



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

**EL CARNAVAL TEPEHUA DE HUEHUETLA  
Y SU DIMENSIÓN SONORA Y SONO-KINÉTICA**

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN MÚSICA

CON ESPECIALIDAD EN ETNOMUSICOLOGÍA

PRESENTA

JOSE LUIS GERARDO SAGREDO CASTILLO

TUTOR

DOCTOR GONZALO CAMACHO DÍAZ

FACULTAD DE MÚSICA

LA COVADONGA, PUEBLA, MARZO DE 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

## A G R A D E C I M I E N T O S

**A María de Lourdes Santiago Cambray “Canelita”,  
la mujer, la esposa y la compañera de mi vida;  
quien desde hace cuarenta años ha orientado  
mis sentidos, mis sueños, mis razones y mis  
sin-razones con su profundo cariño, respeto,  
crítica y solidaridad.**

A mi tutor Gonzalo Camacho Díaz,  
acucioso investigador, excelente músico  
y profundo conocedor del campo  
etnomusicológico, quién ha dedicado  
una parte de su rico quehacer profesional  
para la formación de especialistas  
en el campo de la etnomusicología.

A mi adorable y extensa familia perruna  
–presente y ausente (†) -, ángeles con pelo  
y cola, que siempre han estado junto a mi;  
acompañando y enriqueciendo toda mi vida.

A todos los músicos, cantadores, danzantes, bailadores, rezanderos, compiladores, investigadores, escritores y promotores pertenecientes a la cultura tepehua de Huehuetla y a sus barrios circundantes; quienes de manera directa e indirecta forman parte del presente trabajo.

A continuación doy los nombres de algunos de ellos, en particular de los tepehuas con los cuales tuve diversos tipos de contacto, durante mis múltiples visitas de trabajo de campo a la comunidad. Muchas gracias a todos.

<b>Músicos</b>	<b>Danzantes, bailadoras y bailadores</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diego Tolentino Terán</li> <li>• Miguel Huerta Santiago (†)</li> <li>• Luis Casildo Cresencio</li> <li>• Emigdio Cristóbal Apolonio (†)</li> <li>• Francisco Quirino Aparicio</li> <li>• Nicolás Fernando Martínez Patricio</li> <li>• Dolores Vite Andrés (†)</li> <li>• Francisco Quirino Aparicio</li> <li>• Ángel Cresencio</li> <li>• Nicolás Ríos</li> <li>• Miguel Santiago Encarnación</li> <li>• Diego Santiago Encarnación</li> <li>• Nicolás Viguera Patricio</li> <li>• Martín Viguera Sevilla</li> <li>• Nicolás Viguera Sevilla</li> <li>• Carmelo Viguera Sevilla</li> <li>• José Primo Apolonio</li> <li>• Miguel Primo Apolonio</li> <li>• José Huerta Gutiérrez</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Manuel Cristóbal Tolentino</li> <li>• Elena Cervantes Martínez</li> <li>• Juliana Lucas Viguera</li> <li>• Cecilia Quirino Francisco</li> <li>• Dolores Alejandro Sevilla</li> <li>• Tomasa Felipe Gutiérrez</li> <li>• Eric Cristóbal Romero</li> <li>• Miguel Patricio Santiago</li> <li>• Joaquín Mina Santiago</li> <li>• Aristeo García Terán</li> <li>• Antonio Romero Huerta</li> <li>• Humberto Gutiérrez Mora</li> <li>• Roberto Gutiérrez Mina</li> <li>• Diego Encarnación Cristóbal (†)</li> </ul>

## Contenido

<b>Introducción .....</b>	<b>7</b>
= Planteamiento del Problema .....	7
= Hipótesis.....	12
= Justificación.....	13
= Estado del arte.....	14
= Acercamiento Conceptual e Imposición Metodológica.....	17
= Descripción de algunos aspectos metodológicos.....	24
= Estructura del trabajo.....	26
<b>Capítulo 1. Los tepehuas de Hidalgo, su entorno y su sistema músico-dancístico....</b>	<b>29</b>
1.1 Marco Etnográfico.....	29
1.1.1 Los tepehuas en cifras y geografía.....	29
1.1.2 Orígenes y distribución de la cultura tepehua.....	35
1.1.3 El ciclo festivo y ritual en Huehuetla.....	37
1.1.4 La comunidad de Huehuetla y sus espacios rituales.....	40
1.2 El sistema musical y músico-dancístico de los tepehuas de Huehuetla.....	46
1.2.1 Las nociones de sistema musical y de sistema dancístico.....	48
1.2.2 Los <i>sones</i> tepehuas de Huehuetla.....	51
1.2.2.1 Los <i>sones de costumbre</i> o <i>sones de brujería</i> .....	52
1.2.2.2 Los <i>sones de mayordomía, de la flor o de la mesa</i> .....	56
1.2.2.3 Los <i>sones</i> para rituales de muertos y de Todos Santos.....	60
1.2.2.4 Los <i>sones</i> de las danzas colectivas tepehuas.....	68
1.2.2.4.1 Las danzas de la fiesta de Navidad y sus <i>sones</i> .....	71
1.2.2.4.1.1 La danza de <i>Pastores</i> o <i>Pistores</i> .....	71
1.2.2.4.1.2 La danza de <i>Tambulanes</i> o <i>Tampulanes</i> .....	74
1.2.2.4.2 Las danzas del Carnaval Tepehua y sus <i>sones</i> .....	76
1.2.2.5 Los <i>sones de huapango</i> o <i>sones huastecos</i> entre los tepehuas.....	76

<b>Capítulo 2. El carnaval tepehua y su vinculación con el sistema de carnavales de la Huasteca.....</b>	<b>84</b>
2.1 Teorías de la fiesta de carnaval.....	85
2.2 El carnaval y su implementación entre las culturas indígenas de México.....	97
2.3 El carnaval entre las culturas indígenas de la Huasteca.....	102
2.3.1 Los personajes del carnaval en la Huasteca.....	107
2.3.2 Los <i>sones de carnaval</i> en la Huasteca.....	112
<b>Capítulo 3. El Carnaval Tepehua de Huehuetla y sus personajes.....</b>	<b>122</b>
3.1 La celebración del carnaval en Huehuetla.....	123
3.2 El espacio ritual del carnaval en Huehuetla.....	127
3.3 La oposición binaria dentro del Carnaval Tepehua.....	131
3.3.1 Los <i>Ancestros</i> tepehuas.....	133
3.3.1.1 Los <i>Huehues</i> .....	134
3.3.2 Los <i>Diablos</i> .....	140
3.3.2.1 Los <i>Diablos</i> o <i>Diablos de capa</i> .....	144
3.3.2.2 Los <i>Coludos</i> o <i>Diablos Coludos</i> .....	145
3.3.2.3 Los <i>Comanches</i> .....	147
3.3.2.4 Los <i>Indios</i> o <i>Indios bárbaros</i> .....	152
3.3.2.5 Los <i>Apaches</i> .....	154
3.3.2.6 Los <i>Botudos</i> .....	156
3.3.2.7 Los <i>Santos</i> .....	157
3.3.2.8 Las <i>Muertes</i> .....	160
3.3.2.9 Otros personajes sonoros del Carnaval Tepehua .....	162
3.3.3 La oposición binaria entre cuadrillas de <i>Huehues</i> y “pandillas” de <i>Diablos</i> .....	163
<b>Capítulo 4. El miércoles de la Octava, cierre del Carnaval Tepehua.....</b>	<b>173</b>
4.1 Los rituales sonoro-kinéticos del miércoles de la <i>Octava</i> y su oposición binaria	174
4.2 El primer <i>cierre</i> del Carnaval Tepehua de Huehuetla.....	178

4.2.1 El Desfile y Concurso Municipal de Disfraces.....	179
4.2.2 Las <i>Muertes</i> y las luchas rituales, final y renovación del Carnaval Tepehua .....	189
4.3 El segundo <i>cierre</i> del Carnaval Tepehua y sus manifestaciones sonoro-kinéticas	193
4.3.1 Los <i>Bailes</i> o Huapangos del Carnaval Tepehua.....	193
4.3.2 La Danza del Indio o <i>Bailar la lumbre</i> .....	199
4.3.2.1 Etapas del performance sonoro-kinético de la Danza del Indio.....	204
4.3.2.2 Elementos sonoro-kinéticos de la Danza del Indio o <i>Bailar la lumbre</i>	212
<b>Conclusiones</b> .....	217
<b>Referencias</b> .....	222
<b>Anexo de Transcripciones</b> .....	233
<b>Despedida</b> .....	263

## Introducción

### Planteamiento del problema

Los tepehuas de Hidalgo son poseedores de un rico entramado de prácticas musicales y músico-coreográficas; estas forman parte intrínseca de un complejo sistema de rituales, la mayoría destinados a conjurar los fenómenos meteorológicos que se producen en su entorno y amenazan la supervivencia física y alimentaria de toda la comunidad. La localidad de Huehuetla es el principal asentamiento de dicho pueblo originario y se encuentra ubicada en el fondo de una cañada, a su lado corre el río Pantepec o Huehuetla que, año con año, amenaza con desbordarse e inundar la población. Los tepehuas realizan diversas ceremonias denominadas *de costumbre* o *de brujería* con ofrendas a diversas deidades del inframundo con la finalidad de controlar los fenómenos naturales. Estas acciones rituales siempre se encuentran asociadas con secuencias musicales y kinéticas. Ejemplo de ello son las diversas piezas músico-coreográficas denominadas sones empleadas en el culto a la Sirena o *Xinula* que se realiza en varias pozas naturales ubicadas en las márgenes del río Pantepec para evitar su crecimiento y la consecuente inundación de la comunidad.

Otros sucesos catastróficos ocurridos en la población han dado como resultado el fortalecimiento y la resemantización de cultos ancestrales; incorporando en ellos diversas prácticas sonoro-kinéticas. Tal es el caso del incendio que, en agosto de 1953, casi acaba con toda la población. Al decir de algunas personas de la comunidad, este acontecimiento trajo como resultado el incremento de aquellas actividades rituales destinadas a conjurar a *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru*, principal deidad tepehua asociada con el fuego. Los *Ancestros* o *Antepasados* son otras entidades sagradas del inframundo convocadas con el fin de controlar los desastres producidos por los fenómenos naturales, al mismo tiempo que otorgan sus dones a todos los habitantes de la comunidad.

En una clara división binaria, diversas representaciones de los dos grupos de deidades, se hacen presentes durante la celebración anual del Carnaval Tepehua que inicia con la presencia de las cuadrillas de *Huehues* en el centro de la población y culmina con la Danza del Indio, también denominada entre los tepehuas huehuetlenses como *Bailar la lumbre*.



La mayor parte de la narrativa de la festividad sagrada se desarrolla mediante dos bloques de entidades del inframundo (Williams, 1963, p. 246). El primero de ellos se encuentra vinculado con *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru* y es denominado genéricamente como los *Diablos*. El segundo bloque está asociado con los *Ancestros* o *Antepasados* y se encuentra encarnado por diversas cuadrillas de *Huehues* que realizan su performance organizados mediante cuadrillas. A los integrantes de ambos bloques el imaginario tepehua los ha venido caracterizando mediante diferentes complejos sonoro-kinéticos y diversos tipos de indumentarias. En diferentes momentos de la celebración, ambos contingentes llegan a encontrarse, pero nunca se tocan, manejándose en dos planos sonoros, kinéticos y espaciales perfectamente diferenciados que se articulan mediante un elaborado complejo de signos y representaciones simbólicas.

En el presente trabajo de investigación se aborda el estudio de la dimensión sonoro-kinética del Carnaval Tepehua en un espacio temporal que abarca del año 2003 al 2007. A ello se agregan diversas visitas al carnaval huehuetlense, hasta el año de 2019.

La fiesta carnavalesca comprende siete días y es de fecha movable. Inicia el lunes, el Martes de Carnaval y el Miércoles de Ceniza y continúa en la *Octava* el domingo siguiente, el lunes, el martes y el miércoles. Durante el último día se realizan dos diferentes cierres rituales de la celebración.

En la población de Huehuetla, el ciclo de fiestas de la Candelaria o Mayordomía y del Carnaval Tepehua, constituyen los eventos colectivos anuales más importantes del año. Su realización convoca a los principales actores políticos, educativos y económicos de la comunidad y, de manera especial, a las organizaciones comunitarias tradicionales que se encargan de planear, organizar y sufragar los gastos que demandan las actividades rituales y festivas que se realizan en los diferentes barrios indígenas de la población. Al respecto, Lagunas puntualiza:

...los tepehuas otorgaban mayor relevancia a la fiesta de la Candelaria, por ser patrona de los cafetaleros, entre otras cosas, que además coincidía con el período del carnaval, auténtico momento de exaltación identitaria tepehua y, por extensión, local. La Candelaria y la fiesta de carnaval eran los símbolos en los cuales se concentraba mayor énfasis en los significados primarios de la identidad tepehua. (2003a, pp. 149-150).

El período durante el cual se celebra el carnaval es el tiempo en el que el tepehua migrante privilegia regresar al pueblo para visitar a la familia, recordar a *los abuelitos*, o bien, para correr y danzar formando parte de alguna de las cuadrillas tradicionales que participan en el performance. También es la ocasión para renovar el ciclo festivo, interviniendo en las peleas rituales que se realizan entre compañeros y miembros de barrios antagonistas. En general, el Carnaval Tepehua es el período de convivir y disfrutar el reencuentro con la comunidad y con el entorno geográfico, social y cultural.

Corresponde a las cuadrillas de *Huehues* dar inicio a la celebración, en representación de los *Ancestros* o *Antepasados* tepehuas; hombres y mujeres. Por esta razón utilizan la indumentaria tradicional que los caracterizaba y que actualmente emplean las personas de más edad de la comunidad. Con la intención de ocultar su identidad, los *Huehues* cubren sus rostros con máscaras de tela y disfrazan su voz mediante la impostación aguda. Siempre se les representa mediante el performance del huapango que se practica en la región huasteca;<sup>1</sup> danzan frente a frente en dos líneas y realizan los pasos y secuencias coreográficas, empleadas durante el mismo (Sagredo, 2004, p. 11). Las cuadrillas lleva sus propios músicos y recorren –caminando y bailando–, diversas áreas de la comunidad. Inician su performance ritual en el barrio donde se ubica la casa del *encargado*, quien se ocupa de su alimentación y de su indumentaria. Posteriormente, las entidades sagradas se trasladan a diversas calles del centro de Huehuetla y bailan frente a las casas, en cuyos portales se encuentran sentados varios de sus habitantes. Como resultado de esta actividad sonoro-kinéticas que sacraliza a la comunidad, los *Huehues* solicitan un poco de dinero o aguardiente para ayudar a sufragar los diversos gastos que demanda el ritual colectivo.

En contraste con los *Huehues*, los diferentes personajes que conforman las “pandillas” de *Diablos* se disfrazan en sus respectivas casas y salen –trotando y corriendo– por las calles principales de la comunidad. Todos ellos realizan un incansable ir y venir, haciendo sonar los diversos instrumentos musicales adosados a su indumentaria y emitiendo los

---

<sup>1</sup> En México existen diversas manifestaciones sonoro-kinéticas denominadas huapango. Además del huapango huasteco se pueden citar: a) el huapango arribeño, performance festivo que se realiza en la región de la Sierra Gorda de Querétaro y en diversas poblaciones de Guanajuato y San Luis Potosí; b) el huapango jarocho, el cual se practica en todo el sur de Veracruz y en algunas comunidades de Oaxaca y Tabasco, como parte sustantiva de sus celebraciones rituales y festivas; c) el huapango norteño, género músico-coreográfico ampliamente difundido en el noreste de México, en los estados de Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas.

diferentes tipos de gritos e interjecciones que los particularizan. Según refieren los habitantes de Huehuetla, los *disfrazados* denominados *Comanches*, *Indios bárbaros*, *Coludos o Diablos coludos*, *Diablos de capa* y *Muertes* son entidades sagradas del inframundo,<sup>2</sup> pertenecientes a la cosmovisión tepehua.

Algunos de estos personajes aparecen también en otras comunidades tepehuas de la Huasteca Meridional. Es a través de ellos que los miembros de esta cultura matricial manifiestan diversos tipos de acciones rituales que refuerzan sus relaciones e identidades socioculturales:

Grupos disfrazados bailan frente a los jacales, recibiendo paga, durante los días carnalescos. El martes actúa una comparsa integrada por disfrazados de diablos y sus simuladas esposas: los comanches. Llegan de improviso a las chozas de los que murieron asesinados, de los muertos en desgracia, cuyas almas fueron con los *diablos*. Sus deudos han puesto alimentos en los patios sobre rústicos cajones. Los disfrazados fingen comer, desperdician las viandas y, al fin, salen en gozosa estampida. (Williams García, 1972, p. 54)

En Huehuetla, la narrativa de la festividad se lleva a cabo mediante dos grupos de manifestaciones músico-coreográficas: a) *Las danzas de apertura y desarrollo del Carnaval Tepehua*; con la participación de los personajes referidos anteriormente: *Huehues* y *Diablos: Comanches, Coludos, Diablos de capa, Indios y Muertes* y, b) *Las danzas para el cierre del Carnaval Tepehua*; que incluyen la *Danza del Indio*, con la intervención exclusiva de la cuadrilla de los *Indios bárbaros* –resguardada por un grupo de *Comanches*–, y el *Huapango de Carnaval*; actividades sonoro-kinéticas que se acostumbra para finalizar dicho performance colectivo (Sagredo, 2004, p. 12-13).

Son varios los procesos emocionales que, como resultado de dicha narrativa, se disparan entre muchos habitantes de la comunidad. Desde la víspera hasta el final de la celebración, en una mezcla de temor y deseo, los tepehuas atisban, en la semioscuridad de la noche, buscando alguna sombra que se refleje en el entorno formado por los cerros del Caballo, del Tomate, de la Luna y del Chamizal. De manera simultánea, aguzan el oído en búsqueda de

---

<sup>2</sup>A diferencia de lo que ocurre con los *Ancestros* o *Antepasados*, a estos personajes del imaginario tepehua huehuetlense se les ubica bajo tierra, pero provenientes de un mundo en el que viven espíritus y seres que, según sea el caso y las maneras de convocarlos, pueden ser patógenos (negativos) u ortógenos (positivos).

las sonoridades que denoten la presencia –desde el inframundo– del *Brujo Comanche*. Según señala un mito reciente, es durante la celebración del Carnaval Tepehua cuando el espíritu de este personaje empieza a rondar en los espacios serranos que envuelven a Huehuetla. Según testimonios de viejos huehuetlenses, este chamán tepehua, también llamado *Pancho Gavilán*, era capaz de correr sobre brasas ardiendo sin quemarse y podía doblar barretas al rojo vivo sin sufrir daño corporal alguno. Él fue el primero que aleccionó a los tepehuas para que realizaran el ritual de *cierre* de Carnaval denominado la Danza del Indio o *Bailar la lumbre*. La dimensión sonora generada a partir del *grito* del *Brujo Comanche*, y de los sonidos que produce su indumentaria al saltar,<sup>3</sup> se convierten en signos inequívocos de la presencia de *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru*, antigua deidad tepehua del inframundo, relacionada con el demonio o diablo europeo, y con el fuego. Es común que estas sonoridades, asociadas con la música y con las diversas secuencias kinéticas producidas por los demás tipos de disfrazados, se encuentren siempre presentes en las mentes de los tepehuas que radican en la población, así como en el pensamiento de los migrantes que anualmente retornan a ella para celebrar e incorporarse al performance del Carnaval Tepehua.

La música que se interpreta durante el Carnaval Tepehua es –principalmente– de carácter instrumental y corre a cargo de los tríos huastecos existentes en las diferentes colonias y barrios de la comunidad. Estos emplean tres cordófonos tradicionales: la guitarra quinta o *huapanguera* (con cinco órdenes simples y algunos dobles –con seis, siete u ocho cuerdas–), el violín (con cuatro órdenes simples), y la jarana huasteca (con cinco órdenes simples). Algunos músicos tepehuas refieren que este último instrumento se insertó en las agrupaciones de la comunidad durante el último tercio del siglo pasado. A principios del presente siglo todavía se podían ver y escuchar grupos de música tradicional que interpretaban la música del Carnaval Tepehua, a la manera antigua, con un violín y una guitarra quinta o *huapanguera*.

Los *sones de carnaval* son el género músico-coreográfico empleado por algunas de las cuadrillas que participan en la festividad. Para su conformación los músicos retoman cualquier melodía del entorno sonoro, sin importar su género original y la incorporan a su

---

<sup>3</sup> Los peculiares sonidos que produce el *Comanche* son resultado de los cientos de corcholatas metálicas adosadas a su traje, así como de los grandes cascabeles de bronce que penden de su cintura y de los fuertes zapateados producidos mediante sus botas de tipo norteño.

repertorio. De esta manera, las piezas adquieren una nueva función, de acuerdo al fenómeno carnavalesco al cual se integran. Este tipo de sones se encuentran divididos en dos grandes categorías: los *sones de brinco* y los *sones zapateados*. Dichos términos aluden a la manera en que se interpreta coreográficamente cada uno de ellos y a determinados paradigmas musicales, patrones rítmico-armónicos y formas de ejecución de los instrumentos. Los *sones de carnaval* son interpretados por los músicos intercalando *sones de brinco* con *sones zapateados* y así sucesivamente. De acuerdo a las variaciones ocurridas entre los *sones de carnaval*, los participantes emiten diversos gritos e interjecciones para celebrar el cambio de ritmo de cada pieza (Sagredo, 2004, p. 22). Se acostumbra que la duración de cada una de las piezas sea breve, con una duración máxima de un minuto.

Dentro del sistema musical tepehua, los *sones de carnaval* ocupan un lugar muy importante, pues no sólo se ejecutan durante el tiempo del carnaval. Estas piezas, junto con los sones huastecos y con otros géneros músico-coreográficos, forman parte de los huapangos tradicionales o *bailes de huapango* que se realizan en la comunidad y en la región, a todo lo largo del calendario festivo.

Ante este complejo panorama, se hace necesario conocer los procesos de significación sonoro-kinéticos que permiten articular, como un todo, las prácticas musicales y rituales del Carnaval Tepehua vinculándolas, de manera holística, con el entorno estético y social que este performance pone en juego. Para ello, se busca responder la siguiente pregunta: ¿Cuál es la relación que guardan las prácticas sonoro-kinéticas que se manifiestan dentro del Carnaval Tepehua con los diversos procesos de emocionalidad que como resultado de ellas se generan, y como estas se encuentran articuladas para formar parte de sus diversas identidades? Con el fin de encontrar algunas respuestas que nos permitan analizar los sentidos y significados que sustentan dichas prácticas culturales se emite la siguiente aseveración.

### **Hipótesis**

Entre los tepehuas de Hidalgo, el universo sonoro ocupa un lugar privilegiado a partir del cual los miembros de esta cultura matricial establecen un complejo entretejido de niveles, jerarquías y relaciones sociales que se expresan en los procesos rituales, logrando con ello conformar una particular dimensión sonoro-kinética, que detona estados altamente

emocionales. El carnaval de Huehuetla, Hidalgo, integra la memoria colectiva de la cultura tepehua, generando un modelo que articula, de forma dinámica, diversos elementos y prácticas de la cultura ancestral con elementos de reciente inserción en la comunidad, los cuales dan emotividad, sentido y transformación a las identidades tepehuas.

### **Justificación**

Uno de los principios que respaldan el trabajo etnomusicológico es considerar las prácticas musicales como hechos sociales totales. A través del estudio de sus manifestaciones performativas, sus formas, sus estructuras y sus significados, es posible profundizar en la cosmovisión de una determinada cultura, así como en sus procesos históricos, económicos y sociales. Las manifestaciones musicales y dancísticas forman parte de un complejo sistema de creencias que imbrica y articula diversos aspectos asociados con la territorialidad, la ecología y el sistema festivo-ritual. Mediante el conjunto de prácticas sonoro-kinéticas, se ponen en juego diversos aspectos sustantivos de la cultura material e inmaterial que posee una comunidad. Estas prácticas se encuentran en constante transformación en función de su particular proceso histórico y de los diferentes tipos de interacciones que se producen con la cultura dominante, y con otras culturas musicales y dancísticas del entorno.

La justificación principal para la realización del presente trabajo se encuentra en la ausencia de estudios acerca de las prácticas sonoro-kinéticas de las diversas culturas indígenas tepehuas, ubicadas en diferentes porciones territoriales de los estados de Hidalgo, Puebla y Veracruz.

Para sustentar dicha premisa fue necesario realizar una breve revisión de los diferentes tipos de investigaciones y documentos audiovisuales que aluden a la cultura tepehua. Dichos trabajos, se centran en elementos de carácter etnográfico y lingüístico, y se han implementado en regiones geográficas donde existe una mayor densidad poblacional de este pueblo indígena. Tal es el caso de los tepehuas del norte u orientales (*Ihichiwlin'*), ubicados en diversas comunidades del municipio de Ixhuatlán de Madero y de los tepehuas del oeste o noroccidentales (*Ihiimaasipijni*) ubicados en Tlachichilco y en algunas comunidades circunvecinas. Ambas se encuentran ubicadas en la Huasteca veracruzana. Sólo unos pocos trabajos hacen referencia directa a los tepehuas del sur o meridionales

(*Ihiimaqalhqama'*), situados en una pequeña porción de la Sierra Otomí-Tepehua de Hidalgo, en la comunidad de Huehuetla y en algunos ranchos y barrios aledaños.

De acuerdo con el panorama anterior, se considera que la presente investigación podrá aportar elementos que contribuyan al conocimiento y a la mayor comprensión de la cultura musical y dancística de los tepehuas del sur o meridionales (*Ihiimaqalhqama'*), así como a los procesos sonoro-kinéticos que se manifiestan durante el Carnaval Tepehua de Huehuetla, Hidalgo.

### **Estado del arte**

Entre las investigaciones que buscan profundizar en el conocimiento de los tepehuas del norte u orientales, destacan las siguientes:

Tepehuas del norte o Tepehuas orientales (*Ihichiwiin'*)

Roberto Williams García: sus investigaciones inician en 1952 y cristalizan en distintas publicaciones que difunden diversos aspectos de la cultura material e inmaterial de los tepehuas de Pisaflores y Chíntipan, Veracruz. Sobresalen sus dos libros: el estudio monográfico *Los tepehuas* (1963) y *Mitos tepehuas* (1972), así como diversos artículos acerca de rezos, mitos, los personajes de “los viejos” y el carnaval; estos dos últimos rubros refieren también otras áreas y culturas de la Huasteca. Carlos Guadalupe Heiras Rodríguez es el investigador más actualizado en el estudio de los tepehuas orientales, ya que desde 2002 hasta 2017, sus investigaciones y publicaciones han venido profundizando en aspectos como etnografía, ritos chamánicos, cosmovisión, costumbres, fiestas (carnaval y días de muertos), parentesco, migración y ontología; además es el autor –junto con Hernández Montes– de la monografía *Tepehuas* (2004) editada por el INI e incluida en el disco interactivo del mismo nombre, producido posteriormente por la CDI y el PNUD. Alberto Cortes Calderón: este documentalista realiza el cortometraje *La tierra de los tepehuas* (1982), filmado en Pisaflores, Veracruz, el cuál plantea la problemática de la tenencia de la tierra e incluye algunas manifestaciones rituales con secuencias musicales y dancísticas. Guadalupe Trinidad Hernández Sierra: realizó su trabajo recepcional *El Sistema Fonémico de los Tepehuas de Pisaflores, Veracruz*. (1986), para obtener el grado de licenciada en Antropología con especialidad en Lingüística, posteriormente fue responsable del proyecto *Los Tepehuas: un análisis antropológico, histórico y lingüístico*,

en el INAH. Charles Lafayette Boilés: en referencia al tema principal de esta tesis, destaca el trabajo pionero de este etnomusicólogo: *Tepehua thought-song: a case of semantic signaling* (1967), acerca de las significaciones de la música de los tepehuas de Pisaflores, Veracruz, empleada en los rituales de *costumbre*, el cual constituye un paradigma para los estudios de semiótica musical aplicados a una cultura originaria.

Tepehuas del oeste o Tepehuas noroccidentales (*Ihiimaasipijni o Iiimaasipijni*)  
 Carlo Antonio Castro Guevara: publica su novela: *Muchachos de Tlachichilco. Niños a la vera del agua* (2010), en la cual se hace mención de diversas costumbres y tradiciones de los tepehuas de Tlachichilco, Veracruz, con breves referencias acerca del Carnaval Tepehua de la comunidad. Gutiérrez Morales, Salomé; Jiménez García Nancy; García Ramos Crescencio y De la Cruz Tiburcio, Efraín: elaboran el documento: *Vocabulario tepehua-español-tepehua. Tepehua de Tlachichilco* (2013). En relación a las prácticas musicales realizadas por los integrantes de esta variante dialectal tepehua, en fecha reciente se elaboró, por parte del INPI y el PNUD (2020), el documento audiovisual denominado Atlas de los Pueblos Indígenas de México, en cuyo apartado dedicado al pueblo indígena tepehua si incluyen 33 minutos dedicados a la música tepehua mediante once ejemplos musicales: uno de Huehuetla, Hidalgo y diez de un grupo musical de Tlachichilco, Veracruz. En el campo de los estudios efectuados acerca de los tepehuas del sur o meridionales (*Ihiimaqalhqama*), corresponde a León Calderón (1902) publicar el documento escrito en lengua tepehua más antiguo que se conoce. Al respecto, Guadalupe Trinidad Hernández Sierra (2002), lleva a cabo un análisis histórico y lingüístico que refiere este dato. Con poco menos de un siglo de anterioridad, se encuentra la publicación pionera de Starr (1908), en la cual se aborda la descripción de algunas costumbres de la localidad que nos ocupa, así como breves referencias a las danzas tepehuas y a sus instrumentos musicales. También se precisan algunos ritos agrarios para siembra-cosecha, así como la costumbre de *hacer bailar* a diversas esculturas tepehuas que representan deidades ancestrales. Por su parte, Basauri (1940), apoyado en trabajo de campo por la danesa Helga Larsen, retoma las referidas exploraciones de Starr y publica una breve monografía sobre los tepehuas como parte de su extensa obra dedicada a la etnografía de la población indígena de México. En la misma línea, Robert Gessain (1938) inicia la publicación de sus trabajos acerca de la antropología física, la etnografía y las costumbres de los tepehuas de Huehuetla, otra parte de ellos



permanece inédita: "... un censo genealógico con notas sobre las causas del fallecimiento, un estudio de las plantas medicinales, una recopilación de los cantos rituales paganos (incluyendo la letra en tepehua, su traducción y su partitura musical), etcétera." (Stresser-Péan, 2008, p. 97). En un trabajo conjunto, Stresser-Péan y Gessain (2008), [1953], publican un estudio acerca de la vida de los indígenas de Huehuetla con referencia a su sistema festivo, sus danzas y sus rituales de *costumbre*. Por su parte, Stresser-Péan (2011) documenta diversos aspectos de la historia prehispánica y de los levantamientos coloniales ocurridos en la región de Huehuetla, junto a rubros como la oración, la danza, el canto, la música y algunos instrumentos musicales; en uno de ellos hace referencia a los *Diablos* o *Comanches* tepehuas. En el campo de las traducciones en lengua tepehua de Huehuetla y en español; Guerrero Domínguez (1983-1986), publica cuatro de ellas que incluyen un cuento tradicional y una narración del temblor de 1985. Más adelante, Lagunas Arias (2000-2004), realiza diversos trabajos de investigación sobre historia, etnografía, curanderismo, cosmovisión, identidades, globalización y narrativa de los tepehuas de Huehuetla, a los cuales se agrega el libro: *Hablar de otros. Miradas y voces del mundo tepehua* (2004) así como una ponencia realizada en 2012. Estos documentos constituyen el trabajo antropológico más amplio, realizado hasta la fecha, acerca de los tepehuas del sur o meridionales. Por su parte, Palacios Ramírez (2003) elabora un artículo en el cual se reflexiona sobre el complejo identitario que manifiestan los tepehuas de Hidalgo y sus características actuales. Dentro de los trabajos generados por habitantes pertenecientes a la población de Huehuetla destaca Miranda Portugal (2002), quien profundiza en diversos aspectos de la organización y las prácticas rituales realizadas en la mayordomía; también refiere algunas características del carnaval. García Agustín, publica un Minidiccionario tepehua-español de Huehuetla (2010) y, posteriormente, un Diccionario tepehua de Huehuetla (2014). Flores Aparicio documenta, mediante dos trabajos, las costumbres y tradiciones de los tepehuas de Huehuetla (2014), así como sus mitos y leyendas (2019). En el campo de los estudios acerca de las prácticas musicales y dancísticas, el investigador Raúl Guerrero (1986) lleva a cabo la descripción de tres danzas colectivas y la transcripción de las líneas melódicas de 18 piezas pertenecientes a los tepehuas de Huehuetla, de las cuales 13 son de violín y cinco de la banda de viento local, hoy extinta; en ellas se transcriben diversos tipos de *sones de costumbre* o *brujería*, *sones de mayordomía*, *sones*

*de carnaval y sones de danza*. Dentro del mismo campo, Sagredo Castillo (2004) elabora el *Atlas musical de los Pueblos Indios del Estado de Hidalgo*, dentro del cual se incluye el disco compacto *Tepehuas*, que contiene poco más de una hora de grabaciones realizadas en Huehuetla, en el año 2003, así como un folleto de 40 páginas; en ellos se documenta una muestra del sistema musical de los tepehuas del sur o meridionales. Asociado con el fonograma anterior, Velázquez Díaz (2004), se encarga de la realización del video documental *Así suena Huehuetla*, perteneciente a la serie Pueblos Indígenas de México, producida por el ILCE. A los trabajos anteriores se suma el trabajo de Cárdenas Sanabria (2017) consistente en una compilación de música tradicional tepehua procedente de la sierra otomí-tepehua, transcrita para quinteto de alientos-metal, en versión digital, que incluye la pista sonora de ocho piezas interpretadas por músicos tradicionales, así como las partituras correspondientes. Finalmente, Nava López (2018) realiza las notas de un disco-libro denominado *Vuelo sonoro*, el cual compila diversas bandas de música alternativa indígena, entre las cuales se incluye el ejemplo musical *Chavay*, del grupo de rock indígena tepehua de Hidalgo denominado *Tachapunk* procedente de Huehuetla y Tenango de Doria.

De todo lo anterior se desprende que, si bien los trabajos señalados aluden a diversos aspectos de la cultura tepehua, sólo unos cuantos describen sus prácticas musicales y músico-coreográficas, y sólo dos puntualizan acerca de aquellas que se realizan durante la celebración del Carnaval Tepehua de Huehuetla.

### **Acercamiento conceptual e impostación metodológica**

En función de su enfoque multidisciplinario, una de las características de la etnomusicología actual consiste en profundizar en el conocimiento de las culturas musicales a partir de la búsqueda de diversas formas y modelos metodológicos que le posibiliten abordar las especificidades que posee su objeto de estudio. Desde la perspectiva de Gonzalo Camacho, el concepto de culturas musicales se puede definir como:

el conjunto de hechos musicales, en conceptos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad. Los hechos musicales son formas simbólicas configuradas en sistemas de relaciones que ayudan a la construcción, resignificación y organización de sentido de una determinada comunidad. Las diferentes culturas

musicales son expresión de la sensibilidad, riqueza y creatividad de la condición humana. En este sentido, no hay culturas musicales superiores ni inferiores, sólo son diversas.” (Camacho, 2009, p. 26)

Es por ello que, para abordar el estudio de los sistemas estructurados de sonido –que en algunas culturas se denominan como músicas–, es fundamental partir de aquellos elementos que forman parte sustantiva de la exégesis comunitaria, los cuales intervienen de manera significativa en la sustancia sonora-musical. Posteriormente se establece su vinculación con diversas teorías y metodologías de análisis pertenecientes a múltiples especialidades y disciplinas asociadas con la etnomusicología y con la etnocoreología.

Dicha sustancia se considera como un parte intrínseca de los procesos rituales que practican los pueblos originarios y las culturas urbanas con el fin de hacer patentes sus particulares formas de ver el mundo, y las diversas identidades que cada una de ellas posee y transmite a las nuevas generaciones. Al decir de Ramón Pelinski, la etnomusicología y la función del etnomusicólogo están indisolublemente vinculadas a los procesos de significación de los hechos musicales:

et-no-mu-si-co-lo-gí-a, una modesta disciplina o campo de trabajo en el que se investigan las significaciones que los seres humanos, en un contexto espacio-temporal determinado, asignan a la utilización del sonido -que en algunas culturas se llama música- [...] es, pues, un campo de estudio cuya finalidad principal es investigar las músicas del mundo para comprender su estructura y las significaciones que la gente les atribuye y de este modo llegar a un conocimiento más profundo del ser humano. La tarea del etnomusicólogo es, a partir de la significación de estas interpretaciones, formular hipótesis y generalizaciones sobre la manera cómo la música contribuye a construir una cultura y como ésta es construida por aquella. (2000, pp. 11-12).

Dentro de este campo de significaciones es que se plantea el presente estudio, para lo cual se abordan diferentes líneas de investigación entre las que destacan los diversos enfoques teóricos de análisis musical de la cultura, designados comúnmente con el término de *semióticos*, al respecto Bruno Nettl señala:

Se trata de un enfoque considerablemente más amplio de lo que este término implica,

dado que incluye la idea general de que la música puede ser analizada como un símbolo o un conjunto de símbolos, como los métodos analíticos derivados de las concepciones generales del estructuralismo. Puede decirse que la tendencia *semiótica* en etnomusicología incluye los análisis realizados mediante métodos derivados de la lingüística, los enfoques estructurales para el análisis de cultura y el mito desarrollados por Claude Levi-Strauss, y el estudio de los sistemas simbólicos en general. (2001, p. 136)

El planteamiento de este complejo de paradigmas surge como resultado de diversos trabajos de campo y sus resultados dados a conocer mediante múltiples artículos y conferencias en núcleos de especialistas, al menos desde la segunda mitad de la década de los sesenta. Su posterior publicación se realiza a partir de los años setenta con autores como: Charles Boilés y su *Semiótica de la etnomusicología*, publicada –en francés– en 1973; Jean Nattiez, con *Fundamentos de una semiología de la música*, realizada en 1975; y Ramón Pelinski, con su trabajo acerca de *La música de los Inuit y el caribú*, editada en 1981. Respecto a la vigencia del modelo que nos ocupa, el propio Bruno Nettl concluye:

La tendencia semiótica sigue ejerciendo su influencia y algunos conceptos de la lingüística tienen aplicación: por una parte, ha sido reconocida la importancia del mito como un indicador de valores culturales, y por otra, la noción de que el análisis estructural permite emitir juicios objetivos en paralelo con la presentación de una cultura tal y como se ve ella misma. De este modo la semiótica y el estructuralismo, sin excluir otros métodos, han tenido una influencia sustancial sobre la disciplina en su conjunto. (2001, p. 136)

Otra línea teórico-metodológica que se retoma para este trabajo es el concepto de sistema musical, el cual posibilita estructurar, organizar y contrastar las prácticas musicales de los tepehuas de Huehuetla y, en particular, aquellas que se insertan dentro del carnaval. Al respecto, el etnomusicólogo Simha Arom, en su artículo: Modelización y modelos de las músicas de tradición oral, (2001, pp. 204-205) [1991], considera que la noción de ambos términos no se puede concebir fuera del concepto teórico de sistema, por lo que retoma de Edgar Morín su noción de sistema, que señala:

Un organismo no está constituido por células, sino por las acciones que se establecen entre las células. Así, el conjunto de estas interacciones constituye la organización del sistema. La organización es el concepto que da coherencia constructiva, regla, regulación, estructura, etcétera, a las interacciones. En definitiva, con el concepto de sistema nos enfrentamos a un concepto de tres caras:

- sistema (que expresa la unidad compleja y el carácter fonémico del todo, así como la complejidad de las relaciones entre el todo y las partes),
- interacción (que expresa, el conjunto de relaciones, acciones y retroacciones que se efectúan o se tejen en un sistema),
- organización (que expresa el carácter constitutivo de estas interacciones –lo que forma, mantiene, protege, regula, rige, regenera- que ofrece a la idea de sistema, su columna vertebral).

Estos tres términos son indisolubles; se reenvían el uno al otro; la ausencia de uno mutila gravemente el concepto: el sistema sin concepto de organización queda tan mutilado como la organización sin concepto de sistema. Se trata de un macroconcepto (1990, pp. 245-246).

Años más adelante, el investigador Gonzalo Camacho, en uno de sus estudios etnomusicológicos acerca de las culturas musicales nahuas de la Huasteca hidalguense, plantea la siguiente definición de sistema musical:

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

Siguiendo este modelo de análisis, se busca ahondar –en un primer nivel– en la descripción, interacción y organización de las prácticas musicales y músico-kinéticas que

conforman el sistema musical de los tepehuas de Hidalgo, profundizando con más detalle en el conjunto de manifestaciones que, vinculadas con el sistema festivo-ritual, sustentan y articulan las prácticas musicales y músico-coreográficas que se realizan durante el Carnaval Tepehua de Huehuetla.

