallar y ensamblar los instrumentos los afinaron. Primero el violín, después la primera quinta (guitarra) y por último la segunda quinta (jarana), ambos instrumentos nombrados igual porque tenían tan sólo cinco cuerdas. Con imaginación e ingenio inventaron los instrumentos y con buen oído compusieron

³⁹⁴ Collado Herrera, María del Carmen, “¿Qué es la historia oral?”, en Garay, Graciela de (coord.), *Op. Cit.*, p. 15

³⁹⁵ Madrazo Miranda, María, “El hilo de la memoria. La transformación del relato oral” en Figueroa Serrano, David, Figueroa Serrano, David, “Tradición oral e identidad étnica en la costa nahua de Michoacán, México”, en *Revista de Antropología experimental*, no. 8, 2008, Universidad de Jaén, España, en: <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2008/03figueroa08.pdf>, p. 43

³⁹⁶ Figueroa Serrano, David, *Op. Cit.*, p. 44

diversos *sones*. A cada danza le compusieron un repertorio de *sones* para danzar. Para alegrar las fiestas compusieron la *tapaxuwanatathakgní* (música alegre), también llamada *xanat tapaxuwan* (flor de fiesta), y los *sones* del huapango. Y para los momentos sagrados compusieron los *santos sones*. Finalmente los abuelos decidieron llamarse “huastecos”: las tres personas que alegran.

A partir de entonces los tres huastecos alegraban las fiestas de la comunidad y con su música agradecían a *Kimpuchinakan* un día más de vida. El corazón del pueblo estaba alegre porque todos estaban juntos. Un día llegaron extraños a la comunidad, convivieron con el pueblo tutunakú y se acercaron a los abuelos. Tanto les gustó la música que alegra los corazones que les pidieron a los abuelos les enseñaran a construir los tres instrumentos y les enseñaran los *sones* del huapango. Los extraños muy felices quedaron cuando aprendieron la música tutunakú que les habían compartido y contentos se fueron de Huehuetla con lo aprendido. A los *sones* del huapango los extraños les agregaron letras, los grabaron en discos y los difundieron. Cuentan que “fue así como las personas de fuera vinieron a robarle el conocimiento a los abuelitos”³⁹⁷. Los extraños adquirieron el conocimiento de los abuelos tutunakús, se lo llevaron, le agregaron “trova”, lo comercializaron y lo transformaron en el huapango que hoy en día se conoce.

Cuentan que a Huehuetla también llegaban señores de los alrededores a comprar panela en grandes cantidades y cuando había fiestas asistían gustosos. Al escuchar la música de los abuelos tutunakús se alegraban mucho. Entonces los fuereños los invitaban a sus pueblos para que alegraran también sus fiestas. Caminando entre veredas y cruzando cerros, los abuelos tutunakús salían para alegrar los corazones de los pueblos vecinos. Mucho les gustó a los pueblos nahuas la *tapaxuwanatathakgní* (música alegre), a la que los abuelos también llamaban *xanat tapaxuwan* (flor de fiesta), que les pidieron a los abuelos tutunakús les enseñaran a interpretarla. Cuando los músicos nahuas aprendieron esos *sones* los integraron a su música y les dieron el nombre de *xochipitzahuatl* (flor menudita), a la que le agregaron versos en náhuatl³⁹⁸. Eso cuentan los ancianos de Huehuetla.

Al hacer un primer análisis de este relato podemos ver que los abuelos juegan el papel de creadores del cosmos musical del pueblo tutunakú. Lo que nos remite a la pregunta que se planteó Burke, ¿por qué los mitos se vinculan con ciertos personajes? Pareciera que la figura de “los abuelos” como “padres fundadores” son símbolo de sabiduría por ende son los veladores del bienestar del pueblo, mientras que con sus creaciones se desvanecen las diferencias entre pasado y presente.

³⁹⁷ Entrevista a Francisco García, intérprete Antonio Márquez, comunidad de Kuwikchuchut, 24 de noviembre del 2010.

³⁹⁸ Entrevista a José Santiago, intérprete Marcos Juárez de Gante, cabecera municipal de Huehuetla, 7 de octubre del 2010.

En la acepción etimológica de tutunakú, *tutu* significa “tres” y *nakú* “corazón”; es decir tres corazones. Según Elio Masferrer³⁹⁹ algunos analistas plantean que ese término hace referencia a los tres grandes centros ceremoniales de esta cultura mesoamericana: Tajín en Papantla, Zempoala cerca de la antigua fundación del Puerto de Veracruz y Yohualichan en la Sierra Norte de Puebla, cerca de Cuetzalan. El Imperio tutunakú estaba gobernado por tres sacerdotes que regían cada uno de los centros ceremoniales. Si tomamos en cuenta que el mundo tutunakú estaba dividido en tres centros importantes y se retomó en la reconstrucción de la memoria colectiva, no sería extraño pensar que “los tres huastecos” pudieran representar los tres corazones principales que alegran el corazón del pueblo. Y como centros ceremoniales, los tres instrumentos se unen para proyectar su agradecimiento y veneración a *Kimpuchinakan*. Pareciera entonces que son tres centros ceremoniales que orientan la festividad y le dan cohesión al pueblo.

Otro elemento importante que hay que destacar es que según este relato originario los pueblos nahuas adquirieron los conocimientos de los músicos tutunakús huehuetlecos, integrando el *tapaxuwanatatlhakgní* a su repertorio cultural y otorgándole el nombre de *xochipitzahuatl* (flor menudita) al cual le agregaron versos en náhuatl⁴⁰⁰. José Santiago asegura que en la época de los abuelos se escuchaba el *xochipitzahuatl*, como le decían los nahuas o el “huapango totonaco”, como explica que se conocía en Huehuetla⁴⁰¹. Pero, a diferencia de Francisco García, quien asegura que los abuelos no cantaban sus *sones*, José Santiago asegura que había *sones* que “se cantaban en náhuatl”⁴⁰².

Según este relato el quehacer musical tutunakú ha tenido impacto e influencia en otras regiones, en donde Huehuetla es el espacio central y primigenio de la producción musical de los *sones* y el huapango; pero que les ha sido robado por “gente de fuera”. Ante esto habría que recordar que la memoria está sujeta a los intereses de sus poseedores y transmisores; se somete a una selección, supresión, deformación a partir de los propósitos de los sujetos sociales. La tradición oral es el saber acumulado que justifica y legitima el presente, y que pretende asegurar la continuidad cultural. Por tanto este relato podría

³⁹⁹ Masferrer Kan, Elio, *Op. Cit.* p. 6

⁴⁰⁰ Entrevista a Francisco García, intérprete Antonio Márquez, comunidad de Kuwikchuchut, 24 de noviembre del 2010.

⁴⁰¹ Entrevista a José Santiago, intérprete Marcos Juárez de Gante, cabecera municipal de Huehuetla, 7 de octubre del 2010.

⁴⁰² *Ibidem*.

plantarse como una “idea micro nacionalista”, siguiendo a Lewis, quien asegura que en el nacionalismo existe un “complejo proceso de importación” de elementos de una cultura ajena en donde se pretende demostrar que “los recursos ajenos, lejos de ser tal cosa, habían sido siempre propios, y no sólo eso sino que, en realidad, los extranjeros los habían tomado de ellos en alguna época anterior”⁴⁰³.

Hay que preguntarnos ¿cuáles son los acontecimientos que llevan a la construcción de una memoria? Por los elementos arriba analizados de este relato: la idea de los abuelos como creadores del huapango, la referencia a los tres centros ceremoniales del Imperio tutunakú, la idea del “foráneo” como un ladrón. Nos da pistas para ubicar temporalmente la construcción de esta memoria del origen del huapango, que pudo haberse desarrollado en el proceso de reflexión y “rescate” cultural de los años ochenta, en el que se buscaron elementos de reafirmación cultural y en el que nuestro huapanguero colaborador participó activamente. Las investigaciones de Korinta Maldonado nos sugieren que fue a partir del fin de la economía cafetalera, en 1989-1990, cuando “emergen y adquieren sentido nuevas narraciones históricas sobre <<los tiempos inmemoriales>> (antes de que llegaran los mestizos, los *luwan*, a principios del siglo XX”⁴⁰⁴. Tiempo que está inserto en el proceso de reflexión cultural y en la fundación de la Organización Independiente Totonaca.

Estas nuevas narraciones y políticas culturales tutunakúis se consolidaron en la toma del poder municipal de la OIT (1990-1999), en el marco del proceso de “reinstauración” del poder tutunakú como parte de la lucha contra la dominación del pueblo mestizo, en el que se inició la reconstrucción de una memoria colectiva con el propósito de reivindicar el pasado de una cultura prehispánica de la que se asumen herederos por línea directa y en la cual se fincó el orgullo del pueblo, pensado como garante de autoridad y legitimación⁴⁰⁵. En el caso del pasado del huapango, para destacar su antigüedad histórica y con ellos una continuidad justificando su práctica actual. El recuerdo, dice Gerardo

⁴⁰³ Lewis, Bernard, *La historia recordada, rescatada, inventada*, traducción de Juan González Hernández, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 85

⁴⁰⁴ Maldonado Goti, Korinta, “El juzgado indígena...”, p. 5, en línea

⁴⁰⁵ Recordar apartado 3.3.2 Nuestro rostro y nuestro corazón, en donde se abordó la recreación de la pirámide del Tajín en el altar, la inscripción en el arco toral “Dios también es totonaco” con imagen de reminiscencia indígena, así como el palo de los Voladores en el atrio de la iglesia.

Necoechea, genera armonía en relación con la identidad⁴⁰⁶, somos los mismos, a pesar de los cambios. Por ello el pueblo tutunakú reconstruyó su cultura basándose en la idea de armonía entre pasado y presente, entre la cultura tutunakú prehispánica y la cultura tutunakú actual.

La memoria colectiva del huapango es uno de muchos elementos que ha contribuido a que el pueblo tutunakú se reconozca colectivamente y ha brindado cohesión social. Por tanto se podría considerar como una “tradicción cohesiva”⁴⁰⁷, según lo enunciado por Hobsbawm, al ser usado para reunir al pueblo en rituales religiosos como las mayordomías, pero también en otros espacios sociales de orden civil.

Una segunda versión del relato originario del huapango, que brinda también Francisco García García, fue grabado en video dos años después del primer relato, como parte de un proyecto de registro de la memoria sonora y oral en Huehuetla, y del cual resultó un disco que se repartió a todos los músicos huapangueros del municipio. Después de haber visto el video, los integrantes del tríos Polifonía Huasteca pusieron en duda el relato, en donde Francisco García platica que

Esta música no surgió de ningún otro lado. Fueron los abuelitos los que pensaron en su música, sobre cómo componerla para darse alegría. Los papás entre ellos tenían muchos conocimientos, entre ellos mismos; aunque no conocían las letras pero también tenían inteligencia. Había unos que eran carpinteros, había otros que se dedicaban a aserrar madera, otros que eran albañiles. Y el que era carpintero, fue con él que hablaron, al que le preguntaron si iba a poder hacer un instrumento. <<Necesitamos que lo construyas, porque pensamos en instrumentos y pensamos tocar. Queremos comprar pero no sabemos dónde los venden, como nosotros somos del campo. Qué tal, ¿sí vas a poder hacer uno? Te preguntamos, le dijeron a un carpintero. [...] “Yo voy a hacer el instrumento; pero como ustedes quieren tocar, ustedes saben cómo colocar las cuerdas”. [...] “Bueno, está bien, hazlo. Haz un violín, haz una jarana y una guitarra, los tres”. [...] Pues el carpintero hizo los instrumentos [...]>>. Así empezaron los abuelos, así empezaron a tocar⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ Gerardo Necoechea en *Diplomado Creación, resguardo, conservación y difusión de documentos de historia y tradición oral*, Archivo de la Palabra, Escuela Nacional de antropología e Historia (ENAH), 5 de septiembre de 2013.

⁴⁰⁷ Hobsbawm, Eric, y Ranger, Terence (eds.), *Op. Cit.*, p. 313

⁴⁰⁸ *Sones de los abuelos Huehuetla, Puebla. Según el conocimiento de Don Francisco García García*, registro videográfico, México, CIESAS/La Cecilia, 2012.

En esta versión podemos identificar una variante que, además, se contradice con el primer relato registrado. En éste los abuelos acuden con un carpintero para encargarle que construya tres instrumentos porque quieren tocar; pero dicen no saber dónde se venden y aluden a su condición de campesinos. En el primer relato los abuelos construían tres modelos distintos pero únicos. En este segundo relato los abuelos parecen saber de la existencia de tres instrumentos pero “no sabían dónde los podían conseguir”. Al inicio de este relato, al referirse a los “*sones* de los abuelos”, Francisco García García asegura que los abuelitos compusieron su música, no surgió de ningún otro lado. Esto nos sugiere que posiblemente ya conocían los tres instrumentos y ellos trataron de componer *sones* con esa misma dotación instrumental. Pero además coincide con otras versiones planteadas más adelante, en donde los abuelos, que viajaban a las comunidades cercanas de Veracruz, pudieron haber escuchado el huapango, música que les gustó mucho y que trataron de reproducir. Así tendría sentido el hecho de que no supieran en dónde podrían comprar los instrumentos. De cualquier forma, un mismo relato puede tener distintas versiones. Lo importante es la significación que se le da. En el discurso de Francisco García siempre se encuentra el elemento identitario y la necesidad de conservar el huapango por ser una música propia de su pueblo. Sus memorias siempre van dirigidas hacia las jóvenes generaciones de músicos, tratando de transmitirles un conocimiento histórico que siga construyendo y conservando su identidad colectiva.

Burke dice que existen diferentes “comunidades de memoria”, en todos los grupos sociales hay versiones conflictivas del pasado que hay que visibilizar. En este caso, Martín García Tirzo, violinista del trío Polifonía Huasteca, mostró escepticismo al ver el video y escuchar el relato de Francisco García García. ¿De dónde agarraron la idea de hacer tres instrumentos?, se pregunta el violinista. Y él mismo se respondió,

porque ya habían escuchado allá abajo por Veracruz, toda esa parte. De ahí tomaron la idea ellos. No pues que, a lo mejor cuando fueron a dar un paseo por allá, pero no ellos, a lo mejor no fue Pancho [Francisco García García], si no a lo mejor también fue su abuelito, supongamos. Porque el huapango ya lleva muchos años. He escuchado por ahí, de algunos huapangueros, de algunas personas de allá de Pánuco, dicen que alrededor de 1700, creo.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Entrevista a Martín García Tirzo, comunidad de Lipuntahuaca, 16 de enero del 2013.