Aunado a las impostaciones teóricas anteriores, el concepto de dimensión sonora y su aplicación entre los tepehuas de la comunidad de Huehuetla, durante la realización anual de su carnaval, ocupa un lugar fundamental en esta investigación. Para ello es necesario abordar el estudio de las prácticas musicales a partir de los procesos emotivos que estas disparan en función de experiencias sonoras anteriores, las cuales se convierten en el referente principal que llena de emociones y significados a la ejecución musical. Entre los diversos estudios que refieren este enfoque se encuentra el trabajo de Jacques Attali, quien reflexiona acerca de las dimensiones y sentido del mensaje musical, más allá de su secuencia sonora. En este sentido puntualiza:

Toda música puede ser definida como un ruido al que se le ha dado forma según un código (es decir, según reglas de ordenamiento y leyes de sucesión en un espacio limitado, de sonoridades), supuestamente capaz de ser reconocido por el oyente. Escuchar música es recibir un mensaje. [...] La música tiene, de hecho, una significación mucho más compleja. Si el sonido vale, como el fonema, por las relaciones que mantiene con otros, es más allá de eso, relación engastada en una cultura; el “sentido” del mensaje musical se expresa globalmente, en su operatividad y no en una significación yuxtapuesta de cada elemento sonoro. (1995, pp. 41-42) [1977]

Abundando en la dimensión sonora, uno de los etnomusicólogos que de manera directa aborda el tema es Steven Feld, quien inicia uno de sus destacados trabajos, preguntándose:

¿Cómo es que los sonidos comunican y encarnan tan activamente hondos sentimientos? Esta pregunta debería hallarse en el corazón de todo interés etnográfico, humanístico o científico-social por la música. No obstante, sólo desde hace poco la etnomusicología ha comenzado a desentrañar cuestiones relativas al signo musical, a las relaciones entre forma simbólica y significado social y a la ejecución (*performance*) de los sonidos en tanto que acción comunicativa [...] el estudio del

sonido como sistema simbólico implica tanto dar cuenta de las condiciones físicas o materiales de la producción del sonido como de las condiciones sociales e históricas de su invocación y su interpretación. (2001, pp. 331-332) [1991]

Por su parte, Camacho efectúa una importante aproximación teórico-metodológica desde la mirada de la dimensión sonora y su aplicación en los rituales y prácticas musicales de el *Costumbre* entre diversas comunidades indígenas de la región Huasteca. Al respecto señala que:

Aunque efímera, la materialidad sonora instauró un punto de partida común para cada trayecto emocional. El *son de costumbre* constituyó el elemento detonante de un proceso semiótico, fuertemente ligado a la emocionalidad, encarnado de manera específica en cada individuo. Si la música constituyó un punto de partida de sentidos, fue debido a los procesos de semiosis previos que la conformaron como punto de llegada. Las acciones, imágenes, recuerdos, emociones, asociadas a determinadas estructuras sonoras, es un proceso social e históricamente construido. Su *performance*, su iterabilidad, en el sentido señalado por Derrida (1998), hace posible el reconocimiento de dichas estructuras, su desciframiento, su transmisión y, en última instancia, su eficacia en la dilatación de las emociones. La fuerza evocadora de la música, ilustrada en el relato etnográfico, plantea de alguna manera que los sonidos constituyen una dimensión específica a través de la cual los seres humanos interactúan. (2019, p. 106)

Otras conceptualizaciones metodológicas que se emplean en el presente trabajo son aquellas propuestas por Roger Cailloise (2004) en su *Teoría de la fiesta o teoría del sacrificio*; donde aborda aspectos como: la fiesta, la apelación a lo sagrado; la recreación del mundo y la función del desenfreno. Asimismo, se considera el planteamiento de Peter Berger (1999) que nos aproxima al concepto de teodicea,<sup>4</sup> así como a los diversos tipos en

---

<sup>4</sup> Según nos dice Peter Berger (1999, p. 83-84), Weber distingue entre cuatro tipos racionales de teodicea: la promesa de una compensación en este mundo, la promesa de una compensación en el más allá, el dualismo y la doctrina del *karma*. Todo nomos (orden del mundo establecido por una sociedad) es repetidamente afirmado contra la amenaza de destrucción por las endémicas fuerzas anómicas de la condición humana. En términos religiosos, el orden sacro del cosmos es reafirmado repetidamente frente al caos. [...] Los fenómenos anómicos no deben solamente ser vividos, sino también explicados [...] en los términos oficiales del nomos establecido en la sociedad en cuestión. Una explicación de dichos fenómenos en términos de legitimaciones religiosas, cualquiera sea su nivel, puede llamarse una teodicea.

los que este se manifiesta. La noción de teodicea dualista permite explicar y profundizar en uno de los rubros importantes que caracterizan el Carnaval Tepehua de Huehuetla:

Un tercer tipo “intermedio” de teodicea es el dualista, [...] El universo en ellas es concebido como un “ring” en el que se enfrentan dos fuerzas poderosas, las del Bien y las del Mal. [...] En formaciones de este tipo, todos los fenómenos anómicos son, por supuesto, atribuidos a las fuerzas malignas o negativas, mientras toda nominación es comprendida como una victoria progresiva del antagonista bueno o positivo. El hombre participa en esta lucha cósmica; la redención (sea en este mundo o en el otro) consiste en el comprometerse en la lucha del lado cierto. (Berger, 1999, pp. 108-109)

Para complementar los enfoques referidos se han considerado los diversos antecedentes, conceptualizaciones y teorías elaborados por otros especialistas acerca del carnaval. Tal es el caso de Caro Baroja (2006), cuyo trabajo ha permitido realizar una revisión crítica de las características y antecedentes históricos del fenómeno del carnaval en el viejo continente, lo cual sirve de referencia y/o contraste con los carnavales de nuestro país y de la región que nos ocupa. Asimismo, se seleccionaron los trabajos del filósofo y semiotista Mijail Bakhtín (2003), acerca de una noción o teoría del carnaval y de la *carnavalización* del mundo. Lo anterior se complementa con *La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares*,<sup>5</sup> planteada por Viacheslav Ivanov (1989, p. 21) [1977]. Respecto a estos dos últimos autores, la cita subsecuente articula una parte de los planteamientos que desarrollan en sus respectivos trabajos:

La teoría general del carnaval como una inversión de oposiciones binarias, presentada por Bakhtin, ha sido apoyada por la investigación etnológica contemporánea dedicada a los rituales de la inversión de posición social (inversión de status). Esta investigación ha establecido ciertas características básicas de rituales cíclicos y calendáricos en los que participa toda la colectividad. En ciertos momentos [...] algunos grupos (o categorías) de gente, por lo general de posición inferior, ejercen una autoridad ritual sobre sus superiores. Éstos, a su vez [...], deben aceptar su

---

<sup>5</sup> Este trabajo apareció en *Trudy po znakovim sistemam* 8, 45-640, Tartu: Universidad de Tartu, 1977. Traducción del ruso al inglés de R. Reeder y J. Rostinsky.



degradación ritual con buena voluntad. [...] La inversión de la oposición binaria hombre/mujer [...] resulta ser un factor determinante en un gran número de ritos de Carnaval que incluyen una inversión de status. (1989, pp. 21-22).

### **Descripción de algunos aspectos metodológicos**

La metodología empleada en el presente trabajo fue dividida en tres etapas: la primera consistió en la elaboración del anteproyecto de tesis a realizar durante el curso del posgrado así como en una revisión general de aquellos documentos bibliográficos, hemerográficos, sonoros, cinematográficos y videográficos que, de una manera u otra, describían y analizaban diversos aspectos de la cultura tepehua. Esta última actividad se llevó a cabo durante todo el período en el cual se efectuó el trabajo, así como en fechas posteriores, con la intención de actualizar algunos aspectos del mismo. Durante la segunda etapa se implementó la parte más intensa del trabajo de campo, el cual se efectuó desde el año 2003 hasta el 2007, tiempo durante el cual se cursó el posgrado y se trabajaron las diversas líneas de análisis planteadas en el apartado anterior; posteriormente, el trabajo de campo se extendió con visitas intermitentes a la comunidad hasta el año 2019. La tercera etapa se realizó de manera paralela a la etapa anterior, y consistió en el análisis y la contrastación de los materiales obtenidos en el trabajo de campo con la intención de desarrollar y probar la hipótesis que sustenta esta tesis.

Para trabajar en la comunidad de Huehuetla se propició el contacto directo con diferentes integrantes de la sociedad tepehua como músicos, danzantes, bailadores, rezanderos y autoridades tradicionales, así como con algunos miembros de la comunidad preocupados por el cuidado de su cultura material e inmaterial, asimismo, fue necesario ubicar el trabajo en una de las colonias indígenas de la comunidad; aunque ello acarreó una actitud agresiva de parte de algunos de los integrantes de las demás colonias y barrios indígenas locales. Sin embargo, al saber que se estaba trabajando de manera colaborativa con algunos de los habitantes tepehuas de la comunidad, la presencia del investigador fue más o menos tolerada. Se señala lo anterior en función de la característica desconfianza y resistencia que, desde hace décadas, manifiestan los tepehuas de Hidalgo, producto, entre otras cosas, de su aislamiento territorial y étnico, pero, sobre todo, de las incontables experiencias de explotación y apropiación de su territorio y cultura material e inmaterial por parte de las instituciones, de los políticos y comerciantes locales y en general de los

integrantes de la cultura dominante.

Un antecedente importante del presente trabajo fueron los variados acercamientos que se tuvieron con los integrantes de la cultura tepehua de Huehuetla con motivo de dos proyectos a realizarse entre los años 2002 y 2004; el Encuentro Cultural de los Pueblos Indígenas del Estado de Hidalgo, evento de difusión cultural realizado en la capital de dicho estado, el mes de diciembre del año 2002. Con la participación de una muestra representativa de las danzas y músicas tradicionales pertenecientes a las tres culturas matriciales más numerosas de la entidad: la otomí, la nahua y la tepehua.

Las investigaciones realizadas con dicho motivo, así como los contactos y relaciones establecidos con las comunidades, abrieron la puerta para el segundo proyecto denominado: *Atlas Musical de los Pueblos indígenas de Hidalgo*, que consistió en la elaboración de tres discos compactos, cada uno de ellos estuvo constituido por un fonograma musical de aproximadamente una hora de duración con un folleto-libro que describía el trabajo de investigación, permitía orientar al escucha acerca de los ejemplos musicales que contenía el fonograma y otorgaba los créditos correspondientes a todos los integrantes de las comunidades participantes en el disco compacto. La entrega a la comunidad tepehua de los documentos sonoros producidos y el respeto irrestricto a los acuerdos sostenidos con ella y con sus representantes fueron elementos importantes que posibilitaron la aceptación y la tolerancia necesarias para la realización del presente documento.

La mayor información recopilada *in situ* acerca de la cultura musical y dancística tepehua de Huehuetla se obtuvo de dieciséis personas pertenecientes a esta cultura matricial: seis músicos tradicionales de la comunidad –incluidos los dos de mayor edad–, dos cantadores, un rezandero, cinco danzantes y dos familiares de los anteriores. Desafortunadamente, en fecha reciente al período de la investigación, cuatro de ellos fallecieron.

Otro de los elementos metodológicos que permitió profundizar en los sucesos ocurridos antes, durante y después del período a trabajar, lo constituyen los documentos audiovisuales realizados por integrantes de la comunidad tepehua, ya sea con fines comerciales o bien, como parte de registros afectivos familiares. Al respecto, en Huehuetla, desde principios de los años noventa, se realizó el registro anual del Carnaval Tepehua el cual se ofertaba a los habitantes de la comunidad en formato VHS con poco más de una hora en un precio

aproximado de \$ 200.00. Esta actividad se interrumpió de manera definitiva a partir del año 2015 ante las fuertes críticas de la comunidad por el alto costo de los videos<sup>6</sup> y, sobre todo, por el avance de la tecnología de los celulares y de las cámaras fotográficas que posibilitaron el registro en audio y video a muy bajo costo.

Finalmente, es necesario señalar que, con la intención de analizar y contrastar algunos aspectos de la investigación referentes a los performances de carnaval que se realizan en la Sierra de Tenango o Sierra Otomí-tepehua, fue necesario llevar a cabo diversos viajes a comunidades cercanas a Huehuetla, pertenecientes a las culturas otomíes de la sierra autodenominadas como *ñuju*, *ñoju* o *yüju* (INALI, 2009, p. 143). Dichas poblaciones son: Santa Mónica, San Ambrosio, San Antonio El Grande y San Bartolo Tutotepec.

### **Estructura del trabajo**

Además de esta introducción, la tesis consta de cuatro capítulos. El capítulo 1 se encuentra dividido en dos partes, y su objetivo es presentar al lector diversos aspectos etnográficos de la cultura tepehua, enfatizando aquellos que caracterizan a los tepehuas del sur o meridionales (*Ihiimaqalhqama*), ubicados en la población de Huehuetla y en sus barrios y comunidades aledañas, asimismo se analizan los diversos elementos que caracterizan el sistema sonoro-kinético de los tepehuas de Hidalgo.

En el capítulo 2 se aborda el estudio del Carnaval Tepehua de Huehuetla, ubicándolo dentro de un universo sonoro y kinético, para ello se revisan de manera general los estudios y teorías que estudian la fiesta del carnaval desde diversas perspectivas, así como su realización entre algunas culturas indígenas de México y de la Huasteca. En el caso de esta última, se describen los personajes y los sones que se manifiestan como parte importante de los carnavales huastecos, enfatizando aquellos que se realizan en la Huasteca Meridional.

---

<sup>6</sup> Acerca de este tema cabe señalar que estos documentos audiovisuales constituyen un rico acervo testimonial el cual, en muchas ocasiones, es visto de soslayo por los investigadores en el trabajo de campo. Al respecto, es importante destacar que, por el tipo y duración de los registros efectuados, desde la mirada local y en función de la demanda de los participantes para adquirir los videos, siempre y cuando estos se vean reflejados en el material registrado. En función de esto, los cortes y/o ediciones son muy reducidos y los documentos tienden a extenderse por varias horas, lo cual permite constatar una gran cantidad de aspectos suscitados en la población durante las múltiples celebraciones ocurridas en la misma. Aunque lo anterior no sustituye en forma alguna el trabajo realizado *in situ*, posibilita el enriquecimiento de las investigaciones y se vuelve un documento testimonial, entre otros, de los hechos dancísticos y musicales ocurridos en la comunidad en un determinado momento de su proceso histórico-social y cultural.



Foto núm. 1. Dueto de músicos tepehuas formado por don Miguel Huerta (†) en la guitarra quinta o *huapanguera* y don Diego Tolentino en el violín, que interpretan diversos *sones de carnaval* –a la manera antigua–, para una cuadrilla de *Huehues* del Carnaval Tepehua de Huehuetla. Foto J. L. Sagredo

En el capítulo 3 se abordan las prácticas sonoras y kinéticas que caracterizan el Carnaval Tepehua de Huehuetla, desde sus inicios hasta el martes previo al miércoles de la *Octava*, para ello se describen los espacios rituales dentro de los cuales se realiza el performance festivo, así como la oposición binaria a partir de la cual se estructuran todos los personajes o *disfrazados* que se encargan de realizar la narrativa del juego-danza de carnaval o *kamanti*; estos se dividen, de manera general, en *Ancestros* o *Huehues* y en *Diablos*. La categoría de *Diablos* comprende un gran número de entidades sagradas diferenciadas entre

sí a través de diversos elementos sonoro-kinéticos, tal es el caso de los disfrazados denominados *Coludos*, *Comanches*, *Diablos de capa*, *Apaches*, *Botudos* y *Muertes*; como última parte de este capítulo se enfatiza el performance sonoro-kinético que ocurre en el momento en el que se encuentran una “pandilla” de *Diablos*, con una cuadrilla de *Huehues*.

En el capítulo 4 se describen todas las acciones rituales que se efectúan durante el miércoles de la *Octava* del Carnaval Tepehua, las cuales están dirigidas hacia los dos *cierres* rituales de la celebración; el primero de ellos comprende el conjunto de actividades realizadas desde la madrugada hasta el ocaso. Entre estas destacan el *Desfile y Concurso Municipal de Disfraces* y las luchas rituales que enfrentan las *Muertes* contra los *Comanches*, *Coludos* y *Diablos de capa*. En el segundo *cierre* de carnaval, que se lleva a cabo por la noche, se aborda la descripción de dos actividades rituales que se encuentran imbricadas y se replican en determinados espacios sagrados de Huehuetla y de sus barrios aledaños: el *Baile* o Huapango de Carnaval y la Danza del Indio o *Bailar la lumbre*.

La parte siguiente de la presente tesis son las Conclusiones, en las que se articula lo señalado en todo el capitulado con la intención de probar la hipótesis que sustenta la investigación acerca de la dimensión sonoro-kinética que se manifiesta en el Carnaval Tepehua de Huehuetla. Finalmente se agregan las referencias y los anexos con transcripciones musicales y dancísticas.

## CAPÍTULO 1

### Los tepehuas de Hidalgo, su entorno y su sistema músico-dancístico

Huehuetla cafetalero,  
Huehuetla de mi ilusión;  
donde vive el hombre sincero  
que defiende su nación.

A pesar de estar tan lejos,  
a pesar de su marginación,  
los tepehuas han luchado  
con la mano y el corazón.<sup>7</sup> (Flores, 2014, p. 114)

El presente capítulo se encuentra organizado en dos partes. En la primera se brinda un marco etnográfico que permite conocer algunos aspectos que caracterizan a la cultura tepehua y, en particular, la de los tepehuas huehuetlenses, se enfatiza la problemática de explotación y discriminación que durante muchos años han sufrido estas poblaciones, la cual no sólo ha generado una actitud de rechazo hacia las instituciones regionales, estatales, nacionales y a las personas ajenas a Huehuetla, sino que ha tenido fuertes repercusiones al interior de la comunidad, propiciando la presencia de conflictos entre los diversos barrios indígenas de la población, se abunda en el tema, en razón que esta situación permea en todas las actividades que se realizan durante el Carnaval Tepehua; la segunda parte del apartado se aboca al estudio y la descripción del sistema musical y coreográfico que se manifiesta entre los habitantes indígenas de la comunidad de Huehuetla. Para estudiar el Carnaval Tepehua es necesario ubicarlo y analizarlo a partir de las interacciones que tiene con las diversas manifestaciones sonoro-kinéticas que, a lo largo del año, se llevan a cabo en la comunidad. Una parte importante de dichas manifestaciones forman parte sustantiva del performance del carnaval y de su dimensión sonoro-kinética, objeto de estudio de la presente tesis.

### 1.1 Marco etnográfico

#### 1.1.1 Los tepehuas en cifras y geografía

Los tepehuas son uno de los 68 pueblos originarios que habitan en la república mexicana y radican en diferentes áreas de la llamada Huasteca sur o Huasteca meridional, que comprende diversas porciones de los estados de Veracruz, Hidalgo y Puebla. Los pueblos y

---

<sup>7</sup> Fragmento de la pieza *Versos de mi abuelita*, del compositor huehuetlense José Leyva Barragán.

comunidades indígenas asentados en ella mantienen un conjunto de prácticas culturales que son y han sido el resultado de su particular proceso histórico, así como de sus relaciones sociales y económicas; estas se encuentran fuertemente vinculadas con el entorno geográfico y su biodiversidad, del mismo modo que con las relaciones interétnicas producto, entre otros, de la contigüidad cultural. Al profundizar en cada una de las cuatro culturas originarias que la conforman (nahuas, otomíes, totonacos y tepehuas), encontramos que también guardan múltiples contrastes entre sí:

Nuestra región de estudio es una de esas zonas con colores distintos pero familiares que, a base de convivencia e interacción durante largos siglos, han desarrollado espacios de encuentro, de entendimiento, aun cuando colores distintos los constituyan y no puedan comprenderse del todo. [...] Nahuas de la Huasteca sur veracruzana, otomíes orientales, tepehuas y totonacos del norte parecen entenderse, merced a esa extraña mezcla que ha dado como resultado lo mismo similitudes que evidentes discrepancias. (Trejo, *et al.*, 2014, pp. 19-20)

Según las más recientes estadísticas,<sup>8</sup> el número de indígenas tepehuas que existen en el país es de 16 585, de los cuáles 13 349 (80.5%) se encuentran asentados en sus poblaciones originarias de la Huasteca meridional. De estos, 9 771 (59%) se localizan en Veracruz; 2 898 (17.4%) en Hidalgo y 680 (4.1%) en Puebla. Por su parte, el Estado de México aglutina en sus diversas jurisdicciones a 2 105 (12.7%) tepehuas, esto lo convierte en el tercer estado con mayor población tepehua del país. Asimismo, con el cuarto lugar nacional, se encuentra Nuevo León, quien congrega 485 (2.93%) individuos. Los 646 (3.9%) tepehuas restantes se encuentran distribuidos en otros trece estados de la república mexicana.

Respecto a la migración interna, es común que, en las diferentes temporadas estacionales, los tepehuas se trasladen, entre uno y tres meses a diversas poblaciones ubicadas en la región central del país con la finalidad de trabajar en diversas actividades relacionadas con los sectores primario y secundario. En referencia a la migración al extranjero, cabe señalar lo siguiente:

---

<sup>8</sup> Instituto Nacional de Pueblos Indígenas (INPI) / Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), (2018). *Atlas de los Pueblos Indígenas de México*. México.

Quienes cruzan la frontera norte se quedan varios años, debido a lo difícil y costoso que resulta el viaje [...] La región tepehua [...] se mantiene gracias a los recursos obtenidos por los migrantes; pocos invierten en el campo; el modo de vida campesino es cada vez más costoso, pero en definitiva, es el referente fundamental del tipo de vida tradicional. (Heiras y Hernández, 2004, p. 18)

El territorio actual en el que habitan los tepehuas de Hidalgo está integrado esencialmente por la comunidad de Huehuetla, la cual constituye la cabecera del municipio del mismo nombre. El municipio, en general, es muy accidentado, pues forma parte de la Sierra Madre Oriental en la porción que antiguamente se llamaba la Sierra de Tenango y que actualmente, se conoce como la Sierra Otomí-Tepehua. Este espacio geográfico, afectivo y territorial está conformado por tres municipios hidalguenses de alta densidad indígena y, desafortunadamente, de alta marginación: Tenango de Doria, San Bartolo Tutotepec y Huehuetla.<sup>9</sup> Dicha jurisdicción limita con los siguientes municipios: al norte y noreste con los veracruzanos Ixhuatlán de Madero y Tlachichilco; al sur con los poblanos Tlaquilotepec y Tlaxco y con Tenango de Doria; al este con los poblanos Francisco Z. Mena, Jalpan y Pantepec, y con el referido Tenango de Doria; al oeste con Tenango de Doria y San Bartolo Tutotepec. Los datos anteriores permiten ubicar con claridad algunos de los municipios pertenecientes a los estados de Puebla y Veracruz, a los cuales migraron, hace muchos años, diversos contingentes de tepehuas huehuetlenses para fundar nuevas comunidades y, con ello, el desarrollo de nuevas variantes dialectales.

---

<sup>9</sup> Según datos aportados por el estudio realizado en 2015: Diagnóstico de las localidades de muy alta marginación de Hidalgo, México: retos para el desarrollo regional, (Quezada Ramírez, *et al.*), un grupo de investigadores del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo detectaron que, para 2014, de las veinte poblaciones con el mayor índice de marginación en el estado de Hidalgo, catorce de ellas se encontraban ubicadas en la Sierra Otomí-Tepehua, lo cual arroja 70 % del total; de estas, sólo una –5%– se localizaba en el municipio de Tenango de Doria entre las comunidades de otomíes de la sierra; nueve de ellas –que constituyen 45%– se encuentran situadas en el municipio otomí de San Bartolo Tutotepec; y cuatro poblaciones –20%– están ubicadas en el municipio de Huehuetla, conformado por tepehuas y, mayoritariamente, otomíes de la sierra.





Mapa núm. 1 Pueblos originarios del estado de Hidalgo.  
(Sagredo, 2004, p. 8)



Mapa núm. 2 Ubicación del municipio de Huehuetla, Hidalgo.  
(Sagredo, 2004, p. 9)

En referencia a las múltiples acepciones existentes acerca del término tepehua, cabe retomar lo señalado por Williams, quién analiza la etimología de la palabra y puntualiza:

“La traducción literal: *cerro-dueño* corresponde a *quien vive en el cerro* o *dueño del cerro*, por extensión serrano, aunque en nahua del siglo XVI, Molina consignó: *tepeua*: ciudadano o vecino de pueblo; plural *tepeuaque* [...] Tepehua correspondería a montañés y, a la vez, al individuo que forma parte de una sociedad”. (1963, p.28)

La población de Huehuetla está ubicada en un pequeño y caluroso valle, a las riberas del río Pantepec o Huehuetla, a una altura de 350 metros sobre el nivel del mar. A esta comunidad se suman sus barrios cercanos de: Aztlán y El Mirasol, así como la comunidad de El Plan del Recreo. A ellos se agregan tres pequeños asentamientos ubicados en tres de las cuatro elevaciones circundantes, de donde reciben su denominación: el Cerro del Tomate, el Cerro de la Luna y el Cerro del Caballo. En las faldas de dichos promontorios se localizan las huertas de maíz, tomate y café,<sup>10</sup> donde siembra, cultiva y recolecta la mayoría de los miembros de la comunidad. Según datos actualizados, el número total de personas que radican en el espacio referido es de 4 655 habitantes, distribuidos de la siguiente manera: 2 821 en Huehuetla, 1 010 en Barrio Aztlán, 489 en el Barrio Linda Vista (El Mirasol), 156 en El Plan del Recreo, 140 en el Cerro del Tomate, 27 en el Cerro de la Luna y 12 en el Cerro del Caballo.<sup>11</sup>

Fue hasta fines del siglo pasado que la carretera pavimentada, que parte de Santa María Temascaltepec, les ha permitido a los huehuetlenses establecer una mayor comunicación con el exterior, lo cual ha redundado en una rápida transformación de sus costumbres y tradiciones.

Al interior de la población de Huehuetla existen diversos espacios conformados por tepehuas, tal es el caso de la colonia Cuauhtémoc y de la colonia Veinte de Noviembre, entre otros. Es importante señalar que, desde que inician las celebraciones del Carnaval Tepehua, de cada uno de los referidos sectores, parten una o dos cuadrillas de *Huehues* que deambulan por el centro de la población y retornan a la colonia varias veces al día, para

---

<sup>10</sup> En la actualidad, con la caída de los precios del café y la distribución masiva del maíz transgénico, estas huertas se utilizan casi de manera exclusiva para el autoconsumo de maíz y de hortalizas.

<sup>11</sup> Fuente: INEGI. Censo de Población y Vivienda. 2015. Aparecido en el *Plan Municipal de Desarrollo Huehuetla 2016-2020*. (2.3 Las localidades del municipio). Consultado el 25 de octubre de 2020.

alimentarse y descansar. Todo ello con la intención de refundar simbólicamente, a través de la música y la danza, el espacio físico y afectivo en el cual habitan: su colonia, su barrio y su pueblo.

Al respecto, dos de los *sones de carnaval* más difundidos en la comunidad reciben el sobrenombre de *Mi barrio* y *Mi Aztlán*, los cuales se interpretan no sólo durante el período de carnaval sino a todo lo largo del año como parte inherente de los huapangos tradicionales.



Foto núm. 2 Vista panorámica del centro de Huehuetla, espacio principal donde se realiza el Carnaval Tepehua. El caserío ubicado arriba a la izquierda de la cañada es el Barrio Aztlán. Foto: José Luis Sagredo.

En cuanto al rubro demográfico, es importante señalar que, entre los principales retos que enfrentan durante el presente siglo los habitantes de la población de Huehuetla y sus comunidades cercanas, se encuentra la paulatina pérdida de su población originaria. Esta

situación se ha agudizado de 2010 a la fecha, según refieren los datos oficiales;<sup>12</sup> mientras que, entre 2010 y 2015, la población tepehua, a nivel nacional, se incrementó en 6.51%, de 15 506 a 16 585 personas; durante los últimos cinco años se ha producido un fuerte decremento poblacional entre los tepehuas de Hidalgo, de 3 663 personas registradas en los censos poblacionales de 2010, para las proyecciones de 2015, este número se redujo a 2 900 personas; lo cual significa –en términos generales– que los tepehuas del sur o tepehuas meridionales (*ihiiimaqalhqama'*), que habitan en el estado de Hidalgo, han sufrido una reducción poblacional de 20.87%.

### **1.1.2 Orígenes y distribución de la cultura tepehua.**

Los antecedentes prehispánicos de este grupo están todavía en proceso de develarse, como bien lo señala el investigador Lorenzo Ochoa:

Sierras y valles, costas y laderas, zonas semiáridas y selvas tropicales fueron ocupadas por las culturas prehispánicas. [...] huastecos y totonacos señoreaban desde la costa y llanura costera del Golfo de México hasta las partes bajas y aún la Sierra Madre Oriental, pero no eran los únicos pues, avecindados entre ellos desde varios siglos antes de la conquista, tepehuas, otomís y nahuas ocupaban importantes porciones de ese territorio. Actualmente, al igual que en aquellos tiempos, sobreviven en condiciones difíciles conservando idioma y costumbres. [...] de los tres últimos, con excepción del nahua, desconocemos todo lo referente a su historia prehispánica en el área. Poca atención se ha puesto en ellos y las mayores noticias provienen de algunas fuentes de los siglos XVI y posteriores, pero también del estudio de los grupos actuales. (1990, pp.17-18)

La lengua tepehua proviene de la familia lingüística totonaco-tepehua y se subdivide en tres variantes dialectales, cada una de las cuáles está relacionada estrechamente con el área geográfica y cultural en la cual se hallan establecidas. El mayor número de tepehuas habita en la región sudhuasteca de Veracruz; cuya población es la más numerosa. Existen dos variantes lingüísticas o dialectales tepehuas que se conocen en dicho estado: a) los *tepehuas*

---

<sup>12</sup> Instituto Nacional de Pueblos Indígenas (INPI) / Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), (2018). *Atlas de los Pueblos Indígenas de México*. México

*del norte (ihichiwiin)*, (INALI, 2009, p. 288), reconocidos en algunos estudios recientes como *tepehuas orientales* o *tepehuas del este* (Heiras, 2017, vol. 1, p. 127), que habitan de manera principal en los municipios de Ixhuatlán de Madero y de Naranjos. b) los *tepehuas del oeste (ihiimaasipijni)*, ubicados en diversas comunidades de los municipios de Tlachichilco y Zontecomatlán (INALI, 2009, p. 288); vinculada estrechamente con la anterior, la tercera variante dialectal la constituyen los *tepehuas del sur (ihiimaqalhqama')* o *tepehuas meridionales* (INALI, 2009, p. 288), la mayoría de los cuales se encuentra asentada en el municipio de Huehuetla, en la región perteneciente a la Sierra Otomí-Tepetl de Hidalgo o Sierra de Tenango; a esta variante dialectal pertenecen también los denominados *tepehuas poblanos* (Heiras, 2017, vol. 1, p. 127), que actualmente se encuentran asentados en la Sierra norte de Puebla, en los municipios de Pantepec y Metlaltoyuca, entre comunidades totonacas del noroeste.

Respecto al origen y distribución de los asentamientos tepehuas, Stresser-Péan y Gessain (2008, p. 99) [1953] ubican a la comunidad de Huehuetla como el punto de origen de todos ellos. Con relación a lo anterior, uno de los más importantes tepehuólogos, en su primer trabajo de campo –realizado en 1952–, al referirse a los tepehuas poblanos, señala que: “Aquí, a los tepehuas los consideran emigrantes de Huehuetla. Un anciano informó que llegaron en las postrimerías del siglo XIX en busca de tierras donde trabajar y se quedaron en Mecapalapan” (Williams, 1963, p. 21). El mismo autor también plantea la existencia de un sector Huehuetla-Mecapalapan-Tziltzacuapan que vincula a las comunidades “madre” de los actuales tepehuas, ubicadas en los estados de Hidalgo, Puebla y Veracruz, respectivamente (Williams, 1963, p. 65). Lo anterior lo corroboran los estudios más recientes efectuados acerca de la cultura matricial que nos ocupa. Uno de ellos, caracterizado por su extensión y rigurosidad académica, señala:

Por motivo de la violencia que en su tierra nativa desencadenó, acompañó y siguió tras la Revolución mexicana, así como por la apertura de nuevos terrenos de cultivo allende la frontera estatal, desde fines del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, muchos tepehuas del sur abandonaron su hogar en Huehuetla para refugiarse, en primer lugar, en comunidades totonacas noroccidentales de los municipios poblanos de Metlaltoyuca (hoy Francisco Z. Mena y Venustiano

Carranza) y Pantepec. [...] Además de dirigirse a una multitud de comunidades totonacas noroccidentales; otros tepehuas huehuetecos caminaron hacia el oriente para refugiarse, en segundo lugar, en la comunidad tepehua de San Pedro Tziltzacuapan, comunidad “madre” de todas las actuales comunidades tepehuas orientales [...] comunidad de la que se fisieron otras [...] sobre todo en el municipio veracruzano de Ixhuatlán de Madero. (Heiras, 2017. vol. 1, pp. 24 y 27)

Corroborando lo anterior, en su casa de Huehuetla, don Manuel Cristóbal platicaba, mientras degustaba un café orgánico –producto de su pequeña huerta–: “hace bastante tiempo, muchos tepehuas se fueron en bola, por necesidad, siguiendo el río, hacia Puebla; mientras que otros se encaminaron por el rumbo de Cantellano, en Veracruz”. La comunidad de Cantellano (Canto Llano) es el lugar al cual acostumbraban viajar los músicos para comprar sus quintas huapangueras y sus violines; dueto de instrumentos con los cuáles se tocaba la música tepehua más antigua. Asimismo, señalaba que, “con los de Puebla se podía platicar bien en tepehua; pero a los de Veracruz varias palabras no se les entendían”.

### **1.1.3 El ciclo festivo y ritual en Huehuetla**

Como ocurre con un gran número de pueblos originarios cuya historia ha estado vinculada estrechamente con el cultivo de la tierra, los tepehuas han desarrollado un complejo sistema de creencias que articula, como parte de un todo, el conjunto de prácticas rituales dedicadas a conjurar los fenómenos atmosféricos, propiciar las buenas cosechas, y restablecer la salud física y emocional de su comunidad. Muchas de ellas se encuentran asociadas con antiguos cultos de origen prehispánico, a lo cual se suman aquellas prácticas implementadas como parte de la religión judeocristiana, que se traducen en el culto a diversos santos y vírgenes del panteón católico. Aunados a los anteriores, se agrega el conjunto de mitos y creencias, producto, entre otros aspectos, de sus múltiples experiencias y actividades asociadas con la biodiversidad que le rodea y con el conjunto de sucesos que han ocurrido en la comunidad como parte de su particular proceso histórico. De esta manera convive en el pensamiento mítico tepehua un conjunto de elementos que, articulados, le permiten explicar el sentido y la razón de ser de su existencia en el mundo.

Resultado de lo anterior, los tepehuas meridionales cuentan con un rico calendario festivo que imbrica antiguas prácticas relacionadas con las culturas amerindias, eventos del culto judeocristiano, y rituales orientados a mejorar las relaciones sociales entre los miembros de la comunidad.

En el caso de la conmemoración de la Candelaria o Fiesta Grande, destaca un complejo de actividades destinadas a propiciar la interacción comunitaria y las buenas relaciones entre los integrantes de la población tepehua, todo ello a partir de la antigua estructura de la mayordomía establecida para el culto y cuidado de los diversos santos locales, a todo lo largo del año. De acuerdo con las acciones rituales que se realizan por parte del ciclo festivo, abre y cierra el período anual mediante las siguientes celebraciones: Los Cinco *Bailes* (27 de enero), la Fiesta de la Candelaria (2 de febrero) y el Cambio de Mayordomos (6 de febrero). Otra de las fiestas que convocan la participación masiva de la comunidad huehuetlense es el carnaval tepehua o *Kamanti*; este evento ritual se realiza en fecha movable durante un período de dos semanas, de cada una de las cuales se toman tres días –lunes, martes y miércoles– para el desarrollo de sus principales actividades. A la primera semana se le llama carnaval y a la segunda se le denomina como la *Octava* de Carnaval. Como parte de todas ellas, cobran especial importancia las prácticas que se realizan durante los dos *cierres* del Carnaval Tepehua, efectuadas el miércoles posterior al miércoles de ceniza. Al respecto, Miranda Portugal (2002, p. 3), elabora una descripción de las principales celebraciones que se realizan en Huehuetla a lo largo del año. El cuadro siguiente muestra algunas de ellas, pero organizadas en ciclos estacionales. Se han incluido en éste, las manifestaciones kinético-sonoras de cada festividad.

<b>Ciclo festivo</b>	<b>Celebración</b>	<b>Manifestaciones kinético-sonoras</b>
<b>Otoño</b>	= San Lucas y Todos Santos (18 de octubre al 2 de noviembre)	*Las antiguas prácticas dancísticas y musicales dedicadas a los muertos se trasladan al carnaval con las cuadrillas de <i>Huehues</i> .
<b>Invierno</b>	= Virgen de Guadalupe (12 de diciembre)  = La Natividad, Año nuevo y Reyes (24 de diciembre, 1º y 6 de enero)  = La Candelaria (la Fiesta Grande) (27 de enero al 6 de febrero)  = El Carnaval (febrero-marzo).	* Danzas de Navidad y Año nuevo: = Danza de <i>Pastores</i> = Danza de <i>Tambulanes</i>  * Rituales y <i>Bailes</i> de Mayordomía: Los Cinco <i>Bailes</i> o Huapangos.  * Cuadrillas, “pandillas” y <i>Baile</i> o Huapango de Carnaval: = Los <i>Huehues</i> = Los <i>Diablos</i> : <i>Comanches</i> , <i>Coludos</i> , <i>Diablos de capa</i> , y <i>Muertes</i> . = <i>Los Indios bárbaros</i> : Danza del Indio o <i>Bailar la lumbre</i> . = <i>Baile</i> o Huapango de Carnaval
<b>Primavera</b>	= Semana Santa (marzo-abril) = La Santa Cruz (3 de mayo) = Corpus Cristi (5 de junio)	* Rituales y <i>Bailes</i> de Mayordomía.
<b>Verano</b>	= San Benito (patrón de la comunidad) = San Miguel Arcángel, = Costumbre de los Elotes (septiembre- octubre)	* Baile de los Elotes

Cuadro núm. 1

Elaboración: José Luis Sagredo

Otras ceremonias destacadas que ocurren a lo largo del año se denominan como de *Costumbre*<sup>13</sup> y se encuentran vinculadas con los ciclos agrícolas, con los sucesos catastróficos de cualquier índole, así como con la vida de los tepehuas, en los procesos de enfermedad, de desarrollo físico, emocional y social. Al respecto, Miranda Portugal (2003) y Flores Aparicio (2014), documentan, desde la mirada interna, algunas de ellas. Las dividen – desde su perspectiva – en rituales, ceremonias, fiestas y bailes. En el cuadro subsecuente se documentan, así como su vinculación con la dimensión sono-kinética:

<sup>13</sup> La práctica de *el Costumbre* es uno de los elementos culturales compartidos por las diferentes culturas originarias de la Huasteca meridional y de otras culturas cercanas a ésta. En Huehuetla se les denomina, de manera general, como rituales de *Costumbre* o de *Brujería*.



Los rituales de <i>Costumbre</i> o de <i>Brujería</i>		
Rituales del culto público y del culto privado asociados con la religión indígena tepehua		
Rituales agrarios (para buenas cosechas)	Rituales de <i>sanación</i> (para curar enfermos)	Rituales a los elementos (para evitar diversas catástrofes)
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Ritual dedicado al sol</li> <li>▪ Ritual dedicado a la luna</li> <li>▪ Ritual de petición de lluvias</li> <li>▪ Fiesta o Baile de los Elotes.</li> <li>▪ Ritual dedicado a la siembra de la caña de azúcar</li> <li>▪ Ritual dedicado a los cultivos de la temporada seca</li> <li>▪ Ritual dedicado a la Señora de las Abejas</li> <li>▪ Ritual dedicado a los árboles frutales.</li> </ul>	Salvo determinadas fechas festivas de participación colectiva, a lo largo de todo el año se pone en operación el sistema de rituales y prácticas de sanación destinadas a recuperar la salud física y emocional de los tepehuas. Esto lo realizan varios especialistas, ya sean mujeres u hombres ( <i>tapapan</i> ).	Salvo determinadas fechas festivas de participación colectiva, a lo largo de todo el año se pone en operación el sistema de rituales y prácticas para conjurar a los elementos: agua, tierra, aire, fuego. Ejemplo de ello son los rituales a la Sirena o <i>Xinula</i> , asociados siempre con el agua; especialmente durante las constantes crecidas del río que amenazan con destruir a Huehuetla
La dimensión sonoro-kinética de <i>el Costumbre</i>		
<p>Todas estas acciones rituales, individuales o comunitarias, se caracterizan por estar fuertemente vinculadas con prácticas musicales y dancísticas. Para la eficacia de los rituales es necesaria la intervención de diversas secuencias musicales comúnmente interpretadas por un violín y una guitarra quinta o <i>huapanguera</i>. A esto se agregan la emisión de diversos tipos de cantos y cantilaciones, así como el empleo de diferentes oraciones y diálogos con las deidades; todos ellos en lengua materna y en español. Asimismo es común que todos los ritualistas realicen breves secuencias dancísticas. Bailan las personas y bailan las deidades, así como los objetos sagrados vinculados con las diferentes ceremonias, sin que se precise, bien a bien, quién ordena a quién, estas secuencias kinéticas. De esta manera se hace presente la dimensión sonora y kinética, como parte esencial de las ceremonias tepehuas de <i>el Costumbre</i>.</p>		

Cuadro núm. 2

Elaboración: José Luis Sagredo

#### 1.1.4 La comunidad de Huehuetla y sus espacios rituales

Desde los albores del siglo XX, y a todo lo largo del mismo, los trabajos de los investigadores hacen referencia de algunas características físicas que posee la comunidad de estudio. Encabeza la lista la siguiente descripción que forma parte del trabajo pionero, realizado en 1900, acerca de los tepehuas huehuetlenses:

Huehuetla es un pueblo grande que ocupa un valle largo encerrado entre las montañas y bordeado un río. Las calles son regulares y, desde las colinas, la vista de las casas y calles es muy bella. Las casas tienen muros de piedra y lodo, el exterior de muchas de ellas está cubierto de yeso blanco; todas tienen techos gruesos y pesados. La plaza quedaba frente a la casa donde paramos, a la derecha estaba la iglesia sobre una

terrazza, un poco más arriba del pueblo. [...] Aunque hay muchos mestizos en el pueblo, se puede decir que es un pueblo indio, el más grande perteneciente a los tepehuanos. (Starr, 1993, pp. 246-247) [1908]

Muchos años después, el investigador Raúl Guerrero, al hablar de diversos aspectos que caracterizan la plaza principal de la comunidad, apunta lo siguiente:

El palacio municipal de Huehuetla está en una calle aledaña a la plaza y su templo, situado en una colina, a la que se asciende por una bella escalinata de piedras azulosas, está desprovisto de altares o imágenes. [...] En la plaza principal de Huehuetla, donde se efectúa el tianguis, los puestos se colocan bajo tenderetes de manta y los vecinos y forasteros que acuden, venden sus productos y compran lo que necesitan (1986, pp. 37 y 39).