El violinista de Polifonía cree que, como antes los abuelos viajaban mucho, en algún lugar de Veracruz vieron los tres instrumentos y ya en Huehuetla decidieron hacerlos. El huapango no se creó aquí, asegura Martín García, el huapango es de Veracruz, pero se fue expandiendo, no lo expandieron nuestros abuelos, y agrega:

Estamos muy pegados a Veracruz, y ahí en Veracruz se toca mucho el huapango y a lo mejor los que iban, los de acá, iba allá, los abuelitos de acá. Es como orita, aquí nosotros viajamos hasta allá. Ellos antes se iban caminando. De ahí fueron trayendo poco a poquito, no vamos a decir que fue de un día, de una semana, fue de poco a poquito.⁴¹⁰

Aunado a esto Alfredo Tirzo Rodríguez platica que en alguna ocasión un músico anciano de una danza le contó que en realidad los abuelitos, al escuchar el huapango en algún lugar y ya después en la radio, intentaron reproducir esos sonidos en los instrumentos. Fue así como “compusieron” sus *sones*. Según este testimonio, los *sones* que empezaron a interpretar los abuelos no eran más que un intento de reproducción del huapango que en algún momento escucharon y que dio origen a los “*sones* de los abuelos”⁴¹¹. Martín García recuerda que le contaron que su abuelo paterno ya tocaba el huapango antes de que llegara la radio a Huehuetla. A lo mejor cuando salieron, dice Martín García, “lo fueron escuchando, pero nada más era por oído. Tons medio lo escucharon y decidieron practicarlo. A lo mejor ya lo habían escuchado con canto pero no lo pudieron cantar ellos porque el huapango es en español”⁴¹².

El violinista de Polifonía traza una posible “expansión” del huapango en una trayectoria que va de Pánuco-Coxquihui-Zozocolco-Huehuetla (ver mapa 4). Quizá, dice, los abuelos no fueron hasta Pánuco, sino que “fueron poco a poquito los de Pánuco, más pa’delante, más para acá. En Coxquihui hay huapangueros viejos. En Zozocolco hay un montón, hasta hay que hacen instrumentos, viejitos, ¿no los conoces? Hay muchos señores que hacen instrumentos”⁴¹³. Ya cuando llegó el huapango a Huehuetla, dice Alfredo Tirzo, “lo empezaron a valorar mucho, esa música se volvió sagrada. El huapango así como vino

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ Comunicación personal, Alfredo Tirzo Rodríguez, cabecera municipal Huehuetla, 1 enero de 2013.

⁴¹² Entrevista Martín García Tirzo, comunidad de Lipuntahuaca, 16 de enero del 2013.

⁴¹³ *Ibidem*.

de Tamaulipas, no sé dónde surgió, no sé, pero como llegó aquí lo mejoraron. Día a día se ha ido mejorando”⁴¹⁴.



Mapa 4. Ruta del huapango de Pánuco a Huehuetla según Martín García Tirzo, complementado con una de las rutas de arriería del Totonacapan⁴¹⁵ que conectaba con Huehuetla.

4.5.2 Los músicos huapangueros: transmisores de “el costumbre” y salvaguardas de la memoria de los abuelos

Los huapangueros huehuetlecos se perciben a sí mismos como portadores y transmisores de la herencia de sus antepasados. Para que los músicos pudieran asumirse como herederos de una costumbre que practicaban sus antepasados, el grupo social tutunaku debió haber construido un vínculo con un elemento musical del pasado que se asociara con la música que actualmente se practica, y justamente ese elemento fueron unos de los *sones* que interpretaban las generaciones anteriores a la llegada del huapango “cantado”. De hecho

⁴¹⁴ Entrevista a Alfredo Tirzo Rodríguez, comunidad de Lipuntahuaca, 14 de enero del 2013.

⁴¹⁵ Velázquez, Emilia, *Cuando los arrieros perdieron sus caminos*, Michoacán, COLMICH, 1995, p. 62

denominarlo como “el huapango de los abuelitos” pareciera una justificación de la práctica musical actual y es el vínculo entre pasado y presente.

El ser músico surge a partir de escuchar el huapango y al adquirir un gusto sobre él muy fuerte que los mueve a practicar alguno de los tres instrumentos. En el pensamiento del pueblo tutunakú, si *Kimpuchinakan* les ha otorgado el don de la música lo practicarán hasta convertirse en huapangueros, si no es así desertarán.

Los hacedores de la tradición tienen un oficio de vida y ser artista, en cualquiera de las disciplinas, se toma como un don divino y por lo mismo se comparte. La música y el baile tradicionales son los que responden a una lógica comunitaria de diversión con transmisión de valores; de alegría, con fortalecimiento de la identidad.⁴¹⁶

Podemos encontrar que el valor que se le otorga al huapango no lo establece únicamente el uso que se le da, sino también en la percepción que de él tienen los que lo practican. En Huehuetla podemos encontrar cuatro tipos de valores que le otorgan los huapangueros: el espiritual, el histórico, el cultural y el económico. Un claro ejemplo de este último es la manifestación que hace Rafael García, violinista del trío alegría Interserrana, quien asegura que “él cree que tiene valor la música que toca porque cuando lo contratan y va a tocar a algún evento pus cuando termina siempre hay un pago de por medio, y entonces dice él, yo cuando voy a tocar pus sé que no voy a perder mi tiempo y me van a pagar”⁴¹⁷. Todas estas formas de valorar el huapango no se dan individualmente, sino que se entretajan y es, en general, como se aprecia a esta música. Para la mayoría del pueblo tutunakú el huapango tiene un valor espiritual, por formar parte de diversos rituales para agradecer a *Kimpuchinakan*, le otorgan un valor histórico por considerarse herencia de sus padres y abuelos, y parte importante de la memoria del pueblo, tiene también un valor cultural por formar parte de sus costumbres y un elemento de su identidad, pero los que, aunado a esto, le dan un valor económico son los huapangueros, por ser de donde proviene una fuente de ingreso.

⁴¹⁶ Una de las ideas presentadas en el Tercer Encuentro de *Son Raíz* en Querétaro y que fue transcrita en Sevilla, Amparo, *Op. Cit.*, en Híjar, Fernando (coord.), *Op. Cit.*, p. 300

⁴¹⁷ Entrevista trío Los Paileros, intérprete Marcos Juárez de Gante, cabecera municipal de Huehuetla, 10 de octubre del 2010.

Sin embargo, dicen Los Paileros, si sólo se dedicaran al huapango no les alcanzaría para vivir. Como todos los campesinos, aseguran, se dedican a otras actividades como sembrar la milpa, sembrar café, pimienta, hacer panela, cuestiones de herrería, arriería y, como su nombre lo indica, a hacer pailas. La paila es una especie de contenedor grande de láminas galvanizadas que se coloca sobre un horno con fuego para cocer la panela, de ahí el nombre del trío: Los Paileros; por ejemplo Alfredo Tirzo, jaranero del trío Polifonía Huasteca, trabaja en un taller de carpintería. En cambio Martín García, violinista del mismo trío, únicamente se dedica al campo, sembrando maíz y café, y a la música. Al igual que José Luna, jaranero del trío quien también se dedica al campo.



Foto 11. Trío Polifonía Huasteca.



Foto 12. Trío Emoción Huasteca.



Foto 13. Don Francisco García en el violín con sus nietos: Lázaro y Francisco.



Foto 14. Trío Aventura Huasteca en el 1er Concurso nacional de tríos huapangueros en Huehuetla.

Para los músicos ser huapanguero tiene un significado y valor muy importantes porque son portadores, transmisores y salvaguardas de “el costumbre”. Para Manuel Gaona practicar el huapango es “preservar una música que han venido practicando los abuelos. [...] En las fiestas que se hace pus siempre se escucha el huapango, [...] el hecho de estar practicando o el hecho de estar usando el huapango pues es que a la gente le gusta en sus fiestas”⁴¹⁸. Como complemento Rafael García nos comparte

Nosotros tratamos de llevarlo pues es una parte de las costumbres que se practicaban desde antes. Nosotros lo que hacemos es llevar nuestra música ya sea en una cera o en una boda que se está llevando, pues nosotros le llevamos la música, pero a la vez pues estamos llevando una costumbre. [...] la importancia de las costumbres es que pues no ha habido una persona que destruya estas costumbres, sino que más bien se está practicando. La práctica que se hace pus demuestra que pus siguen existiendo las costumbres y no ha habido persona que quiera destruirlas⁴¹⁹.

⁴¹⁸ Entrevista trío Alegría Interserrana, intérprete Marcos Juárez de Gante, comunidad de Lipuntahuaca, 25 de octubre del 2010.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

Además de considerarse como portavoces de “el costumbre”, se asumen como transmisores de una herencia musical que les han transmitido las generaciones anteriores a través del cual se conservan los conocimientos y las formas de cultura del pueblo tutunakú. Esta idea se fundamenta en testimonios como el de Rafael García, quien nos dice:

Yo considero que estoy practicando lo que practicaban mis abuelos porque toco un huapango, pero yo el huapango que toco pus es el que se puede cantar, y dice, cuando hablamos de la música que tocaban nuestros abuelos, que era pura música y no cantaban, pues no tenemos mucho recuerdo de ellos porque no estábamos todavía grandes en ese momento. Nosotros lo poco que escuchamos pues es lo que podemos practicar, pero gran parte de esos conocimientos pus se perdieron porque no hubo una manera de cómo grabarlos para tenerlos como recuerdos, y hoy en día, bueno, no podemos practicar ese conocimiento⁴²⁰.

Este testimonio tiene singular relevancia. Resalta en su decir que el huapango es una “música de los abuelos”, aludiendo entonces a un carácter “histórico”, pero en otro momento aseguró que su origen tiene lugar fuera del municipio, su origen lo ubica en el estado de Veracruz. Es decir, para este músico no tiene mayor relevancia que el huapango naciera fuera del espacio huehuetleco. Lo importante es que en algún punto “los abuelos” lo incluyeron dentro de sus prácticas culturales y fue transmitida y significada de generación en generación, asumida como “costumbre” y por ello es vista como una “herencia de los abuelos”. Fernando Vega, violinista del trío Los Cariñosos Huastecos, asegura también que “el origen del huapango surge de los abuelitos, a partir de ese momento llega a formarse lo que es el huapango [...] pero no como ahorita, ahorita ya se cambió, antes tocaban *son* sin verso, o sea pura música”⁴²¹.

Para los músicos, el huapango es visto como una costumbre con un proceso histórico que ha sufrido cambios, al pensarse como la adaptación de unos *sones* que se interpretaban antaño. Cambio que respondía a nuevas condiciones de vida y gustos; pero también considerado la continuidad de esa misma costumbre. Es decir, se piensa que el huapango no es un reemplazo de los *sones* de los abuelos sino una modificación de ellos.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ Entrevista a Fernando Vega, intérprete Juan Márquez, comunidad de Leacaman, 18 de noviembre del 2010.

La precisión de identificar el origen del huapango en Huehuetla queda en segundo plano para los jóvenes tríos, la relevancia se encuentra en la práctica continua desde “tiempos de los abuelos”, y es ahí en donde adquiere su carácter de “histórico” en donde los cambios están presentes; por ello se le ha construido una memoria colectiva y un relato originario en donde los ancestros tutunakús juegan un papel fundamental. En conclusión, el huapango es concebido como una continuidad que ha tenido algunas modificaciones con el paso del tiempo, pero es una tradición inmemorial que se vive en el presente.

La tradición, según Hobsbawm, impone prácticas fijas mientras que la costumbre no descarta la innovación y el cambio, pero debe tener compatibilidad con lo que le ha precedido⁴²². Bajo esa premisa se puede hablar del huapango como costumbre en tanto acción y práctica. Para el pueblo tutunakú la costumbre es practicar una música que tenga la función específica de alegrar a los invitados de una fiesta, que se pueda bailar y con la cual se ofrende a su Dios; por tanto es una tradición presente y vigente. Los “*sones* de los abuelos” cumplían esa función hasta que inició el cambio paulatino hacia el huapango.

Pero el huapango también es tradición como memoria, como saber acumulado y como expresión del mundo histórico. Retomo a Burke cuando enuncia que las tradiciones están en constante reconstrucción y se adaptan gradualmente para enfrentar las necesidades sociales del presente. El pasado cambia en relación con la mirada del sujeto y su tiempo histórico; la memoria que de él se construye también. En este caso la memoria del huapango es usada socialmente para brindar identidad, cohesión social y legitimación de esta práctica. Es el discurso que permea a la acción y le brinda un sustento histórico. Un elemento importante en la salvaguardia de la práctica del huapango en Huehuetla han sido las memorias (lo expreso en plural pues no existe “una memoria”, se han construido distintas versiones en torno al huapango en una búsqueda colectiva por anclar esta práctica en el pasado), y es justamente eso lo que hace del huapango huehuetleco, desde los conceptos institucionales y académicos, un patrimonio cultural comunitario con especificidades y procesos propios, porque el patrimonio musical es también un cúmulo de memorias, no es estático, se mueve y está en constante cambio. Negarlo sería negar los procesos de adaptación y transformación de las prácticas musicales que se encuentran insertas en contextos sociales específicos.

⁴²² Hobsbawm, Eric, *Op. Cit.*, en Hobsbawm, Eric y Ranger Terence, (eds.), *Op. cit.*, p. 8

Conclusiones

Cuando, como estudiante de Historia, propuse realizar la catalogación del patrimonio cultural de un pueblo ñuu savi de Oaxaca, siguiendo como base las medidas de salvaguardia de la UNESCO, y el proyecto planteado no llegó a tener ningún sentido para los miembros de dicha comunidad me surgieron diversas interrogantes. Si las medidas de salvaguardia propuestas en declaratorias internacionales no le funcionaban al pueblo ñuu savi, habría que plantearse un proyecto para investigar la construcción de una noción equivalente al patrimonio cultural y los procesos locales de conservación de éste. La búsqueda por esclarecer mis cuestionamientos dio lugar al desarrollo de esta investigación. Estos, son pues, los resultados de un primer intento por responder mis inquietudes a partir del estudio de caso del huapango que practica el pueblo tutunakú de Huehuetla en Puebla.

La metodología de la historia oral me permitió trabajar con el colectivo y los sujetos sociales que me parecían significativos para los objetivos que quería lograr, pues es una forma de acercarse a los grupos “invisibilizados” a través de la recuperación de sus testimonios con el uso de la herramienta audiovisual, lo cual cobra sentido si queremos conocer a los músicos y escuchar sus propias voces, relatos y memorias como parte fundamental del patrimonio musical. Conocer, pues, a quienes generan, practican y significan el huapango y realizar vínculos con ellos y practicar la reciprocidad. Pese a que al final de esta experiencia haya quedado un texto y algunos videos, un elemento importante han sido las relaciones y compromisos que se adquirieron con los músicos en el proceso de investigación. Asimismo se produjeron conocimientos que son relevantes para los intereses del propio grupo así como para abonar a la investigación académica interesada en el patrimonio musical.