Foto núm. 3 Parroquia de san Benito, ubicada a un costado de la plaza principal. Foto J. L. Sagredo

Es importante señalar que esta pequeña plaza se encuentra ubicada a poco más de tres cuerdas de las márgenes del río Pantepec o Huehuetla, justo donde se encuentra el antiguo puente que lo atraviesa y que lleva al camino de terracería que conduce al tradicional Barrio Aztlán, y que abre el tránsito hacia las comunidades habitadas por otomíes de la sierra. Este puente, no obstante estar construido de hierro y cemento, en función de su estrechez, sólo permite el paso

de personas y animales pequeños, es por ello que en el extremo del mismo, opuesto al de la población, hasta hace poco, se hallaba el área de carga y descarga de las recuas de mulas y caballos que transitaban con mercancías por los antiguos e intrincados caminos y brechas que conducen al interior de la Sierra Otomí-Tepehua. Dicha cercanía con la plaza principal, posibilita el rápido traslado de los productos agrícolas a comercializar en algunos negocios de mestizos cercanos al centro de Huehuetla, en especial, durante los días de mercado.<sup>14</sup> Es justamente en esta área de la comunidad, a la ribera del río, donde se localizan las casas de los mestizos o “gente de razón”, en un franco distanciamiento con los demás habitantes indígenas del pueblo.

Lo anterior, entre otras cosas, refleja la fuerte división que existe entre los tepehuas y los mestizos o “gente de razón” que habitan en Huehuetla. Ello se traduce en constantes confrontaciones y mutuas descalificaciones. Esta situación la hizo evidente un destacado especialista en la cultura tepehua quien, a principios de la década de los cincuenta del siglo pasado, inició sus trabajos de investigación con un recorrido por los diferentes asentamientos tepehuas existentes en la huasteca meridional. Al arribar a Huehuetla plasmó las siguientes observaciones:

En nuestro recorrido pasamos pequeñas rancherías sin encontrar habitantes tepehuas; sólo los encontramos al llegar a Huehuetla, cabecera municipal del estado de Hidalgo [...] Esta población de 1 420 habitantes muestra contundentemente la separación entre mestizos y tepehuas. La mitad del pueblo, cercana al río, tiene casas de material con techos de teja que continúan frente a una plazoleta, en cuya esquina se eleva la iglesia sobre un pequeño promontorio. Adosada a esta mitad se encuentra otra: el barrio indígena con sus chozas de paredes embarradas y techadas con zacate. Los indígenas integran 58% de la población. (Williams, 1963, pp. 18 y 20)

No obstante que, de manera inmediata, el investigador agrega que la población tepehua: “mantiene lazos de interdependencia amistosa y comercial con los mestizos, que son en su

---

<sup>14</sup> En fecha reciente, a instancias del gobierno estatal y de varias instituciones públicas de carácter nacional, se construyó un moderno puente de concreto de siete metros de ancho, que atraviesa el río Huehuetla o Pantepec y conecta con el camino interserrano que lleva a Santa Inés, pasando por el Barrio Aztlán. Desafortunadamente, hasta la fecha en que se elaboró este trabajo, todavía no se había construido el pequeño tramo de carretera necesario para conectar el camino del referido barrio y a Santa Inés.

mayoría mestizos culturales y no biológicos” (Williams, 1963: 20), ya se había especificado de manera contundente la separación de culturas existente en la comunidad.

Todo ello no hace sino confirmar la fuerte división existente en la población, producto del rechazo y discriminación que, a lo largo del tiempo, ha sufrido la población indígena de Huehuetla, con los consiguientes abusos y descalificaciones por parte de la sociedad mestiza que, desde el inicio, ha venido detentando en la población los poderes económico, político y religioso. Refuerzan lo anterior las observaciones realizadas, diez años antes, por los franceses Stresser-Péan y Gessain quienes, al analizar las desigualdades sociales existentes en la comunidad de estudio, destacan que:

Las casas de los mestizos de Huehuetla son obras de albañilería, de tipo europeo. Se hallan concentradas en torno a la iglesia y a la plaza. Los mestizos monopolizan la autoridad gubernamental y el intercambio mercantil con las ciudades. [...] Muchos de los comerciantes que operan en Huehuetla tienen por único fin enriquecerse [...] Los mestizos viven separados de los indígenas, no se interesan por ellos, no hablan su lengua ni participan en sus fiestas. Por su parte, los indios hacen caso omiso de las diversiones mestizas. (2008, p. 99) [1953]

Así pues, la pequeña plaza principal con su parroquia dedicada a San Benito, su kiosco, su jardín lateral, su cancha de basquetbol, su portal y sus casas de mampostería; también se ha constituido en el espacio real y simbólico desde donde se ejerce el poder político y religioso sobre las comunidades indígenas locales y municipales. Ahí también se encuentra el Palacio Municipal donde radican las autoridades que deben atender no sólo a los habitantes de Huehuetla, sino también a las numerosas poblaciones de otomíes de la sierra que pertenecen al municipio del mismo nombre. En la parte de atrás de la presidencia, a sólo unos metros de la plaza, se ubica la comandancia de policía y la cárcel municipal, a la que acuden constantemente los vecinos tepehuas para reclamar los abusos en las detenciones de indígenas de la comunidad.

Al respecto de dicha situación, Miranda Portugal, miembro de la población huehuetlense, abunda acerca de los remanentes que ha acarreado una parte de la problemática referida al interior de la cultura tepehua, al mismo tiempo que vincula y da sentido al objeto de estudio de esta investigación:

En la actualidad, la confianza entre los individuos es cada vez más escasa, el individualismo ha ganado terreno en la sociedad tepehua, experiencias pasadas han dejado una mentalidad negativa y de poca cooperación mutua; sólo persisten algunas formas organizativas ligadas directamente con la religión y costumbres de la región, el carnaval es un ejemplo típico. (2002, p. 34)

Hoy en día, la problemática referida impacta los diversos performances que se realizan con motivo del Carnaval Tepehua, dando como resultado la realización de múltiples y paralelas actividades rituales, de carácter sonoro-kinético. Unas, encaminadas a aprovechar la celebración comunitaria para fomentar el poder político y el turismo; las otras, destinadas a refundar los antiguos barrios indígenas de Huehuetla y la antigua cosmovisión tepehua. Este aspecto se abordará, de manera detallada, más adelante.

A continuación se muestra el mapa de la comunidad de Huehuetla, señalando las distintas áreas donde habitan los tepehuas, así como el espacio donde están ubicadas las casas de la “gente de razón” o mestizos.



Mapa núm. 3. La comunidad de Huehuetla. Destacan en interlineados y cuadros naranjas, las áreas que comprenden las colonias y los barrios indígenas y, en recuadro negro, el espacio donde habita la llamada “gente de razón”. Haciendo frontera entre ambos, se encuentran la Plaza principal, la Parroquia de San Benito Abad y la Presidencia Municipal. Elaboración Luis Cesar Gallardo y José Luis Sagredo.

Para 2004 prevalecía el distanciamiento entre los sectores indígena y mestizo de la comunidad con motivo de sus diferencias culturales y económicas. Testimonio de ello es un verso del son huasteco *Lindas tepehuitas*, creado e interpretado por el violinista y compositor huehuetleco Nicolás Vigueras, así como el comentario escrito por Sagredo, en el libro-folleto del fonograma donde aparece la pieza:

La antigua categoría racial de gente de razón, todavía prevalece entre algunos mestizos de Huehuetla para establecer diferencias con los indígenas tepehuas. En este son huasteco, en modo mayor, el autor hace referencia a dicho término, manifestando su orgullo por pertenecer al pueblo indígena tepehua.

Yo soy tepehua señores  
y soy *hombre de razón*;  
Huehuetla me vio nacer  
lo digo con emoción,  
y si tepehua me llaman  
me alegran el corazón. (2004, p. 34)

Contrastando con el anterior encontramos el ceremonial vinculado a la Fiesta Grande o Fiesta de la Candelaria en la cual los mayordomos encargados de cuidar y atender, durante un año, a alguna de las cinco deidades católicas reverenciadas en la comunidad, deberán realizar, en su casa, un ceremonial denominado “bailar la mesa” y un *baile* al cuál debe invitar a toda la comunidad. Esta actividad conlleva fuertes gastos para el mayordomo y su esposa, a esto se suma la obligada abstinencia sexual, durante el período previo a la realización del ritual y el *baile*. De esta manera se sacralizan cinco diferentes espacios de la comunidad en un afán de propiciar la socialización de los habitantes de los barrios tepehuas de Huehuetla.

De igual forma, el ecosistema –real y simbólico– que rodea a la comunidad se convierte en otro espacio ritual fundamental para los tepehuas. Se busca propiciar en él las buenas cosechas, así como conjurar los fenómenos naturales que las afecten, por ello se ofrenda a las deidades primigenias que cuidan los cerros del entorno, a sus cuevas, así como a las huertas de café y a las milpas, asentadas en sus laderas, son objeto de culto permanente, mediante diversos rituales de *costumbre* o de *brujería*.

Dichos rituales, también se realizan como parte del ceremonial dedicado a las deidades ancestrales que habitan en el río Pantepec o Huehuetla, en sus riberas, en sus pozas naturales

y en las oquedades producidas con motivo de su caudaloso devenir. Todo ello con la intención de impedir su crecimiento que, cada determinado tiempo, inunda a la población; propiciar la proliferación de las diversas especies de peces y crustáceos que crecen en sus pozas y pequeñas lagunas, así como evitar los posibles accidentes a las personas que realizan múltiples actividades en su entorno; una de ellas es lavar la ropa, tal y como lo señala el estribillo del referido son huasteco de Nicolás Viguera:

Que bonito se ve el río  
cuando salen a lavar,  
muchas mujeres hermosas  
que también saben amar. (Sagredo, 2004, p. 34)

Para finalizar este apartado, se hace necesario destacar que, todo el ceremonial anterior se encuentra fuertemente asociado con las diversas prácticas musicales y dancísticas que se realizan a lo largo del año en la comunidad, las cuales se encuentran estructuradas como un sistema, dentro del cual interactúan y se desarrollan cada una de las manifestaciones sonoro-kinéticas que lo integran. Este aspecto se describe en el apartado subsecuente.

## **1.2 El sistema musical y músico-dancístico de los tepehuas de Huehuetla**

El fin de este apartado es ubicar las prácticas musicales y dancísticas realizadas durante el Carnaval Tepehua como parte de un sistema sonoro-kinético más complejo, cuya función forma parte intrínseca del sistema ritual que se desarrolla en la comunidad a lo largo del calendario festivo. Una de las características de estas prácticas es su vínculo con lo sagrado, por lo cual es necesario retomar algunas conceptualizaciones acerca del término, sus orientaciones y su vinculación con las estructuras sistémicas.

El hombre, desde sus orígenes como ser social, tiende a sacralizar mediante diversos rituales y ceremonias todos los espacios en los que habita. Durkheim sostiene que *lo sagrado* es un elemento que se encuentra en todas las actividades del ser humano:

No hay que entender por cosas sagradas simplemente esos seres personales llamados dioses o espíritus; una roca, un árbol, un manantial, una piedra, un trozo de madera, una vivienda, en una palabra, cualquier cosa puede ser sagrada. [...] su extensión es infinitamente variable, según las religiones. (2001, p. 33) [1912]

Las prácticas musicales y dancísticas tepehuas se encuentran asociadas con aspectos sagrados en los cuales los agentes –la comunidad, los oficiantes y los demás intérpretes– pueden dirigir su acción social hacia *lo divino* o hacia *lo humano*, tal y como sucede con los antiguos criterios empleados por las culturas populares para dividir, entre otros, los contenidos de la poesía y de los cantos que aluden a deidades del panteón católico o amerindio, de aquellos que refieren relaciones amorosas, descripciones afectivas del entorno geográfico, historias e incluso costumbres y sucesos acaecidos en la comunidad.

Una de las expresiones literarias de la cultura popular es el canto a lo humano y a lo divino. Género que se ha convertido en un verdadero símbolo de la cultura tradicional campesina [...] es también un reflejo de la separación de los mundos del hombre y la divinidad. [...] (Astorga, 2000, p. 1)

Esta direccionalidad de lo sagrado se convierte en un elemento esencial que permite articular y compartimentar el complejo de rituales sono-kinéticos que manifiestan los tepehuas en sus diversos asentamientos de la Huasteca sur. En este sentido, es necesario destacar que las acciones rituales de esta cultura originaria forman parte del entorno regional y de una matriz que, con múltiples variantes, se comparte con las culturas otomíes, nahuas y totonacas que habitan en el mismo territorio. Al respecto, Heiras Rodríguez, al referirse a las características rituales de los tepehuas orientales, especifica:

La ritualidad tepehua, como otras ritualidades indias sudhuastecas, oscila entre lo católico y lo amerindio, yendo de la fusión sincrética o el bricolage, a la distinción compartimentada. No nos referimos aquí a una preocupación historiográfica o arqueológica sobre qué elementos serían efectivamente de raigambre europea y cuáles nativos [...] Es a una cuestión etnográfica a la que aludimos: la distinción que los actores sociales reconocen, en dicho y en acto, entre ritos de un tipo y otro, no tanto por su origen histórico [...] como por las diferencias que se ponen en escena y los actores que involucran. (2010, p. 30-31)

Vinculados con las características anteriores, los tepehuas sudhuastecos, en sus tres variantes dialectales, comparten anualmente un calendario festivo que se halla determinado, en su mayoría, por los ciclos estacionales que caracterizan las culturas agrarias. De igual



forma, en dicho calendario se encuentran insertos los múltiples procesos rituales que orientan y codifican la cosmovisión de la cultura matricial, los cuales se encuentran vinculados estructuralmente con múltiples prácticas musicales y dancísticas.

En este sentido, tanto los cantos de los oficiantes como sus movimientos rítmicos y las piezas musicales, ordenadas consecutivamente, se convierten en el guion espacio-temporal de los diversos rituales tepehuas, ya que permiten delimitar con precisión su inicio, su desarrollo y su cierre, propiciando con ella la efectividad de su acción social y la articulación de todo su sistema de creencias.

En consecuencia, tanto la cosmovisión de los tepehuas como su sistema ritual se encuentran relacionados y, en muchos casos, fusionados con el sistema musical y músico-dancístico que, a lo largo del tiempo y como resultado de múltiples procesos culturales, poseen y manifiestan los habitantes de las diversas comunidades tepehuas y, de manera particular, los indígenas huehuetlenses. A continuación abordaremos los conceptos fundamentales a partir de los cuales se estructura dicho sistema sonoro-kinético.

### **1.2.1 Las nociones de sistema musical y de sistema dancístico**

Un elemento fundamental, a partir del cual se desarrolla la presente investigación, es el concepto de sistema musical y/o sistema músico-dancístico. Al respecto, el etnomusicólogo Simha Arom (2001, p. 204), en la búsqueda de profundizar en los conceptos de modelo y modelización, retoma de Edgar Morín su noción de sistema, destacando sus aspectos esenciales:

Un organismo no está constituido por células, sino por las acciones que se establecen entre las células. Así, el conjunto de estas interacciones constituye la organización del sistema. La organización es el concepto que da coherencia constructiva, regla, regulación, estructura, etcétera; a las interacciones. En definitiva, con el concepto de sistema nos enfrentamos a un concepto con tres caras: sistema [...], interacción [...] y organización [...] Estos tres términos son indisolubles; se reenvían el uno al otro; la ausencia de uno mutila gravemente el concepto: el sistema sin concepto de organización queda tan mutilado como la organización sin concepto de sistema.

(1990, p. 245-246)

Así pues, los aspectos que resaltan de la cita anterior, nos permiten comprender un sistema musical y músico-coreográfico, en función de la interacción de todos sus elementos; los cuales se articulan, regulan y toman sentido a partir una determinada organización. De esta manera, la conformación y el análisis sistémico posibilitan que todos los elementos musicales y músico-dancísticos se conecten y refuercen logrando desarrollar al máximo su coherencia interna y su operatividad.

En contraste con lo anterior, la mayoría de los estudios musicológicos conceptualizan el sistema musical como un conjunto de estructuras musicales a través de las cuales se organizan los sonidos y sus relaciones; ello incluye el sistema tonal, la notación musical, las dotaciones instrumentales y, en general, todos aquellos rubros que permiten caracterizar una determinada manifestación musical y la cultura a la cual pertenece. Esta conceptualización de sistema enfatiza su modelo de análisis en las formas y estructuras musicales y abunda poco en el campo de las significaciones y sentidos que tiene la música para determinadas culturas, así como en las ocasiones performativas que permiten organizar las estructuras musicales y dancísticas articulándolas con un determinado calendario festivo (Alegre, 2012, p. 12). Aunado a ello, este enfoque no incluye la interacción de las prácticas musicales con otras dimensiones existentes en la cultura a la cual pertenecen.

Es por ello que, para el desarrollo de este trabajo, se considera importante partir de una conceptualización de sistema musical más incluyente y operativa. Para lograrlo, se propone abordar la noción de sistema musical elaborada por Camacho Díaz, la cual puntualiza:

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

A partir del trabajo etnográfico efectuado en la comunidad de Huehuetla se pudo detectar, dentro de los diversos performances rituales realizados por los tepehuas, la fuerte articulación existente entre las prácticas musicales y las dancísticas. De esta manera se observó que, en la mayoría de las acciones sacralizadas, cada secuencia musical – instrumental y/o vocal– tenía un referente directo con una secuencia kinética. Así pues, la intención de mover rítmicamente los cuerpos de los ritualistas, se extiende a las acciones de los mismos para “hacer bailar” a las deidades –sean estas amerindias o católicas– así como a los objetos sagrados que intervienen en las diversas prácticas litúrgicas tepehuas. De esta manera, cualquier tipo de movimiento rítmico que se manifiesta en ellas, sea realizado de manera sutil –apenas perceptible–, o bien de forma enérgica –como ocurre en las danzas colectivas y de pareja–, se convierte en un elemento fundamental para la eficacia simbólica del performance ritual que se esté realizando.

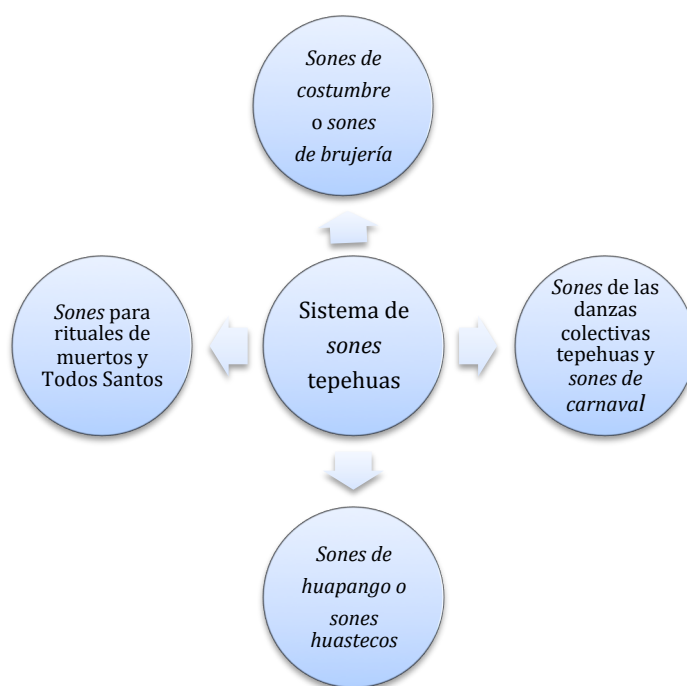
En función de lo especificado, se hace necesario abordar el estudio de las manifestaciones dancísticas, a partir de la perspectiva sistémica; para ello retomamos la definición elaborada por Bonfiglioli, la cual incluye la correlación entre música y danza:

La analogía entre danza y música no es solamente metafórica puesto que la música proporciona una base rítmica concreta que permite la fragmentación de la danza en unidades de distinta amplitud. Así descompuestas las unidades dancísticas adquieren un valor distintivo en virtud de su intersección con el código musical. [...] Una danza, en tanto proceso simbólico complejo, no se puede interpretar de manera aislada. Los núcleos narrativos, las coreografías, los estilos dancísticos, los trajes, los emblemas, las máscaras, las melodías, etcétera, adquieren su sentido en un contexto semántico global, en cuyo seno las funciones respectivas se complementan mutuamente. (2003, pp. 3- 4)

A continuación describimos, de manera general, los componentes que integran el sistema musical y músico-coreográfico de los tepehuas que habitan en la comunidad de Huehuetla, una parte significativa de los cuáles, se comparten con las demás comunidades tepehuas que habitan en la región sudhuasteca.

### 1.2.2 Los *sones* tepehuas de Huehuetla

De acuerdo con la denominación émica de los huehuetlenses, el término *son* hace referencia a las prácticas musicales –sean instrumentales y/o vocales–, a las prácticas dancísticas, así como a los discursos sonoros manifestados por los ritualistas, ya sea a través de gritos e interjecciones o de la emisión de palabras rituales en lengua materna, en español o en lenguajes ininteligibles. Así pues, el sistema músico-coreográfico tradicional de los tepehuas de Hidalgo, se puede dividir en cinco grandes subsistemas,<sup>15</sup> los cuales establecen múltiples interacciones entre sí y con otros elementos sistémicos de la cultura matricial; algunos de ellos se representan dentro del Carnaval Tepehua. A continuación se muestra un esquema donde aparece como se encuentra estructurado el sistema de *sones* tepehuas:



Esquema núm. 1 Sistema musical y músico-coreográfico de los *sones* tepehuas

Enseguida se describirá, de manera general, cada uno de ellos, señalando de qué manera interactúan con las manifestaciones sonoro-kinéticas de todo el sistema musical y músico-coreográfico; en particular, con aquellas pertenecientes al Carnaval Tepehua de Huehuetla.

<sup>15</sup> Es importante señalar que, aunque existen otras prácticas musicales y kinéticas en la comunidad tepehua de Huehuetla, para los objetivos del presente trabajo sólo se referirán aquellas relacionadas con el Carnaval Tepehua.

### 1.2.2.1 Los *sones de costumbre* o *sones de brujería*

En todos ellos aparece una matriz común que permite conectar las acciones rituales con un sistema de creencias y saberes, producto de las antiguas culturas originarias, todo ello, asociado con diversos tipos de resemantización que los actualizan y les dan sentido y funcionalidad. Estas manifestaciones sonoro-kinéticas son consideradas por la comunidad como *las más antiguas* y: “constituyen una categoría sagrada destinada a acompañar los rituales colectivos ofrendados a los elementos [...] así como a rituales de carácter privado destinados a limpiezas y curaciones” (Sagredo, 2004, p. 14). Existen sones para el agua; en particular para la *Sirena* o *Xinula*, deidad que, cada determinado tiempo, debe ser honrada con ofrendas y sacrificios para evitar el crecimiento de los ríos y la consecuente inundación. También se han creado sones para la milpa, que propician las lluvias y el crecimiento de las cosechas y evitar así las plagas y los animales que depredan las cosechas. El viento y los aires también tienen sones destinados a apaciguarlos y lograr que no afecten a la comunidad. El ceremonial que se realiza incluye secuencias dancísticas asociadas con la música que se interpreta a través del violín y de la quinta huapanguera; en ocasiones se incorporan cantos en tepehua, en español y en lenguas ininteligibles. En referencia a ello, Charles Boilés estudia este tipo de manifestaciones entre los tepehuas orientales, señalando que:

Las *canciones-pensamiento* se usan en el culto a *Halakiltúnti* "el movimiento de las cosas". Dentro de su ritual, los instrumentistas tocan esta música en las ceremonias para curar enfermedades psicosomáticas, para asegurar la lluvia y tener buenas cosechas, para restaurar la armonía en la vida diaria y para preparar la partida adecuada de los muertos al otro mundo. Un sacerdote oficia en estas ceremonias [...] lo acompañan un violinista y un guitarrista. (1967, p. 267)

Según señala la narrativa oral de los músicos tepehuas de mayor edad; don Miguel Huerta (†) –intérprete de guitarra quinta o huapanguera– y don Diego Tolentino –ejecutante de violín–, para mediados del siglo pasado todavía se interpretaban en Huehuetla alrededor de cincuenta *sones de costumbre* o *sones de brujería*. Al respecto, Sagredo comenta que, “el repertorio completo de estas piezas era muy amplio y rebasaba el medio centenar, [...] con el transcurso del tiempo fueron falleciendo los músicos que lo conocían y con ellos la

diversidad de melodías que acompañaban la ceremonia” (2004, p. 15). Antiguamente, estas piezas demandaban que los instrumentos musicales del ritual se deberían afinar de una manera particular, la cual, en términos generales, se relacionaba con la tonalidad de Do mayor, así como su relativo menor. Durante el proceso ritual en el cual interviene dicha tonalidad, las piezas se enlazan mediante secuencias rituales que emplean, para cada una de ellas, la ejecución de cinco sones. Esta secuencia sagrada, así como la afinación de los instrumentos, es un elemento importante que se articula con los diferentes rituales de *el Costumbre*, interpretados por las demás culturas tepehuas, nahuas y otomíes de la región sudhuasteca y, en general, de toda la Huasteca. Por fortuna, durante el trabajo de campo, se pudo registrar la antigua afinación del violín y de la guitarra quinta o *huapanguera*, así como aquella empleada para la jarana huasteca .

Al respecto, el músico tepehua, Luis Casildo, nacido en el Barrio Aztlán, compartió no sólo las afinaciones sino también los acordes y formas de ejecución de los *sones de costumbre*, los cuáles fueron aprendidos de su padre, músico especializado en la ejecución de ellos, así como en la realización, como oficiante, de los rituales propiciatorios y curativos correspondientes. Una parte importante de estos incluye el empleo de diversos ídolos a los cuales se les viste de diferentes maneras, así como el empleo de papel recortado con características antropomorfas, los cuales representan determinadas deidades del panteón tepehua.

Estas prácticas, y en especial las del papel recortado, están ampliamente documentadas por diversos especialistas que han estudiado los rituales realizados por los tepehuas de la Huasteca sur (Williams, 1963; Stresser-Péan 2008; Lagunas, 2004; Heiras: 2010 y 2017). Hasta la fecha, en la mayoría de las comunidades indígenas que habitan la Sierra Otomí-Tepehua, se siguen realizando diversas ceremonias asociadas con diversas secuencias sonoro-kinéticas, en las cuales se emplea el referido papel recortado.

En el caso de los tepehuas de Huehuetla los oficiantes, indispensables para la realización de todos estos rituales, son el *tapapan* o chamán y los músicos de el *Costumbre*, quienes se encargan de interpretar los sones rituales, a manera de guion, para la organización y secuencia del ceremonial correspondiente:

Cada curandero posee un cristal para sus predicciones, un ídolo antiguo y un altar específico en su propia casa [...] Danza, canto y música son importantes. La danza no

es exclusiva de grupos especializados, como el de los “Pastores” [...] pues también existe una danza ritual del curandero. Los cantos son en lengua materna. La música instrumental es casi siempre de guitarra y violín. (Stresser-Péan, 2008, p. 113) [1953]

Otro aspecto importante para destacar acerca de este subsistema es su división en dos categorías: a) las prácticas rituales de beneficio público, enfocadas a obtener diversas gracias para la comunidad, así como a agradecer a las deidades ancestrales los favores recibidos.<sup>16</sup> Y b) las prácticas rituales de beneficio privado, que se centran en resolver las diversas problemáticas que se presentan en los individuos en temas como la salud, las relaciones de pareja, las diferencias entre familiares y/o amigos, entre otras;<sup>17</sup> esto también incluye el agradecimiento a las deidades por los favores concedidos.

Las prácticas rituales de carácter público y los sones correspondientes se llevan a cabo en los espacios donde habitan las deidades: las montañas, las cuevas, los sembrados, los ríos y los lugares sagrados. Al respecto, Stresser-Péan, al referirse a esta categoría de sones, los vincula como parte sustantiva de lo que denomina “ceremonias del culto público pagano”, y señala las siguientes: a) Ceremonia para la luna y el sol, b) Ceremonia para los cultivos de la temporada de secas, c) Ceremonia de petición de lluvia, d) Ceremonia en caso de que el río crezca más de lo normal, e) Ceremonia contra las epidemias y f) Ceremonia de la cosecha. Acerca de esta última, vale la pena citar su descripción:

Es la mayor fiesta pagana del año. Se celebra con regularidad los días 15 y 16 de septiembre, gracias a la colaboración (no remunerada) de todos los curanderos, en casa de uno de ellos. Los principales accesorios son flores de cempasúchil, muñecos de papel recortado que representan las milpas y las plantas y, finalmente, tamales de elote. El curandero principal se aísla durante una hora en una choza hecha con petates, lleva con él algunos muñecos de papel y conversa con los espíritus. A medianoche comienza el “baile de los elotes”, una serie de festejos que incluye cantos, danzas, aguardiente en abundancia y un banquete de tamales de elote. Antes del amanecer todos los

---

<sup>16</sup> Para conocer este tipo de piezas se recomienda escuchar la pista núm. 1 del fonograma *Atlas Musical de los Pueblos Indios de Hidalgo. Tepehuas* (Sagredo, 2004), que presenta tres *sones de costumbre*, en ofrenda a la Sirena o *Xinula*.

<sup>17</sup> Dentro de este tipo de prácticas también se incluyen las acciones rituales para ayudar al adecuado tránsito del alma del fallecido hacia el inframundo. Esta temática se detalla más adelante, ya que se encuentra relacionada con otro de los subsistemas denominado: Los sones para rituales de muertos y de Todos Santos.

participantes se dirigen en procesión hasta cierto lugar donde depositan las hojas de los elotes utilizados para la fiesta. Luego regresan y siguen con las danzas, los cantos y las libaciones hasta culminar con el canto final del curandero en honor del ídolo. (2008, pp. 111-112) [1949]

En contraste con las prácticas rituales anteriores, existen las “ceremonias del culto privado” (Stresser-Péan, 2008, p. 113), enfocadas en la solución de diversos tipos de problemáticas individuales. Un ejemplo de ello son los actos rituales realizados por el *tapapan*, con la intención de restablecer la salud física y emocional de los tepehuas, lo cual incluye la búsqueda de mejoras económicas, la solución de conflictos entre familiares o miembros de la comunidad y el logro de determinadas pretensiones amorosas, entre otras.

Según la direccionalidad de la acción ritual, estas ceremonias se realizan en el domicilio de la persona o las personas, o bien, en la casa del *tapapan* o curandero. También en estos casos se establece conexión con diversos elementos del entorno geográfico sacralizado; uno de ellos es el río: “los sones se tocan desde la casa de quienes ofrecen el ritual, durante el traslado al río, en el sacrificio de animales en el mismo, en el viaje de retorno y en la llegada al punto de partida”. (Sagredo 2004, p. 15)

Como parte de los objetos sagrados empleados en los rituales privados de los tepehuas huehuetlenses se emplea una mesa de madera que funciona como altar, encima de la cual se colocan los diversos objetos para la realización del ceremonial. En ciertos momentos de la liturgia, el *tapapan* se coloca debajo de la mesa y así, oculto y arropado por los sonidos musicales emitidos por un violín y una guitarra quinta o huapanguera, empieza a emitir oraciones, cantos y cantilaciones, ya sea en lengua tepehua, en español o, en algunas ocasiones, en lenguas ininteligibles. Todo ello con la intención de establecer contacto con las diferentes deidades ancestrales y lograr sus dones para resolver las diversas problemáticas que aquejan a la persona y –en ocasiones– a su familia.

Diversos elementos del ceremonial empleado en los *sones de costumbre* o *de brujería* se encuentran imbricados con algunas de las prácticas rituales utilizadas durante el Carnaval Tepehua de Huehuetla. Tal es el caso de los integrantes de la cuadrilla de *Indios bárbaros*, personajes sagrados encargados de realizar el segundo *cierre* simbólico del Carnaval



Tepehua, mediante la realización de la Danza del Indio o *Bailar la lumbre*. Este tema se desarrollará en el capítulo 4 del presente trabajo.

### **1.2.2.2 Los *sones de mayordomía, de la flor o de la mesa***

Estas piezas, articuladas con las prácticas rituales del mismo nombre, constituyen otro tipo de manifestaciones músico-coreográficas que se encuentran asociadas con el santoral señalado por la liturgia católica. Mediante ellas, los tepehuas rinden culto a las diversas advocaciones de cristos y vírgenes, así como al santo patrón de la comunidad. No obstante, estas prácticas rituales también se encuentran permeadas por las diversas interpretaciones y sentidos que les imprime la cultura tepehua huehuetlense. Unas de estas, son los rituales de socialización que se realizan en la comunidad, los cuales se efectúan mediante determinados discursos sonoros, amparados –todos ellos– en la antigua figura organizacional de la mayordomía.

Las mujeres de la comunidad juegan un papel destacado en el culto dedicado a los santos católicos, en particular las de mayor edad. Un importante número de ellas emplea cotidianamente su indumentaria tradicional, es por esto que algunas personas de la población las denominan como *las señoras del liado*, en función de la tela o *liado* que cubre la parte inferior de su cuerpo, o simplemente como *las abuelitas*. Corresponde a ellas rendir el culto regular a las deidades, lo cual incluye: sahumarlas, interpretar diversos cantos y oraciones en su honor y realizar algunas secuencias kinéticas frente a las imágenes al compás de la música ritual interpretada por un trío de músicos tepehuas. Asimismo, acompañan la imagen o escultura de la deidad en su constante tránsito por la comunidad para arribar desde la iglesia local hasta el domicilio donde será recibida.

En Huehuetla, el ciclo ritual de los *sones de mayordomía* inicia con la fiesta de La Candelaria, también llamada Fiesta Grande, y es durante la semana que va del dos al seis de febrero que se implementan los Cinco *Bailes* o Huapangos.<sup>18</sup> Previo a cada uno de ellos, se realiza una ceremonia pública dedicada a cada una de las cinco imágenes o santos de la comunidad; el día dos a la Virgen de la Candelaria, el día tres a san Benito; el cuatro al Sagrado Corazón de Jesús, el cinco a la santísima Virgen María y el seis al Santo Entierro.

---

<sup>18</sup> En algunas ocasiones, también se invitan grupos versátiles que interpretan, con instrumentos electrónicos, diversos géneros bailables como cumbias, rancheras y boleros.

Cada mayordomía consta de un mayordomo –y su esposa–, cuatro ayudantes y una madrina.

Aunado a la fuerte participación comunitaria que se manifiesta en el Carnaval Tepehua, este es el momento de mayor convivencia e intercambio que se realiza entre los tepehuas de Huehuetla, ya que los compromete a visitar todos los lugares donde se celebran los *bailes* o huapangos: El Mirasol, el Barrio Aztlán y las tres colonias ubicadas a la entrada y al centro de la población. Es así que, mediante rituales sagrados estructurados a partir de los compromisos adquiridos por los mayordomos con la deidad correspondiente, se obliga a todos los integrantes de la sociedad tepehua a intercambiar y a socializar, con la intención de dirimir controversias y mejorar las relaciones comunitarias. En este sentido, uno de los aspectos fundamentales para lograrlo, lo constituyen las diversas prácticas musicales y dancísticas que forman parte sustantiva de los rituales de mayordomía. Así pues, como manifestaciones del ámbito sagrado, los sones de mayordomía, al estar estructurados como expresión del culto a los santos e imágenes, se encuentran orientados hacia *lo divino* y comparten dicha sacralidad con los sones de huapango, que forman parte del cierre del ceremonial; sólo que, a diferencia de los anteriores, estos se dirigen hacia el ámbito de *lo humano*.

En referencia al sentido e interpretación de las prácticas rituales que se realizan en Huehuetla durante las actividades realizadas en la Fiesta Grande, Sagredo destaca:

Para realizar cada ceremonia se selecciona de entre las personas de mayor edad a cinco madrinas, las cuales bailan y beben –de manera ritual– alrededor de una mesa que, a manera de altar, se ha colocado en el centro de la habitación principal de cada casa. Estas fiestas se repiten en el mes de junio para el día de Corpus (2004, p.17).

Dentro de los rituales de mayordomía, es costumbre que la pareja de esposos a quienes se les otorgó el cuidado de determinada entidad sagrada, como parte del ceremonial, se sienten frente a la mesa, de cara a los invitados y le ofrezcan a cada uno de ellos, sin excepción, un vaso de tepache, bebida ritual elaborada especialmente para esta celebración. En caso de que al probar esta bebida, se encuentre descompuesta, la exégesis tepehua señala que la pareja no guardó la debida abstinencia sexual que el ritual demandaba y, por lo tanto, el ritual a realizar para el santo y para la socialización comunitaria carece de eficacia.

En este tipo de manifestaciones, cada uno de los objetos empleados en el ceremonial tiene su pieza o *son* y, según sea el tipo de ceremonia a realizar, se sigue un estricto protocolo en secuencias de cinco piezas encadenadas. Por ello hay *son para la mesa, para el sahumero, para la flor, para la bebida ritual –tepache–*, entre otros. Al igual que ocurre con otros tipos de *sones* rituales tepehuas, la agrupación instrumental que acompaña estas ceremonias está formada por una guitarra quinta o *huapanguera*, una jarana huasteca y un violín.

Para el cierre de la actividad ritual se realiza una ceremonia particular, la cual se describe, de manera general, en la siguiente cita:

En el mes de febrero siguiente, al *cabo de año*, se repite el baile ceremonial [de la mesa] y, a su término, se llevan al caudaloso río Pantepec todos los objetos del ritual: las flores, los sahumadores, las velas y la mesa. Al llegar al río se realiza otra ceremonia sagrada donde se sacrifica un pollo y se hace limpia de todas las personas participantes –incluidos los músicos y sus instrumentos–, de los objetos rituales y de cualquier elemento empleado en la celebración, por ejemplo: los trastes y utensilios con los que se dio de comer y de beber a todos los participantes y asistentes. Después, de regreso, se *baila* la mesa por dos ayudantes y se le truenan varios cohetes. Con esto termina la obligación ritual, si el mayordomo es de gusto y tiene algún dinero, es común que realice un huapango para celebrar el fin de su cargo. (Sagredo, 2004, p. 17)

En función de sus características tonales, estructurales y formales, los *sones de mayordomía* se encuentran relacionados con los *xochitlsones*, los *xochipitzahuacs* y los *canarios*; géneros musicales tradicionales asociados estrechamente con las culturas indígenas nahuas, cuyas prácticas se extienden a las culturas otomíes, teenek y totonacas de la Huasteca, como parte de su proceso transcultural.

Las tonalidades empleadas para la interpretación de estos *sones* corresponden, de manera general, a sol mayor y re mayor. Es común que la eficacia simbólica del ritual demande la secuencia de cinco *sones de mayordomía*, en donde cada uno de ellos puede emplear alguna de las tonalidades referidas (Sagredo, 2004). Un ejemplo de dicha secuencia organiza los *sones* en el siguiente orden: *son para la mesa* (sol mayor), *son para la flor* (re

mayor), *son para el sahumero* (re mayor), *son para dar las gracias* (re mayor) y (nuevamente) *son para la flor* (re mayor).<sup>19</sup>

Una extensión de los *sones de mayordomía* tepehuas la constituyen otras piezas o *sones* asociados con el culto católico regular, destinados al ofrecimiento de flores, a la salutación a un santo y a la despedida de una imagen, entre otros. A diferencia de los primeros, algunos de estos *sones* ceremoniales incluyen cantos en lengua tepehua y en español. Ejemplo de ellos son: *Entrega de Flores* y la *Flor*.<sup>20</sup> (Sagredo, 2004, p. 20)

Dentro de los elementos que comparten los *sones de mayordomía* con los *sones de carnaval* encontramos el empleo de la misma dotación instrumental: violín, quinta huapanguera y jarana huasteca, así como la similitud de tonalidades empleadas en ambas prácticas musicales. Sin embargo, uno de los aspectos más importantes que los interrelacionan consiste en que las secuencias rituales de cinco piezas, en las que se encuentran organizados los *sones de mayordomía*, se articulan con las secuencias ceremoniales de cinco piezas –*marchas* y *sones de carnaval*– que realizan, en sentido levógiro, todas las cuadrillas de personajes tradicionales que participan en el carnaval: *Huehues*, *Comanches*, *Coludos*, *Diablos de capa*, *Indios* y *Muertes*, a ellos se agregan otros *disfrazados* como *Apaches*, *Santos* y *Botudos*<sup>21</sup> así como aquellas personas que se integran al performance carnavalero con las más variadas indumentarias. Todo esto ocurre alrededor del mediodía de la *Octava* del Miércoles de Ceniza, en la plaza principal de Huehuetla.