El uso del medio audiovisual ayudó no sólo al registro de la memoria oral, visual y sonora en torno al huapango huehuetleco para construir fuentes para esta investigación y para realizar una serie de documentales y videos sobre los *sones de los abuelos*, sino que les sirvió a los propios músicos al ver sus entrevistas y los demás trabajos audiovisuales para reflexionar sobre su identidad y su misma construcción de la historia del huapango. Aunque hay que señalar que no todos los músicos tutunakús cuentan con las condiciones tecnológicas para la reproducción de estos materiales. Algunas veces algunos miembros de

las comunidades prestaron sus casas para realizar proyecciones colectivas. Este tipo de situaciones podría potenciar la gestión espacios comunitarios que resguarden y pongan en acceso los registros producidos.

Con las fuentes orales que se construyeron *ex profeso* para esta investigación me pude acercar a las memorias y testimonios de los músicos respecto al huapango. Esta construcción fue necesaria pues no existían fuentes sobre las prácticas musicales huehuetlecas. El trabajar con fuentes vivas y, además, provenientes de un pueblo hablante de lengua indígena, implicó afrontar una serie de retos. Fue necesario trabajar junto con intérpretes en la realización de las entrevistas y que fueran miembros del pueblo tutunakú huehuetleco, pues son parte del sistema cultural y lingüístico al que pertenecen las personas que brindaron sus testimonios.

El trabajo con la historia oral y particularmente en la construcción de fuentes para esta investigación sirvió para conocer las narrativas históricas locales que existen sobre el huapango, así como los testimonios y experiencias de los músicos, que dio pauta al conocimiento de los procesos de transmisión y aprendizaje de esta práctica. Pero fundamentalmente, al acercarme a este tipo de fuentes que tiene elementos de la memoria colectiva, pude aproximarme a una idea común que el pueblo tutunakú tiene sobre el huapango y su relación con el pasado.

Con los pocos elementos que tuve, al contrastarlos entre sí y ponerlos en relación con procesos sociales, culturales, económicos y políticos que vivió la sociedad huehuetleca desde principios del siglo XX hasta acontecimientos que marcaron el devenir histórico del municipio como la llegada de las Madres Carmelitas, la organización en torno a la producción del café, la Teología de la Liberación, la fundación de la Organización Independiente Totonaca y los años de su gobierno, pude hacer una reconstrucción del origen del huapango en Huehuetla y de su proceso de apropiación e inclusión en la cultura musical tutunakú, frente al desplazamiento de una práctica musical anterior.

Las fuentes orales también me sirvieron para confrontar las versiones que los músicos tienen del inicio de la práctica del huapango y conocer lo que Burke llama “memorias de conflicto”, e historicé el relato de su origen mítico ubicándolo dentro del proceso sociocultural de reconfiguración identitaria de los años ochentas. Una vez registrado este relato sirvió como fuente para otras entrevistas que generaron otras versiones que

contradecían el acontecimiento relatado y que a su vez fueron registradas, produciendo otra fuente. Pero al mismo tiempo sirvió para que ellos articularan los contenidos de estos registros a su propia construcción identitaria, a la interpretación de su pasado y a sus narraciones históricas propias. Así, la creación de las fuentes orales posibilitó la construcción de varios saberes históricos, cada uno con su régimen de verdad particular: el que se presenta aquí, enmarcado en el ámbito académico y que parte de la construcción de inteligibilidad del proceder del pueblo tutunakú, y el de los músicos, enmarcado en el saber comunitario.

La historia oral, como productora de fuentes y para recopiladora de memorias, resultó entonces punto de partida para conocer y comprender los procesos de patrimonialización del pueblo tutunakú huehuetleco en relación a su cultura musical. Uno de los que trabajamos aquí fue precisamente el uso social de la memoria para la conservación y valoración del huapango como una práctica que ha sido heredada de generaciones anteriores y, por formar parte de un saber acumulado y significativo del pasado, es concebido como una tradición propia y parte de “el costumbre” del pueblo tutunakú.

El huapango se ha preservado como una práctica importante dentro de la cultura tuunakú huehuetleca porque se considera parte de la tradición y costumbre del pueblo que asumen como propia. Se considera como tal pues se apela a un saber que adquirieron los abuelos y que se ha transmitido desde tiempos remotos durante generaciones. Por ello los músicos aseguran ser los herederos, salvaguardias y transmisores de la herencia musical de los abuelos. Otro factor importante es que se han dado las condiciones de vida necesarias para que se siga practicando el huapango, sin ocasiones festivas no existiría esta práctica musical. Y para que las ocasiones festivas se puedan desarrollar es necesario que las familias tengan el sustento económico para solventar los gastos de las fiestas. El ámbito religioso ha jugado un papel fundamental en la preservación de esta práctica pues si no se desarrollaran las mayordomías tampoco habría rituales donde se incorpore el huapango.

Esta práctica musical se vincula con ámbitos económicos, religiosos, sociales, culturales, históricos, geográficos. No es una práctica aislada de la vida del municipio sino que forma parte de su cosmos y de relaciones tanto al interior como al exterior, y es parte de los procesos sociales regionales y nacionales. Por ello procuramos desde este trabajo realizar aportes significativos desde la historia oral hacia la investigación del patrimonio

musical al abordarlo no como un producto acabado sino como una construcción en la que intervienen procesos sociales de selección, significación, transmisión y en donde la memoria colectiva juega un papel fundamental.

Ahora bien, la hipótesis aquí presentada negaba la existencia de una noción similar de *patrimonio cultural* en el pueblo tutunakú huehuetleco. Ya en el último capítulo vimos que en realidad también existe una noción de herencia del pasado, fundamentalmente basado en la memoria y en su continuidad, y que se puede ver claramente en el caso del huapango que practican los músicos huehuetlecos. El patrimonio, para el pueblo tutunakú de Huehuetla, es lo que les ha sido heredado por el pasado, que es conceptualizado como “los abuelos”, pero de lo que no se pueden considerar como “dueños” sino como un préstamo otorgado por *Kimpuchinakan*. Lo que nosotros llamamos *patrimonio cultural* es concebido por este pueblo como *herencia de los abuelos*, una herencia que se vive en el presente pero que tiene vínculo con el pasado y también con el futuro, pues se busca su transmisión a las siguientes generaciones para darle continuidad a esa herencia. Por ello hablan de su cultura como vivencial y no como una serie de prácticas culturales que se enlisten. Este pueblo no hace un inventario ni catálogos ni listas representativas de su cultura musical sino que ésta se encuentra en la memoria colectiva, en la práctica social, en el espacio geográfico y simbólico, en los sujetos que lo practican y transmiten, en la vida comunitaria. Por ello queremos enfatizar el reconocimiento del patrimonio musical practicado como una composición de experiencias irrepetibles, de memorias y procesos de significación y valoración. Sostenemos también que la conservación y valoración de la práctica local del huapango huehuetleco tiene sustento en su historicidad, en procesos sociales específicos y en dinámicas regionales. El huapango huehuetleco se produce en comunidad, en contextos sociales festivos; es decir no es una práctica individual sino comunitaria en donde los músicos y los asistentes a la ocasión festiva producen la experiencia del huapango. Por tanto el huapango es una práctica activa que se vive colectivamente y que requiere las condiciones necesarias y los espacios para que se desarrolle y pueda seguir interpretándose y transmitiéndose.

Asimismo intentamos hacer una contribución al debate en torno a la *patrimonialización* de las culturas musicales de los pueblos indígenas. Ya señalamos que usamos ese concepto para entender y explicar el fenómeno social que hemos querido

estudiar. En efecto, existe un proceso de *patrimonialización* local en torno al huapango tutunakú de Huehuetla; pero en un ámbito más amplio hacia las culturas musicales y el patrimonio cultural en general se *patrimonializa* desde otros puntos de enunciación y reconocimiento que tienen que ver con estructuras nacionales que emiten criterios de inclusión o exclusión que quizá no consideren las lógicas comunitarias. Es por ello que resulta importante la labor de investigación, registro y documentación desde la búsqueda del diálogo para conocer los criterios y procesos de significación locales, así como los contextos de producción de aquello que desde la noción institucional-académica llamamos *patrimonio cultural*. Pero también lo que lleva a hacer este tipo de investigaciones es a cuestionar nuestro quehacer, desde dónde lo hacemos, desde dónde enunciamos, cómo trabajamos y con quién lo hacemos.

Esta investigación invita a la reflexión sobre cómo nos acercamos al patrimonio musical de los pueblos indígenas. Si hablamos particularmente del huapango estilizado accederemos a él desde un *cedé* o como espectadores de un espectáculo. Estas experiencias ofrecen una inmediatez en donde sentimos que ya conocemos esa música y a las realidades que la produce, ya no se necesita estar en las comunidades y entablar diálogos y relaciones con las personas, sino que nos ofrecen una experiencia sonora inmediata que no requiere ningún compromiso social. El uso que le damos a ese patrimonio es recreativo mientras que muchas de las veces los músicos viven en situaciones de exclusión. El huapango como práctica comunitaria refuerza lazos y compromisos entre el pueblo. Si queremos acceder a esta otra forma del patrimonio musical implica desplazarse geográficamente hasta los espacios en donde se practica esta música y generar compromisos y diálogos con los pueblos. Y ese es uno de los mayores aprendizajes que generó mi experiencia de investigación dentro del municipio de Huehuetla.

Subrayo entonces la necesidad de que las acciones en el rubro de la conservación del patrimonio musical se vinculen con los contextos, sujetos y procesos en donde se produce dicho patrimonio por medio de investigaciones que registren, documenten a partir del diálogo y trabajo con los pueblos. En concreto, hay que adquirir el compromiso de investigar y documentar recuperando las experiencias de la práctica musical y visibilizar las especificidades, dinámicas, procesos e interacciones de los pueblos y sus culturas musicales.

Bibliografía⁴²³

Aceves Lozano, Jorge (comp.), *Historia oral*, México, Instituto Mora/UAM, 1993, 268pp.

- Aceves Lozano, Jorge E. (coord.), *Historia oral: ensayos y aportes de investigación*, 2ª edición, México, CIESAS, 202 pp.

Arizpe, Lourdes, *El patrimonio cultural inmaterial de México: Ritos y festividades*, México, CONACULTA/CRIMA/Porrúa, 2009, 252 pp.

- *Parentesco y economía en una sociedad nahua*, México, INI, 1973, 226 pp.

Ballart Hernández, Josep, *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel, 2001, 238 pp.

Bartolomé, Miguel Alberto, *Gente de costumbre y gente de razón: Las identidades étnicas en México*, México, Instituto Nacional Indigenista/Siglo XXI, 1997, 214 pp.

Broda, Johanna y Báez-Jorge, Félix (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, CONACULTA/FCE, 2001, 540 pp.

Broda, Johanna, Iwaniszewski, Stanislaw y Montero, Arturo (coords.), *La montaña en el paisaje ritual*, México, Instituto de Investigaciones Históricas/CONACULTA/Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2007, 488pp.

Burke, Peter, *Formas de historia cultural*, versión de Belén Urrutia, España, Alianza Editorial, 1999, 307 pp.

- “La historia cultural y sus vecinos”, *Alteridades*, enero-junio, año/vol. 17, no. 033, UAM-I, D.F., México.
- *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, 141 pp.

⁴²³ El material bibliográfico, hemerográfico, videográfico y fonográfico fue consultado entre los años 2009 y 2013.

Farquharson, Mary y Llerenas, Eduardo (coords.), *El gusto: 40 años de son huasteco*, México, Dirección General de Culturas Populares/CONACULTA/ Discos Corason, 2011, 168 pp. (Libro con 2 discos)

Florescano, Enrique (comp.), *El patrimonio cultural de México*, México, CONACULTA/FCE, 1993, 424 pp.

Fontana, Josep, *Historia: análisis del pasado y proyecto social*, Barcelona, Crítica, 1982, 340 pp.

Gago González, José María y José Manuel Trujillano Sánchez (eds.), *Historia y fuentes orales, "Las fuentes orales entre la memoria y la historia", La complementariedad con otras fuentes*, Actas VIII Jornada El Barco de Ávila, España, Fundación Cultural Santa Teresa, 2009.

Garay, Graciela de (coord.), *La historia con micrófono, textos introductorios a la historia oral*, México, Instituto Mora, 1994, 118 pp.

Giménez, Gilberto, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Jalisco, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/CONACULTA, 2007, 478 pp. (Colección Intersecciones 18)

Guízar, Bernardo y Méndez, Porfirio (ed.), *Dios teje la historia con nosotros, La fuerza de Dios Padre y Madre en la vida del pueblo, espiritualidad india*, Memoria del XI Encuentro Nacional, Enlace de Agentes de Pastoral Indígena (EAPI), Arantepacua, Michoacán, territorio P´urhépecha, 2001

Hernández Azuara, César, *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, CIESAS/COLSAN/Programa de Desarrollo cultural de la Huasteca, 2003, 214 pp. (Colección Huasteca)

Híjar, Fernando (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros: doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, México, CONACULTA/ Dirección General de Culturas Populares, 2009, 318 pp.

Hobsbawm, Eric, y Ranger, Terence (eds.), *La invención de la tradición*, traducción Omar Rodríguez, Barcelona, Crítica, 2002, 318 pp.

Imaz Gispert, Carlos, “Descongelando al sujeto. Subjetividad, narrativa e interacciones sociales contextualizadas”, *Acta sociológica*, no. 56, septiembre-diciembre, 2011.

Jacinto Zavala, Agustín, “La tradición y el mundo histórico en la filosofía tardía de Nishida Kitarô”, *Relaciones*, no. 59, vol. XV, COLMICH, p. 151-179

J. Jáuregui, y M. Olavarría (coord.), *Cultura y comunicación. Edmund Leach in Memoriam*, CIESAS, UAM-Iztapalapa, México, 1996,

Lechuga Arriaga, Byron Eduardo, “Griselda”, Video documental sobre el homicidio de la Licenciada Griselda Tirado Evangelio”, *Tesis Licenciatura*, Universidad de las Américas Puebla (UDLAP), México, 2006.

Lewis, Bernard, *La historia recordada, rescatada, inventada*, traducción de Juan González Hernández, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 132 pp.

Lombardo, Sonia y Nalda, Enrique (coords.), *Temas mesoamericanos*, México, INAH/CONACULTA, 1996, 512 pp.

López Bárcenas, Francisco, *Autonomía y derechos indígenas en México*, 4ª edición, México, Ce-Acatl, 2006, 154 pp.

Madrazo Miranda, María, “Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición”, p. 117, *Contribuciones desde Coatepec*, julio-septiembre, año/vol. V, 2005, número 9, Universidad Autónoma del Estado de México.

Maldonado Goti, Korinta, *En búsqueda del paraíso perdido del Totonacapan: imaginarios geográficos totonacas*, tesis de maestría en Desarrollo rural, México D.F., UAM, octubre del 2002.

Masferrer Kan, Elio, *Totonacos, Pueblos indígenas del México Contemporáneo*, México, CDI/PNUD, 2004.