Ese mismo día, alrededor de las once de la noche, se interrumpe el Huapango o *Baile de Carnaval* para la realización del performance ritual denominado La Danza del Indio o *Bailar la lumbre*, donde se emplea una nueva secuencia de cinco *sones de carnaval* en diversas combinaciones. La más común comprende los siguientes: *La Marcha*, *El Comanche*, *La Llorona*, *El Diablito* y (nuevamente) *La Marcha*.

---

<sup>19</sup> Para conocer una de las secuencias rituales de los *sones* de la *Mesa* o de *Mayordomía*, se recomienda escuchar la pista 3 del fonograma *Atlas Musical de los Pueblos Indios de Hidalgo. Tepehuas* (Sagredo, 2004).

<sup>20</sup> Si se desea conocer estos ejemplos, se recomienda escuchar las pistas 6 y 8 del fonograma *Atlas Musical de los Pueblos Indios de Hidalgo. Tepehuas* (Sagredo, 2004).

<sup>21</sup> Denominación que se le da en Huehuetla a ciertos personajes que amarran a su cuerpo diversos botes o botellas de plástico, las cuales, al correr, entrecocan y generan el sonido que los caracteriza. Cubren su cara con un trapo o una máscara de monstruo. También es un recurso para aquellos que no cuentan con dinero para adquirir o elaborar los trajes de otros personajes.

### 1.2.2.3 Los *sones* para rituales de muertos y de Todos Santos

En este subsistema se articulan las prácticas sonoro-kinéticas dirigidas a *lo humano* en su paso a *lo divino*, las cuales comprenden el complejo de ceremonias tepehuas para el tránsito del cuerpo y el alma del difunto hacia el inframundo, así como aquellas prácticas rituales músico-coreográficas efectuadas durante el período anual de Todos Santos o *Sanctorum*, las cuales se encuentran orientadas hacia *lo divino*.

Respecto a la primera, una de las grandes preocupaciones de los tepehuas de Huehuetla, está relacionada con las acciones rituales que son necesarias para que los difuntos encuentren la paz en su tránsito hacia el inframundo y evitar que su espíritu se quede en la comunidad y pueda molestar y dañar, de alguna manera, a sus habitantes. Al respecto, cobran especial importancia las acciones rituales realizadas por un *tapapan* una semana después de que ocurrió el fallecimiento de la persona. Según Stresser-Péan (2008), estas acciones rituales, que también incluyen música y danza, se llevan a cabo durante dos noches seguidas. En la primera, un grupo de deudos llevan a la tumba figuras antropomorfas de papel; en la segunda noche el cortejo se traslada al río donde realiza un ritual de *Costumbre*, que incluye el sacrificio de un pollo y la *limpia* de deudos y familiares del fallecido. Como parte última de la ceremonia, se emplea el poder del *tapapan* para lograr que el espíritu del muerto no retorne a la comunidad: “Finalmente, para evitar el retorno del difunto, se pone bajo una piedra en el río un muñeco de papel recortado, que representa al finado como un esqueleto dominado por el curandero”. (Stresser-Péan, 2008, p. 108) [1953]

En relación a las prácticas rituales celebradas de manera inmediata al fallecimiento de la persona, la exégesis local señala que, al llevar el cadáver al cementerio, no obstante haberse realizado todo el ceremonial que demanda la liturgia cristiana y las costumbres ancestrales tepehuas, su espíritu no esté conforme con quedarse ahí y anhele regresar a su casa utilizando como vehículo el cuerpo de alguno de los asistentes a su entierro, por ello es obligación de estos regresar a la casa del fallecido y entrar en ella, pero antes deberá detenerse en el quicio de la puerta e introducir sus pies en agua con chile, preparada especialmente para la ocasión, al mismo tiempo que se le rocía un poco de dicho líquido en la cabeza. De esta manera se imposibilita que el espíritu del muerto entre nuevamente a su domicilio y pueda afectar a sus habitantes. Dicho procedimiento se realizó al inicio de las

prácticas rituales posteriores al entierro de don Miguel Huerta Santiago, uno de los más importantes participantes en el presente trabajo. Esta práctica ritual y otras más, realizadas entre los tepehuas de Huehuetla, se encuentran documentadas por Gessain (1938) y retomadas por Stresser-Peán en un artículo conjunto:

En caso de fallecimiento, se coloca bajo la axila del difunto provisiones más o menos simbólicas. Sobre la frente se le pone una banda de papel recortado, cuya forma varía en función de la enfermedad fatal. Después de la inhumación, los parientes, el enterrador y la mujer encargada de vestir el cadáver, son purificados rociándoles agua “de chile” sobre los pies y la cabeza. Los parientes deben además ir hasta la orilla del río y volver sobre sus pasos. Tres días después son realizados otros ritos, con una ofrenda de comida destinada al difunto. (2008, p. 108) [1953]

En este y otros procesos rituales destinados a los fallecidos, juegan un papel fundamental las acciones del *rezandero* y de los músicos tradicionales que interpretan las secuencias sonoras que exigen las diversas ceremonias funerarias. En muchas ocasiones estas actividades demandan la participación del *tapapan* o curandero, quien realiza su acción ritual desde la perspectiva del ceremonial de *Costumbre*. Sobre este tema, Charles Boilés, al destacar las diversas funciones que realiza dicho personaje, subraya su intervención para: “preparar la partida adecuada de los muertos al otro mundo” (1967, p. 267). Respecto a este tema, uno de los más importantes hallazgos obtenidos como resultado del trabajo de campo, consistió en conocer y registrar una parte del rico entramado de géneros musicales y músico-coreográficos destinados a guiar los diversos procedimientos litúrgicos que demanda el fallecimiento de un integrante de la sociedad tepehua de Huehuetla.

Así pues, entreverando la liturgia católica y la religión amerindia, dentro de este subsistema, existen géneros musicales y kinéticos destinados a preparar el alma del enfermo grave durante al momento previo a su muerte; este tipo de sones, que podríamos denominar *de agonía*, se practican no sólo en Huehuetla, sino entre las diversas culturas de la Sierra Otomí-tepehua, de la Sierra Norte de Puebla y de la Huasteca. Ejemplo de ello lo constituye el son *La tepehua*, perteneciente a la danza nahua de *Ayacaxtines* o Sonajitas,<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Esta danza sagrada, asociada con rituales curativos y propiciatorios, se realiza –entre otros lugares de la Huasteca– en las comunidades de Palictla y Texquitote, ubicadas a pocos kilómetros de la población de Tamazunchale, San Luis Potosí.

el cual se interpreta, afuera de la casa del danzante que está próximo a morir, con la intención última de que la música y la danza logren que recupere la salud y, en caso contrario, que ayuden a su espíritu a encaminarse hacia el monte, en el tránsito de abandonar su cuerpo y buscar su camino hacia el inframundo. De ahí el comentario de músicos y danzantes cuando se encuentran ante algún peligro grave: “estuve a punto de que me tocaran *La tepehua*”.<sup>23</sup>

Una vez que la persona ha fallecido inician los rituales de lavado y vestida del cuerpo, durante el cual se interpretan diversos tipos de oraciones, alabanzas y sones, la mayoría de los cuales no tienen nombre y se les denomina según su función en el ritual funerario, tal es el caso de los *sones para el lavado de cuerpo*. Según refiere don Miguel Huerta (†), dichos sones eran diferentes cuando se trataba de difuntos pequeños, e incluso existían piezas específicas para vestir a los niños y otras para vestir a las niñas.

Ya que se realizó el lavado y vestido del cuerpo se le coloca en el ataúd y se le presenta a los deudos, lo cual conlleva diversos rituales sonoros mediante diversas melodías instrumentales interpretadas por músicos de violín y quinta huapanguera. A estos sones se les denominaba como *de presentación del cuerpo*. Dentro de los registros de campo realizados a don Diego Tolentino, en el violín y a don Miguel Huerta (†), en la guitarra quinta o huapanguera, fue posible conocer algunas piezas de este tipo.<sup>24</sup>

Para el ceremonial destinado a la velación del cuerpo, en casa del difunto, existen un conjunto de piezas instrumentales, vocales –y en ocasiones kinéticas– denominadas *sones de velación*, algunos de los cuales todavía se practican incorporando diferentes cantos y rezos. En Huehuetla, las diferentes actividades que demanda el proceso de velación recaen, de manera preponderante, en el rezandero y en los músicos tradicionales. Al respecto, don Diego Encarnación Cristóbal (†) es uno de los últimos rezanderos y cantadores tepehuas que, durante las diversas etapas de registro de manifestaciones sonoras y kinéticas en la

---

<sup>23</sup>Este nombre refiere a una hormiga de regulares dimensiones, la cual se encuentra en constante tránsito. En muchas culturas de las regiones referidas, se acostumbra desocupar las chozas y dejar que estas hormigas acaben con los insectos nocivos que dañan a sus habitantes; una vez que han finalizado su cometido, las hormigas abandonan el lugar y se pierden en el monte.

<sup>24</sup>Para escuchar este tipo de piezas y otras relacionadas con el ceremonial de difuntos, se recomienda escuchar las pistas 11, 13 y 15 del fonograma *Atlas Musical de los Pueblos Indios de Hidalgo. Tepehuas*. (Sagredo, 2004)

comunidad, compartió una parte de sus saberes ancestrales.<sup>25</sup> No obstante, en dicho período contaba con apenas sesenta años, un lustro después falleció. A continuación citamos uno de sus comentarios:

Los rezanderos ya se acabaron, sólo quedo yo; 'ora van a la iglesia ya no les gusta, no se enseñan, es mucho desvelo, cada difunto tiene que ir a desvelar, se acaba la sangre, se agota y hace daño. (Sagredo 2004, p. 24)

Una vez que se acerca el momento de que el fallecido sea trasladado de su casa hacia al panteón, es costumbre interpretar un género funerario de carácter músico-vocal denominado *despedimento*, el cual consiste en una salmodia, acompañada o no por algunos instrumentos musicales tradicionales, mediante la cual, el muerto, en voz del rezandero o de un músico, se despide de sus seres queridos, de sus amigos y familiares e incluso de todos los asistentes al hecho ritual, al mismo tiempo que manifiesta su deseo de que lo carguen y lo lleven al cementerio.<sup>26</sup> Este es uno de los momentos más significativos del ceremonial ya que, en los versos del ejemplo que se pudo recopilar, el fallecido se despide de los espacios y las personas que le son afectivos: su casa, la habitación donde se veló, todos los asistentes al velorio, su esposa, sus hijos, sus padres, sus hermanos, sus suegros y sus compadres. En algunos casos también se incluye la despedida de los músicos que lo acompañaron en su velación.

Dentro de este subsistema musical también existen diversas *marchas fúnebres* y *piezas*, empleadas para cargar el cuerpo del fallecido y trasladarlo al panteón; muchas de ellas se caracterizan por estar estructuradas en tonalidades menores y, en la segunda parte, modular a su relativo mayor, o viceversa. De igual forma, el entierro del cadáver demanda la presencia de este mismo tipo de géneros, asociados con rezos y cantos en estructura de *alabanza*, interpretados en lengua tepehua y en español. Lo anterior lo corrobora la cita subsecuente:

---

<sup>25</sup> Para escuchar dos ejemplos de estas piezas, escuchar las pistas 12 y 14 del fonograma referido anteriormente.

<sup>26</sup> Aunque este género, según su estructura literaria y el tipo de español contenido en sus versos, podría remitir sus orígenes al período colonial; entre los tepehuas existen algunos que lo resemantizan y actualizan, ejemplo de ello es el antiguo *despedimento*: *Adiós mis señores amos*, cuyo primer verso es reelaborado por los rezanderos tepehuas por el de *Adiós mi señor amor*.



Se le da el “cortejo fúnebre” y se acompaña al fallecido hasta su última morada, llevando el ataúd sobre los hombros de cuatro personas. [...] “El entierro” es acompañado con música ceremonial al ritmo de “sones de costumbre”, interpretados con instrumentos de cuerda (violín, guitarra y jarana), en particular la “marcha fúnebre”, “para el entierro” y “para cargar el difunto” y con sólo escuchar la música es suficiente para saber que “son de costumbre”, es el que tocan. Además cantos o alabanzas en honor de los difuntos. (Flores, 2014, p. 41)

Todo lo anterior permite aproximarnos al complejo de géneros musicales implementados por los tepehuas para asegurar un correcto tránsito del cuerpo hacia el inframundo y evitar, a toda costa, su retorno. En el panteón de Huehuetla, frente a unas recién ocupadas tumbas, don Diego Encarnación (†) comentaba:

Pos´ dicen que si no se le hace [la ceremonia], que anda llorando. que se sueña, que llega a su casa, que hace un ruido, que por que no se le hace esa reverencia. Pero ya, haciendo el cumplimiento de todo lo que tenemos aquí, pues ya... se olvida. (Velázquez, 2004: 7´46”)

En referencia a las prácticas sonoro-kinéticas realizadas durante el período anual de Todos Santos o *Sanctorum*, segunda parte del subsistema que se aborda, es importante señalar que, el culto a los ancestros fallecidos ocupa un lugar preponderante dentro de los ejes para la conformación de las identidades de los tepehuas de Hidalgo, tal y como lo especifica Lagunes: “significativamente, el retorno periódico de los emigrantes a Huehuetla, en ocasión de la fiesta de la Candelaria, del Día de Muertos o del Carnaval, era una forma de celebración de la identidad tepehua.” (2004, p. 144)

Partiendo de los datos recopilados en el trabajo de campo, se pudo comprobar que, en la comunidad que nos ocupa, las actividades realizadas durante las celebraciones del ciclo de *Sanctorum*, se circunscriben a un complejo de rituales de carácter privado en los cuales juegan un papel fundamental las acciones realizadas por la familia, los compadres y los amigos. Por esto, el retorno a la comunidad, se convierte en algo necesario para muchos tepehuas migrantes. Coinciden con estos datos, los registros etnográficos realizados por

Gessain y Stresser-Péan a mediados del siglo pasado, quienes, al abordar el tema, señalando que:

Los difuntos son importantes en el culto privado, a principios del mes de noviembre, cada familia recibe a sus difuntos con ofrendas de comida. En ciertos casos de enfermedad grave, se piensa que los muertos están enojados, por lo que se celebra una ceremonia para apaciguarlos y pedirles perdón. (2008, p. 115) [1953]

En la comunidad de Huehuetla se rinde culto a los muertos mediante altares levantados expreso en cada hogar. En ellos se les ofrenda comida, se les reza y, ocasionalmente, se les ofrendan piezas musicales las cuales se interpretan frente al altar. Estas piezas o sones se encuentran relacionadas con los *sones de costumbre* y con los *sones de mayordomía*.

El ciclo de *Sanctorum* comprende cinco días: el 18 de octubre, día de san Lucas, se ofrenda a los muertos en desgracia; el 30 y 31 del mismo mes están destinados a los niños o *angelitos*. Los días primero y dos de noviembre, se rinde culto a los adultos fallecidos, se visitan y adornan con flores sus tumbas, sahumándolas profusamente. Asimismo, en las casas se cocinan y consumen tamales junto a los demás alimentos que hay en las ofrendas (Flores, 2014). El segundo día es cuando se realizan las visitas a los altares de familiares y amigos, al mismo tiempo que se intercambia una parte de la comida elaborada en estas fechas. Durante todo este proceso, los diversos tipos de toques de campana de la capilla de san Benito, patrono de la comunidad, se convierten en un referente importante que señala los días destinados a los *angelitos* o bien aquellos en los que se venera a las ánimas adultas. Asimismo, hasta hace algunos años, se acostumbraba despedir a los muertos con diversos cantos:

Antes cuando despedían a los fieles difuntos, los tepehuas, tenían la costumbre que en las noches, pasaban de casa en casa, cantando alabanzas tepehuas y llevando en la mano un Farol de Carrizo forrado con papel de china con la figura de una casa o vivienda [...] Esto se hacía en la noche del 2 de noviembre. (Flores, 2014, p. 104)

A continuación se presenta una fotografía en donde un grupo de músicos tepehuas tradicionales realizan un ceremonial musical dedicado al excelente músico don Miguel Huerta Santiago, unos meses después de su fallecimiento.



Foto núm. 4 De izquierda a derecha: don Diego, Luis, Tío Migdio –Emigdio– (†) y Chico –Francisco–; interpretando varias *piezas* y *marchas de difunto* ante la tumba de don Miguel Huerta en su primer ceremonial de Día de Muertos. Foto J. L. Sagredo

En la época de Todos Santos, la elaboración de pan es un oficio muy difundido entre los tepehuas huehuetlenses, razón por la cual las panaderías trabajan al máximo produciendo pan de muerto, cuyas figuras hacen alusión a una parte del sistema de creencias de la comunidad. En una de las visitas de campo se pudo constatar la representación de la Sirena o *Ximula*, deidad tepehua del agua, representada en un pan de muerto, así como en el cordal de una huapanguera. Al respecto, Flores señala: “Se colocan platillos y bebidas preferidas del difunto como: [...] pan “xkapavati” de muerto (figurillas antropomorfas o zoomorfas como patos, canastas, muertitos, lunas o caballos adornadas con dibujos de azúcar coloreada) que simboliza[n] el cuerpo del difunto.” (2014, p. 101)



Foto núm. 5 Representación tepehua de la *Sirena* o *Xinula* en el cordal de una huapanguera. Foto J. L. Sagredo



Foto núm. 6 Representación tepehua de la *Sirena* o *Xinula* en el pan de muerto. Foto J. L. Sagredo.

Uno de los factores que llamó la atención durante las visitas realizadas a la comunidad en el período de *Sanctorum*, fue la poca presencia de manifestaciones dancísticas así como la realización ocasional de prácticas musicales. Esto contrasta con la diversidad de actividades públicas que se manifiestan, en el mismo período, entre los tepehuas orientales de Pisaflores y Chintipan, dentro de las cuales ocupan un lugar preponderante la danza y la música; según lo refieren Williams. (1963 y 1972) y Heiras (2002, 2010 y 2017)

Es muy probable que, para el caso de los tepehuas de Hidalgo, las prácticas sonoro-kinéticas relacionadas con la representación de los difuntos el Día de Muertos, se trasladaran a la celebración del carnaval. Esto se justifica en función que ambas celebraciones se hallan imbricadas como parte de un mismo sistema festivo, el cual se manifiesta en diversas culturas originarias del Totonacapan y de la Huasteca. (Ichón, 1973, p. 435; Sevilla, 2002, p. 13; Heiras, 2002, p. 106)

Así pues, se considera que las cuadrillas de *Huehues*, que participan en el carnaval huehuatlense, juegan el papel de representar a los ancestros difuntos a los cuales se les rinde culto durante las celebraciones del Día de Muertos. Es por ello que se les concede la facultad de comunicarse mediante el habla, emplear la indumentaria tradicional de los *abuelos* y *abuelas* tepehuas; así como manifestarse, desde el principio hasta el fin del

carnaval, a través de la representación de la práctica musical y dancística, de carácter festivo, que caracteriza a la cultura tepehua: el huapango. En contraste con ello, las secuencias sonoro-kinéticas realizadas por las diversas cuadrillas tradicionales de *Diablos*, revelan la presencia de un caos primigenio, manifestado por las acciones rituales realizadas por los diversos personajes que las integran: *Comanches*, *Coludos*, *Diablos* y *Muertes*; a cada una de los cuales, la exégesis local, a lo largo del tiempo, les ha otorgado una determinada sonoridad, así como algunos rasgos kinéticos que los particularizan y diferencian entre sí. Esta oposición dentro del sistema festivo referido es señalada por Heiras, quien aclara:

Análogo a Todos Santos, el Carnaval supondría un tiempo ritual en que los habitantes del inframundo salen de su recinto para ser alimentados en la comunidad. Tal vez en el fondo no hay una diferencia radical entre los muertos y los diablos, pero es necesario aclarar que, aunque diablos y muertos son habitantes del inframundo, durante Todos Santos salen en calidad de difuntos y durante Carnaval salen en calidad de diablos. Aun así, la salida de los diablos convalida la idea de fertilidad, pues son los habitantes del inframundo los que permiten la regeneración de la vida humana, animal y vegetal. (2002, pp. 106-107)

Al respecto, es importante puntualizar que, en las diferencias especificadas en la cita anterior, la música juega un papel fundamental para la articulación entre el campo semántico de los *Antepasados* o *Ancestros*, representados por los *Huehues* (muertos) y el campo semántico de los *Diablos*. Este tema será abordado con más detalle en el capítulo 3 correspondiente al Carnaval Tepehua de Huehuetla.

#### **1.2.2.4 Los sones de las danzas colectivas tepehuas**

En función de su fuerte asociación con la cosmovisión de esta cultura matricial, las danzas sagradas, con orientación a lo divino, ocupan un lugar preponderante dentro del sistema musical y dancístico de los tepehuas.

Dentro de la clasificación de las danzas folklóricas, Carlos Vega caracteriza las danzas colectivas señalando que:

Seguimos prefiriendo la voz *colectivas* para nombrar las danzas de grandes grupos en que hombre y mujer no se reconocen como pareja. En las danzas colectivas baila la colectividad, es decir, un grupo de personas “reunidas o concertadas” para la danza [...] No importa en ellas que el vecino danzante sea hombre o mujer; otros intereses movilizan a la colectividad. Esta colectividad no significa la totalidad [...] esos pocos bailan *por y para* todo su pueblo.” (1956, p. 55)

Así pues, las danzas colectivas que se representan actualmente por los tepehuas de Huehuetla son cuatro: la danza de Pastores o *Pistores*, la danza de *Tambulán* o de *La Culebra*, la danza de *Tacutines* o *Tecotines* y las Danzas de Carnaval divididas en: cuadrillas de *Huehues* y “pandillas” de *Diablos*, y la Danza del Indio o *Bailar la lumbre*.<sup>27</sup>

Mediante la oración corporal y sonora de los músicos y danzantes que interpretan las danzas colectivas, se sacralizan los espacios comunitarios, refundando la geografía afectiva, al mismo tiempo que se ponen en operación diversos mitos primigenios que le dan lógica y sentido a las formas en las cuales se manifiesta la cultura tepehua de Huehuetla. Sus secuencias narrativas se desglosan mediante *sones* o piezas, los cuales funcionan como guion de las secuencias rituales que integran cada performance dancístico.

Por ello, dentro de la cosmovisión de los tepehuas meridionales, existen diversos mitos que sustentan la importancia que tiene para esta cultura matricial, interpretar sus danzas tradicionales. Al respecto, Williams García documenta el siguiente mito acerca de las danzas tepehuas y el sol:

Al sol lo andaban buscando. Una lagartija que era *topil* vino a dar cuenta a la autoridad que detrás de una piedra que no podía mover, alumbraba mucho. Llevaron al pájaro carpintero y de un picotazo abrió la piedra. Ahí estaba acurrucado el Sol, y

---

<sup>27</sup>En Huehuetla, además de las danzas anteriores, en algunas ocasiones se representa la Danza de *Tacutines* o *Tecotines*, asociada con la antigua Danza de Moctezuma o de *Tocotines*, la cual fue difundida ampliamente durante el período colonial, tanto en México como en las cortes españolas; afortunadamente, se pudieron compilar algunos de los sonos que integran esta danza colectiva, ejecutados por los músicos de mayor edad de la comunidad. También existen referencias acerca de una antigua danza de *los Santiagueros*, documentada por Stresser-Péan, quién destaca: “Esta danza, abandonada a raíz de la muerte de su último capitán, tenía por tema la lucha de los Santiagueros contra los Occhorion. La música era producida mediante un tambor de dos membranas” (2008, p. 109) [1953]. El mismo autor refiere la existencia, entre los tepehuas huehuetlenses, de la Danza del *Volador*, cuya desaparición ocurrió durante el período revolucionario, asimismo señala que: “ésta danza exigía seis personajes: 1) un hombre con experiencia, sin indumentaria especial, que permanecía en tierra para supervisar la ceremonia; 2) un capitán con un penacho de plumas y un traje con alas atadas a los brazos; 3) cuatro danzantes, con trajes semejantes al del capitán.” (2008, p. 110) [1953]

fueron todos los danzantes a bailar. El Sol dijo que iba a salir, con la condición de que siempre hubiera danzas como esta vez. El Sol salió y parece que le pusieron como un vidrio en el corazón para que no quemara tanto. Así es ahora el Sol. (1972, p. 93)

La interpretación musical de estas danzas se realiza mediante los diversos cordófonos que conforman el ensamble instrumental del trío huasteco: el violín, la guitarra quinta o *huapanguera* y la jarana huasteca. En algunas versiones, se mantiene la dotación conformada por el violín y la guitarra quinta o huapanguera; en otra se integra un ensamble que incluye el violín y la jarana huasteca vinculadas con cuatro idiófonos de diversas dimensiones, denominados *tankuzkuz* o *teponaztles*.<sup>28</sup>

Entre los tepehuas que habitan la Huasteca sudoriental, las danzas colectivas y sus respectivos sonos se encuentran imbricadas dentro del sistema festivo, en tres fechas particulares, que se realizan en un período consecutivo que comprende cinco meses: noviembre, diciembre, enero, febrero y marzo. Las celebraciones son: el Día de Muertos, la Natividad y el Carnaval.

De acuerdo a lo señalado en la última parte del apartado anterior, en el caso de los tepehuas huehuetlenses, la danza colectiva perteneciente al Día de Muertos se traslada al complejo festivo del Carnaval. De esta manera las danzas colectivas de los tepehuas de Hidalgo se circunscriben a los ciclos festivos de la Natividad y del Carnaval en un período anual de aproximadamente cuatro meses.

A continuación se desglosa cada ciclo festivo así como las danzas colectivas y los sonos que los integran.

---

<sup>28</sup> El teponaztle es un idiófono de antecedente precolombino empleado en la actualidad por diversas danzas colectivas pertenecientes a las culturas musicales: nahuas, otomíes, huastecas, chontales, mayas peninsulares, entre otras. En todas ellas se hace uso de un sólo teponaztle, el cuál recibe diferentes denominaciones. Se ejecuta de manera individual o en ensamble con uno o varios membranófonos, aerófonos y cordófonos. Por su parte, las culturas tepehuas y totonacas que habitan en la Sierra Otomi-Tepehua de Hidalgo y en la Sierra Norte de Puebla, respectivamente, comparten la misma danza, así como el mismo ensamble instrumental, caracterizado por cuatro teponaztles, *tankas* o *tankuzkuz* de diferentes dimensiones. (Ichón, 1973, pp. 423-425)

#### 1.2.2.4.1 Las danzas de la fiesta de Navidad y sus *sones*

Iniciaremos con aquellas danzas que se representan para el día de Navidad y ocasionalmente en el Día de Reyes, las cuáles son: los *Pastores* o *Pistores* y los *Tambulanes*. En un principio su escenificación se realizaba en el atrio y en el interior de la iglesia de Huehuetla dedicada a san Benito, sin embargo, en varias ocasiones, las danzas han tenido que ser trasladadas a otros espacios significantes de la población, en atención a la autorización otorgada por las autoridades eclesiásticas locales.

A continuación se presenta una parte del mito tepehua que justifica la imbricación de las danzas referidas, así como la razón de su realización durante las fiestas de Navidad :

Antaño la serpiente añoraba ser más poderoso que Dios, al nacer el Niño Dios salió del monte con la intención de picar al niño, pero en ese momento salió la primera mujer, acompañada por los “pastores” que tocaban el *teponaztli*. Ella golpeó a la serpiente en dos ocasiones con un bastón y la mató. La Malinche de la danza representa a esa mujer. (Stresser-Péan, 2008, p. 110) [1953]

Aunque en el mito anterior no aparece el término *tambulan* o *tampulan* que hace referencia a la danza del mismo nombre, si se especifica la presencia de dos personajes que intervienen en ella: la serpiente y la Malinche o *Xanana*.

##### 1.2.2.4.1.1 La danza de *Pastores* o *Pistores*

Esta práctica sonoro-kinética es un hecho dancístico que comparten –al menos–, la cultura tepehua de Huehuetla, Hidalgo, y la cultura totonaca de Pantepec, Puebla. En su discurso narrativo, kinético y sonoro así como en sus mitos y significaciones, vincula antiguas prácticas y creencias amerindias, con la cosmovisión actual, que caracteriza a las culturas originarias que implementan su performance.

Una parte de su representación nos remite al teatro novohispano y a las estrategias de evangelización de la Iglesia Católica desde los primeros años de la conquista española, sin embargo: a) el mito de origen que sustenta su práctica, b) la inserción en la danza de un ensamble de cuatro *tankuzkuz* o *teponaztles*, y c) los diversos juegos coreográficos que realizan los danzante con las delgadas cañas de más de seis metros de altura, las cuáles se han ornamentado con algunos símbolos asociados con el Sol; manifiestan nuevos



significados que respaldan la apropiación del hecho dancístico por las culturas tepehua y totonaca. Respecto a esta última cultura matricial, Alain Ichón (1975) publica un excelente estudio acerca de las danzas tradicionales totonacas que se practican en cinco comunidades de Pantepec, población de la Sierra Norte de Puebla; en él describe con detalle la indumentaria, la parafernalia y el ensamble de *tankuzkuz* (teponaztles) empleados en la Danza de *Pastores*; dichas características tienen múltiples coincidencias con la que se representa por los indígenas huehuetlenses.

Al respecto, esta danza, así como su dotación instrumental actual, conformada por violín, jarana y cuatro *tankuzkuz* o teponaztles de diferentes dimensiones, se han convertido en un referente constante en la mayoría de los trabajos etnográficos realizados acerca de las culturas tepehuas que habitan la Huasteca sur.<sup>29</sup> En uno de los primeros estudios acerca de la cultura tepehua de Huehuetla, realizado en 1900 y publicado en 1908, Starr señala:

No tuvimos oportunidad de ver las danzas populares, algunas de ellas con cantos en lengua tepehuana pero vimos los teponaxtles, o tambores, que se usan para estas ocasiones. Están hechos de un bloque redondo de alrededor de diez pulgadas de largo y tres de diámetro; se ahuecan por debajo, dejando solamente dos embocaduras finas en la parte superior, que, al momento de tocarlas, dan muchos más tonos musicales de los que uno esperaría. (1995, p. 247) [1908]

Por su parte Stresser-Péan, da a conocer diversas características de las danzas colectivas que se practican entre los tepehuas huehuetlenses; entre ellas refiere la danza de los *Pastores*:

Incluye en la actualidad 23 participantes: nueve niños y nueve niñas [...] un violinista y un guitarrista, y tres músicos de *teponaztli*. En tiempos pasados, se usaban 12 *teponaztli*, que desfilaban por tamaños, empezando por el más grande. Los teponaztli actuales son pequeños, y cada músico lleva el suyo en la mano izquierda. Cada niña lleva además un bastón con cascabeles [...] En teoría, esta danza evoca a los pastores que llegaron a adorar al Niño-Dios; en realidad, conserva diversos elementos indígenas y sus orígenes son complejos (2008, p. 109) [1953]

---

<sup>29</sup> Para conocer la imbricación sonora que se produce entre el violín, la jarana huasteca y los cuatro *tankuzkuz*, referidos, se recomienda escuchar los tres ejemplos de la danza de *Pastores* incluidos en la pista número 5 del fonograma *Atlas Musical de los Pueblos Indios de Hidalgo. Tepehuas* (Sagredo, 2004).



Foto núm. 7 Músicos tepehuas ejecutantes de *tankuzkuz* en la danza de *Pastores*. Foto J. L. Sagredo

La referida imbricación entre la danza de *Pastores* y la danza de *Tambulanes*, se comparte, con algunas variaciones instrumentales, entre los tepehuas del sur o meridionales, así como entre los tepehuas orientales. Lo anterior lo atestiguan los trabajos realizados por Williams, entre los tepehuas veracruzanos de la comunidad de Pisaflores:

La noche de la Natividad actúan los *Pistores* (pastores) y la danza *Tampulán*. Los primeros forman un grupo de doce personas, dos de ellas, llamadas capitanes, cargan un arco adornado de papel de cinco metros de altura y su tarea consiste en llegar a la casa del *pixcal* al amanecer para llevar al niño-dios a la galera, [...] y, en el mismo recinto la danza *Tampulán* ejecuta su número hasta amanecer. El *tampulán* dicen “nació cuando el Niño-Dios y por eso no se perderá”. (1963, p. 228)

#### 1.2.2.4.1.2 La danza de *Tambulanes* o *Tampulanes*

Se realiza entre los tepehuas de Huehuetla para la fiesta de la Natividad y –ocasionalmente– para el Día de Reyes.

El elemento principal, a partir del cual se desarrolla toda la trama de la danza, consiste en la representación de una gran culebra fabricada en trapo con cabeza de madera. En este sentido es pertinente destacar la existencia en las huertas y parcelas ubicadas en el entorno de Huehuetla, de una gran diversidad de ofidios: arborícolas, terrestres y acuáticos. Esta convivencia cotidiana se ha concretado en la conformación de diferentes mitos tepehuas, a partir de su asociación con fenómenos meteorológicos como las tormentas, los huracanes y los rayos. Abundando en algunas de sus características, Sagredo comenta:

La trama principal de la danza *Tampulán* o *de Tampulanes* consiste en el encuentro, la cacería y la muerte de una culebra. Los personajes principales son el *xatata* –quién porta una culebra de trapo– y su mujer la *xanana*; representado por un hombre vestido con el enredo tradicional de la mujer tepehua. Todos los danzantes portan un palo que les sirve para percutir en algunos sones de la danza y también para construir diferentes figuras coreográficas. En la parte final de esta manifestación se realiza un juego ritual que incluye diálogos y cantos en español y en lengua tepehua. Del extenso número de piezas existentes en la danza, actualmente sólo se emplean seis, las cuales se interpretan tradicionalmente en tonalidad de Re mayor. (2004, p. 22)

Esta danza tepehua se encuentra relacionada con las diversas danzas de *Negros* y *Negritos* cultivadas y resemantizadas por los totonacos y nahuas en diversas regiones del Golfo de México. Una característica de todas ellas es que retoman como elemento totémico principal a la serpiente; en todas ellas, el momento ritual más importante, representa su persecución, captura y muerte.<sup>30</sup> En el caso de la danza de *Tambulanes* que nos ocupa, se agrega el

---

<sup>30</sup> Según refiere Sagredo (2017), esta práctica confluye con las culturas del Congo y sus antiguos rituales de mata-culebra que incidirían fuertemente en la cultura afrocubana y, posteriormente, en el teatro bufo cubano, el cual llegó a nuestro país a fines del siglo XIX generando diversas manifestaciones dancísticas populares como la comparsa carnalera de La Guaranducha, que se llevó a cabo durante muchos años en las calles de la ciudad de Campeche. Estas agrupaciones y sus obras también dejaron huella en el puerto de Veracruz, donde hasta la fecha dichas comparsas de carnaval tienen una fuerte presencia como parte de la cultura popular de la ciudad. Asimismo, en diversas poblaciones de Latinoamérica y las Islas Canarias se continúan representando estos rituales músico-coreográficos durante el período de carnaval.

desmembramiento y la repartición simbólica de la culebra a todos los participantes – danzantes y músico–, así como a los responsables o *encargados* de la representación sonoro-coreográfica.

Al respecto, es importante señalar la relevancia que las culturas tepehuas, totonacas y nahuas otorgan a las serpientes, como parte sustantiva de su cosmovisión y del culto al maíz, lo cual permite reconocer en estas manifestaciones dancísticas y musicales, la vigencia de una parte de los sistemas de creencias desarrollados en la época prehispánica y resemantizados en las religiones indígenas actuales



Foto núm. 8 Repartición simbólica de la culebra en la danza de *Tambulanes*. Foto J. L. Sagredo

Los instrumentos musicales empleados para interpretar los diferentes *sones de danza* que estructuran la narrativa de esta danza colectiva son dos: el violín y la guitarra quinta o huapanguera. Además de los *sones de danza* que la integran,<sup>31</sup> esta manifestación también

---

<sup>31</sup> Si se desea conocer algunos de estos sones, se recomienda escuchar la pista número 9 del fonograma *Atlas Musical de los Pueblos Indios de Hidalgo. Tepehuas*. (Sagredo, 2004)

incluye versadas rituales, cantos colectivos, cantilaciones, e interjecciones de los danzantes. En este aspecto la *Danza de Tampulán* o *Tampulanes*, igualmente se articula con las referidas danzas de *Negros* y *Negritos* existentes en la extensa región del Totonacapan.

#### **1.2.2.4.2 Las danzas del Carnaval Tepehua y sus *sones***

El segundo ciclo festivo dentro del cual se aglutinan las danzas colectivas y de pareja en la comunidad de Huehuetla, es el Carnaval Tepehua. El conjunto de manifestaciones kinético-sonoras que se realizan a lo largo de este, constituye el tema principal a desarrollarse en los capítulos 3 y 4 de la presente investigación, por lo cual se abordará más adelante.

#### **1.2.2.5 Los *sones de huapango* o *sones huastecos* entre los tepehuas**

El *son huasteco*, como género músico-coreográfico, durante su proceso de conformación y consolidación desarrolló múltiples armonizaciones y los más diversos estilos interpretativos sonoros y kinéticos, en sus modalidades indígenas o mestizas. Con el paso del tiempo y el surgimiento de los medios de comunicación, el *son huasteco* se ha venido estereotipando hasta conformar un género en el cuál se comparten rasgos comunes, bien sea mediante sus estructuras literarias, sus formas interpretativas o debido al uso de instrumentos, acordes y afinaciones compartidos. Aun así, todavía es posible reconocer diferencias, más que entre estado y estado de la república, entre subregiones, muchas de las cuales comprenden dos o más estados del área huasteca.

El performance tradicional del huapango, sigue siendo una de las manifestaciones más importantes de las culturas originarias que habitan la región sudhuasteca. En el caso de las culturas tepehuas, su práctica se realiza en todas las comunidades de dicha región. En el caso de los tepehuas orientales, Williams destaca:

Ahora las mujeres concurren más ataviadas y en mayor número a los huapangos. La galera que tiene un cercado de un metro de alto, apenas es suficiente para contener los dos largos cordones de bailadores de huapango, uno integrado por mujeres de vestido, de toda edad, desde los ocho años, sin faltar una que otra viejita de *liado*; el otro cordón lo forman hombres de pantalón, pues los de calzón observan. La escasez de bailadores la subsanan bailando entre sí las del mismo sexo. [...] La noche de máxima concurrencia a un huapango es el 15 de septiembre y la concentración

empieza apenas se oculta el sol, hora en que los músicos de huapango trepados en un estrado, bajo la galera, raspan sus cuerdas. [...] Cantan versos los huapangueros. (1963, p. 271)

Entre los tepehuas meridionales, los *bailes*<sup>32</sup> o huapangos se acostumbran a todo lo largo del calendario festivo anual, sin embargo, son especialmente significativos los Cinco *Bailes* de Mayordomía efectuados durante la primer semana de febrero, que sirven para el *cierre* o remate de los rituales dedicados a cada uno de los santos locales y organizados por sus respectivas mayordomías; todo ello dentro de la Fiesta Grande o Fiesta de la Candelaria. La otra fecha importante en los cuales se realizan huapangos, con amplia participación de la comunidad, son los diversos *Bailes* o Huapangos de Carnaval que se realizan la noche del miércoles de la *Octava* de Carnaval, con motivo del segundo *cierre* de la celebración. Es común que en estas fechas los *encargados* de apoyar a las cuadrillas de *Huehues*, pertenecientes los diferentes barrios y colonias de Huehuetla, se encuentren reuniendo fondos para pagar al trío de músicos que los ha venido acompañando durante dos semanas. De igual manera, buscan recursos para el pago del complemento de los contratos establecidos meses atrás con diversos grupos de huapangueros tepehuas locales o bien con alguno de los tríos huastecos más famosos de la región. Todo ello para que participen en el *Baile* o Huapango de Carnaval de su barrio o colonia y así *cerrar* adecuadamente la celebración ritual. Respecto a la jerarquía del huapango en Huehuetla, Sagredo señala:

El huapango sigue siendo la manifestación músico-coreográfica [...] de carácter secular de mayor importancia en la comunidad. De acuerdo con lo anterior, el conjunto musical tradicional predominante es el trío huasteco. En la comunidad existen alrededor de ocho agrupaciones de este tipo, a las cuáles se suman aquellos músicos que, de manera individual, practican la quinta huapanguera, la jarana huasteca o el violín. El repertorio musical de los tríos es muy amplio y comprende, entre otros, un importante y creciente número de sonos huastecos. No obstante lo señalado, son pocos los versos y los sonos que hacen referencia específica a la región, a la población y a la cultura tepehua. (2004, p. 29)

---

<sup>32</sup> Uno de los términos coloquiales empleados por los tepehuas para designar a los huapangos tradicionales es el de *baile*.

En Huehuetla, los huapangos se realizan en las calles, ya sea en piso de tierra o de cemento. Las parejas se colocan frente a frente en largas filas y al compás de la música y la versada, se entrecruzan sin tocarse. Las señoras de más edad portan la indumentaria tradicional de las mujeres tepehuas –enredo, blusa y faja– y bailan entre sí, también participan parejas de avanzada edad, familias, parejas formadas por jóvenes de las escuelas secundarias y bachilleratos locales, y muchos niños.