Masferrer Kan, Elio (coord.), *Etnografía del Estado de Puebla*, volumen 1: Puebla norte, México, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, 2003, 284 pp.

Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM/IIIE, 1956, 257 pp.

Novelo Oppenheim, Victoria, “Ser indio, artista y artesano en México”, *Espiral*, México, Universidad de Guadalajara, 2002, septiembre-diciembre, vol. 9, no. 25, pp. 165-178.

Padilla, Alejandra, *A través de la mirada. La fotografía como fuente para la investigación social: Mixcoac y San Pedro de los Pinos, 1920-1940*, Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, México, 2007

Pérez Montfort, Ricardo (coord.), *Avatares del nacionalismo cultural, cinco ensayos*, México, CIESAS-CIDHEM, 2000, 150pp.

Ricoeur, Paul, *Historia y verdad*, traducción Alfonso Ortiz García, Madrid, Encuentro, 1990, 318 pp.

Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1981, 324 pp. (Edición facsimilar de la de 1934)

Sánchez Olvera, Luis I., *Entre la apariencia y la esencia, CHI KI', La transformación de la vivienda totonaca*, México, Secretaría de cultura/Gobierno del Estado de Puebla, 2006, 128pp.

Sousa Santos, Boaventura De, *Conocer desde el sur, para una cultura política emancipatoria*, Perú, Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias sociales / UNMSM, 2006.

Stanford, Thomas, *El son mexicano*, traducido del inglés por María Martínez Peñaluzza, México, FCE, 1984, 64 pp.

- Reseña de “Huapango: el son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX” de César Hernández Azuara”, *Cuicuilco*, enero-abril, año/Vol. 12, no. 033, ENAH, D.F., México, 2005, pp. 215-219

Tello, Aurelio (coord.), *La música en México, Panorama del siglo XX*, México, CONACULTA/FCE, 2010, 756 pp. (Colección Biblioteca Mexicana)

Thompson, Edward P., *Costumbres en común*, traductores Jordi Beltrán y Eva Rodríguez, Barcelona, Crítica, 1995, 608 pp.

Troiani, Duna, *Fonología y morfosintaxis de la lengua totonaca, municipio de Huehuetla, Sierra Norte de Puebla*, México, INAH, 2007, 143 pp. (Colección científica)

Vansina, Jan, *La tradición oral*, traducción Miguel María Ilangueras, Barcelona, Editorial Labor, 1966, 224 pp.

Velázquez, Emilia, *Cuando los arrieros perdieron sus caminos: la conformación regional del Totonacapan*, Michoacán, COLMICH, 1995, 187 pp.

Warman, Arturo, *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 320 pp. (Sección de obras de Historia)

Zambrano Velasco, Rosalba, *Estado-nación y autonomías indígenas: el gobierno autónomo municipal totonaco frente al poder mestizo de Huehuetla, Puebla, 1990-1999*, tesis de Maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), México, 2003.

Hemerografía

Caballero, Jorge, “Analizan gestionar declaratoria de UNESCO para son jarocho”, *Lajornada*, 22 de marzo 2011, año 27, no. 9557.

Web

Apffel-Marglin, Federica, “El espíritu de las aguas: su olvido y su recuerdo”, Lima, febrero, 2003, en: http://www.trabajoydiversidad.com.ar/El_espiritu_de_las_aguas.doc

Besserer, Federico, “Lugares paradójicos de la Mixteca”, *Alteridades*, año 9, no. 17, 1999, en: <http://www.uam-antropologia.info/alteridades/alt17-4-besserer.pdf>

Camps Mirabet, Núria, “La protección internacional del patrimonio cultural”, ver en: http://www.tdr.cesca.es/TESIS_UdL/AVAILABLE/TDX-1024102-125955//tncm1de2.pdf

Carta de México (1976), Carta de México en defensa del Patrimonio Cultural, en http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Biblioteca/CARTA_DE_MEXICO.pdf

Centro de documentación interna, INAH, en: <http://www.normateca.inah.gob.mx/index.php?sid=1926>

Chenaut González, Victoria, “Los totonacos en el siglo XIX”, *Diccionario temático CIESAS*, en: <http://www.ciesas.edu.mx/Publicaciones/diccionario/fprincipal.htm>

Cruz, Víctor de la, “Patrimonio cultural indígena”, *Revista de la Universidad de México*, en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/5608/5608/pdfs/56dlcruz.pdf>

Daud, Verónica, “Historia oral, Entrevista a Norma Ben Altabef”, *Revista cultural Yucumanita*, sección Memoria oral, Tucumán, Argentina, s/f, ver en: <http://www.filo.unt.edu.ar/rev/yucumanita/memoria.htm>

Ellison, Nicolás, “Cambios agro-ecológicos y percepción ambiental en la región Totonaca de Huehuetla, Pue. (Kgoyom)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, BAC - Biblioteca de Autores del Centro, 2007, [En línea], Puesto en línea el 02 octubre 2007. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index302.html>. Consultado el 04 agosto 2009.

Figueroa Serrano, David, “Tradición oral e identidad étnica en la costa nahua de Michoacán, México”, en *Revista de Antropología experimental*, no. 8, 2008, Universidad de Jaén, España, en: <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2008/03figueroa08.pdf>

Franco, Natalia (et al.), *Tácticas y estrategias para contar (historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia)*, Colombia, 2010, en: <http://c3fes.net/docs/tacticas.pdf>

García Soto, Narciso y Vázquez Valle, Irene (coords.), “El patrimonio intangible: investigaciones recientes y propuestas para su conservación”, ver en: <http://www.investigadoresinah.org.mx/NAVEGADOR%20DER/Patrimonio%20Intangible/El%20Patrimonio%20Intangible.pdf>

Genis, José, “El patrimonio cultural de México y su defensa”, ver: http://www.uom.edu.mx/rev_trabajadores/pdf/55/55_Jose_Genis.pdf

Giménez, Gilberto, “La cultura como identidad y la identidad como cultura”, *III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales*, Jalisco, 2005, en: <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/834.doc>

Gutierre Tibón, “El ombligo como centro cósmico (fragmento)”, *América indígena*, en línea: http://americaindigena.com/tibon_ombligo2.htm

Hernández, Luis, “Café: Privatización y Concertación social”, *El Cotidiano*, no. 38, año 7, UAM – Azcapotzalco, Noviembre-Diciembre, 1990, 11 pp. Ver en: http://elcotidianoenlinea.com.mx/beta/articulo.asp?id_articulo=642

Hernández Aguilar, Luis Manuel, *Si con el nombre de indios nos humillaron y explotaron, con el nombre de indios nos liberaremos, El proceso de configuración de un Sujeto Político Indígena, estudio de caso de la Organización Independiente Totonaca (OIT)*, tesis de maestría en Ciencias Sociales, FLACSO, julio 2010, en línea: <http://flacsoandes.org/dspace/bitstream/Aguilar.pdf>

Huerta, Jorge, “El municipio de Poza Rica en área de transición entre la Huasteca y el Totonacapan”, *InformatePR*, Poza Rica de Hgo, Veracruz, 11 de septiembre del 2009, en línea: <http://www.informatepr.com.mx/11septiembre09.html>

“Inauguran Feria Nacional del Huapango en SLP”, *El Universal*, 28 de marzo del 2010, en: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/669196.html>

Lechuga, Byron, “Griselda Tirado: mil 460 días más de impunidad, y contando...”, *Lajornada de Oriente*, miércoles 8 de agosto del 2007, en: <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2007/08/08/puebla/puebla.php>

Lima Paúl, Gabriela, “Patrimonio cultural regional: estudio comparativo sobre la legislación protectora en las 32 entidades federativas mexicanas”, ver en: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/rev/derycul/cont/9/ens/ens4.htm>

Maldonado Goti, Korinta, “El juzgado indígena de Huehuetla, Sierra Norte de Puebla,

Construyendo la totonaqueidad en el contexto del multiculturalismo mexicano”, en: http://www.ciesas.edu.mx/proyectos/relaju/documentos/Maldonado_Korinta.pdf

“Marco legal del Patrimonio cultural”, *Maestría en Patrimonio Cultural y Territorio*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, en: <http://www.puj-portal.javeriana.edu.co>

Mares Figueras, Úrsula, *Sones, sentires y colores*, Prezi, 26 de marzo del 2013, en: <http://www.prezi.com/hadwjjp9cj9/sones-sentires-y-colores/>

Parra Muñoz, Rafael, *Tradición y sociedad, El devenir de las velaciones y el huapango en la zona media y la sierra gorda*, Tesis de licenciatura en etnohistoria, ENAH, 2007, en: http://www.tamborileros.com/pdf/tesis_r-parra.pdf

Peppino Barale, Ana María, “El papel de la memoria oral para determinar la identidad local”, *Revista Casa del Tiempo*, publicación mensual, UAM, junio 2005, vol. VII, época III, número 77, en: <http://www.uam.mx/difusion/revista/junio2005/06.pdf>

Pérez Monfort, Ricardo, “Las invenciones del México indio. Nacionalismo y cultura en México 1920-1940” en: <http://www.prodiversitas.bioetica.org/nota86.htm>

Preámbulo de la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, de 16 de noviembre de 1972, véase: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Proyecto de Declaración Americana de los Derechos de los Pueblos Indígenas (1998) en www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/index.html

¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?, UNESCO, en: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>

¿Qué se entiende por derecho indígena, derecho consuetudinario, usos y costumbres, costumbre jurídica y sistemas normativos locales?, en www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/index.html

Rivas Paniagua, Enrique, *Son... idos de la Huasteca*, Radio Educación, domingos de 11:30-12:00, en: <http://www.e-radio.edu.mx/Sonidos-de-la-Huasteca/El-primer-LP-de-los-Cantores-del-Panuco>

Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO, en: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00012>

Sánchez, Rosa Virginia, “Regiones de México, diálogo entre culturas, año 1 nos. 1 y 2”, ver en: <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/6/r-04-sanchez.pdf>

Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00022>

Zolla, Carlos y Zolla Márquez, Emiliano, *Los pueblos indígenas de México, 100 preguntas*, en: http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/pregunta.html?num_pre=79

Fonografía

El gusto: 40 años de son huasteco, México, Dirección General de Culturas Populares/CONACULTA/ Discos Corason, 2011.

Los Camperos de Valles, *El Triunfo, Sones de La Huasteca*, México, Corason, 1992.

Trío Inspiración Huasteca, disco compacto y folleto, México, PACMYC/CONACULTA/Secretaría de Cultura/Unidad Puebla de Culturas Populares e Indígenas, (s/f).

Fuentes orales⁴²⁴

- Alfredo Tirzo Rodríguez, guitarrista del Trío Polifonía Huasteca, cabecera municipal, 1 de enero del 2013.
- Álvaro Alcántara, conferencia “Músicas que hacen comunidad: un acercamiento a la memoria social de las regiones”, impartida en el Museo Memoria y Tolerancia, 26 de noviembre del 2011.
- Antonio Méndez García, director y maestro del CESIK, comunicación personal vía internet, 2 de junio del 2010.
- Carlos Imaz, conferencia “Enfoque biográfico en las ciencias sociales” en *Diplomado Documentar el movimiento, Imágenes para la investigación social*, División de Educación Continua y Vinculación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 17 de mayo de 2012.
- Lucía Cano, Madre Carmelita, Casa Misión, 15 de febrero del 2010.
- Luca Queirolo Palmas, conferencia magistral, Mesa 1: Documental y relaciones de poder, *Coloquio Internacional Ciencias Sociales y Documental* en el marco del VII Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente, UNAM-Xochimilco, 19 de marzo del 2012.
- Mario Camarena y Gerardo Necochea en *Diplomado Creación, resguardo, conservación y difusión de documentos de historia y tradición oral*, tema 2 “Historia y tradición oral”, Archivo de la Palabra, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), 5 de septiembre de 2013.
- Enrique Rivas Paniagua, conductor del programa radiofónico *Son...idos de la Huasteca* de Radio Educación, comunicación personal vía internet, 2 de febrero del 2013.
- *II Semana del sonido*, mesa de debate “Patrimonio musical en riesgo”, Fonoteca Nacional. Participaron: Amparo Sevilla, Álvaro Alcántara, Gonzalo Camacho, Thomas Stanford y como moderadora Xilonen Luna. 24 de mayo del 2011.

Fuentes videorales

- Aurelio Mora Huerta, maestro del CESIK, médico tradicional y panadero, instalaciones del CESIK, 16 de febrero del 2010.

⁴²⁴ Las fuentes orales y videorales fueron construidas y/o consultadas entre febrero de 2010 y febrero de 2013.

- Francisco García García, huapanguero, 71 años, intérprete Marcos Juárez de Gante, oficina de la Organización Independiente Totonaca (OIT), 15 de febrero del 2010.
- Francisco García García, intérprete Antonio Márquez, comunidad de Kuwikchuchut, 24 de noviembre del 2010.
- Francisco García García en Video *Sones de los abuelos según el conocimiento de Don Francisco García García, Huehuetla, Puebla, México, CIESAS/ La Cecilia, 2012.*
- Fernando Vega, integrante del trío Los Cariñosos, intérprete Juan Márquez, comunidad de Leacaman, 18 de noviembre del 2010.
- Genaro García, huapanguero, instalaciones del CESIK, 25 de febrero del 2010.
- José Santiago, 69 años, presidente del Consejo de Ancianos, intérprete Marcos Juárez de Gante, cabecera municipal, 7 de octubre del 2010.
- Juvencio García Ramiro, director de telesecundaria en Xonalpú y maestro del bachillerato oficial de Huehuetla, cabecera municipal, 23 de octubre del 2010.
- Natividad Espinoza Pérez, coordinadora del Centro de Capacitación para la Mujer (CECAM) de Huehuetla, instalaciones del CECAM, 5 de octubre del 2010.
- Trío Alegría Interserrana, intérprete Marcos Juárez de Gante, comunidad de Lipuntahuaca, 25 de octubre del 2010.
- Trío Emoción Huasteca, Casa Misión, 14 de noviembre del 2010.
- Trío Inspiración Huasteca, instalaciones del CESIK, 28 de noviembre del 2010.
- Trío Los Paileros, intérprete Marcos Juárez de Gante, cabecera municipal, 10 de octubre del 2010.
- Trío Polifonía Huasteca, con el apoyo en cámara de Antonio Márquez, comunidad de Lipuntahuaca, 22 de noviembre del 2010.
- Alfredo Tirzo Rodríguez, guitarrista del Trío Polifonía Huasteca, comunidad de Lipuntahuaca, 14 de enero del 2013.
- Martín García Tirzo, violinista del Trío Polifonía Huasteca, comunidad de Lipuntahuaca, 16 de enero del 2013.
- José Luna Bernabé, jaranero del Trío Polifonía Huasteca, comunidad de Putaxcat, 16 de enero del 2013.