Respecto a los géneros musicales que se ejecutan en el huapango tepehua, destacan los *sones de huapango* o *sones huastecos*<sup>33</sup> y los *sones de carnaval*.<sup>34</sup> Estos últimos son de carácter instrumental y duran entre tres y cuatro minutos; en ellos, al igual que ocurre en el carnaval, se alternan *sones zapateados* y *sones de brinco*, sólo que su duración es un poco mayor. También se interpretan diversas cumbias, polkas, rancheras y corridos. Estas celebraciones inician a las nueve o diez de la noche y finalizan a la una o dos del día siguiente. Es común que, para avisar a todos que se está acabando el *baile* o huapango, se ejecute el *son de carnaval El Gallo*, relacionado con el *son huasteco* denominado *El Llorar*, empleado en otras áreas de la Huasteca para finalizar los huapangos tradicionales.

La forma de convocar a la comunidad para asistir al huapango se realizaba mediante dos procedimientos sonoros:

Era la costumbre que cuando se iba a celebrar un “baile”, quemaban cuetes de arranque, para avisar a la gente de la población o “corrían gallo”. Salían a recorrer las calles de pueblo para que la gente supiera que se va a celebrar el baile, sacaban a la calle una mesa y dos sillas y se sentaban los músicos a tocar y se acercaba la gente. Es tradición muy antigua, que los bailes se celebraran en las calles de Huehuetla, sin pedir permiso a la Presidencia Municipal, hasta la fecha sigue esta costumbre, porque [sic] toda la gente que pase se acerque a la fiesta sin invitación. (Flores, 2014, p. 107)

Los músicos de más edad de la comunidad como don Miguel Huerta (†) y don Diego Tolentino refieren la existencia de una clasificación particular de los *sones de huapango* o *sones huastecos* en Huehuetla: los *sones pausados* que se tocan y bailan más lentamente

---

<sup>33</sup> Para conocer algunos de los *sones huastecos* que se interpretan en el huapango tepehua se recomienda escuchar las pistas 18, 20, 21 y 22, del fonograma *Atlas Musical de los Pueblos Indios de Hidalgo. Tepehuas*. (Sagredo, 2004)

<sup>34</sup> Si se desea conocer algunos ejemplos individuales de *sones de carnaval*, o bien su organización en secuencias rituales, se recomienda escuchar las pistas 10, 16 y 19, del fonograma citado en la nota anterior.

para que se descansa y los *sones zapateados* que deben ser interpretado con mayor celeridad para facilitar que los bailarores realicen su zapateado y apliquen mayor energía y acentuación en sus pasos y cruces con la pareja. En ambas categorías existen piezas muy antiguas que, a lo largo del tiempo, pudieron haber perdido o modificado su contenido textual, ejemplo de ello son: *El Corre el Hilo*, *Los Panaderos*, *El Gusano*, *La Carreta*, *La Chachalaca*, *El Pavo real*, *El Guajolote*, *La Iguanita* y *El Limoncito*.

Es importante señalar que, durante muchos años, en la región Huasteca, no se consideraba obligado que los ejecutantes de los instrumentos musicales tradicionales cantaran y trovaran, ya que lo más común, era que los poetas, trovadores y cantadores se *arribaban* a la fiesta para participar con los músicos en la realización del huapango.



Foto núm. 9 Don Miguel Huerta (†), acompañado por su esposa. Foto J. L. Sagredo

La dotación instrumental más antigua para interpretar la música que se toca en el huapango tepehua constaba de un violín “lápi” y una quinta huapanguera “Ihisán”.<sup>35</sup> Una característica de esta última, es que contaba con un diapasón más largo, lo cual posibilitaba que el intérprete realizara, a lo largo del mismo, diversas secuencias melódico-armónicas

<sup>35</sup> La denominación de la huapanguera y del violín, en tepehua meridional, la refiere Flores (2014, p.106).



que enriquecían la interpretación de cada pieza, reforzando las melodías interpretadas por el violín, el cual ejecutaba con frecuencia, dobles cuerdas y notas pedal.<sup>36</sup> En función de dichas características morfológicas, las huapangueras más apreciadas eran las que se fabricaban en la comunidad veracruzana de Cantellano (Canto Llano), cercana a Ixhuatlán de Madero. Los músicos tradicionales tepehuas como don Miguel Huerta (†) viajaban a dicha comunidad para adquirir sus instrumentos.

Al respecto, algunos datos señalan que, hace mucho tiempo, en Huehuetla se llegaron a fabricar quintas huapangueras y jaranas huastecas: “Tradicionalmente las guitarras y jaranas eran construidas localmente por Lorenzo Viguera, de la localidad del Barrio Aztlán” (Flores, 2014, p. 109). Otro lugar al cual *subían* los músicos de huapango para adquirir sus herramientas de trabajo era Tulancingo. En referencia a ello, don Emigdio Apolonio (†) –Tío Migdio– (2003), en entrevista realizada en Huehuetla, comentaba:

...yo aprendí la música desde chamaco, tenía yo como, como unos catorce años, cuando empecé a pegarme con los maestros, porque a lo mejor me gustó, yo compré una jaranita de esas que venden en Tulancingo, de esas rojitas, pa' nomás para tríos, y así empecé, solito, me gustó y después le hacía yo al ritmo hasta que me compraron una jaranita más regular que costó en aquel tiempo quince pesos, y así, aquel maestro me la arregló y lo empecé a acompañar. Ya después, este, ya compré una mejor, para acompañar a los bailes, porque me gustaba [...] en aquel tiempo se tocaban nomás dos personas, ahora ya no, 'ora es trío. (Narrativa tepehua [2002])

En la actualidad, la mayoría de tríos huastecos tepehuas de la población compran sus instrumentos en la ranchería otomí de El Desdavi, cercana a Tenango de Doria, ubicada a unos cuarenta kilómetros de Huehuetla. En esta comunidad se encuentra el taller del laudero Bernardino Mendoza quien fabrica jaranas huastecas, guitarras quintas o *huapangueras*, violines y guitarras sextas. A continuación se muestran dos imágenes donde el laudero muestra un juego de guitarra quinta o *huapanguera* y de jarana huasteca elaborados por él, así como su pequeño banco de trabajo.

---

<sup>36</sup> Este tipo de ejecución instrumental se extendía a la mayoría de los géneros musicales y dancísticos cultivados por los indígenas huehuetlenses. Para escucharlos, se recomiendan las pistas: 1, 7, 11, 13, 15 y 19, del fonograma *Atlas Musical de los Pueblos Indios de Hidalgo. Tepehua* (Sagredo, 2004)



Foto núm.10 Bernardino Mendoza, laudero de El Desdavi, Tenango. Foto J. L. Sagredo

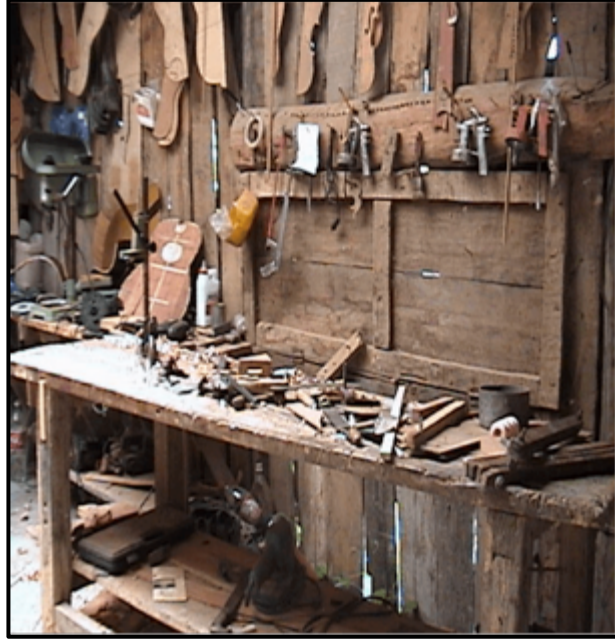


Foto núm. 11 Banco de trabajo en El Desdavi, con plantillas de huapanguera, jarana huasteca, y violín. Foto J. L. Sagredo

Entre los principales tríos huastecos que participan en el Carnaval Tepehua, formados por músicos nacidos en Huehuetla, se encuentran:

- Los Cantores de Pueblo Viejo
- Los Andariegos
- El Trio Tepehua
- El Trio Canario
- Dinastía Juvenil

Para finalizar este apartado, es importante señalar la interacción existente entre algunas características que se manifiestan en el performance realizado por las cuadrillas de *Huehues* en el carnaval y los *bailes* o huapangos que se implementan en la comunidad. En esta relación se revela otra interesante manifestación del sistema musical y coreográfico tepehua, en virtud de que los participantes de cada una de las cuadrillas de *Huehues*, dentro de un gran espacio sagrado como es la fiesta, retoman la estructura coreográfica empleada en el huapango tradicional y realizan aquellas secuencias kinéticas individuales que lo caracterizan, como la formación de parejas, los rápidos entrecruces y algunos *zapateados* y *descansos*; en este caso la naturaleza sagrada del grupo de *disfrazados*, dirige su acción

social hacia *lo divino*. En el caso de los diversos *bailes* o huapangos tepehuas, realizados a todo lo largo del calendario festivo de la comunidad huehuetlense, la naturaleza sagrada de estas prácticas sonoro-kinéticas, en función de la acción social de quienes participan en ellas, se orienta hacia lo humano. Al respecto, la realización del *Baile* o Huapango de Carnaval constituye la ocasión performativa más importante de este tipo que se realiza en la población. Más adelante, en el capítulo 4, se detallan las características particulares que caracterizan a esta celebración de *cierre* de carnaval.

Asimismo, en todos los performances sonoro-kinéticos señalados anteriormente, se interpretan diversos *sones de carnaval*, siguiendo las categorías locales de *sones de brinco* y de *sones zapateados*.

De acuerdo con todo lo abordado en este apartado, la primera parte establece un breve marco etnográfico que permite ubicar la cultura tepehua y sus características en la región de la Huasteca meridional desde diversas perspectivas. En la segunda parte del capítulo se ha descrito la manera en la cual se encuentra estructurado el sistema musical y músico-dancístico de los tepehuas de Huehuetla, en esta sección del trabajo se puede advertir la importancia que tiene el universo sonoro y su fuerte vinculación con lo kinético entre los integrantes de esta cultura matricial. En este sentido, la acción ritual aparece vinculada de manera indefectible con los elementos sonoros conformados por los diferentes tipos de gritos, las interjecciones, las oraciones, las cantilaciones o salmodias, los cantos, las piezas instrumentales, a lo cual se agregan las emisiones sonoras producidas por cuernos, caracoles, campanas, cohetes, perifoneo, etcétera, que se vuelven elementos que delimitan la presencia y ubicación en la fiestas de determinados grupos, así como de los diferentes momentos de la celebración. De forma análoga se encuentran los elementos kinéticos que se manifiestan, vinculados de manera directa con la mayoría de los elementos sonoros referidos a lo cual se agregan: carreras, trotes, saltos, giros, secuencias coreográficas y luchas rituales.

Todos ellos se articulan como códigos significantes que inciden de manera directa en la memoria colectiva e individual de los tepehuas huehuetlenses hasta formar parte de sus identidades, las cuales incluyen una cosmovisión sonora y kinética que forma parte sustantiva de la religión indígena tepehua, en la cual se incluyen y caracterizan diversas deidades del panteón amerindio asociadas con aquellas pertenecientes a la liturgia católica.

Asimismo, en el presente capítulo, se ha podido mostrar como todo el sistema musical músico-coreográfico se encuentra estructurado a partir de unidades mínimas de significación ritual, denominadas sones, cada uno de los cuales contiene elementos sonoros o sonoro-kinéticos que, organizados a manera de secuencias o ciclos de piezas o sones, funcionan como guion que detalla las acciones rituales a seguir en cada uno de los procesos ceremoniales que se realizan en todo lo largo del ciclo festivo anual.

Todo lo anterior refuerza la primera parte de la hipótesis que sustenta este trabajo en el sentido de la importancia que tienen las manifestaciones sonoras y kinéticas como parte de los entretejidos de niveles, jerarquías que se expresan en los diferentes procesos rituales comunitarios. Finalmente esta descripción de la región tepehua y el análisis de su cultura musical y dancística, establece el marco ideal para abordar de lleno el Carnaval Tepehua de Huehuetla.



Foto núm. 12 Músicos del Carnaval Tepehua. Foto J.L. Sagredo



Foto núm. 13 Músicos del Carnaval Tepehua. Foto J.L. Sagredo



Foto núm. 14 Músicos del Carnaval Tepehua. Foto J.L. Sagredo



Foto núm. 15 Músicos del Carnaval Tepehua. Foto J.L. Sagredo

## CAPÍTULO 2

### **El Carnaval Tepehua y su vinculación con el sistema de carnavales de la Huasteca**

El Carnaval de Huehuetla es poseedor de un conjunto de características que lo constituyen como un hecho social total, mediante el cual es posible entender una parte significativa de las diversas estructuras religiosas, económicas y sociales que identifican a toda la comunidad tepehua que habita en la población; dentro de ellas, los elementos sonoro-kinéticos ocupan un lugar preponderante. Para los efectos de este trabajo se considera necesario abordar sus especificidades desde dos perspectivas correlacionadas, una general y otra particular; esta última se analizará en el último apartado de la tesis.

El presente capítulo tiene como objetivo introducirnos al conocimiento general del Carnaval Tepehua de Huehuetla, a partir de su ubicación dentro del sistema de carnavales de la Huasteca. Al respecto, es necesario señalar que el carnaval huehuetlense no es una expresión aislada, sino que conforma un sistema con otras manifestaciones sonoro-kinéticas desarrolladas por las diversas culturas originarias de la región, en particular con las diversas expresiones carnavalescas que caracterizan a tepehuas, totonacos, otomíes y nahuas que habitan en el área correspondiente a la Huasteca sur o meridional.

Con la intención de conectar al lector con la lógica y sentido del fenómeno carnavalesco entre los tepehuas de Huehuetla, en la primera parte del apartado se revisan algunos de los planteamientos investigativos que caracterizan el carnaval como la “fiesta de fiestas” (Flores Martos, 2001), razón por la cual se retoman aquellos elementos generales de la fiesta que se articulan de manera directa con el sentido primigenio que sustenta los procesos carnavalescos para, finalmente, decantar en la teoría del carnaval y sus aspectos generales. Dentro de esta última, se destaca el papel de los hechos carnavalescos como elementos renovadores que irrumpen en el mundo cotidiano de los tepehuas, propiciando un cambio liberador y un tiempo sagrado en el que es posible transgredir e invertir las restricciones que les impone el trabajo habitual, sus normativas de trato social, así como sus estructuras jerárquicas, sus relaciones económicas y su comportamiento sexual. Asimismo, analizamos estas teorías con la intención de conocer de qué manera, estos hechos y sus elementos sonoro-kinéticos, impactan de manera directa en la conformación y resemantización de las

identidades que poseen los tepehuas huehuetlenses, así como en sus diversas maneras de ver y entender el mundo que les rodea.

Durante la segunda parte del capítulo se busca comprender el Carnaval Tepehua desde la perspectiva de aquellos aspectos que comparte con algunas culturas indígenas de México, enfatizando los antecedentes de esta manifestación en el país y las razones por las cuales, en diversas comunidades, su duración rebasa en mucho los cánones eclesiásticos que lo constriñen a un solo día: el martes de carnaval. En el caso del carnaval huehuetlense, su duración abarca seis días; eso sin tomar en cuenta los rituales implementados para la preparación de las actividades que se realizan en dicho período. En la tercera y última parte del apartado, para comprender –en lo general– el Carnaval Tepehua, se hace necesario retomar el conjunto de elementos que sustentan los carnavales que se realizan en la Huasteca, describiendo algunas de sus estructuras y sus formas de articulación con las relaciones de poder. Tal es el caso del culto a las deidades del inframundo a partir de una función dual como elementos que benefician a las comunidades o que pueden acarrear desgracias. De igual forma se analiza en dichos carnavales la vinculación sistémica entre las Fiestas de Muertos y Todos Santos con los diferentes carnavales que se realizan entre las diversas culturas matriciales que habitan en las regiones Huasteca y Huasteca meridional, destacando el conjunto de personajes, cuyas denominaciones y funciones parecieran formar parte de una matriz común con una parte significativa del Carnaval Tepehua de Huehuetla. Como ya se señaló al inicio, el conjunto de elementos particulares que caracterizan el Carnaval Tepehua será el objetivo del capítulo final de esta tesis.

## **2.1 Teorías de la fiesta de carnaval**

Un importante número de especialistas abordan el estudio del carnaval y su representación como una celebración de carácter sagrado que, en la mayoría de los casos, sintetiza y compila una parte importante de los sistemas festivos comunitarios (Chartier, 1995; Cocimano, 2001; Flores Martos, 2001). Por ello, es importante abordar el carnaval retomando aquellos elementos que caracterizan la fiesta popular y que se reflejan de manera directa en las celebraciones carnavalescas. Todo ello, con la intención de proporcionar al lector un marco referencial que permita una mayor comprensión del Carnaval Tepehua de Huehuetla.

Como inicio de este apartado, es conveniente señalar el papel que *lo sagrado* tiene como elemento fundamental del carnaval. Dentro de los ciclos anuales, marcados por el constante transitar de las estaciones y las actividades que cada una de ellas demanda de los seres humanos, el tiempo festivo es un espacio durante el cual todas las acciones que estos realizan forman parte de un complejo de significaciones sagradas, cuyo fin último es recrear y resignificar el entorno social y las construcciones ideológicas de su cultura. Al respecto, Émile Durkheim especifica: “la noción de lo sagrado está, en el pensamiento de los hombres, en todo lugar y tiempo” (2001 [1912], p. 36). En función de su importancia, este autor justifica el carácter contaminante que tiene *lo sagrado* para los seres humanos y su obsesión constante por sacralizar todas las áreas y los objetos que forman parte de su hábitat: “No hay que entender por cosas sagradas simplemente esos seres personales llamados dioses o espíritus; una roca, un árbol, un manantial, una piedra, un trozo de madera, una vivienda, en una palabra, cualquier cosa puede ser sagrada.” (2001 [1912], p. 33). Junto con esto, las religiones institucionalizadas por el Estado, han establecido la categoría de “profano”<sup>37</sup> a toda actividad que no se encuentra dentro de aquellos cánones y paradigmas rituales caracterizados por la seriedad y la ausencia de risa y comicidad. En el caso de la Iglesia Católica, la celebración del carnaval, que forma parte importante de su calendario ritual, es considerada como un culto a *lo profano*; razón por la cual, con el transcurso del tiempo, ha venido reduciendo sus espacios y temporalidades. Con estas acciones –de aparente contención– pretende deslindarse de la fuerte sacralidad que poseen las religiones indígenas, la cual subyace en todas las acciones rituales que se desarrollan desde el inicio hasta el fin de las fiestas populares y, en particular, del Carnaval. En relación al sentido sagrado que caracteriza toda fiesta, cabe lo señalado por Roger Calloise cuando especifica: “La dialéctica de la fiesta duplica y reproduce la del sacrificio [...] con frecuencia se considera la fiesta como el reino mismo de lo sagrado”. (1984 [1939], pp. 111-112)

En este aspecto, el espacio sagrado de la fiesta –y por ende de la “fiesta de fiestas” o carnaval– y las acciones rituales desarrolladas por los agentes sociales que intervienen

---

<sup>37</sup> En relación a la oposición entre “sagrado” y “profano” establecida por diversos autores vinculados con el estudio de las religiones, Victor Turner (1969), al estudiar los ciclos rituales, prefiere emplear la oposición “sagrado” y “secular”. Con ello se especifica que lo “profano” es un término asociado con aquellas acciones que se realizan en oposición de la sacralidad de una determinada religión, por lo cual se considera que la oposición de “sagrado” debería ser lo “no sagrado” o, siguiendo a Turner, lo “secular”.

dentro de todas ellas, se pueden orientar hacia *lo divino*, en el caso del culto a todo tipo de deidades –incluidas las del panteón amerindio–; y hacia *lo humano*, cuando la acción ritual está dirigida hacia diversas ceremonias y comportamientos de todo tipo, relacionados con los seres humanos. Un ejemplo claro de ello es el comportamiento lúdico de una pareja dentro del *baile* o huapango tradicional de *Cierre* de Carnaval, el cual forma parte de las diversas acciones sonoro-kinéticas que fortalecen sus estructuras identitarias. Mediante este tipo de celebraciones, las comunidades indígenas tepehuas de la Huasteca posibilitan, entre muchas otras cosas, la socialización de las parejas y sus futuras relaciones, todo ello como parte de una celebración de carácter sagrado, dentro de la cual todas las acciones realizadas en su interior, adquieren la misma connotación. En el mismo sentido, además del huapango o *baile*, todas las demás prácticas culturales que forman parte del Carnaval Tepehua de Huehuetla se consideran como parte de lo sagrado y la direccionalidad de las acciones realizadas por los agentes sociales que intervienen en el mismo; se enfocan, según sea el caso, hacia *lo divino* o hacia *lo humano*.

Para diversos teóricos y estudiosos de las culturas tradicionales y de las manifestaciones populares –tanto en ámbitos urbanos como rurales– el fenómeno festivo del carnaval conlleva la ruptura de las normas sociales, la exageración grotesca de la realidad y el despilfarro económico, elementos que se traducen en una oposición manifiesta a los comportamientos cotidianos de los individuos pertenecientes a una determinada sociedad. Todo ello se realiza a través de un formidable complejo de acciones rituales colectivas, de carácter sagrado, vinculadas estrechamente con diversos procesos sonoro-kinéticos que se manifiestan como parte de los festejos carnavalescos. Es por eso que, dentro del reinado de la fiesta, ocupa un lugar preponderante el carnaval y su cosmovisión. Al respecto, es importante hacer referencia a Roger Caillois quién, al hablarnos de su *Teoría de la Fiesta*, retoma ciertas características que son parte sustantiva de las celebraciones carnavalescas. Dicho estudioso señala que tales celebraciones:

Se caracteriza[n] siempre por la danza, el canto, la agitación, el exceso de comida y bebida. Hay que darse el gusto hasta agotarse, hasta caer enfermo. Es la ley misma de la fiesta. [...] Los desbordamientos y los excesos de todas clases, la solemnidad de los ritos, la severidad previa de las restricciones, contribuyen igualmente a hacer del ambiente de la fiesta un mundo de excepción. Además del



bienestar los indígenas ven en ellos la condición de la eficacia mágica de sus fiestas: son quienes aseguran por anticipado el buen éxito de los ritos. (1984 [1939], pp. 110 y 114)

Así pues, una de las características de las celebraciones festivas más importantes, como el carnaval, es la presencia exacerbada de múltiples elementos sonoros y kinéticos, los cuales se convierten en elementos fundamentales para el correcto desarrollo de los rituales que, durante estas manifestaciones, se llevan a cabo. Ello no sólo incluye los hechos musicales y dancísticos que, en muchos casos, se encargan de delimitar, a manera de guion escénico, los diferentes momentos que demanda la práctica ritual, sino todos aquellos sonidos y movimientos significantes empleados para contextualizar y comunicar a la comunidad, el inicio, el desarrollo y el final de cada evento. Dichos elementos sonoro-kinéticos, también incluyen el sonido de los cohetes y demás artilugios pirotécnicos, el tipo de *toque* que realizan las campanas y sus combinaciones, así como las caminatas procesionales y las rápidas carreras realizadas por diferentes grupos de ritualistas que participan en la celebración, con la intención de trasladarse de un espacio ritual hacia otro, sacralizando determinadas áreas de la comunidad. Estos aspectos también posibilitan su articulación con otros rubros que forman parte del hecho festivo carnavalesco, entre los cuales destacan: el cambio de indumentaria, la comensalidad y los estados alterados de la conciencia. También es el momento de la circulación comunitaria de las riquezas, en función de las fuertes erogaciones que demanda la implementación de la fiesta de carnaval:

La fiesta debe definirse como el *paroxismo* que a la vez purifica y renueva a la sociedad. No es sólo su punto culminante en el aspecto religioso, sino también en el económico. Es el instante de la circulación de la riqueza, de las transacciones más importantes, de la distribución prestigiosa de los tesoros acumulados. (Cailloise, 1984, p. 143)

Otro aspecto que cumple la fiesta, y que se conecta directamente con el fenómeno carnavalesco, lo aborda Herón Pérez (1995), al destacar su acción restauradora del equilibrio social, ante las situaciones de conflicto que se originan en diversas sociedades por el exceso en sus niveles de jerarquización. Para ello, equipara las fiestas con los mitos

y su accionar en el imaginario colectivo, buscando generar una realidad abstracta alterna que opera sobre una realidad concreta. De esta manera, se otorga lógica y sentido a la razón de ser de diversas sociedades, generando diversos cambios en su accionar social:

Cada fiesta lleva aparejada en su estructura una utopía que funciona, como en el caso de los mitos, como contracara de la realidad cotidiana. Así, en una situación de intensa discriminación estratificada, la utopía que estructura la fiesta consistirá en crear un tipo de igualdad construida sobre parámetros distintos de la pertinencia o no a la élite, o sobre atributos distintos a los postulados por el dominio económico o por la prepotencia política. (Pérez, 1995, p. 23)

Esta función característica de las festividades carnavalescas, en la cual se busca la separación radical de la vida cotidiana y de las estructuras sociales dominantes, la aborda Víctor Turner (1969) al analizar las diferentes modalidades de la acción social a las cuales se dirige el proceso ritual. En su trabajo analiza un tipo particular de rituales que permiten a sus participantes trasladarse de una estructura social compleja y normativizada, en la cual se hallan insertos; hacia un espacio social –real o simbólico– que representa el polo contrario. En él se retorna a un tiempo primigenio en donde los comportamientos sociales de los individuos son más relajados y direccionados hacia el beneficio de la comunidad. Como ocurre en el carnaval, una característica de estos comportamientos sociales es la ausencia casi total de niveles jerárquicos, lo cual no exime la orientación y guía de las personas de mayor edad y experiencia. A este tipo de rituales antiestructurales que buscan restablecer el equilibrio social mediante acciones opuestas al modelo institucional y a sus jerarquías, Turner los agrupa a través del concepto de *communitas*:

Parece como si existieran aquí dos <<modelos>> principales de interacción humana, yuxtapuestos y alternativos. El primero es el que presenta la sociedad como sistema estructurado, diferenciado y a menudo jerárquico, de posiciones político-jurídico-económicas con múltiples criterios de evaluación, que separan a los hombres en términos de <<más>> o <<menos>>. El segundo, que surge de forma reconocible durante el periodo liminal, es el de la sociedad en cuanto *comitatus*, comunidad, o incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica de los

ancianos que controlan el ritual. [...] Prefiero la voz latina *communitas* a comunidad, para distinguir esta modalidad de relación social de un <<ámbito de vida en común>>. (1969, p. 103)

De acuerdo con la primera parte de la cita anterior, el término *communitas* busca propiciar una vinculación de carácter horizontal entre los ritualistas, de forma tal que posibilite la liberación de la tensión social que las estructuras sociales y económicas generan en ellos, resultado de las estructuras jerárquicas que los sujetan. Una particularidad de estos rituales de carácter liminal es que pueden insertarse dentro de una estructura social dominante y opresiva ocupando un espacio de tiempo breve y acotado, o pueden realizarse al margen de las instituciones oficiales, generando su propia lógica e ideología. Según refiere Arnold van Geenep, la liminalidad es un paso intermedio o de frontera entre las tres fases que caracterizan el tiempo-espacio de los rituales: “preliminares (separación), liminales (margen) y postliminares (agregación).” (2008 [1908], p. 25) Los ritos liminales permiten el paso de una categoría hacia otra, en este caso el término *communitas* refiere el tránsito de un tipo de relación social restringida hacia otra más abierta y libre. Al respecto, Turner extiende el proceso y sentido de los ritos de paso a toda actividad ritual. En función de este planteamiento, Ingrid Geist, al hablarnos del ritual como sintagmática del sentido, señala que: “Víctor Turner parte de la idea de que todo rito es un proceso de transformación, donde por transformación se entiende un cambio cualitativo en el sentido ontológico. Desde esta perspectiva, todo rito es un rito de paso.” (2006, p. 269) Abundando en el concepto de liminalidad, asociada con el retorno temporal hacia un pasado caracterizado por la mayor vinculación entre los miembros de una determinada sociedad, Turner agrega:

En tales ritos se nos ofrece un <<momento en y fuera del tiempo>>, dentro y fuera de la estructura social secular, que evidencia, aunque sea fugazmente, un cierto reconocimiento (en forma de símbolo, si no siempre de lenguaje) de un vínculo social generalizado que ha dejado de existir [...] Con ello se transmite algo del carácter sagrado de esa humildad y ejemplaridad pasajeras, a la vez que se modera el orgullo de quienes ocupan posiciones o cargos superiores [...] La liminalidad implica que el que está arriba no podría estar arriba de no existir el que estuviese

abajo, y que quien está arriba debe experimentar lo que es estar abajo. (Turner, 1969, pp. 103-104)

Así pues, aspectos tan importantes como la inversión de roles entre sirvientes y patrones, los comportamientos hedonistas y la ruptura de la moral social imperante, forman parte de estos modelos de relaciones sagradas antisistema y antijerarquías, que son compartidas tanto por la *communita*, como por los hechos festivos carnalescos.

Se sustenta dicho compartimento en lo señalado por Flores Martos, quien destaca la importancia de la inversión del orden social provocada –desde la época colonial–, por las celebraciones del carnaval entre los habitantes de los territorios españoles conquistados. En este sentido, puntualiza que:

Los elementos de inversión eran numerosos: los indios, negros, mulatos y otros sectores populares durante el carnaval invadieron y controlaban la traza urbana, espacio que en teoría era habitado y dominado exclusivamente por los españoles y criollos; las pautas de conducta moral eran trastocadas; los roles o sexuales se volvían intercambiables; y el uso de las máscaras, al ocultar la personalidad social de los participantes, acentuaba su “individualidad”, en una época en que los seres humanos se definían no tanto por sus características psicológicas y morales, sino por su ubicación dentro de la jerarquía social, del mundo del trabajo, de linaje familiar y de la red de intercambios recíprocos o desiguales. (2001, p. 31)

Tomando en cuenta todo lo expuesto respecto a las características del fenómeno festivo y su estrecha vinculación con los hechos carnalescos, se considera pertinente abordar algunos autores que privilegian el estudio detallado del carnaval como elemento aglutinante de una parte significativa de todas las celebraciones festivas, otorgándole un enfoque que lo distingue y particulariza.

Según señala Chartier, los diversos estudios realizados por la etnografía francesa<sup>38</sup> acerca del sistema de fiestas tradicionales –tanto las antiguas, como las actuales– y su

---

<sup>38</sup> Aunque Chartier no precisa a los autores de dichos estudios, es posible referir, entre otros, a Alain Ichón (1973, [1969], pp. 431-464), y a Jacques Galinier (2018 [1990], pp. 333-448); ambos han realizado trabajos sobre el carnaval en la extensa región dentro de la cual se ubica el Carnaval Tepehua, objeto de estudio del presente trabajo.

simbología, coinciden en tomar como punto clave el carnaval, ya que –según especifica–, en él se concentran un conjunto de elementos que forman parte de la mayor parte de las celebraciones realizadas a lo largo del año:

Se privilegia la fiesta carnavalesca, considerada como la clave de arco de todo el sistema festivo, y esto por dos razones. Por una parte, el carnaval atrae otras diversiones, no necesariamente situadas en su periodo calendárico, [...] muchos de cuyos rasgos (redistribución alimentaria, juego de máscaras, justicia festiva) las asemejan a los rituales carnavalescos. Por otra parte, estos últimos pueden encontrarse en fiestas situadas fuera del tiempo de carnaval, como las que se sitúan en torno a la Ascensión y el Pentecostés o incluso en las fiestas votivas del verano [...] Al poner en escena la lucha de los contrarios (la noche y el día, el invierno y la primavera, la muerte y la vida), la fiesta [carnavalesca] autoriza un nuevo nacimiento del calendario, de la naturaleza y del hombre, todo junto [...] El carnaval traduce en su lenguaje múltiple el enfrentamiento de los extremos, y su eficacia ritual restablece cada año el orden del mundo. (1995, p. 31)

En la misma línea de argumentación, Cocimano, al hablarnos del carnaval como síntesis de los diversos sistemas festivos de carácter popular, resalta su capacidad de transformación y actualización. Asimismo destaca que esta celebración mantiene parte de antiguas prácticas significantes, las cuales, no obstante que en muchos espacios y comunidades han dejado de existir, en los hechos carnavalescos han encontrado un espacio ideal para su supervivencia y continuidad. En la referencia subsecuente se privilegia al carnaval como uno de los principales compiladores de los elementos que conforman el sistema de fiestas populares:

El sistema [...] de la *fiesta popular* se formó y existió durante milenios, a través de los cuales se ha ido modificando y recobrado nuevos sentidos, al absorber las nuevas experiencias e ideas populares surgidas de la vida cotidiana de cada época. Algunos de los elementos de la fiesta popular –ritos, atributos, efigies, máscaras– han desaparecido hace tiempo, o han degenerado hasta el punto de ser irreconocibles. Sin embargo, una de ellas, el *carnaval*, ha sobrevivido hasta la actualidad, y representa el emergente más genuino de esa fiesta popular:

---

resume todos los elementos de espíritu lúdico y festivo de las celebraciones populares más antiguas y que han desaparecido. (2001, pp.1-2)

Por su parte, Flores Martos caracteriza el carnaval como la “fiesta de fiestas” y destaca la importancia de los estudios que se realizan acerca del mismo señalando que, no obstante su complejidad, son una manera estratégica de conocer los múltiples rubros que caracterizan una determinada sociedad. Dentro de ellos se enfatiza el conocimiento relacionado con los elementos estéticos y culturales, entre los cuáles se encuentran los aspectos sonoros y kinéticos; asimismo, plantea la necesidad del abordaje de este tipo de trabajos a partir de una perspectiva *glocal* –global y local simultáneamente–:

Ante el carnaval, nos situamos frente a un objeto de estudio multiforme, fascinante en su complejidad, y que resulta estratégico en la indagación en el fenómeno de las identidades y la teoría social, para explicar los procesos de creación y composición estética y cultural desde lo local (un carnaval de una localidad) de un afuera distante, pero globalizado. [...] El carnaval, por sus múltiples naturalezas, constituye un terreno movedizo, repleto de sorpresas, en el que no conviene dar nada por sabido ni por sentado en el inicio y desarrollo de su investigación. (2001, pp. 29 y 37)

Respecto al fenómeno que nos ocupa, Mijaíl Bajtín, uno de los más importantes teóricos del carnaval, estructura una *Teoría de la Carnavalización del mundo*, sustentada en los comportamientos de los seres humanos mediante manifestaciones asociadas con lo cómico y con la risa. Parte de su estudio profundiza en las culturas populares y su comportamiento festivo durante el carnaval; para ello se remite a la Edad Media y analiza diferentes manifestaciones iconográficas, literarias y lingüísticas surgidas durante las festividades de carnaval. Según refiere este autor, la oposición entre rituales y mitos serios, y aquellos con sentido cómico y burlesco, no existía dentro de las manifestaciones folklóricas de las sociedades primigenias pues, en ellas, ambas partes se encontraban incorporadas de manera equilibrada en sus respectivas prácticas culturales:

La dualidad en la percepción del mundo y la vida humana ya existían en el estadio anterior de la civilización primitiva. En el folklore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono) la

existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia («risa ritual»); paralelamente a los mitos serios, mitos cómicos e injuriosos [...] dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir, «oficiales». [...] Pero cuando se establece el régimen de clases y de Estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales, de modo que las formas cómicas –algunas más temprano, otras más tarde–, adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares. (Bajtín, 2003 [1965], p. 6)

Estos elementos, asociados con diversos análisis y reflexiones, le permiten establecer un conjunto de principios que caracterizan y dan sentido a la diversidad de prácticas rituales realizadas durante las festividades de carnaval. Entre los más destacados se encuentra el principio que permite abordar al carnaval como un paradigma inclusivo de cambio y de renovación del mundo:

Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente. (Bajtín, 2003 [1965], p. 7)

Otra de las aportaciones fundamentales de Mijaíl Bajtín es el concepto de *realismo grotesco*, producto del análisis que realiza acerca de las diversas imágenes del carnaval pintadas por uno de los autores del renacimiento: François Rabelais. Este concepto no sólo abarca las imágenes producidas en los períodos renacentista y posteriores, sino que se extiende a todas las acciones literarias, lingüísticas, musicales, dancísticas y teatrales; como un producto directo de la carnavalización del mundo. Estas manifestaciones del *realismo*

*grotesco* constituyen una parte fundamental de los carnavales en todo el mundo y el Carnaval Tepehua de Huehuetla no es la excepción. En ellos, la cultura popular codifica un sinnúmero de representaciones carnavalescas basadas en la exageración de lo sexual así como en la inversión de los roles físicos y sociales de los individuos, en una franca oposición con la ubicación jerárquica, los roles sociales y los comportamientos lúdicos que desempeñan las personas dentro de una determinada sociedad. En este aspecto, las acciones carnavalescas y su representación son parte de un sistema ritual cuyo objetivo principal es generar elementos bienhechores a las culturas populares que las realizan. Es por ello que:

En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor. [...] En el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal es un principio profundamente positivo que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta ni separada de los demás aspectos vitales. (Bajtín, 2003 [1965], p. 17)

Así pues, además de las acciones bienhechoras que se generan como resultado del fenómeno carnavalesco popular, otra parte significativa de la perspectiva teórica de Bajtín conlleva una profunda reflexión acerca de la presión que ejercen sobre los individuos los diversos estamentos religiosos, políticos, económicos y sociales con la intención de limitar sus libertades, buscando su rápida incorporación a las políticas de Estado, del país al cual pertenezcan. De esta manera se establece una oposición abierta entre el deber ser y el ser. Este planteamiento es coincidente con la noción de *communita* (Turner, 1969), planteado en párrafos anteriores.

En un extremo de dicha oposición se ubican todas las normas sociales de observancia obligatoria, los roles sexuales asignados a los miembros de la comunidad, así como las diferentes jerarquías y clases sociales mediante las cuales se han establecido las bases para la formación de las grandes culturas del mundo y sus respectivas estructuras económicas, políticas y religiosas. En este sentido se habla del conjunto de elementos que conforman el *deber ser* de una determinada sociedad humana, es decir, el conjunto de comportamientos esperados en función de los roles asignados por el sistema y por el Estado para el desarrollo operativo de sus estructuras de desarrollo –y dominación–; esto incluye la



diversidad de festividades “oficiales” de carácter público y privado, marcadas e institucionalizadas en los diferentes calendarios cívicos y religiosos de determinada población o ciudad. Estas celebraciones también se encuentran vinculadas con diferentes secuencias kinéticas y sonoras que se encargan de señalar los diferentes momentos que demandan cada una de las actividades “oficiales” realizadas. En el otro lado se encuentran las celebraciones colectivas carnavalescas que subvierten la referida organización y sus estructuras sociales como una respuesta a la presión social que dicha normatividad ejerce sobre los individuos y su entorno social. Estas acciones son fundamentales para evitar que los sistemas estructurados de control se colapsen y se genere un caos que haga imposible la vida en sociedad. Ante la seriedad del discurso oficial, este extremo opone la comicidad, la risa, la parodia y el humor. En este sentido, Bajtín destaca:

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. [...] Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia. El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva. (2003 [1965], p. 8)

Siguiendo parte de las ideas de Bajtín, Peter Berger nos introduce al carnaval desde la perspectiva de la dimensión cómica de la experiencia humana señalando el papel que juega la risa como elemento fundamental de liberación y redención de los seres humanos, destacando su papel como elemento subversivo y terapéutico. En este sentido considera el carnaval tradicional como el punto máximo de creación del espíritu cómico, en virtud de que a través de él se manifiesta, con plenitud y con fuerza, una especie de contra-mundo creado de manera paralela y complementaria al mundo oficial controlado por el estado y por sus instituciones. En este aspecto puntualiza:

El carnaval se puede considerar como la fase final de la progresión de lo cómico desde la breve interrupción del orden social hasta la construcción de un "contra-mundo" completo. Estas intrusiones de lo cómico son transitorias, pero siempre son una posibilidad en ciernes, que libera a los individuos y a la vez inquieta mucho a los guardianes del orden. (1999, p. 151)

Así pues, partiendo de los diferentes planteamientos y teorías acerca del fenómeno festivo del carnaval emitidos por los especialistas señalados, es posible comprender con mayor precisión el conjunto de elementos que lo caracterizan, así como su función social dentro de las comunidades que lo implementan. En este sentido, el carnaval y la carnavalización constituyen una formidable estrategia de liberación o cambio ante la represión social, religiosa y económica impuesta por el Estado. Aunado a ello, mediante las acciones rituales realizadas en los hechos carnavalescos, es posible insertar el cúmulo de creencias, prácticas rituales y distintos elementos musicales y coreográficos que forman parte de la cultura ancestral de los pueblos sometidos. En este sentido, el investigador Flores Martos, siguiendo los planteamientos de Bajtín, define su concepto de carnavalización:

Considero la carnavalización como una estrategia de lucha simbólica activa, con un marcado sentido político-corporal, que procedería a la escenificación de una sociedad dada a través de la farsa. Pero de una fuerza centrada en enfatizar los contrastes/contradicciones y en yuxtaponer las diferencias, exhibiendo dramática y jocosamente las fuerzas y vectores que rigen ese microcosmos social. En suma, una cultura “carnavalizada” estaría cruzada por procesos rituales, estéticos y míticos de producción del exceso, e impelida a teatralizar las experiencias de confusión, distorsión y subversión. (2001, p. 33)

De esta manera, las diversas teorías de la fiesta y del carnaval se materializan, se reestructuran y se resemantizan mediante la representación del mismo en diversas culturas indígenas del país; particularizando la realización del Carnaval Tepehua de Huehuetla.

## **2.2 El carnaval y su implementación entre las culturas indígenas de México**

A partir de la conquista, el carnaval se introdujo en México como parte del calendario festivo impuesto a los pueblos y comunidades del país por la Iglesia Católica.<sup>39</sup> En virtud que el Carnaval Tepehua de Huehuetla forma parte de los complejos carnavalescos

---

<sup>39</sup>Diversos estudiosos del carnaval y sus manifestaciones en la cultura occidental encuentran un punto de confluencia en que el origen de estas prácticas forma parte de las sociedades primigenias de la humanidad, sin embargo, consideran que sus representaciones documentadas se sitúan en las antiguas culturas griega y romana asentadas en el Mediterráneo. Estas referencias incluyen tanto la *Retórica* de Aristóteles y su concepto de lo cómico verbal (Eco, 1984, p. 18) como las *Dyonisias*, antiguas celebraciones realizadas por los griegos en honor a Dionysio, dios de la sensualidad y del vino y, junto con ellas, las bacanales romanas

indígenas implementados en México; a continuación se revisan –de manera somera– algunos puntos de confluencia intercultural que se manifiestan de manera general en los carnavales indígenas mexicanos.

No obstante, las fuertes restricciones implementadas por la Santa Inquisición, fue imposible para los españoles erradicar el sistema de creencias mesoamericano, el cual se imbricó como parte de la nueva religión dando como resultado diversas formas de religiosidad, en función del gran número de culturas originarias existentes en el país. También se incrementó y diversificó el número de celebraciones y las diferentes actividades rituales asociadas con ellas.

Una de las razones fundamentales que propiciaron el incremento de las fiestas, se encuentra en la posibilidad que se abría para las culturas dominadas, de poder incorporar una parte de su cosmovisión ancestral, mediante la inserción, dentro del hecho festivo, de diferentes prácticas rituales de carácter religioso y terapéutico asociadas con el culto a las distintas deidades del panteón amerindio. Al ser considerado el carnaval como la “Fiesta de fiestas”, la referida imbricación impactó de manera directa en las estructuras y modelos de pensamiento que han venido sustentando a los carnavales indígenas mexicanos y, como consecuencia de ello, los diferentes performance de las celebraciones de carnaval o *carnestolendas* se han venido modificando, adoptando múltiples modalidades y variantes.

En congruencia con lo anterior, para la mayoría de las culturas originarias asentadas en la república mexicana, esta festividad es considerada, hasta el día de hoy, como una de las más importantes celebraciones, realizadas y resemantizadas por ellas. A ello se agrega, su representación anual en diversas poblaciones situadas fuera del país; lugares lejanos a los cuales han tenido que migrar los indígenas en busca de mejores condiciones de trabajo y de recursos para mantener a sus familias.

---

ofrendadas a Baco, dios del vino, del éxtasis y del desenfreno, a ello se incluyen las fiestas *Saturnales* y las fiestas *Lupercalias* (Caro Baroja, 2006, pp. 35-36). Respecto a estos antecedentes, algunos autores vinculan el nombre del carnaval en función que: “paseaban por las calles un carro en forma de barco que llamaban *carrus navalis*, en él, iban una representación del dios Dionisio que se hacía acompañar por mujeres y personajes con poca ropa que cubrían sus rostros con máscaras.” (Hernández, 2002, p. 64) En el caso particular de España, las diferentes culturas populares de la península ibérica fueron incrementando su extensión temporal, así como la diversidad de personajes y acciones rituales asociadas con el hecho festivo que nos ocupa. Esto generó que, a la larga, las prácticas carnavalescas se ubicaran en franca contradicción con el aparato religioso y su estructura dogmática estableciéndose una especie de paralelismo festivo no sancionado y proscrito por la Iglesia Católica.

En la implementación y desarrollo del carnaval indígena confluyen múltiples aspectos, entre los cuales destaca, la realización –resemantizada– de antiguos rituales amerindios así como diferentes prácticas y creencias vinculadas con las religiones indígenas. Al respecto, algunos investigadores relacionados con el tema justifican el fuerte impacto que el carnaval ha generado en las diferentes culturas originarias, en función de su vinculación simbólica con algunas fiestas y ceremonias prehispánicas, cuyas fechas coinciden con esta celebración. Al respecto, Raúl Guerrero señala lo siguiente:

Durante la prehispanidad, celebrábase una gran fiesta en honor del dios de la fertilidad, Xipe Totec [...] Esa festividad llamada Tlacaxipehualiztli, que significa “desollamiento de hombres”, tenía lugar al comienzo de la primavera, cuando la tierra reverdece y cambia de piel [...] A los muertos se les desollaba y su piel era vestida por los sacerdotes que la portaban durante veinte días continuos y quienes vestían así, recorrían las casas, recogiendo donativos o limosnas que luego eran compartidos con los dueños de los cautivos sacrificados. Durante las fiestas de la fertilidad, en la primavera también los otomíes hacían sacrificios, pero lo que mataban eran perros. De acuerdo con el calendario cristiano, la festividad del Carnaval, [...] coincide con la iniciación de la primavera, por lo que es de suponer que esto sea el motivo para que tal festividad haya arraigado tanto entre los pueblos aborígenes de varios lugares de Mesoamérica. (1986, p. 102)

Dentro de este mismo rubro, y en referencia al realismo grotesco que constituye uno de los elementos importantes que sustentan la teoría del carnaval de Bajtín (2003), se establece un vínculo con la presencia de personajes enmascarados que participan en diversas manifestaciones sonoro-kinéticas de las culturas prehispánicas de Mesoamérica. Cuidando el no definir las avanzadas culturas mesoamericanas con las culturas primigenias de la humanidad, consideramos pertinente establecer la vinculación con ellas a partir de su relación con la agricultura, articulándolas con lo que señala Bajtín: “La línea genética que une estas formas a las festividades agrícolas paganas de la Antigüedad, y que incluyen en su ritual el elemento cómico, es más esencial aún.” (2003 [1965], p. 8) Como ejemplo de estas prácticas asociadas con lo cómico presentes en las culturas precolombinas del centro de México, el abate Francisco Javier Clavijero señala que: entre los antiguos mexicanos, el

baile grande convocaba a muchos centenares de personas y se realizaba con el acompañamiento de los cantos, pero siguiendo en todo las secuencias marcadas por el *huehuetl* y el *teponaztli*. Al centro de ellas se ubicaban los músicos y sus instrumentos, en el primer círculo de danzantes se encontraban los *Señores* o *Caciques* y así sucesivamente: “En el intervalo que dejaban las líneas de bailarines, solían bailar algunos bufones imitando a otros pueblos en el traje, o con disfraces de fieras y otros animales, y procurando hacer reír al pueblo con sus bufonadas. (Clavijero, 1917, p. 403)

Con el transcurso del tiempo, el complejo carnavalesco se ha convertido en un espacio privilegiado mediante el cual las culturas matriciales manifiestan las diversas confluencias que, a lo largo de sus procesos histórico, social y cultural, han venido transformando su realidad hasta generar el particular modo de ver el mundo que cada una de ellas posee. A continuación la siguiente referencia:

Entre los indígenas, el Carnaval ofrece la posibilidad de conjugar lo lúdico y lo sagrado, la inmediatez económica con la metáfora simbólica, el recordatorio de las normas sociales con la inversión de estas. Todo ello se logra a través del encuentro de danzas, música, juegos, máscaras, representaciones de pasajes religiosos y de la vida cotidiana que en conjunto constituyen un sistema ritual que se inscribe en un sistema festivo mayor. (Sevilla, 2002, p. 23)

Otro aspecto importante del carnaval indígena es que posibilita que las diferentes culturas originarias de México puedan mostrar una cara diferente y empoderada de aquella posición asimétrica que les ha sido adjudicada –durante cientos de años– por el aparato político y teocrático del Estado. Contra la imagen del *bon sauvage* difundida por la “gente de razón” o mestiza, en la cual los indígenas bailan “dando saltitos” con la cabeza inclinada y las manos entrelazadas en actitud reverencial y sumisa; en los carnavales indígenas, estos realizan un juego-danza en el cual sus personajes recrean un mundo paralelo en donde sus múltiples modos de ver el mundo –actual y remoto– toman el control. Durante estos rituales de inversión, las dimensiones sonoras y kinéticas constituyen un formidable detonador para manifestar los distintos procesos de cambio y ruptura que demandan las acciones sagradas de los agentes. Respecto a dichos comportamientos rituales, Galinier señala:

Los rituales carnavalescos revelan una plasticidad infinita, realizada por la incesante

incorporación de elementos nuevos, y hacen gala de una singular permeabilidad al discurso político nacional. Es claro que la capacidad de adaptación del Carnaval contradice los clichés etnográficos acerca del carácter hierático de la vida ceremonial indígena. Esta flexibilidad contrasta vigorosamente con la apariencia formalizada, fija y ordenada de las fiestas del ciclo ceremonial católico. (2018, p. 447)

La flexibilidad referida puede llevarlos a situaciones extraordinarias, como bailar hasta caer exhaustos, realizar intensas luchas rituales e incluso correr sobre el fuego mostrando una actitud de fuerza, empoderamiento y ausencia de temor; tal y como ocurre en las celebraciones carnavalescas de los altos de Chiapas (Narváez Palacios, 198, p. 144; Aguilar Penagos, 1990, pp. 194-197) y de la Huasteca meridional (Flores Aparicio, 2014, pp. 67-70), entre tzotziles de San Juan Chamula y tepehuas de Huehuetla, respectivamente.

En el carnaval indígena, la música, la danza, el teatro, la indumentaria y la parafernalia se fusionan para convertirse en un hecho social total que rebasa el campo de lo artístico para convertirse en una demostración del modo de vida y del sistema de creencias existente en las comunidades que lo llevan a cabo. En este aspecto cabe el enfoque que le otorga Bajtín, cuando señala que:

el núcleo de esta cultura, es decir el carnaval, no es tampoco la forma puramente artística del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego [...] Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. (2003, p. 7)

Así pues, en el “juego” de la vida, representada mediante los hechos carnavalescos y sus múltiples kinésis y sonoridades, se manifiestan –de manera abierta o encubierta– un gran número de aspectos sociales, económicos y religiosos de las culturas originarias que lo realizan, propiciando un proceso constante de transformación y resemantización, al mismo tiempo que se genera una fuerte identidad comunitaria.

De acuerdo con lo anterior, es común que, en las culturas indígenas, los carnavaleros inserten en los procesos rituales que se realizan en distintos momentos de la celebración las

diversas problemáticas que enfrentan las comunidades y el planteamiento de sus demandas sociales. Todo ello con la intención de tener acceso a mejores condiciones de vida y de reducir el trato asimétrico que reciben por parte de autoridades, comerciantes y “gente de razón”. En relación con la importancia de reconocer estos aspectos como parte del fenómeno festivo del carnaval, Galinier destaca: “Para las sociedades Indias de México, que están en una fuerte relación de dependencia respecto al Estado central y a la sociedad nacional en su conjunto, la cuestión de las transformaciones sociales no puede ser hecha un lado del horizonte ritual.” (2018, p. 445)

Finalmente, cabe resaltar que los carnavales indígenas y, de manera particular el Carnaval Tepehua de Huehuetla y sus manifestaciones kinéticas y sonoras, forman parte de un gran sistema comunicativo que se articula a nivel regional con otros sistemas que operan en diversas culturas y comunidades indígenas a todo lo largo del año, como parte sustantiva de sus ciclos agrícolas y festivos. A continuación se puntualizan algunos de estos aspectos, ubicándolos en la macrorregión donde se ubica el carnaval objeto de estudio; la región Huasteca, ubicada en la parte superior y central del Golfo de México.

### **2.3 El carnaval entre las culturas indígenas de la Huasteca**

De acuerdo con lo señalado en el capítulo 1, el sistema musical y dancístico de los tepehuas de Huehuetla se encuentra asociado estrechamente con su sistema festivo-ritual. Dentro del primero se destaca la presencia de las prácticas rituales asociadas con los subsistemas conformados por los *sones de costumbre*, los *sones de mayordomía* y los *sones de carnaval*.

Dicha vinculación sistémica no constituye un fenómeno particular de los tepehuas huehuetlenses, sino que se extiende hacia los demás asentamientos tepehuas de la región y, en general, a todas las culturas originarias que habitan en la región Huasteca: los tepehuas, en sus variantes *ihimalhqama'* (tepehuas del sur o meridionales), *ihichiwiin* (tepehuas del norte), y *ihimaasipijni* (tepehuas del oeste); los *te:enek*, *teenek* o huastecos del occidente, del centro y del oriente; los nahuas o *mexicanos*, en sus variantes de la Huasteca veracruzana, de la Huasteca potosina y de la Huasteca hidalguense; los otomíes, en sus

variantes: *ñuju*, *ñoju* o *yüju* (otomíes de la Sierra) y *hñähñú*, *ñänjú*, *ñandú* o *ñanhmu* (otomíes del Valle del Mezquital).<sup>40</sup>

En relación con el sistema festivo-ritual de las referidas culturas originarias que habitan en la Huasteca, diversos especialistas enfatizan la vinculación sistémica y la validez y sentido social que se manifiesta entre los rituales sagrados llevados a cabo durante el carnaval, con aquellas prácticas sagradas relacionadas con el *Costumbre* y con las *Mayordomias* (Fradera, 2019: 18'39" a 21'26"; Trejo, Gómez, González, Guerrero, Lazcarro y Sosa, 2014, pp. 351-352 y 447-451). Asimismo puntualizan que, en todas estas prácticas rituales existe la intermediación de un especialista ritual o chamán, o bien, como ocurre en los carnavales indígenas de la Huasteca, mediante su representación simbólica integrada por uno o varios personajes que forman parte de este importante fenómeno festivo (vgr. *Diablos*, *Huehues* y *Damas*). A ello habría que agregar que, dentro de todas estas celebraciones, se sintetizan diversas prácticas rituales que se ponen en juego mediante múltiples discursos sonoro-kinéticos; esto se manifiesta de manera preponderante en los performances carnavalescos.

Dentro de los carnavales huastecos, de los cuales forma parte el Carnaval Tepehua de Huehuetla, la acción social de los agentes puede estar orientada hacia *lo humano* –a través de diferentes ritos de paso, “limpias” de las personas o de los personajes–. También mediante ciertas técnicas terapéuticas que retoman prácticas ancestrales, las cuáles son realizadas por especialistas de la comunidad o región, en otros casos, dicha acción social de los agentes se encuentra orientada hacia *lo divino*, ya que muchas de las referidas prácticas rituales se encuentran destinadas a rendir culto y pedir favores a diversas deidades de los panteones amerindio y católico, siempre desde la perspectiva transcultural que caracteriza las religiones indígenas. En este sentido la antropóloga Amparo Sevilla destaca:

En la mayor parte de las poblaciones indígenas de la Huasteca, el Carnaval es un acontecimiento de carácter ritual que permite establecer contacto con el inframundo y, por lo tanto, con el mundo antiguo, la muerte y el Diablo. Pero se trata de un Diablo que además de tener varios nombres y representaciones, adquiere atributos muy divergentes que oscilan de su imagen protectora y propiciatoria de la salud y la

---

<sup>40</sup> Estas denominaciones originarias las refiere el Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales del INALI (2009).



fertilidad, hasta su actuación nefasta como representante de aquellos que han generado la pobreza y la humillación de los indígenas: españoles, hacendados, caciques, ganaderos y mestizos. El Carnaval se convierte así en un espacio de representación de los antagonismos sociales. (2002, p. 37)

La característica omnipresente de las deidades del inframundo en los carnavales indígenas huastecos abre un interesante campo de análisis acerca de la vigencia y reestructuración de antiguos cultos dedicados a las deidades primigenias de las culturas matriciales, así como a nuevas construcciones simbólicas y rituales producto del devenir histórico-social de las comunidades. En este sentido, el concepto indígena de *diablo* no es precisamente una equivalencia con el diablo occidental o mestizo aunque, a primera vista, pareciera serlo. En las celebraciones del carnaval de diversas comunidades indígenas de la Huasteca es posible encontrar las dos representaciones del *diablo*, dotada cada una de ellas con elementos similares, pero con representaciones comunitarias diferentes. Es decir, hablamos de dos arquetipos de diablo, uno de los cuales responde a lo señalado en la liturgia católica, en el sentido de hacer daño a los seres humanos y apartarlos del buen camino, inclinando a los mortales a cometer todo tipo de pecados capitales; el otro es reverenciado como una de las deidades importantes que integran el panteón indígena, pues se considera que puede traer bendiciones a la comunidad, lograr la óptima maduración de las semillas y generar grandes beneficios para la agricultura. Asimismo, es capaz de conjurar los elementos y curar los diferentes males que aquejan a los integrantes de la población; también ayuda en el tránsito de las personas muertas en desgracia. En caso contrario, si no se le rinde culto, puede convertirse en una entidad nefasta y acarrear desgracias a toda la comunidad. En el caso del Carnaval Tepehua de Huehuetla, los personajes denominados *Diablos* se dividen en tres entidades mágicas, las cuales, no obstante compartir ciertos espacios proxémicos, desarrollan su propio discurso de carácter sonoro-kinético, tal es el caso de los *Coludos* (diablos lúdicos y contestatarios), los *Diablos* o *Diablitos de capa* (juguetones y bromistas) y los *Comanches* (entidades guerreras dotadas de múltiples sonoridades). Al respecto, la importancia del diablo indígena como representación de una entidad numinosa y su culto a través del carnaval lo señala Jean Provost, quien puntualiza:

Todos los informes antropológicos [...] relativos al carnaval en la Huasteca concurren en un punto esencial: representa la supervivencia ritual precolombina sincretizada, al menos en parte, con la celebración católica romana del mismo nombre. Es decir, todos los autores están de acuerdo en que las celebraciones del carnaval indio de la Huasteca representan la supervivencia histórica de un culto a una deidad precolombina, el Señor del Inframundo, que ha incorporado de manera superficial ciertas costumbres católicas romanas. (2004, pp. 267-268)

Durante el performance del carnaval opera en los participantes el desprendimiento del cuerpo vivido para transportarse al cuerpo mítico; de esta manera pueden convertirse en alguna de las diversas entidades que integran la trama sagrada y viajar a ese mundo; otro, paralelo al actual, dentro del cual se hacen posibles las construcciones míticas que dan sentido y lógica a la cosmovisión indígena. Este fenómeno es parte del concepto de *corpomorfosis\**, construido por varios especialistas abocados al estudio del sistema ritual de la Huasteca Meridional. (Trejo, *et al.*, 2014)

Junto con la elaboración de muñecos antropomorfos, implementados en los rituales de *el Costumbre* por los múltiples chamanes indígenas, existentes en las diversas culturas originarias de la Huasteca Meridional, en los carnavales indígenas de esta región, una de las maneras iniciales para lograr la *corpomorfosis*, son los diversos rituales destinados a “borrar” el rostro humano del participante mediante su enmascaramiento a través de diversos artilugios como: la pintura facial, el maquillaje, la disolvencia sutil de la cara mediante mascadas traslúcidas, los diversos tipos de antifaces, las máscaras de tela, las máscaras de luchadores, las caretas, o bien, las máscaras de látex y plástico, ampliamente difundidas en las casas de disfraces. A estas se suman aquellas máscaras de madera muy elaboradas, las cuales se han venido *bailando* por diferentes generaciones de carnavaleros indígenas. En contraste con lo anterior, muchos personajes sólo se anudan un trapo de manta de cielo o una toalla delgada para “borrar” su personalidad y retomar el nuevo personaje. En la mayoría de los casos, esta estrategia asociada con el cambio de indumentaria, es el punto de partida que posibilita a los indígenas transitar de una dimensión ritual espacio-temporal hacia otra, transformándose en aquellos personajes que, mediante el juego y la inversión de la realidad, les permiten representar y “vivenciar” los

distintos mitos de origen que sustentan las identidades de las personas que integran las culturas matriciales de la Huasteca, al mismo tiempo que hacen visibles las condiciones de pobreza y explotación que, de manera cotidiana, sufren las culturas indígenas por parte de las autoridades civiles, económicas y eclesiásticas.

Estas entidades carnavalescas actúan en asociación con los demás integrantes de la comunidad y, entre todos, se encargan de desarrollar la trama ritual a través de la cual se genera un tiempo paralelo donde es posible el reencuentro con los ancestros y la inversión de los esquemas de dominación, al mismo tiempo que se realizan diversos rituales sagrados transculturales que buscan propiciar el beneficio comunitario y reforzar los diversos elementos que estructuran las identidades sociales de toda la población indígena. Respecto a la articulación integral entre personajes y espectadores, se retoma lo señalado por Bajtín cuando nos dice que el carnaval:

Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego. De hecho el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval [...] Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. (2003, p. 7)

Aún dentro de este marco tan amplio que comprende la participación simultánea de *disfrazados* y asistentes-participantes, los primeros constituyen aquellas entidades sonoro-kinéticas mediante las cuales se desarrollan y articulan las diversas y complejas partes que posibilitan el desarrollo y la eficacia simbólica que dan lógica y sentido a los carnavales indígenas de la Huasteca.

Por otra parte, se debe señalar que, dentro de la construcción –real y simbólica– de personajes y espectadores que intervienen en la trama ritual del carnaval indígena, ocupan un lugar destacado los elementos sonoros y kinéticos, estos permiten fortalecer el campo semántico dentro del cual se hallan insertos los participantes, así como las acciones rituales a través de las cuales los personajes cumplen su función dentro de la celebración.



Foto núm. 16 Hilaridad del público participante en el Carnaval Tepehua de Huehuetla (2015), ante la actitud del *disfrazado* de papa Francisco, impactado por los “atributos” físicos de una *Vieja*, perteneciente a una cuadrilla de *Huehues* de una colonia indígena de la comunidad. Foto: J. L. Sagredo

### 2.3.1 Los personajes del Carnaval en la Huasteca

De acuerdo con varios investigadores enfocados al estudio de los diversos complejos festivos de la región Huasteca y sus espacios limítrofes (Williams 1965; Ichón, 1973; Camacho y Jurado, 1995; Sevilla, 2002; Sagredo, 2004; Heiras, 2010; Galinier, 2018), existen cinco personajes tradicionales a través de los cuales se realiza la trama ritual del carnaval indígena. En los siguientes apartados especificamos algunas de sus características y funciones rituales.

- a) **Los *Huehues*, *Xitas* o *Viejos*.** Son personajes enmascarados que representan a los ancestros. Al respecto, Caillois señala: “los antepasados o los dioses, encarnados por danzarines enmascarados, vienen a mezclarse con los hombres e interrumpen violentamente el curso de la historia natural.” (1984, p. 128) Es común que estos personajes porten la indumentaria original de la cultura indígena a la cual pertenezcan. En otros casos visten con harapos o ropa vieja, como si acabaran de

salir de la tumba. Aunque muchos de los participantes son hombres, es común que se dividan los roles masculino y femenino para bailar los *sones de carnaval* en parejas representando a hombres y mujeres indígenas, para ello retoman la estructura kinética y coreográfica del huapango tradicional, es a través de este performance, que sus acciones rituales sonoro-kinéticas los vinculan fuertemente con las prácticas festivas realizadas por los seres humanos, no obstante, son entidades sagradas del inframundo que representan a los ancestros o antepasados fallecidos. Su presencia refiere a los muertos que retornan a la comunidad no sólo para visitar a sus familiares sino para normar comportamientos y otorgar diversos tipos de dones: “Se trata, en efecto, de hacer presentes y activos a los seres del período creador, únicos que poseen la virtud mágica de conferir al rito la eficacia deseada.” (Caillois, 1984, p. 123); por ello se les considera intermediarios entre las entidades del inframundo y los hombres (Sevilla, 2002). En algunas culturas originarias de la Huasteca, para que un difunto alcance la categoría de *ancestro*, son necesarias cinco etapas que incluyen la celebración de tres *costumbres* domésticas que culminan con su participación colectiva en el *Xantolo* y en el carnaval (Galinier, 2018; Baez, 2016). En algunos lugares, se mantienen en espacios un poco separados de los demás personajes del carnaval. Una de sus funciones principales en dicha festividad consiste en sacralizar, mediante el baile y la música, a toda la comunidad, recogiendo todas las impurezas, así como infundir energía a las semillas para lograr un ciclo agrícola fructífero. (Baez, 2016)

- b) Las Damas o Viejas.** Son hombres vestidos de mujer y cumplen ese papel como compañeras de los *Huehues*. Con el transcurso del tiempo, estas entidades del inframundo han tomado dos formas de representación. En la primera, los personajes aluden al realismo grotesco característico del carnaval representando mujeres sexualmente extrovertidas con senos y caderas prominentes, algunas de ellas van vestidos con minifaldas y pequeños corpiños o, por el contrario, su indumentaria consiste en faldas largas y ropa vieja. Es común que vayan enmascarados y que realicen diversos “juegos” sexuales con los *Huehues* o con los hombres que forman parte del público participante en el performance; este tipo de disfrazados son

personajes que se manifiestan mediante el realismo grotesco y, desde la exégesis local, se les considera como mujeres mestizas licenciosas dedicadas a la prostitución. En la segunda forma de representación, estas entidades son caracterizadas por transexuales, los cuales comúnmente no usan máscara y se maquillan cuidadosamente. En algunos casos –como ocurre en el Carnaval Tepehua de Huehuetla–, su comportamiento deja de ser lúdico para convertirse en hierático; se visten con ropa occidental de calle o de fiesta y es común que utilicen tacones altos, su indumentaria es particularmente cuidada y se cambia cada día que participan en el carnaval. Aunque su actitud es seria y en ocasiones inexpresiva, muestran en su rostro y en su actitud corporal el estar disfrutando el baile o *huapango*; por ello, al igual que los *Huehues*, en algunas ocasiones emiten diversos gritos e interjecciones que los caracterizan. Por lo general, estos personajes son considerados como entidades del inframundo y, junto con los *Huehues*, se encargan de ritualizar, mediante la música y la danza, los diferentes espacios comunitarios. Ambas son entidades andróginas y por lo tanto sagradas, en función de su conjunción sexual, su sola presencia sacraliza a toda la cuadrilla de *Huehues*. En diversos momentos del ritual carnavalesco son los encargados de sahumar a los asistentes. Al igual que los *Huehues*, son intermediarios para la obtención de dones y conjurar males que afecten a la comunidad: “los ‘viejos’ se retiran llevándose las impurezas acumuladas a lo largo del año; pero, por otro lado, la presencia de “las damas”, incansables bailadoras, dejan las semillas de una vida fecunda.” (Baez, 2016, p. 315)

- c) **Los Diablos.** Existe una amplia tipología de este tipo de personajes, todos ellos están al servicio del Señor del Inframundo, deidad bienhechora y malhechora a la cual se ofrendan los carnavales en la Huasteca. De manera tradicional, se les caracteriza con algunos elementos occidentales como cuernos y cola, además de portar un tridente. Aunque existen diablos de muchos colores, es común que se les represente a través de los colores negro y rojo. Dentro de las diversas categorías de *Diablos*, en algunos de ellos se destaca la presencia de elementos fálicos y de comportamientos lúbricos, otros son entidades que buscan el enfrentamiento y la pelea con otros seres del inframundo, y otros más, son *diablos* pequeños o “costaludos” que se dedican a

realizar travesuras en la comunidad. (Fierro, 2016, p. 338) Los vocablos en lengua materna: *Tlakakikuru*, *lhacaticuru* o *Zitu*, son tres de las denominaciones que recibe el *ancestro mayor* en algunas culturas tepehuas y otomíes originarias de la Huasteca meridional, es él quien manda en todos los demás seres del Inframundo. Su morada principal se ubica en los cerros y, en particular, en las cuevas. Aunque, como ya se señaló, es una entidad omnipresente en los carnavales indígenas huastecos; se evita mencionarlo por su nombre ya que podría invocársele, de manera involuntaria, con todas las desgracias y problemáticas que esto acarrearía. Esta entidad mayor del inframundo cuenta con diversos tipos de “*diablos* menores” que, en muchas ocasiones, son los personajes que lo representan en el carnaval. Sus funciones son ambivalentes, ya que se considera que pueden traer beneficios a la comunidad como bendecir las semillas para que fructifiquen rápidamente, pueden curar a las personas y evitar desastres naturales y accidentes, pero también pueden hacer daño a las personas si no se les ofrenda adecuadamente. Asimismo, los diversos tipos de *Diablos* son los encargados de realizar juegos y luchas rituales, pintas, *ensuciamientos* y enfrentamientos durante el ceremonial del *Cierre* del Carnaval Tepehua.

- d) Los Comanches o Chichimecas.** Son personajes guerreros que comúnmente portan arco y flecha o bien lanzas, y van enmascarados. Utilizan un penacho o corona de plumas de diferentes dimensiones. En algunas versiones van semidesnudos con el cuerpo cubierto de lodo o pintura, en otras llevan un traje de una o dos piezas del cual penden cientos de carrizos, corcholatas o cascabeles que producen un sonido que, asociado con los gritos entrecortados que emite, caracterizan al personaje. El *Comanche* forma parte de las huestes del inframundo, pero por su fuerza, energía corporal, sonoridad (complejo sonoro, adosado a su cuerpo) e indumentaria, también se le identifica con los antepasados indígenas. Según señala Rubén Croda, entre los personajes del Carnaval Tepehua de Pisaflores, los *Comanches* juegan el papel de ser las esposas de los dos *Diablos* principales; uno rojo y otro negro:

Estos diablos se hacen acompañar de los “comanches”, sus “esposas”, que visten con faldillas sonoras de color rojo y camisas amarillas; traen un penacho

de plumas, así como arco y flecha; además se tapan la cara con capuchas de franela a las que hacen orificios. Al parecer, los “comanches” representan a las ánimas de las mujeres muertas con violencia. (2002 p. 112)

Dentro de los rituales carnavalescos de diversas comunidades, se le reconoce como el intermediario idóneo para convocar a las más importantes entidades del Inframundo y solicitar sus favores, tal y como ocurre entre los tepehuas de Huehuetla.

- e) **Los Negros, Tiznados o las Muertes.** Son pandillas de personajes cuyos cuerpos semidesnudos se hallan cubiertos de tizne, pintura, aceite quemado o aceite de colores. Su discurso kinético se caracteriza por ser beligerante. Es común que en el performance carnavalero sólo corran o troten buscando enfrentar a otros personajes. Son los encargados de la renovación simbólica del Carnaval, por ello aparecen siempre en los últimos días de la celebración. Su función principal es “ensuciar” o tizar tanto la indumentaria de diversos personajes que participan en el Carnaval como a los observadores. Existen variantes, como es el caso del Carnaval Tepehua de Huehuetla, en los cuales el “ensuciamiento” es resultado de luchas cuerpo a cuerpo. En algunos lugares esta función también la realizan los *Diablos*, quienes se embadurnan con aceite de colores el cuerpo (vgr. Colotlán, Veracruz) y con ello ensucian a otros personajes del carnaval y al público en general.

En el caso de los personajes carnavalescos denominados como *Mecos*, en una primera revisión, se detectó que, según la comunidad y/o cultura originaria en la cual sean representados, toman características y algunas funciones rituales de: los *Negros* o *Tiznados* (Sevilla, 2002, p. 41), de los *Comanches* (Hernández, 2002, pp.70, 72) o de los *Huehues* (Sevilla, 2002, p. 42).

Otros “disfrazados” o “enmascarados” importantes en los carnavales indígenas de la región son ciertas entidades caracterizadas por emplear un traje completo de hojas de maíz, o por estar cubiertos de *paixtle* o heno, a estos últimos se agregan los denominados “osos” entidades caracterizadas por emplear un traje de peluche con paja; en algunos casos estos



personajes representan al *Señor del Carnaval*. Al respecto, es común que este personaje se represente –tal y como ocurría en la época medieval–, mediante un monigote con la indumentaria de un hombre mestizo, la cual se rellena de paja hasta tomar la forma de una persona para, posteriormente, ser quemado frente a todo el mundo en uno de los momentos climáticos de la celebración carnavalesca.

La presencia de los personajes tradicionales referidos, en los carnavales indígenas de la Huasteca, no descarta la intervención de otros muchos que, no obstante pertenecer a un campo semántico no tan codificado, se incorporan y enriquecen la celebración. Ejemplo de ello son otros grupos de disfrazados que se encuentran en proceso de inserción dentro del campo ritual del carnaval indígena; tal es el caso de personajes como: los *Payasos*, los *Apaches*, los *Luchadores*, las *Brujas*, además de *Diablos* y *Muertes* (de factura occidental). A ellos se suman diversos personajes de novelas y películas de terror como: Alien, Chuky, Depredador, Frankenstein, Drácula, La llorona, entre otros. Así mismo se debe incluir la representación de personajes de la política y, desde luego, actores y cantantes famosos.

Finalmente, cabe destacar que, en el caso del Carnaval Tepehua de Huehuetla, los cinco personajes referidos se encuentran perfectamente codificados por la cultura matricial otorgándose a cada uno de ellos cualidades kinéticas y sonoras que los diferencian a partir de lo que podríamos considerar una división binaria: a) los *Huehues* y las *Damas*, en yuxtaposición con b) los *Diablos* conformados por tres entidades dancístico-musicales; los *Coludos*, los *Diablitos* o *Diablos de capa* y los *Comanches*; dentro de este último sector aparecen las *Muertes*, quienes cumplen la función de jugar, confrontar y ensuciar a los tres diferentes tipos de *Diablos*.

### **2.3.2 Los sones de carnaval en la Huasteca**

Entre los tepehuas de Huehuetla, al igual que ocurre en otras comunidades indígenas de la Huasteca, uno de los elementos fundamentales sobre los cuales se estructura y desarrolla el performance carnavalesco y su dimensión sonora, son los sonidos musicales con su respectivo referente dancístico. A través de ellos es posible articular otras dimensiones que intervienen en el fenómeno festivo; la dimensión kinética y la dimensión iconográfica, entre otras; mediante ellas se estructura un gran sistema comunicativo a través del cual se

desarrolla la narrativa de todo el fenómeno, así como sus diferentes etapas y consecuentes procesos de significación. En este sentido:

La significación de la música ha sido el ámbito privilegiado de las metáforas referidas al cuerpo y a las sensaciones, a los procesos anímicos, a las fantasías y a las reminiscencias, a la memoria involuntaria, a los carnavales, las danzas y los juegos corporales. (Mier, 2003, p. 100)

Al igual que ocurre en Huehuetla, en muchos lugares de la región Huasteca la música del carnaval se conforma por las melodías y armonías interpretadas por algunos de los diferentes ensambles musicales que existen en las diversas comunidades indígenas y/o mestizas que habitan en el área. En lo general, las agrupaciones musicales existentes en la Huasteca, incluyen diversos tipos de idiófonos, membranófonos, cordófonos, aerófonos y electrófonos,<sup>41</sup> los cuales reflejan las múltiples confluencias culturales que, a lo largo del tiempo, han venido impactando a las diversas comunidades indígenas de dicha macrorregión de México. De entre esta rica diversidad, las dotaciones instrumentales empleadas en la Huasteca, para la interpretación de las diferentes músicas que intervienen en los carnavales indígenas, también emplean instrumentos musicales pertenecientes a las cinco familias referidas.

Sin buscar establecer un canon estandarizado, en el siguiente cuadro se especifican algunas de ellas, así como su dotación instrumental particular y las funciones que cumple cada instrumento. Al respecto, cabe señalar que, a lo largo del tiempo, dentro del Carnaval Tepehua de Huehuetla, se han empleado los tres ensambles instrumentales que se refieren.

---

<sup>41</sup>Como resultado de su particular proceso histórico, económico y social; los ensambles instrumentales existentes en la Huasteca son muy variados, muchos de ellos se articulan de manera directa con las diversas danzas colectivas que se practican en la región. Como muestra de esta riqueza podemos citar los siguientes: diversos ensambles de flautas de dimensiones variadas (de tres, cinco y seis orificios de obturación) y tambores (bimembranófonos: cilíndricos, de marco, redondos y cuadrados); chirimía y tambor; flauta de mirlitón y teponaztle; ensamble de flautas de mirlitón; arpa pequeña, ravel y cardonal (jaranita); arpa grande y media jarana; violín y guitarra; ensamble de jaranas con caja acústica de concha de armadillo; violín y quinta huapanguera; violín, jarana huasteca y quinta huapanguera; banda de viento (*brass band*): trompetas, trombones, saxhones, tuba, tambora y platillos; grupos versátiles: teclado, bajo y guitarra eléctrica, batería de jazz (platillos y tambores de diferentes dimensiones) y congas. A todo ello se agregan un gran número de instrumentos de acción de danza como maracas, cascabeles y palos de entrechoque, entre otros.

<b>Ensamblés instrumentales más comunes empleados para interpretar los sonos de carnaval en diversas comunidades indígenas de la Huasteca</b>		
Tipo de ensamble instrumental:	Dotación instrumental:	Funciones musicales:
Trío huasteco o dueto huasteco (cordófonos).	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Violín, quinta huapanguera y jarana huasteca.</li> <li>• Violín y quinta huapanguera.</li> <li>• Violín y guitarra sexta.</li> </ul>	En la mayor parte de las dotaciones, el violín cumple funciones melódicas y melódico-armónicas; y la quinta huapanguera, la jarana huasteca y la guitarra sexta, cumplen funciones armónicas.
Banda de viento (aerófonos de boquilla circular, membranófonos e idiófonos)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trompeta (2), trombón (2), saxhones (2), tuba, tambora y platillos.</li> </ul> <p>Nota: En la región de la Sierra de Calnali, Hidalgo, existen bandas con instrumentaciones más complejas que incluyen clarinetes y flautas.</p>	En la mayor parte de estas dotaciones, las trompetas se encargan de la primera y segunda voz, apoyadas por los trombones –de vara o de pistón–; los saxhones y la tuba realizan el acompañamiento armónico; la tambora y los platillos cumplen funciones de reforzamiento rítmico.
Grupo versátil (electrófonos, cordófonos, membranófonos, idiófonos y aerófonos)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Teclado electrónico, saxofón alto, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería de jazz y congas o tumbadoras.</li> </ul>	En la mayor parte de estas dotaciones, el teclado electrónico y el saxofón alto se encargan de la primera y segunda voz, la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico se encargan del acompañamiento armónico; y la batería y las congas cumplen funciones de reforzamiento rítmico.

Cuadro núm. 3

Elaboración: José Luis Sagredo

Los sonidos musicales producidos por estas agrupaciones se conectan –de manera indisoluble– con los instrumentos musicales de *acción de danza* (Chamorro, 1984, p. 161) que porta cada personaje como parte de su papel en el performance sonoro-kinético, tal es el caso de: cinturones, sartaes y ajorcas de cascabeles –de diferentes dimensiones–, diversos tipos de maracas (sonajas), el entrechoque de las corcholatas metálicas y/o de carrizos, tubos o popotes adosadas a las casacas o faldas de diversos personajes, los cuernos o “mitaderas” que portan diversos *disfrazados* para anunciar su presencia; entre otros. A todo ello, se agregan los diferentes gritos e interjecciones que delimitan el campo sonoro-semántico de cada personaje que interviene en el performance ritual, lo cual incluye la fuerte resonancia de

sus pisadas mediante diversos tipos de marchas y zapateados. Al igual que ocurre en el carnaval huehuetlense, a todo este complejo sonoro se suman las variadas secuencias kinéticas que desarrollan, de manera individual y grupal, todos y cada uno de los participantes que intervienen en los diversos carnavales indígenas de la Huasteca.

En referencia a los géneros musicales y/o músico-coreográficos que intervienen en las diversas etapas de las celebraciones carnavalescas huastecas, estos se aglutinan bajo la denominación genérica de *sones de carnaval*.

Al respecto, la mayoría de los especialistas que han trabajado en las diversas culturas matriciales asentadas en la macrorregión Huasteca, retoman el carácter sagrado que tiene el carnaval en las comunidades indígenas, así como las músicas y las danzas –denominadas genéricamente como *sones*–, que se interpretan como parte sustantiva de dicha celebración. En este aspecto, el investigador Álvarez Boada puntualiza:

... para los indígenas el son parece asociado generalmente a la danza ritual y a otras ceremonias de orden mágico-religioso [...] Su función es fundamentalmente ceremonial y adoratoria, mágica, ya sea propiciatoria o de agradecimiento; o bien representativa de ciertos momentos concernientes a los ritos de pasaje relacionados, por ejemplo, con el ciclo de vida. Guarda estrecha relación con las concepciones místicas de los orígenes y las fuerzas de lo sobrenatural, así como con las materializaciones terrenas de diversos mitos, leyendas y creencias, que le dan coherencia y validez a la muy particular visión del mundo que prevalece entre los indígenas. Su música (*sones*) es ante todo simbólica. (1985, Pp. 64-65)

Además de su carácter sagrado, una característica importante de los *sones de carnaval*, es su inagotable versatilidad, ya que las melodías que se retoman y/o adaptan al hecho musical y dancístico son innumerables. Mediante su inserción en el performance del carnaval, dichas melodías transforman su sentido original para incorporarse a nuevas dimensiones significantes en un proceso de apropiación ritual, con base en las necesidades que demanda el hecho sonoro-kinético que es objeto de este trabajo: el carnaval. En todos los casos, las piezas denominadas *sones de carnaval* se incorporan a la práctica ritual en función de los procesos emocionales que detonan en todos los participantes. Estos procesos emocionales son diversos, pero, al igual que el Carnaval Tepehua de Huehuetla y los demás carnavales

indígenas de la Huasteca, se centran en la lógica y sentido de esta celebración, como un “juego” sagrado colectivo constituido a partir de diversos ceremoniales festivos, de múltiples comportamientos lúdicos, vinculados todos ellos mediante los *sones de carnaval*.

En referencia la diversidad de géneros músico-coreográficos, que comprenden los referidos *sones de carnaval*, la antropóloga Lourdes Baéz especifica:

Desde la noche del sábado previo al inicio de la Cuaresma, por la noche la tranquilidad de la comunidad de Naupan es interrumpida por los *Huehues* [...] son acompañados por dos músicos que tocan sones de “costumbre”; un violinista y un guitarrista. La música que estos músicos ejecutan durante los cuatro días acompañando a los *huehues* abarca todo tipo de género musical, pues lo mismo tocan sones de “costumbre” que huapangos o corridos; en esta ocasión no existe norma alguna para tocar algún son en específico como se realiza en otro momento ritual, prueba de ello es que la gente afirma: “*se toca todo revuelto, puro diferente*”; es decir, se pone de manifiesto la inversión del orden que impera en estos días. (2002. pp. 72-73)

Así pues, los *sones de carnaval* están constituidos por las más diversas estructuras rítmicas y melódicas, las cuales se vinculan con los momentos performativos dentro de los cuales se interpretan. En algunos casos, un mismo tema musical puede ser interpretado mediante secuencias rítmicas y melódicas diferentes constituyéndose en dos o más *sones de carnaval* diferentes.

Partiendo del enunciado anterior, y con la intención de aproximar al lector al complejo genérico (Alén, 1992) sonoro-kinético de los *sones de carnaval*, señalamos algunos de sus elementos, los cuales se comparten con algunos carnavales indígenas de la región, sin que esto se constituya en un canon inalterable, ya que pueden existir muchas variantes comunitarias.

En referencia a los aspectos dancísticos, es común que en algunas versiones se establezca una oposición binaria entre aquellos *sones de carnaval* que simplemente se saltan o se “brincan” con aquellos que demandan la realización de diversos tipos de zapateados, similares a los empleados en el huapango tradicional; todo ello en función de sus características estructurales rítmico-melódicas. En otros casos, algunas de las melodías

interpretadas son conocidas y practicadas por todas las personas participantes, razón por la cual demandan, de acuerdo a ciertos cánones tradicionales, determinadas secuencias coreográficas que hacen que la pareja de *Huehues* y *Damas* interactúen –frente a frente– enlazándose, o bien, tomándose de las manos. Estos aspectos se hallan presentes en diversos carnavales indígenas huastecos, de los cuales forma parte el Carnaval Tepehua de Huehuetla.

Otro aspecto importante de este tipo de sones, es su importancia y jerarquía dentro del sistema musical y dancístico de la Huasteca, lo cual se refleja en las particularidades que les atribuyen, entre otros, los diversos músicos tradicionales pertenecientes a las comunidades en las cuales estas piezas se interpretan como parte del repertorio –de carácter sagrado y ceremonial– que estos músicos poseen. Al respecto, don Heraclio Alvarado, músico originario de Ixhuatlán de Madero, pondera su experiencia al aprender y poner en práctica los *sones de carnaval*, así como el estado de ánimo que le generan:

Baile muy poco, pero la música de carnaval, ¡n'ombre como me gustó!, pues como que se me iba un poco la tristeza [...] Los sones del carnaval los escuché cuando estaba yo en mi infancia, por ahí los tocaban algunos amigos ya viejanos. Cuando quise aprender, los empecé a tocar y los puse en práctica y hasta la fecha lo sigo tocando. Los músicos tenemos el honor de sacarlos a la luz del día para que todo el mundo los toque, si es que les conviene, si es que quieren, si es que les gustan. Hay muchos sones que están por ahí, muy ocultos, pero hacemos lo que podemos para que todo mundo aprenda, que estos sones no son para que se encierren detrás de una puerta. Todo mundo debe aprender. (Balderas, 2017, pp. 60 y 80)

En referencia a las denominaciones que reciben los diversos *sones de carnaval* se debe señalar que, en algunos casos, se mantienen los nombres originales de las piezas; en otros, se cambian y, la mayoría de las veces, estos no tienen nombre ya que, lo más importante, es su función como parte del momento ritual dentro del cual se insertan. En muchas ocasiones, los *sones de carnaval*, operan como el guion sonoro del ceremonial sagrado del performance festivo.

Respecto a los criterios empleados por los músicos y danzantes para seleccionar las diversas piezas musicales que se incorporan como parte del complejo ritual del carnaval en

la Huasteca, se muestran algunos de ellos en el cuadro subsecuente, asociados con un pequeño *corpus* que compila 82 *sones de carnaval*.

<b>Denominación de algunos <i>sones de carnaval</i> en la Huasteca</b>	
<b>Criterio:</b>	<b>Ejemplos:</b>
Que las piezas hayan sido realizadas de manera expresa como <i>sones de carnaval</i> o bien, que los nombres de ellas se encuentren relacionados de manera directa con el carnaval y sus personajes.	<i>El Disfrazado, El Carnaval, El Carnavalero, El Viejo del Carnaval, El Viejito, El Antiguo, El Diablo, El Diablito, La Danza del Diablo, ¡Upa, diablito!, La Muerte, La Danza del Muerto, La Llorona, El Comanche, El Apache, El Piel Roja, El Meco, La Ronda de los Mecos, La Dama, La Dama Bailarina, El Cornudo, El Torito, El Payaso, El Guarachudo, El Negrito, Son de los Músicos.</i>
Que los nombres de las piezas se encuentren relacionadas con las comunidades en las cuales se celebra el carnaval.	<i>Mi Barrio, San Martín, Santa Ana.</i>
La existencia de un conjunto de piezas empleadas en diversos géneros rituales y sagrados existentes en toda la región.	<i>El Canario, El Xochipitzáhuatl, La Polla Pinta, Los Enanos, Las Pulgas, Juan Achote, La Borrachita, Jarabe Loco, El Guaje o El Guajito.</i>
La inserción de piezas populares denominadas como <i>tropicales</i> , entre las cuales destacan las primeras cumbias difundidas en México por los años setenta y diversas cumbias huastecas y norteñas.	<i>Mi cafetal, La Tinajita, Los Feos, La Quinceañera, Cumbia morena, Sergio el bailador, La Charanga, Rosa María, Carmen, El Zinguirito, El Yerberito, La Araña Panteonera, El Dengue, El Contagio, El Cangrejito, La Guayabita, La Suavecita, El Pica-Pica, Pollito con papas, El Moño Colorado.</i>
La inserción de piezas populares a nivel nacional e internacional que forman parte de diversos géneros y estilos.	<i>Yo vendo unos ojos negros, Éntrale en ayunas, El Piojo y la Pulga, La Raspa, El Pávido návido, Cuando los huaraches se acaban, El Pájaro Chogüi.</i>
Las versiones instrumentales de antiguos <i>sones huastecos</i> y <i>sones zapateados</i> .	<i>El Pavo real, La Chachalaca, La Acamaya, El Guajolote, La Guajolota, La Iguanita, La Iguana, El Tolico, La Culebrita, La Perdíz, El Sapito, El Zopilote.</i>
<i>Sones</i> que forman parte de otras danzas colectivas diseminadas en la región Huasteca.	<i>El Tordo, El Pix Pix, Los Matlachines, Antiguos Matlachines.</i>

Cuadro núm. 4

Elaboración: José Luis Sagredo

Es importante señalar que las denominaciones anteriores son sólo una referencia para el lector ya que, como se señaló anteriormente, dentro del performance del carnaval las melodías que se retoman y/o adaptan cambian su sentido original y denominación para incorporarse a nuevas dimensiones significantes, en un proceso de apropiación ritual, en atención a las diversas necesidades que demanda el hecho sonoro-kinético en el cual intervienen. En este sentido, existen cientos de *sones de carnaval* de los cuales no se conoce su nombre, por ello, en muchas ocasiones y de acuerdo a múltiples causas, son rebautizados por los músicos tradicionales que los interpretan.

Como resultado de todo lo anterior, hasta el día de hoy, tanto en la comunidad tepehua de Huehuetla como en otras localidades del área, la producción de *sones de carnaval*

continúa incrementándose en función de la creatividad y versatilidad del gran número de intérpretes y compositores pertenecientes a las comunidades indígenas de la Huasteca.

Finalmente, vale la pena destacar que, como resultado de algunos de los referidos aspectos musicales y dancísticos que forman parte de los *sones de carnaval*, se van delineando algunos elementos por donde transita y se desarrolla la dimensión sonora y kinética del carnaval indígena de la Huasteca. Estos rubros se señalan en el cuadro subsecuente:

Dimensión sonora  y kinética de diversos carnavales indígenas de la Huasteca	Algunos elementos sonoro-kinéticos que caracterizan los <i>sones de carnaval</i> en diferentes celebraciones carnavalescas de la Huasteca
	<b>Sonoros:</b>
	Los sonidos musicales generados por los diversos ensambles instrumentales empleados en la Huasteca: tríos huastecos, bandas de viento y grupos versátiles.
	Los sonidos musicales generados por la indumentaria de los personajes y los instrumentos musicales adosados a sus cuerpos: cascabeles, sonajas, conchas, etcétera.
	Las voces agudas de los personajes denominados como <i>Huehues</i> , asociadas con las interjecciones y los gritos de las diferentes “pandillas” o grupos de <i>Diablos</i> carnavaleros. En general comprenden los sonidos que caracterizan a algunos de los <i>disfrazados: Huehues, Damas, Diablos, Comanches y Negros o Muertes</i> .
	Los objetos sonoros que se encargan de mandar señales acerca de los diferentes momentos del performance carnavalesco son: cuernos de toro, caracoles marinos, campanas y cohetes, entre otros.
	<b>Kinéticos:</b>
	Las diversas secuencias kinéticas que realizan, de manera individual, algunos grupos de <i>Huehues</i> , asociadas con las secuencias kinéticas individuales realizadas por diferentes personajes que integran las “pandillas” de <i>Diablos</i> . Ello incluye a los demás <i>disfrazados: Mecos, Damas, Diablos, Comanches y Negros o Muertes</i> .
Las figuras coreográficas que realizan colectivamente algunos grupos de <i>Huehues</i> , las cuales se articulan –o no– con las secuencias coreográficas colectivas realizadas por los diferentes personajes que integran a los demás <i>disfrazados, Diablos, Damas, Comanches, Mecos y Negros o Muertes</i> .	

Cuadro núm. 5

Elaboración: José Luis Sagredo

A lo largo de este capítulo se ha buscado introducir al lector en el conocimiento del Carnaval Tepehua de Huehuetla, partiendo de los aspectos que este comparte con otros carnavales que se realizan en algunas culturas indígenas ubicadas en la región Huasteca, enfatizando sus aspectos sonoros y kinéticos. En este mismo sentido se han fundamentado las razones por las cuales, una de las premisas básicas de este trabajo parte de considerar el hecho festivo del carnaval, como un performance ritual de carácter sagrado, que comprende



diferentes orientaciones que pueden ser dirigidas hacia *lo divino* y/o hacia *lo humano*. Asimismo, mediante el análisis de las teorías del carnaval y de la fiesta, ha sido posible comprender la importancia fundamental que las celebraciones carnavalescas tienen para ayudar a equilibrar las relaciones sociales mediante la inversión de papeles y abre la posibilidad de manifestar los desacuerdos entre los diversos agentes sociales que participan en ellas. También se ha puntualizado que uno de los rubros fundamentales del complejo carnavalesco es el realismo grotesco; mediante este elemento importante se le da lógica y sentido a los procesos de carnavalización: se pueden decir y hacer muchas cosas que, en otros ámbitos, podrían generar grandes conflictos y desavenencias. Ya se ha señalado que las dos caras de un ritual pueden ser lo serio y lo grotesco o carnavalesco, sin que por ello se genere algún tipo de menoscabo en su eficacia y en su importancia ceremonial.

Más adelante han quedado especificados, de manera muy general, los diversos antecedentes del carnaval en diversas comunidades de México, enfatizado la presencia del referido *realismo grotesco* en las manifestaciones sonoro-kinéticas del período prehispánico.

Junto con lo anterior, también se ha podido destacar que, en una parte significativa de los rituales carnavalescos, los procesos sonoros y sonoro-kinéticos ocupan un lugar destacado a través del cual los ritualistas se ponen en contacto con múltiples entidades del inframundo. Así pues, el fenómeno carnavalesco, articula la realidad social y sus procesos asimétricos, con las diferentes cosmovisiones que poseen las culturas matriciales, las cuales se hallan expresadas en los sistemas de mitos y creencias que forman parte importante de sus correspondientes religiones indígenas.

A partir de esta breve revisión conceptual del carnaval ha sido posible analizar los diversos elementos que caracterizan los carnavales indígenas de la Huasteca, macrorregión dentro de la cual se ubica el Carnaval Tepehua de Huehuetla, objeto de estudio de este trabajo. A manera de ejemplo, se han podido destacar diversos aspectos que caracterizan algunos de los personajes tradicionales que se encargan de realizar la trama del fenómeno festivo que nos ocupa, puntualizando algunas de sus acciones rituales y sonoro-kinéticas. Además se han revisado, de manera general, algunos elementos que forman parte de los *sones de carnaval*, señalando previamente las dotaciones instrumentales más comunes empleadas en la Huasteca para su interpretación. Asociado con esto, se ha agregado un

pequeño *corpus* de dichos sones, incluyendo las diversas denominaciones con las que se les reconoce en diversos lugares de la macrorregión que nos ocupa, así como algunos de sus antecedentes genéricos o posibles puntos de partida. Se incluye un cuadro en el cuál se destacan algunos de los procesos musicales y dancísticos, a través de los cuales se va delineando la dimensión sonoro-kinética del carnaval indígena de la Huasteca.

Como se señaló al principio, la intención general de este apartado ha sido aproximar al lector al último peldaño para la comprensión del Carnaval Tepehua de Hidalgo a partir de su relación con el sistema de carnavales indígenas de la Huasteca, de los cuales forma parte.

### CAPÍTULO 3

#### **El Carnaval Tepehua de Huehuetla y sus personajes**

En este capítulo se enfatizan los aspectos principales que caracterizan una parte significativa del Carnaval Tepehua, resaltando sus características sonoro-kinéticas y la vinculación de estas como parte de los rituales sagrados que se realizan a lo largo del hecho festivo, cuya direccionalidad, según sea el caso, se orienta hacia *lo humano* o hacia *lo divino*. Posterior a la descripción del hecho festivo se agrega un primer análisis proxémico del mismo, en el cual se destaca la importancia de los recorridos rituales que realizan los personajes al interior de la comunidad. Una parte importante de este apartado lo constituye la descripción de cada uno de los personajes o entidades sagradas mediante los cuales se desarrolla la narrativa del performance carnavalesco, donde se analiza su organización primigenia desde la perspectiva de una oposición binaria. Esta oposición constituye un eje transversal importante dentro del presente trabajo mediante el cual se contrastan las acciones y los procesos sonoro-kinéticos que se llevan a cabo en diferentes momentos de la celebración ritual.

Para especificar la manera en la cual se aborda el estudio del Carnaval Tepehua en el presente documento, es necesario señalar que durante las dos semanas, dentro de las cuales transcurre el carnaval, en períodos intermitentes, se pudo detectar la presencia de dos grandes bloques narrativos dentro del mismo. En función de lo anterior, para los efectos del presente trabajo, cada uno de estos bloques o unidades de análisis se abordan en dos capítulos subsecuentes.

El primer bloque comprende siete días e inicia el domingo previo al Miércoles de Ceniza, y de manera subsecuente los días lunes, Martes de Carnaval y Miércoles de Ceniza, extendiéndose a la siguiente semana, los días lunes y martes de la denominada *Octava* de Carnaval. En diferentes momentos de este período se presentan todos los personajes que participan en el performance, a excepción de las entidades del inframundo denominadas *Muertes*; a lo largo del presente capítulo se describen todos los personajes acuñados por la exégesis tepehua, excepto la mencionada anteriormente, que hacen su aparición a todo lo largo del performance carnavalesco.

El segundo bloque narrativo se desarrolla en el siguiente capítulo, comprende el conjunto de acciones rituales ocurridas durante un sólo día: el miércoles de la *Octava* de

Carnaval. Estas se realizan a través de los diversos eventos destinados a los dos diferentes *cierres* del carnaval. El primer *cierre* se efectúa mediante las luchas rituales entre las *Muertes* y tres tipos de *Diablos*: *Comanches*, *Coludos* y *Diablos de capa*, a ello se agrega el Desfile y Concurso Municipal de Carnaval; finalmente, dentro de este mismo bloque, el segundo *cierre* del Carnaval Tepehua de Huehuetla comprende las acciones sonoro-kinéticas que se producen durante el *Baile* o Huapango de Carnaval y la Danza del Indio o *Bailar la lumbre*.

A continuación se abordan diversos aspectos fundamentales del Carnaval Tepehua hasta el momento previo a las acciones realizadas durante el miércoles de la *Octava*, objeto de estudio del capítulo siguiente.

### **3.1 La celebración del carnaval en Huehuetla**

El carnaval es un complejo ritual que convoca y cohesiona a toda la población tepehua de Huehuetla y de sus barrios aledaños. En él, las dimensiones sonora y kinética se constituyen en el vehículo trascendental a partir del cual se establece toda la narrativa ritual de la celebración. Asimismo, durante cada período anual: “aspectos como la pintura corporal, las carreras sobre el fuego, la transición del papel sexual hombre-mujer y la lucha ritual son algunas de las constantes que animan y dan vida a esta representación tradicional.” (Sagredo, 2004, p.11)

A lo largo del tiempo, esta festividad se ha venido consolidando como una de las celebraciones más importantes de la población que permite a los tepehuas reforzar sus identidades colectivas, al mismo tiempo que se convierte en un polo de atracción para aquellos miembros de la comunidad que se encuentran trabajando en otras latitudes. Contrario al deseo de las autoridades eclesiásticas que la fiesta patronal, dedicada a san Benito, se convirtiera en el evento más destacado para esta cultura originaria, la realización del carnaval y de la Fiesta Grande de las Mayordomías o La Candelaria, son las celebraciones que, hasta la fecha, convocan a la mayoría de la población originaria, interna y externa, de Huehuetla. En referencia a ello se coincide con Lagunas, quién destaca:

la Iglesia Católica [...] promovía entre la población la fiesta de San Benito, patrón oficial del pueblo, como la fiesta principal. Sin embargo, los tepehuas otorgaban mayor relevancia a la fiesta de la Candelaria, por ser patrona de los cafetaleros entre otras

cosas, que además coincidía con el periodo del carnaval, auténtico momento de exaltación identitaria tepehua y, por extensión, local. La Candelaria y la fiesta de carnaval eran los símbolos en los cuales se concentraba mayor énfasis en los significados primarios de la identidad tepehua. (2003, pp. 149-150)

El performance del carnaval en Huehuetla ocurre en un período de siete días, dividido en dos etapas. La primera comprende tres días: domingo, lunes, Martes de Carnaval y Miércoles de Ceniza; la segunda, denominada *Octava*, incluye tres días más: lunes, martes y miércoles subsecuentes.

Toda la narrativa ritual de la celebración corre a cargo de diversas entidades del inframundo cuyas acciones sonoro-kinéticas van delimitando el correcto desarrollo del complejo festivo, así como su eficacia simbólica en beneficio de la población tepehua.

<b>Narrativa del Carnaval Tepehua de Huehuetla a partir de sus entidades sagradas</b>							
1ª etapa del Carnaval Tepehua				2ª etapa: <i>Octava</i> de Carnaval			
1º Domingo	2º Lunes	3º Martes	4º Miércoles	5º Lunes	6º Martes	7º Miércoles	
Víspera del carnaval	Inician las cuadrillas de <i>Huehues</i> . *	Cuadrillas de <i>Huehues</i> *	Cuadrillas de <i>Huehues</i> *	Cuadrillas de <i>Huehues</i> *	Cuadrillas de <i>Huehues</i> *	Mañana: Cuadrillas de <i>Huehues</i> ; "Pandillas" de <i>Diablos</i> : –continúan las luchas rituales entre <i>Muertes</i> y <i>Diablos de capa</i> , <i>Coludos</i> y <i>Comanches</i> –; diversos "disfrazados".	
	"Pandillas" de <i>Diablos de capa</i> , <i>Coludos</i> , <i>Comanches</i> , <i>Indios bárbaros</i> , <i>Apaches Santos</i> y <i>Botudos</i> .	"Pandillas" de <i>Diablos de capa</i> , <i>Coludos</i> , <i>Comanches</i> , <i>Indios bárbaros</i> , <i>Apaches Santos</i> y <i>Botudos</i> .	"Pandillas" de <i>Diablos de capa</i> , <i>Coludos</i> , <i>Comanches</i> , <i>Indios bárbaros</i> , <i>Apaches Santos</i> y <i>Botudos</i> .	"Pandillas" de <i>Diablos de capa</i> , <i>Coludos</i> , <i>Comanches</i> , <i>Indios bárbaros</i> , <i>Apaches Santos</i> y <i>Botudos</i> .	"Pandillas" de <i>Diablos de capa</i> , <i>Coludos</i> , <i>Comanches</i> , <i>Indios bárbaros</i> , <i>Apaches Santos</i> y <i>Botudos</i> .	Desfile y Concurso Municipal de Disfraces en la plaza principal de Huehuetla.	
	Salen otros "disfrazados"	Diversos "disfrazados"	Diversos "disfrazados"	Diversos "disfrazados"	Diversos "disfrazados"	Diversos "disfrazados"	Tarde: Primer <i>cierre</i> del Carnaval Tepehua. Continúan las acciones de la mañana y las luchas rituales se hacen más enconadas hasta la caída del sol.
			Montaje del Carnaval Tepehua en escuelas preprimarias y primarias.			Salen las <i>Muertes</i> y dan inicio las luchas rituales.	Noche: Segundo <i>cierre</i> del Carnaval Tepehua en la plaza principal y en las colonias tepehuas. <i>Baile</i> o Huapango de Carnaval Danza del Indio o <i>Bailar la Lumbre</i> .

De acuerdo con la exégesis local, corresponde a las entidades sagradas, *Huehues*, abrir el carnaval mediante los personajes denominados *Borrachitos* o *Los Borrachos*, los cuales se hacen presentes el domingo, víspera del carnaval, para anunciar a toda la comunidad la llegada de la celebración. En función del tipo de *disfrazados* a los cuales pertenecen, las características de estos personajes coinciden en todo con las indumentarias que portan los *Huehues*; sólo que los *Borrachitos* simulan encontrarse en un completo estado de ebriedad; de esta manera el comportamiento ritual de estos personajes y su éxtasis aparente –producto de la ingesta de alcohol– se convierte en el vehículo para establecer el advenimiento del tiempo sagrado del carnaval. Al respecto, dentro del perifoneo realizado en 2001, durante el Desfile y Concurso Municipal de Carnaval de ese año, se escuchaba la siguiente información en voz de un locutor local:

El carnaval inicia con unos personajes conocidos como *Huehues*, en nahua Viejos [...] El domingo de esa semana se acostumbran que salen dos [...] vestidos de disfrazados como señal de que iniciará el carnaval. Portan atuendos de la región: camisas y pantalón de manta, máscara de tela, sombrero huasteco y botas; con las características de que simulan estar en estado de ebriedad y de ahí que se les nombre *Borrachitos*. Y es común escuchar en los comentarios de los pobladores [de Huehuetla] al salir a pasear decir [...] “ahora van a salir *Los Borrachitos*”. (Transcripción del video de Cruz García, 2001)

Un elemento sonoro que caracteriza a uno de estos personajes es el empleo de un cuerno de toro que, a manera de trompeta, se hace sonar constantemente por uno de ellos, y anuncia que ha llegado el momento de iniciar la fiesta. A esto se agrega el potente sonido producido por los cohetes o cohetones que, durante mañana, tarde y noche de ese día, anuncian la llegada de la festividad. Lo primero lo documenta el investigador Flores, quien lo describe mediante una frase en lengua materna:

**Ju Ix'akalokot vacax yuchi ju tamat'asal acsni quithpamintach ju xac'atan ju kamanti.**

**Cuando se acercaba la fiesta de carnaval, lo anunciaban soplando un cuerno.**

Narrativa tepehua, traducción libre (2014, p. 78)



Foto núm. 17 *Huehue* haciendo sonar un cuerno de toro. Foto J. L. Sagredo

Durante los siete días que dura el Carnaval Tepehua de Huehuetla, las cuadrillas de *Huehues* y los grupos o “*pandillas*” de *Diablos* van incrementando su participación; sobre todo, a partir del domingo siguiente al Miércoles de Ceniza y continúan lunes y martes, hasta la víspera del primer *cierre* de carnaval, ocurrida alrededor de las siete de la tarde del miércoles de la *Octava*. Durante la tarde del martes y a lo largo del miércoles se producen los enfrentamientos rituales, cuerpo a cuerpo, entre *Comanches*, *Cohudos* y *Diablos de capa*, contra las *Muertes*; sus contrincantes. Esto sólo se interrumpe para que la mayoría de los personajes o “disfrazados” participen en el Desfile y Concurso Municipal de Carnaval que se realiza al mediodía en la plaza principal de Huehuetla. Más tarde las luchas rituales continúan y se incrementan hasta el crepúsculo, hora en la cual todas las agrupaciones se

dirigen a la calle principal de la comunidad y finalizan, danzando y luchando, el primer *cierre* del ciclo ritual del Carnaval Tepehua.

Después de dicho horario, todas las personas asistentes al evento sagrado, incluidos danzantes y músicos; se retiran a sus casas para descansar y cambiarse, con la intención de asistir más tarde a los diversos *Bailes* o Huapangos de Carnaval y a la Danza del Indio, que se llevan a cabo en las calles principales de las colonias y barrios tepehuas así como en la plaza principal de Huehuetla, los cuales constituyen el segundo *cierre* del ciclo ritual del carnaval. Por su parte, las cuadrillas de *Huehues* bailan un rato más y, cuando oscurece completamente, se retiran con sus músicos a las casas de sus respectivos *capitanes* o encargados. En ellas realizan un breve ritual de desenmascaramiento; y los encargados les ofrecen algunos alimentos y bebida acompañados por la música interpretada por el trío huasteco que participó con ellos durante toda la celebración. Los demás personajes que participan en el performance de carnaval, incluyendo aquellos que representan a los *Diablos*, simplemente se retiran, solos o en grupo, a sus respectivas colonias o barrios para prepararse a participar en los eventos subsecuentes de ese día.

### **3.2 El espacio ritual del carnaval en Huehuetla**

Al realizar un primer análisis proxémico<sup>42</sup> del espacio ritual donde se desarrollan la mayoría de las prácticas musicales y dancísticas del carnaval, encontramos que las áreas recorridas por los participantes comprenden un total de seis manzanas; seis de largo y una de ancho. Este territorio simbólico parte del monumento dedicado a Miguel Hidalgo, ubicado en la calle Morelos casi en la intersección donde inicia la calle Felipe Ángeles, a dos cuadras del puente donde termina la carretera asfaltada que viene de Tenango de Doria. Justo en este punto coincide el espacio territorial donde habitan los tepehuas de la colonia Nueva y los que se encuentran asentados en la colonia más antigua y céntrica de la comunidad; la cual hace frontera con el espacio habitado por la autodenominada “gentes de razón”.

---

<sup>42</sup> El antropólogo Edward Hall acuña el término y lo define como: las observaciones y teorías interrelacionadas sobre el uso humano del espacio, visto como una elaboración especializada de la cultura (1966, p. 1). Abundando en ello, Ardelean señala que: la proxémica se refiere al estudio de la relación entre el hombre y la dimensión espacial de su ambiente, pero también al patrón de conducta inter-humana en la matriz espacial (2001, p.7).



Así pues, los diferentes grupos de “disfrazados”<sup>43</sup> recorren, de manera intermitente y durante todos los días que dura el carnaval, un circuito ritual que inicia en la calle Felipe Ángeles, ubicada a un costado del referido monumento y continúan en línea recta, a lo largo de cinco cuadras, por la calle Felipe Ángeles, atraviesan las calles Zaragoza, Berriozábal, Comonfort y Benito Juárez, hasta llegar a Ocampo; en esta última calle, las diferentes cuadrillas y grupos de personajes carnavalescos, dan vuelta a la izquierda –a escasas dos cuadras de las márgenes del río Pantepec–, y en la primera cuadra dan vuelta nuevamente a la izquierda; continúan su recorrido de retorno por la calle Hidalgo, para salir por atrás de la plaza principal, atravesarla y continuar en línea recta por cinco cuadras más, hasta llegar a la calle Morelos, donde nuevamente dan vuelta a la izquierda, hasta encontrarse con la calle General Felipe Ángeles, reiniciando su recorrido durante varias horas. Aunque esta descripción del recorrido de los “disfrazados” inicia en sentido levógiro; a lo largo del performance carnavalero, también se realizan recorridos dextrógiros, por lo que es común que, en las dos calles principales de la comunidad –Felipe Ángeles e Hidalgo–, los “*disfrazados*” realicen trayectos en ambos sentidos, lo que genera el encuentro frontal de los diferentes grupos de carnavaleros. También es importante señalar que, tanto *Huehues* como *Diablos* recorren –en ambos sentidos– las calles perpendiculares y paralelas que se encuentran dentro del espacio referido: Zaragoza, Berriozábal, Comonfort, Benito Juárez y Nicolás Bravo.

A continuación se muestra un mapa donde aparecen los principales espacios rituales de la comunidad, así como los recorridos que realizan los diferentes tipos de disfrazados que participan en el Carnaval Tepehua de Huehuetla.

---

<sup>43</sup> Formados por diversas cuadrillas de *Huehues*, las cuadrillas de *Indios bárbaros*, los pequeños y grandes grupos de *Diablos* –con sus diferentes personajes– y, en ciertos momentos de la celebración las hordas de *Muertes*.



Mapa núm. 4 La comunidad de Huehuetla con los principales recorridos que se realizan durante los días del Carnaval Tepehua. Elaboración: Luis Cesar Gallardo y José Luis Sagredo.

De acuerdo con el mapa anterior, el recorrido de los carnavaleros excluye el espacio correspondiente a la capilla principal dedicada a san Benito y convierte a la pequeña explanada central, donde se ubican los portales, el kiosco y la presidencia municipal, en un espacio de frontera entre los indígenas y la “gente de razón”, lugar en donde se realizan diversos rituales del Carnaval Tepehua, la mayoría de ellas convocadas por el poder político, muchas de las cuales tienen su correspondiente réplica en los diferentes barrios tepehuas –internos y externos– de la comunidad.

Antiguamente el recorrido de los carnavaleros se extendía algunas cuerdas más, hacia el área que limita el río Huehuetla o Pantepec, atravesando diversas calles del espacio donde siempre ha habitado la autodenominada “gente de razón”. Da testimonio del antiguo recorrido y de los trámites que se llevaban a cabo para la realización del carnaval huehuetlense, el documento videográfico elaborado por el profesor Adán Cruz, y difundido localmente, especifica:

De lo que nos narran los abuelos, [...] el carnaval era con mucha disciplina, con mucha educación, eran muy respetuosos al principio, porque ellos sí, acudían a la autoridad para sacar el permiso, se organizaba un grupo de jóvenes o grandes para [...] pedir permiso, para protección de la propia gente, [...] Se iban toda la calle Hidalgo a dar vuelta con la calle Morelos, hasta dar vuelta a la calle de Felipe Ángeles y ahí se iban, derechito, pa' arriba, hasta la primera casa, a la salida del antiguo camino de San Bartolo (Narrativa tepehua2003, 39'40").

Dentro del presente análisis proxémico se pudo detectar que este constante ir y venir establece recorridos simbólicos que, mediante diferentes acciones de carácter sonoro-kinéticas, permiten interconectar, resignificar y sacralizar la totalidad o una parte de aquellos espacios donde se encuentran ubicados los diferentes barrios tepehuas situados dentro de la comunidad.<sup>44</sup> En este sentido, el recorrido de los carnavaleros evita recorrer aquellos espacios donde tradicionalmente han habitado las llamadas “gentes de razón”. De esta manera, los tepehuas restablecen el control simbólico de su territorio comunitario al mismo tiempo que desarrollan la narrativa ritual que demanda el performance carnavalero, elemento sustantivo de la identidad indígena huehuetlense.

Otra parte importante de dicha proxémica comprende las acciones sonoras y kinéticas que, de manera particular, realizan los diversos personajes que intervienen a lo largo de la celebración ritual. Un claro ejemplo de ello son los *Huehues*, quienes representan entidades sagradas del inframundo que, organizadas mediante cuadrillas, realizan los recorridos rituales ubicados en el centro la comunidad. Bailan sones de *carnaval*, de casa en casa, estructurando su secuencia kinética bajo las normas del huapango tradicional tepehua; el traslado de un espacio hacia el otro lo realizan siempre caminando. Asimismo, el esquema sonoro de estos personajes se caracteriza por el empleo de la música –trío huasteco– y del lenguaje articulado, ya sea en tepehua o en español, producido mediante emisiones de la voz en tonos muy agudos. A ello se suman los gritos característicos –en tonalidades muy

---

<sup>44</sup> Los demás barrios tepehuas que se encuentran ubicados en las afueras de Huehuetla son: El Mirasol (Lindavista) y Barrio Aztlán. En fechas recientes se suman pequeños asentamientos tepehuas ubicados en las montañas circundantes a la población como son el Cerro del Caballo, el Cerro del Tomate y el Cerro de la Luna.

agudas– que producen estos personajes, sobre todo en los momentos que los músicos del trío finalizan un *son de carnaval*, e inician el subsecuente.

En un esquema contrastante con los anteriores, los pequeños y grandes grupos o “pandillas” denominados genéricamente como los *Diablos*, realizan todo su recorrido simbólico trasladándose rápidamente a través del trote y de la carrera. Apoyan estas secuencias kinéticas con formaciones lineales y, ocasionalmente, circulares; al mismo tiempo que emiten los diversos paradigmas sonoros atribuidos por la exégesis local a cada uno de los personajes. Estos paradigmas se producen mediante la acción de los diferentes instrumentos de *acción de danza* que portan algunos de ellos, asociados con las diversas emisiones vocales que caracterizan a aquellas entidades demoniacas tepehuas, a las cuales se les concede una mayor carga de representatividad comunitaria dentro del performance carnavalesco local.

Otro espacio ritual trascendente para los tepehuas lo constituye la calle central de cada uno de las colonias o barrios en los cuales habitan. En ella –o cercana a ella– se encuentra la casa del *capitán* o *encargado* de la correspondiente cuadrilla de *Huehues*. De este lugar parte la misma, y es adonde retornan para cambiarse y alimentarse. También esta calle –del barrio indígena que se trate– es el lugar donde se realizan las actividades finales del miércoles de la *Octava*, para el *cierre* del Carnaval Tepehua; ello comprende la realización del *baile* o huapango tradicional y la ceremonia anual de *Bailar la lumbre*. De esta manera cada colonia y barrio indígena realiza, de manera individual, la sacralización y la protección de su territorio dentro de la comunidad, al mismo tiempo que refrenda la solicitud de dones a la entidad del inframundo.

Así pues, todas las acciones proxémicas desarrolladas por los personajes que conforman el carnaval huehuetlense van encaminadas a la sacralización del territorio tepehua ancestral, así como al fortalecimiento de las identidades de los tepehuas que habitan en la comunidad, así como de aquellos que regresan a la misma en un afán de recrear e interactuar con su cultura originaria.

### **3.3 La oposición binaria dentro del Carnaval Tepehua**

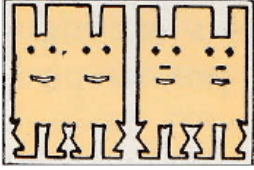
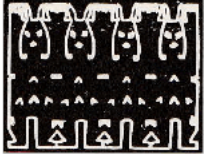
De acuerdo con las observaciones y análisis realizados en la comunidad objeto de estudio, la organización primigenia de los personajes que integran el Carnaval Tepehua se

fundamenta en una oposición binaria dentro de la cual encontramos la representación de diversas deidades del inframundo. Al respecto de esta oposición, Williams puntualiza:

Hay dos clases de disfrazados: Los “viejos” y los “diablos”. Los primeros en tepehua son llamados *amaná* en singular y *amanán* en plural. Se les designa así porque nada más andan jugando. Llamam juego al Carnaval [...] Los *diablos* actúan aislados de los *viejos*, se dedican a recorrer las chozas en busca de señales convenidas. (1963, p. 246)

Así pues, dicha oposición binaria permite que se ubique, en un extremo, a los ancestros tepehuas, simbolizados por las cuadrillas de *Huehues* y, en el otro extremo, se sitúe a los diversos personajes asociados con *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru*, deidad tepehua del inframundo, a los cuales se les denominará en este trabajo con el concepto genérico de *Diablos*. Estos personajes son: *Comanches*, *Diablos*, *Coludos* y *Muertes*. A ellos, se agrega la cuadrilla de danzantes denominada *Indios bárbaros*, cuya función principal es *Bailar la lumbre*; ritual realizado en el segundo *cierre* del Carnaval Tepehua para convocar y rendir culto a *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru*; con la intención de solicitar sus dones para la agricultura y su intervención para evitar desgracias al interior de la comunidad. En estas ceremonias rituales de carácter sonoro-kinético se incorpora un grupo de *Comanches* que, mediante dos líneas paralelas, rodean el espacio flamígero. La exégesis local considera que su intervención posibilita convocar a dicha entidad del inframundo mediante su sonora indumentaria y el sonido de sus gritos.

De acuerdo con la oposición binaria señalada al principio, ambos bloques de *disfrazados* o *enmascarados*, poseen características propias y contrastantes que se manifiestan mediante sus respectivas indumentarias, sonoridades y acciones kinéticas. En términos generales, se pueden organizar de acuerdo al siguiente modelo.

<i>Ancestros tepehuas</i> <sup>45</sup>	<i>Diablos</i> <sup>46</sup>
	 <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ <i>Diablos de Capa</i></li> <li>❖ <i>Diablos Coludos</i></li> <li>❖ <i>Comanches</i></li> <li style="border: 1px solid black; padding: 2px;">❖ <i>Muertes</i></li> <li style="border: 1px solid black; padding: 2px;">❖ <i>Indios bárbaros</i></li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Muertos: <i>Huehues o Viejos</i> (incluidas las <i>Damas</i> o las <i>Viejas</i>)</li> </ul>	

Cuadro núm. 7 Dibujos (Williams, 1963, p. 268) Elaboración: José Luis Sagredo

### 3.3.1 Los *Ancestros tepehuas*

Según señala la exégesis local, los *Huehues* o *Viejos* constituyen la cuadrilla más antigua del carnaval ya que, en ella, se establece la representación de los primeros habitantes del lugar, las ánimas de los tepehuas primigenios –hombres y mujeres–; los *Ancestros* benefactores de la comunidad.

Retomando lo señalado en el capítulo anterior, el origen mítico y lúdico de los *Ancestros* tepehuas, representados por los *Viejos*, queda establecido con las representaciones carnavalescas que se realizan en las fiestas de Todos Santos y de carnaval. En este sentido, la exégesis local considera que las cuadrillas de *Huehues* que participan en el carnaval huehuatlense juegan el papel de representar a los ancestros difuntos, a los cuales se les rinde culto durante las celebraciones de Todos Santos. Es por ello que se les concede la facultad de comunicarse mediante el habla, emplear la indumentaria tradicional de los

<sup>45</sup> Muertos: con los ancestros, los parientes del enfermo o él mismo, entran en contacto para perdonarse errores. Cama de limpia para enfermo de mal de aire. Hecho por Agustín Téllez. Pisaflores, Veracruz. (Williams García, 1963, p. 268)

<sup>46</sup> *Diablos* [negros]: en el inicio exorcizan al ser maligno que influye en el destino de los hombres; *Diablos* [de color claro]: estos difuntos ancestros pueden estar relacionados con el diablo a quien de paso se propicia. Cama de limpia para enfermo de mal de aire. A. Téllez. Pisaflores, Ver. (Williams García, 1963, p. 268)

*abuelos y abuelas* tepehuas, así como manifestarse, desde el principio hasta el primer *cierre* del carnaval, a través de la representación de la práctica musical y dancística de carácter festivo que caracteriza a la cultura tepehua: el huapango.

En contraste con ello, las secuencias sonoro-kinéticas realizadas por las diversas cuadrillas tradicionales de *Diablos*, revelan la presencia de un caos primigenio manifestado por las acciones rituales realizadas por los diversos personajes que las integran: *Comanches*, *Coludos*, *Diablos* y *Muertes*. A cada una de los cuales, la exégesis local, a lo largo del tiempo, les ha otorgado una determinada sonoridad, así como algunos rasgos kinéticos que los particularizan y diferencian entre sí. Esta oposición dentro del sistema festivo referido, es señalada por Heiras, quien aclara:

Análogo a Todos Santos, el Carnaval supondría un tiempo ritual en que los habitantes del inframundo salen de su recinto para ser alimentados en la comunidad. Tal vez en el fondo no hay una diferencia radical entre los muertos y los diablos, pero es necesario aclarar que, aunque diablos y muertos son habitantes del inframundo, durante Todos Santos salen en calidad de difuntos y durante Carnaval salen en calidad de diablos. **A**un así, la salida de los diablos convalida la idea de fertilidad, pues son los habitantes del inframundo los que permiten la regeneración de la vida humana, animal y vegetal. (2002, pp. 106-107)

A continuación, se especifican las características de cada uno de los personajes referidos.

### **3.3.1.1 Los *Huehues***

Según los datos que arroja el trabajo de campo, en el caso de Huehuetla, los *Huehues* o *Viejos* son aquellos personajes que encarnan, dentro del caos primigenio que revive la fiesta de carnaval, a los antepasados y corresponde a ellos mantener y refrendar el orden impuesto por el tepehua al sacralizar su territorio. Una característica fundamental de estas cuadrillas es que, no obstante estar compartiendo espacio territorial con los grupos de *Diablos*, no participan, en forma alguna, en los procesos de enfrentamiento o de lucha ritual que ocurren durante los dos últimos días de la celebración. De hecho, en ningún momento del performance carnavalesco las cuadrillas de *Huehues* entran en contacto directo con algún

otro personaje. Al respecto, Roger Caillois, en su teoría de la fiesta, nos habla de la presencia sacralizadora y bienhechora de los aparecidos o antepasados:

Los antepasados, los dioses, encarnados por danzarines enmascarados, vienen a mezclarse con los hombres e interrumpen violentamente el curso de la historia natural. [...] las almas vienen a reencarnarse en los miembros [...] afirmando así la solidaridad, la continuidad de las generaciones del grupo. (2004, pp. 119-120)

Los integrantes de esta cuadrilla se representan enmascarados y portando trapos viejos, aunque es más común encontrarlos portando la indumentaria tradicional –femenina y masculina– de los tepehuas. En este grupo organizado de *disfrazados* destaca la subversión de la sexualidad, pues los hombres se disfrazan de mujeres y bailan simulando serlo.

En Huehuetla, corresponde a las cuadrillas de *Huehues* iniciar el ciclo ritual de carnaval, sacralizando, mediante la música y la danza, la mayoría de los espacios donde se encuentran diferentes colonias y barrios en los que habita la población tepehua de Huehuetla: colonia Cuauhtémoc, colonia Nueva, colonia 20 de noviembre y los barrios: Aztlán y El Mirasol (Lindavista). Es común que, en cada uno de estos sitios se organice –al menos– una cuadrilla de *Huehues*.



Foto núm. 18 Trío tepehua interpretando *sones de carnaval* para una cuadrilla de *Huehues*. Foto J. L. Sagredo



Cada cuadrilla de *Huehues* está integrada por tres tipos de “disfrazados” y un grupo musical: a) *Huehues* o *Viejos*, b) *Señoras* o *Viejas*, c) *Damas* o transexuales y d) el trío huasteco; conformado por músicos que interpretan el violín, la quinta huapanguera y la jarana huasteca, respectivamente. Asociado con estos instrumentos, en algunas ocasiones, un *Huehue* –que porta la indumentaria tepehua masculina–, hace sonar de tiempo en tiempo un cuerno de toro, con el fin de avisar al público la llegada de la cuadrilla; de manera similar a las acciones sonoras realizadas por los *Borrachitos* y pequeños grupos de *Comanches* para anunciar el advenimiento del carnaval.

Como ya se señaló, la lógica contemporánea de este modelo sonoro-kinético también incluye la participación de diversos hombres vestidos de mujer o *Damas*, –con indumentaria femenina actual–, durante los bailes rituales; pero, a diferencia de todos los demás *Huehues*, estos personajes no pueden emitir sonido alguno ni solicitar o agradecer recursos para la cuadrilla. A diferencia de estos personajes femeninos, aquellos que representan a las *Señoras* o *Viejas* poseen todos los atributos sonoro-kinéticos que caracterizan a los demás *Huehues*. Al respecto de esto último, el investigador tepehua, Miranda Portugal, al hablar de las características que poseen los personajes del carnaval huehuetlense, destaca:

En el carnaval participan varios grupos de Huehues, [...] los mejores danzantes están representados en los legítimos Tepehuas, porque ellos tienen los modos y movimientos originales que requiere un Huehue que porta un calzón de manta, un sombrero huasteco, un morral, una máscara de popelina, un machete y un algodón o bien la señora que viste de liado, su máscara de tela, un sombrero y un rebozo. (2002, p. 164)

La colocación ritual de los participantes de la cuadrilla es la siguiente; al frente de cada una de las filas se ubican el *capitán* y su *señora*; caracterizados por sus respectivas máscaras de tela con los rasgos dibujados en la parte exterior; a ellas se agregan las indumentarias tradicionales de los ancestros tepehuas, hombre y mujer, respectivamente. Este par de *Huehues* son quienes se encargan de guiar al grupo, así como de solicitar la cooperación de las personas que se encuentran sentadas en el frente de su casa o negocio, ante las cuales baila la cuadrilla de *Huehues*. Detrás de ellos, se colocan dos o tres parejas

de *Damas*; jóvenes cuidadosamente maquillados y arreglados con ropa de fiesta y tacones altos.<sup>47</sup> Corresponde a ellos, junto con las *Señoras* o *Viejas* –con indumentaria de mujeres tepehuas–, una de las dos representaciones femeninas de la cuadrilla, por lo cual deberán bailar con un *Huehue* que porte la indumentaria masculina. Comúnmente, los personajes que representan a las *Damas*, no emiten discurso sonoro alguno, eso contrasta sensiblemente con la actitud lúdica, los gritos y el lenguaje con impostación aguda, que caracteriza a las *Señoras* o *Viejas*. Estos últimos personajes, de acuerdo a la exégesis local, son dotados de la voz humana, por ello pueden hablar en español y en tepehua, enmascarando su voz con impostaciones agudas, al igual que lo hacen los personajes masculinos que forman parte de la cuadrilla de *Huehues*.

Desde el principio de la festividad, los *Huehues* parten de la casa de su *encargado*, ubicada en alguno de los barrios tepehuas y, desde ahí, se trasladan hacia las calles centrales de la comunidad, dentro del perímetro que recorren los diferentes personajes enmascarados que participan en el carnaval. Su performance festivo consistente en ubicarse frente a las casas o negocios, donde hay personas sentadas en la puerta, para tocar y bailar algunas piezas musicales de carnaval. Previo a su ejecución, el *capitán* y su *señora*, solicitan a los asistentes una cooperación para pagar a los músicos y comprar un poco de bebida; esta aportación puede ser en dinero o en especie. En caso que se otorgue la cooperación solicitada, los *Huehues* agradecen el apoyo interpretando varios sones; en caso contrario, continúan su camino hasta la próxima casa o negocio. Dichas acciones las documenta Miranda Portugal:

Cuando el grupo sale a bailar por las calles, el capitán va por delante y casi nunca lo dejan solo al momento de dirigirse a una persona para pedir cooperación, se van varios *Huehues* y de esa forma logran convencer con mayor facilidad a las personas para que puedan bailar. Comúnmente les cooperan de 20 a 30 pesos, este dinero lo ocupan para comprar las máscaras, el azúcar para el café, la comida, los refrescos, el aguardiente preparado como: canela, jobo o piña, para pagarle al trío huapanguero y

---

<sup>47</sup> En Huehuetla, estos personajes forman parte indisoluble de las cuadrillas de *Huehues* de esta comunidad. Es común que cada uno de los danzantes denominados *Damas*, cambien de indumentaria cada día del carnaval, por lo cual, a lo largo del año, realizan un gran esfuerzo para poder reunir los recursos que les permitan adquirir las costosas indumentarias. A lo largo del performance carnavalesco su comportamiento tiende a ser jubiloso, pero moderado.

si el dinero alcanza se contrata a un grupo de la región para que amenice un baile. (2002, p.164)

Su performance sonoro-kinético retoma el modelo tradicional empleado en la población para interpretar el huapango tepehua, también denominado en la comunidad como *baile*, el cual es una práctica común en todo tipo de celebraciones y ceremonias, públicas y privadas, no sólo de Huehuetla, sino de toda la región. La secuencia coreográfica del huapango tepehua se basa en la distribución de los participantes en dos largas líneas paralelas, en una de ellas, se colocan todos los hombres y en la otra –la de enfrente– se ubican las mujeres. En el transcurso de las piezas musicales, es común que cada pareja se entrecruce en diversos momentos, de acuerdo a las frases melódicas interpretadas por el violín, que son enriquecidas mediante el acompañamiento rítmico-armónico de los demás músicos y sus respectivos instrumentos.<sup>48</sup> Salvo algunas excepciones los *Huehues* bailan siempre en la calle, en dos filas, y se colocan de manera paralela a esta, en uno de sus extremos; de esta manera permiten el libre tránsito de otros grupos o “pandillas” de los asistentes a la festividad, así como de los diferentes vehículos que se dirigen a sus casas o a otras comunidades. Por su parte, el grupo musical se coloca, en el área más cercana a la cuadrilla, de preferencia sobre la banqueta, en la misma acera donde están las casas de los habitantes a los cuales se ofrenda la representación sonoro-kinética. La ubicación de los músicos y de la cuadrilla permite que la pared donde están las ventanas, las puertas y los mismos anfitriones, se convierta en el espacio ideal para amplificar la sonoridad de los instrumentos musicales con los cuales se interpretan las diversas y numerosas piezas de su repertorio carnavalero. Esta estrategia acústica, también sirve para amplificar los gritos e interjecciones que emiten los miembros de la cuadrilla de *Huehues* ante el cambio de cada una de las piezas.

A lo largo de los siete días que dura la celebración, todos los integrantes de estas cuadrillas de *Huehues* –danzantes y músicos– bailan y tocan, respectivamente, las piezas musicales denominadas *sones de carnaval*, (cuyas características generales fueron

---

<sup>48</sup> Aunque tradicionalmente en una de las filas se colocaban las mujeres y en la otra los hombres, actualmente esto no es una regla obligada, lo importante es que la pareja representando al hombre y a la mujer, se sitúe frente a frente.

señaladas en el capítulo anterior); estos, a su vez, se dividen de acuerdo a las acciones kinéticas que se realizan en función de su estructura rítmica, en *sones zapateados* y en *sones de brinco*. Musicalmente, los primeros se encuentran asociados con la estructura rítmica de los *sones huastecos* –llamados comúnmente huapangos–; y los segundos con otros géneros como polkas, cumbias, marchas y rancheras. Lo anterior no es una regla inmutable ya que, según la exégesis local, es posible que una misma pieza o melodía musical se interprete con diversos ritmos; por tal motivo, la clasificación anterior de las piezas sólo constituye una orientación general que permite contrastar las secuencias sonoro-kinéticas de los carnavaleros en el momento de realizar su performance comunitario. En este sentido, dentro del performance carnavalesco, las piezas provenientes de diversas culturas musicales y dancísticas, pierden su denominación, estilo o género particular, para incorporarse al carnaval con nuevas significaciones, en función de las acciones rituales que se realizan al interior del evento comunitario. La duración de cada *son de carnaval* es muy breve y, salvo raras excepciones,<sup>49</sup> su duración va de los cuarenta segundos a un minuto y medio, como máximo. Ante la brevedad de las piezas, el repertorio del violinista debe ser muy extenso, ya que, una de las características que esperan del grupo musical, tanto integrantes de la cuadrilla como los anfitriones –a quienes se les ofrece el baile– es que, en unos cuantos minutos, se interpreten muchas melodías diferentes, con los consecuentes gritos e interjecciones de los *Huehues*. Todo ello con la intención de generar un estado anímico festivo en todos los asistentes, lo cual, según señala la exégesis local, ayuda a traer bendiciones a sus hogares y a sus negocios.

A continuación, puntualizamos –de manera breve– el itinerario cotidiano que siguen las cuadrillas de *Huehues* desde el inicio hasta el cierre de su participación en el carnaval huehuetlense.

A lo largo de la mañana avanzan hasta llegar a la parte central de la comunidad donde realizan su performance dancístico y musical en las calles principales de Huehuetla, permaneciendo ahí hasta las dos o dos y media de la tarde, momento en el cual efectúan el

---

<sup>49</sup> Tal es el caso del *son de carnaval* que retoma la antigua pieza musical denominada *La raspa*. La pieza consta de dos temas musicales, más o menos extensos, cada uno de los cuales demanda secuencias kinéticas particulares y diversos tipos de enlace que debe realizar –de manera forzosa– cada pareja de *Huehues*. También existen otros tipos de *sones de carnaval* basados en conocidas polkas o piezas rancheras, en los cuales la pareja de *Huehues* cambia su posición de *pareja suelta interdependiente*, a la de *pareja enlazada apretadamente*. Lo anterior de acuerdo al modelo de clasificación de las danzas de pareja planteado por Carlos Vega (1956, p. 57).

recorrido de manera inversa, hasta regresar a la casa del *encargado* donde descansarán, se refrescarán y se les dará de comer. Aproximadamente a las cuatro de la tarde, retoman el mismo camino hacia el centro, donde realizan la representación simbólica del huapango tepehua. A las siete u ocho de la noche retornan a la casa del *encargado*, donde se podrán cambiar y guardar su indumentaria, y así sucesivamente. Es costumbre que en este momento se realice algún tipo de agasajo que incluye la ingestión de comida y bebida. Como ya se puntualizó, esta actividad la realizarán durante los siete días que comprende el ciclo de carnaval hasta la víspera del *cierre*, señalado líneas arriba.

El séptimo y último día de su participación, al meterse el sol, los *Huehues* regresan a la casa del *encargado* y ahí se desenmascaran y cambian su indumentaria por última vez y realizan una ceremonia de agradecimiento a las entidades sagradas por haber permitido su participación en el carnaval. En este momento se efectúa una comida de despedida, con la intervención del trío huasteco el cual también finaliza su participación con la cuadrilla.

De esta manera se cierra el ciclo ritual anual de los grupos de *disfrazados* o *enmascarados* denominados como *Huehues*, entidades sagradas que representan a los *ancestros* o *antepasados* tepehuas buscando recrear su presencia en la comunidad con la intención de fortalecer la identidad tepehua, al mismo tiempo que se busca atraer beneficios para todos los habitantes indígenas de Huehuetla.

### **3.3.2 Los Diablos**

De acuerdo con la oposición binaria planteada entre las deidades del inframundo que hacen su aparición durante el carnaval, la contraparte de los *Ancestros* o *Antepasados*, representados por los *Huehues* la constituyen los *Diablos*, categoría que se ha construido en este trabajo a partir de varias exégesis tepehuas con la intención de aglutinar a todos aquellos personajes tradicionales, codificados por la exégesis huehuetlense que se encuentran, de una u otra manera, relacionados con la deidad del inframundo denominada *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru*. De acuerdo a lo señalado por Stresser-Péan, al estudiar algunas de las deidades del panteón tepehua de Huehuetla, esta deidad se representa de manera similar a aquella codificada por la cultura occidental:

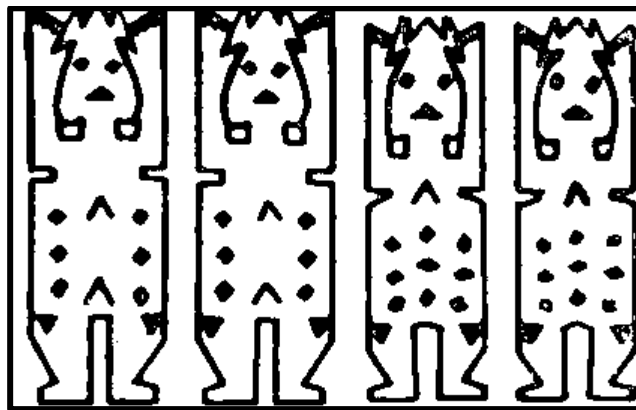
Las representaciones del Diablo en papel recortado lo muestran bajo su apariencia europea clásica, con alas, cuernos y cola. Se le llama Tlakakikuru lo cual constituye

todas luces una adaptación tepehua del vocablo náhuatl *tlacatecolotl* (“hombre-tecolote”), cuyo uso parece haberse difundido en diversas regiones de México durante la época de la evangelización para designar al demonio. (2008, p. 115)

Como ya se señaló en el capítulo anterior, la entidad del inframundo relacionada con el diablo europeo, tiene diferente connotación entre las culturas originarias de la Huasteca, incluida la tepehua. En ellas, es una deidad omnipresente asociada con la naturaleza que puede ser bienhechora o malhechora para los integrantes de la comunidad, en función de los procesos rituales colectivos o privados destinados a convocarlo y solicitar sus dones.



Foto núm. 19 *Diablos* tepehuas de Huehuetla, para rituales de *Costumbre*, recortados en papel de estraza o revolución. (Foto: David Lagunes)



Dibujo núm. 1 *Diablo*. Tercer “tendido” empleado por un adivino en ceremonias de curación.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> “Diablo”. Dibujo de un “tendido” empleado en ceremonias de curación por un adivino. Recortados por Agustín Téllez. Pisaflores. Ver. (Williams, 1963, p.148)

Entre los tepehuas se considera que, el no reverenciar a la principal deidad del inframundo, podría acarrear graves consecuencias en la vida y el destino de las personas. El incumplimiento del orden sagrado que significa rendir culto a la figura del demonio plantea severos castigos para los transgresores, según lo precisa Williams, en su estudio acerca de los tepehuas de Pisaflores, Veracruz:

Es creencia que tanto capitanes como vecinos sufrirán fracasos en el curso del año si los primeros no han cumplido su misión, surgiendo pleitos y asesinatos entre los mismos vecinos debido al efecto del espíritu del diablo que ha quedado descontento al no recibir los honores que anualmente se le brindan. Para evitar tan grave situación corresponde a los capitanes rendir el homenaje. En sus casas respectivas prenden ceras en el altar y ofrendan comida al espíritu malo, teniendo fe que solamente así se libran de algunos contratiempos durante los días del Carnaval (1963, p. 286).

Entre diversas culturas tepehuas asentadas en la Huasteca sur, como es el caso de los tepehuas de Pisaflores, varios son los personajes relacionados con la referida entidad demoniaca del inframundo: “Los diablos son cuatro: una pareja se identifica por el disfraz característico, y la otra es llamada Los Comanches [...] Se sabe que el diablo es pariente del comanche. Al primero [le] dicen *Tlakakikuru* en tepehua y para comanche no hay traducción” (Williams, 1963, p. 246).

En el Carnaval Tepehua de Huehuetla, aquellas entidades del inframundo asociadas con el diablo son cinco: *Diablos –Diablos de capa–*, *Coludos –Diablos Coludos–*, *Comanches*, *Indios –Indios bárbaros–* y *Muertes*. Todos ellos han venido acuñándose durante muchos años por la exégesis indígena local, y actualmente forman parte esencial de la narrativa ritual de la celebración. Su función principal es sembrar un aparente caos en la comunidad, buscando hacer patente la presencia del Señor del Inframundo. Para esto, se encuentran organizados de manera individual, en grupos o “pandillas” de *Diablos*, o bien, como hordas salvajes sedientas de lucha, como es el caso de las *Muertes*, encargadas de destruir y ensuciar las indumentarias de *Comanches*, *Diablos* y *Coludos*. A excepción de las *Muertes*, que aparecen los últimos días del evento para realizar el primer *cierre* de la celebración, es común que las demás entidades carnales se mezclen formando pequeños o medianos

grupos o “pandillas”, cuya función principal es correr por todo el espacio ritual, ubicado en el área central de la población, emitiendo los sonidos con los cuales, la exégesis local ha caracterizado a cada personaje. Al correr –en marcha lenta–, de manera frontal y siguiendo un recorrido predeterminado, sus acciones kinéticas muestran una forma primigenia de organización.

A dichos personajes denominados, de manera genérica como *Diablos*, se incorporan otras entidades carnalescuas acuñadas por los mismos tepehuas a las cuales se les han suprimido las emisiones vocales. Dos de ellos forman parte sustantiva de las sonoridades del Carnaval Tepehua, en función de los elementos adosados a su indumentaria: los *Apaches* (hileras de cascabeles) y los *Botudos* (botes vacíos de hojalata y botellas de plástico). El último grupo de “disfrazados” tepehuas son los *Santos*, personajes enmascarados que hacen referencia a diversos luchadores. A ellos corresponde ser el único grupo de “disfrazados” que carecen totalmente de sonidos vocales y corporales; no obstante, se integran a los grupos o “pandillas” de *Diablos* con una propuesta kinética que los particulariza. En este último grupo se manifiesta un elemento fundamental que contrasta y articula el sistema sonoro del Carnaval Tepehua: el silencio.

Así pues, el complejo sonoro-kinético resultante de la suma de individualidades que posee cada personaje, asociado con la energía que generan sus movimientos en su interminable trotar, produce en quienes los observan la sensación de un caos primigenio, producto de la presencia en el pueblo de las deidades del inframundo, asociadas con *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru*. De esta manera se refrenda en Huehuetla el dominio de las fuerzas del caos y la deconstrucción simbólica de la comunidad. Esto lo explica Mircea Eliade al hablarnos del concepto de ciudad-cosmos:

Si es verdad que “nuestro mundo” es un cosmos, todo ataque exterior amenaza con transformarlo en “caos”. Y puesto que “nuestro mundo” se ha fundado a imitación de la obra ejemplar de los dioses, la cosmogonía, los adversarios que lo atacan se asimilan a los enemigos de los dioses, a los demonios y sobre todo al archidemonio [...] Los enemigos se alinean entre las potencias del caos. Toda destrucción de una ciudad equivale a una regresión al caos. (1988, p. 40)



A continuación se describen y analizan algunas de las características, significados y funciones de las entidades del inframundo señaladas anteriormente; las cuales, para los efectos de este trabajo, se encuentran organizadas en torno al concepto genérico de *Diablos*.

### 3.3.2.1 Los *Diablos* o *Diablos de capa*

A este personaje demoniaco, acuñado por la cosmovisión tepehua, los huehuetlenses le llaman: *Diablo*, *Diablito* o *Diablo de capa*. Su indumentaria se asocia con el modelo de diablo colonial, con pantalones cortos y medias. El traje que utiliza es confeccionado tradicionalmente en tela de satín rojo o negro, al cual se agregan un par de botas vaqueras y, en muchas ocasiones, un tridente. En la actualidad este traje se elabora en todo tipo de colores y lo portan indistintamente hombres y mujeres. Su característica más importante es una capa de tamaño mediano, que le llega a la cintura o un poco más abajo y contrasta con el color del traje. Actualmente se prefiere utilizar para su confección el color blanco, ya que en ella se hacen más visibles los dibujos que ostenta el personaje, referentes a diferentes escenas eróticas del imaginario popular tepehua. La imagen más recurrente hace referencia a una mujer desnuda o semidesnuda que es asediada por el diablo o por un dragón, en otros casos aparece un terrible demonio en diversos tamaños, colores y formas. A todas estas indumentarias y parafernalias se les imprimen características europeas relacionadas con la cultura popular medieval y actual de tendencia *dark*.

Una característica importante de los *Diablos de capa* es que, en el momento de trotar, levantan los brazos sujetando ambos lados de la capa para mostrar los dibujos que en ella están estampados, dicho discurso kinético se muestra en las diversas fotografías que destacan la presencia de los diferentes tipos de *Diablos* organizados en “pandillas”. Al mismo tiempo emiten una especie de ronroneo: prrr..., prrr..., con el cual, la exégesis local ha dotado a su personaje. Cabe destacar que este sonido particular y una parte sustantiva de su indumentaria son compartidos por diferentes tipos de diablos pertenecientes a las diferentes culturas matriciales asentadas en la Huasteca Meridional, como es el caso de los tepehuas, los nahuas y los otomíes de la sierra.

A continuación se presentan dos fotografías que muestran las características de la indumentaria de los *Diablos de capa* en varios niños tepehuas.



Foto núm. 20 Tres niños tepehuas con indumentaria de *Diablos de capa*. Foto José Luis Sagredo



Foto núm. 21 Dos niños tepehuas mostrando los dibujos de sus capas. Foto José Luis Sagredo

### 3.3.2.2 Los *Coludos* o *Diablos coludos*

Constituyen una variante de *Diablos* cuya versión tradicional se identifica por llevar un traje de manta formado por camisa y pantalón corto decorado con puntos negros y rojos, además de poseer un par de cuernos y un par de botas vaqueras o mineras. Como su nombre lo indica, su característica principal consiste en una larga y gruesa cola que mide poco más de un metro de largo. Durante el performance carnavalesco esta larga cola, relacionada abiertamente con la sexualidad masculina, se coloca en uno de los hombros del personaje mientras va trotando y corriendo por la calle, jugando con ella y, en ocasiones, mostrándola a quienes observan el performance. Similar comportamiento lúdico está documentado entre los diablos tepehuas de Chintipan, Veracruz, durante la fiesta de carnaval de la comunidad, además que algunos de ellos enriquecen su performance ritual con varias sonajas adosadas a su cuerpo:

“Diablos: llevan un traje de color naranja o rojo de cuerpo entero, con cuernos en la capucha y cola que a veces, pasándola por entre las piernas, ondean por el frente a manera de falo, varios diablos rematan sus cuernos con una sonaja y llegué a ver a uno que tenía todo el cuerpo cubierto de sonajas. La máscara del diablo está hecha de la tela que constituye el disfraz que cubre todo su cuerpo.” (Heiras, 2002, p.100)

El personaje tradicional del *Coludo* sigue teniendo una fuerte vigencia entre los tepehuas que participan en el carnaval huehuetlense, sin embargo, a diferencia de lo ocurrido con otros

personajes de este grupo de *Diablos* como son los *Comanches* y los *Diablos de capa*, los *Coludos*, además de la versión tradicional, descrita anteriormente, han desarrollado una versión contemporánea del mismo.

Es importante señalar que, al menos desde fines del siglo pasado, el *Coludo* o *Diablo coludo* ha sido uno de los personajes preferidos para representarse en grupos o “pandillas”; en ellas, sus integrantes –a manera de cuadrilla–, comparten la misma indumentaria y circulan en fila india, trotando, al mismo tiempo que emiten los gritos que caracterizan a estas entidades del inframundo.

Dichas agrupaciones, conformadas por jóvenes y adolescentes de ambos sexos, emplean la camisa y el pantalón corto de manta, que define al personaje, pero en sus versiones estilo *dark*, *punk* y *metaleras*, con los consecuentes colores e iconografías que representan a cada una de ellas. Asimismo, la larga cola que posee el personaje y que da origen a su denominación, es sustituida por un mecate de mediano grosor que es pintado de diferentes colores para hacer juego o contrastar con las tonalidades de su indumentaria. Este mismo proceso de cambio o adaptación acontece con las máscaras del *Coludo*, las cuales se decoran según la tendencia rockera a la cual se pretende representar. No es raro que este tipo de *Diablos* lleve antorchas encendidas y, al igual que ocurre con la cuadrilla de *Indios bárbaros* que corre sobre el fuego hasta apagarlo, ellos también lleven a cabo –en pequeña escala– una parte de este performance trotando en las calles y apagando el fuego con sus gruesas botas mineras; todo esto ocurre, mientras realizan sus recorridos rituales.<sup>51</sup> Ello constituye uno de los aspectos que articula y hace sistema entre los diversos personajes del Carnaval Tepehua vinculados con *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru*.

En función de las características señaladas anteriormente se puede deducir que, a diferencia del comportamiento lúdico-sexual y juguetón del *Coludo* tradicional, la versión contemporánea del personaje, adaptada por diversos grupos de jóvenes y adolescentes de ambos sexos pertenecientes a la comunidad de estudio, decrece en su imagen lúdica y abiertamente sexual, a cambio de fortalecer un comportamiento más beligerante caracterizado por una mayor demostración de fuerza y poder, que busca impactar a los

---

<sup>51</sup> Esta acción performativa retoma algunas de las acciones realizadas por los personajes denominados *Indios bárbaros* durante la Danza del Indio o *Bailar la lumbre*, la cual forma parte del segundo *cierre* del Carnaval Tepehua. es importante señalar que, en el caso de los grupos de *Coludos*, estos apagan el fuego con sus botas, a diferencia de los *Indios Bárbaros*, quienes trotan y corren sobre el fuego varias veces, hasta apagarlo con sus pies descalzos.

asistentes al performance. Lo anterior no evita que otros pequeños grupos de *Coludos*, con las características contemporáneas referidas, se mezclen con los demás personajes que integran los grupos o “pandillas” de *Diablos* que recorren trotando y corriendo –de manera incansable– toda la comunidad, en un afán de sacralizarla y refundarla hasta cerrar el ciclo festivo mediante su enfrentamiento con las *Muertes*, los dos últimos días de la fiesta.

De esta manera, el Carnaval Tepehua, a través de uno de sus personajes tradicionales: el *Coludo*, abre un espacio participativo para que las nuevas generaciones se incorporen de manera plena y en concordancia con las transformaciones que demanda su particular proceso histórico y social.



Foto núm. 22 “Pandilla” de *Diablos coludos* tepehuas, con indumentaria tradicional; atrás, una cuadrilla de *Coludos*, con estilo *punk* y, a la derecha, dos *Diablos de capa*. Foto José Luis Sagredo

### 3.3.2.3 Los *Comanches*

Como ya se señaló en capítulos anteriores, en las culturas originarias de la Huasteca, existe una fuerte vinculación entre la celebración del *Xantolo* o Todos Santos y la fiesta de Carnaval. Uno de los personajes que aparecen referidos constantemente en ambas celebraciones son los *Comanches*. Al respecto, a fines de octubre de 1968, el antropólogo

Roberto Williams, describe la indumentaria y acciones kinéticas de estos personajes durante la fiesta de Xantolo entre los nahuas de Tehuetlán:

De improviso surgen los Comanches; brotaron de cualquier callejuela, vienen corriendo. [...] Llegan corriendo y brincando, dando la sensación de combate dentro de la atmósfera taciturna del poblado. Llegan armados con arcos y flechas de juguete. Dos comanches persiguen a un tercero en busca del sitio de los Viejos. Los Comanches lo alcanzan, lo arrojan en el suelo y bailan sobre él. [...] La vestimenta se apega a un patrón regional; corona de cartón rodeada de plumas ensartadas de guajolote, faldilla ajustada, corta arriba de las rodillas que llevan corcholatas cocidas como sustitutos, quizás, de cascabeles; piernas cubiertas con medias blancas y zapatos sin tacón o de plano huaraches. Inquietos, están dando brincos en el mismo sitio o se desplazan corriendo y saltando, de vez en cuando, siempre con el arco abierto entre sus manos (1989, p. 374).

Los *Comanches*, también aparecen documentados, con características similares, en diferentes carnavales realizados por las diversas comunidades tepehuas que habitan en la Huasteca Meridional. En Pisaflores, Veracruz, el referido Williams los describe de la siguiente manera: “Los comanches; su vestuario consiste en faldellín rojo con corcholatas prendidas (a modo de cascabeles), medias blancas, camisa amarilla, medias en los brazos y manos, y corona de plumas de guajolote.” (1963, p. 246)

Dentro del imaginario tepehua de Huehuetla, los *Comanches* se encuentran asociados con la fuerza y el poder. Su representación dentro del performance del carnaval los ubica como entidades guerreras del inframundo, dotadas de una energía y poder sobrehumanos que son capaces de defender el territorio tepehua y luchar contra otras culturas originarias como, los otomíes. Al respecto, don Julio, activista político de Huehuetla, al ser entrevistado por Lagunes, comenta:

Los comanches llevan fichas. Los que cuando se dice que existieron apaches por el norte y en su paso los tepehuas lo adoptaron; que donde pasaron vieron a esos comanches o apaches. Ellos son cazadores, andan cargando a la espalda. Los otomíes llevan su costal, hojas de maíz... no son comanches [...] y le gritan como

se le tapa la boca al niño y su forma de decir es así, para espantar a la gente. (2004, p. 115)

De acuerdo con los datos obtenidos en el trabajo de campo, la exégesis local considera al *Comanche* como un integrante guerrero de las deidades asociadas con el inframundo, de tal manera que, actualmente, los tepehuas huehuetlenses se identifican con él y lo reconocen como una parte sustantiva de sus identidades ancestrales. De acuerdo con ello, los tepehuas lo han venido fortaleciendo en sus acciones beligerantes, participando activamente en las luchas rituales, así como en sus discursos sonoros, kinéticos y plásticos, los cuales contrastan fuertemente con las descripciones de los *Comanches* nahuas y tepehuas señaladas párrafos atrás.

Hoy en día, el *Comanche* es el personaje que se caracteriza por poseer el mayor complejo sonoro-kinético individual de cuantos participan en el Carnaval Tepehua. Esto es resultado de la interacción de cuatro elementos sonoro-musicales. El primero de ellos es su indumentaria, conformada por un pesado traje del cual penden cientos de corcholatas que producen un intenso sonido al entrechocar entre sí. El sonido más intenso se produce en el momento en que el *Comanche* realiza los diversos saltos y giros, que caracterizan su discurso kinético, asociados a un trotar continuo, mediante el cual se traslada por los diversos espacios de la comunidad. Esta indumentaria sonora juega un papel importante como arma de defensa al enfrentarse a las *Muertes* en las luchas rituales que se realizan durante el martes por la tarde y el miércoles; ambos de la *Octava de Carnaval*:

Al moverse las corcholatas del traje entrechocan y se mezclan con los cascabeles de metal produciendo el penetrante sonido que caracteriza al personaje, de igual forma al saltar, las corcholatas se levantan formando una serie de erizadas cuchillas que son el arma para defenderse de las muertes, personajes semidesnudos y cubiertos de aceite quemado que luchan contra ellos abrazándolos para ensuciarlos amén de poderlos derribar y girar en el suelo con ellos. (Sagredo, 2004, p. 12)

Así pues, la referida especie de armadura metálica entra en la categoría de *instrumento de acción de danza*, a la cual se agregan los cuatro o cinco grandes cascabeles de bronce que penden de la cintura del *Comanche*. Dicha categoría organológica es aportada por Arturo

Chamorro al referir el papel simultáneo que juega un ejecutante como músico y como danzante:

“Todos estos tipos de idiófonos se usan para acción de danza principalmente. Algunos se encuentran dispuestos en forma de cinturón o bien colgados de la espalda o sujetos por detrás del ceñidor del danzante [...] Por su relación estrecha con el movimiento, la posición de los idiófonos es variable; el ejecutante, al mismo tiempo danzante y percusionista, siempre está de pie y en constante movimiento”. (1984, p. 161)

Otro elemento sonoro del *Comanche* es el fuerte zapateo que produce a través del par de botas –vaqueras o mineras– que porta, con las cuales percute fuertemente el pavimento mientras avanza, trotando, por las calles de la comunidad. A ello se agrega el enérgico grito que lo caracteriza, producto del sonido entrecortado generado por el paso intermitente de la mano derecha en su boca.

Además de su sonora indumentaria, el *Comanche* corona su cabeza con un penacho circular o semicircular, integrado a partir de un gran número de plumas de guajolote. Cubre su rostro con una mascada traslúcida o con una máscara de manta, al exterior de la cual se dibujan y colorean los rasgos del personaje, de acuerdo al imaginario tepehua. Entre 1998 y 2004 los penachos de los *Comanches* fueron creciendo en dimensiones hasta convertirse en uno de los tocados más grandes empleados por los diversos danzantes indígenas de México, sólo comparables con las enormes *coronas* o penachos que portan algunos grupos de la *Danza de Quetzales* en la Sierra Norte de Puebla, en cuyo interior se han colocado las imágenes de diversos santos.<sup>52</sup> Otros elementos de parafernalia que particularizan a los *Comanches* son un arco con flecha y un *carcaj* o estuche, para guardar las flechas. En algunos casos portan una lanza o un tridente. Algunos *Comanches* no llevan nada en las manos, evitando así que dicha parafernalia, pudiera estorbarles cuando, en el primer *Cierre* de la celebración, se enfrenten contra las *Muertes*, sus enemigos naturales en el carnaval. Otra acción performativa que realizan los *Comanches* es su intervención en el ritual sonoro-

---

<sup>52</sup> Por sus dimensiones, estas *coronas* o penachos no pueden ser usadas para subirse y girar en la *cruceta*, artefacto circular que permite a cuatro danzantes girar en torno a un eje. Sin embargo, todos los integrantes de la cuadrilla de *Quetzales* pueden realizar, en tierra, la totalidad de secuencias sonoro-kinéticas, que demanda el hecho dancístico.

kinético denominado la Danza del Indio o *Danzar la lumbre*. En ella, corresponde a la cuadrilla de *Indios* o *Indios Bárbaros*, trotar y correr sobre el fuego hasta apagarlo con sus pies desnudos; mientras los grupos de *Comanches* recorren la parte externa del espacio performativo, colocándose entre las líneas de fuego, en las cuales danzan los *Indios*, y el público que participa en el ritual. Todo ello mediante un incansable ir y venir, en línea recta, asociado con la intensa sonoridad producida por los cientos de corcholatas que entrechocan, adosadas a su indumentaria, por los grandes cascabeles que penden de su cintura, por los fuertes zapateos que repercuten en el pavimento y por los gritos entrecortados que emite cada uno de estos personajes. Entre los indígenas de la comunidad se considera que estas acciones sonoras y kinéticas, realizadas por los *Comanches*, se encargan de convocar a la principal deidad del inframundo, *Ihacaticuru*, para que atraiga diversos dones y beneficios a la comunidad. Aunado a ello, para algunos tepehuas, estos sonidos se asocian con el sonido metálico que producen las monedas de oro al entrechocar y por ello consideran que la función de los *Comanches* en esta danza ritual, significa que: “los *Comanches* son el símbolo que representa el patrimonio o la riqueza que el *Señor de la Tinieblas* expone para ganarnos mediante la tentación de los dineros”.<sup>53</sup>



Foto núm. 23 “Pandilla” de *Diablos de capa*, corriendo por la calle principal de Huehuetla, mediante su particular secuencia kinética. Al centro de ella, un *Comanche*, con sus sonoros instrumentos de *acción de danza*. Foto J. L. Sagredo

<sup>53</sup> Fragmento de un texto, leído en 2013, durante el carnaval huehuetlense por la locutora Lizzette Vargas.



### 3.3.2.4 Los *Indios* o *Indios bárbaros*

Los integrantes de la cuadrilla de *Indios bárbaros* son personajes sagrados encargados de realizar el *cierre* simbólico del carnaval mediante la manifestación sonoro-kinética llamada Danza del Indio o *Bailar la lumbre*.

En la actualidad existen varias cuadrillas de *Indios* en las diferentes colonias y barrios tepehuas de Huehuetla. Son las únicas cuadrillas permanentes del Carnaval Tepehua, sus integrantes se eligen durante un período mínimo de tres años y su designación conlleva estrictas restricciones como ayunos, abstinencias y sacrificios. Entre estos últimos destaca la capacidad que debe poseer cada uno de ellos para resistir el dolor. Para ello deben realizar un conjunto de prácticas y ensayos colectivos, como el caminar con los pies descalzos sobre piedras que han estado expuestas al sol durante varias horas; a las orillas del Rio Huehuetla.

Durante la última parte del ciclo del carnaval huehuetlense es posible encontrarlos recorriendo las calles centrales del pueblo con antorchas y, en ocasiones, realizando acciones de traga-fuego. Cuando aparecen en este espacio van trotando en fila india atados entre sí mediante una gruesa cuerda. De esta manera se busca que no se dispersen, ya que se piensa que esto podría afectar su poder para realizar la que es su encomienda principal; el ritual de fuego denominado Danza del Indio o *Bailar la lumbre*, que se interpreta en medio de la celebración del *Baile* o Huapango de Carnaval. Sin embargo, el último día del evento, se les puede localizar diseminados en el centro de Huehuetla corriendo y trotando, de manera individual, o bien con los diversos grupos de *Diablos*, *Coludos* y *Comanches*, cargando una pancarta donde anuncian las dos actividades principales a realizarse durante el segundo *cierre* del Carnaval Tepehua: el *Baile* o Huapango de Carnaval, en medio del cual se lleva a cabo la señalada *Danza del Indio*. Ambas actividades se efectúan, tanto en la plaza principal de la comunidad, como en el interior de cada una de las colonias y barrios tepehuas de Huehuetla. Otro momento en el que aparece la cuadrilla completa, es durante el Desfile y Concurso Municipal de Disfraces, realizado el último día del carnaval.

El número de entidades sagradas que conforman la cuadrilla de *Indios* consta de trece elementos.<sup>54</sup> En la actualidad, uno de ellos es considerado el *jefe* o *cabeza* de la cuadrilla,

---

<sup>54</sup> Algunas cuadrillas de *Indios*, sólo constan de siete elementos; un *jefe* y seis *Indios bárbaros*.

razón por la cual viste de color negro; al igual que aquellos integrantes con más experiencia, los demás integrantes de la agrupación se visten de rojo.

Hasta hace poco, los integrantes de las cuadrillas de *Indios* sólo podían ser varones, sin embargo, desde principios del presente siglo, es común que participen en estas cuadrillas de *Indios* algunas mujeres.

La indumentaria de estos personajes consta de una camisa de manga larga y unos pantalones hasta la rodilla elaborados con tela de satín. Todos van descalzos y portan un penacho de forma circular o semicircular, similar al utilizado por el *Comanche*, pero de menores dimensiones. Entre sus características fundamentales se encuentran los grandes cascabeles de bronce atados en su cintura ya que, según refieren los habitantes tepehuas de Huehuetla, mediante estos se convoca a la deidad principal del inframundo para que libre de males a la comunidad y le otorgue diversos dones, a cambio del sacrificio corporal que le ofrece cada año la cuadrilla de los *Indios bárbaros*.

Su performance principal consiste en bailar descalzos, sobre una larga línea de fuego, de veinte metros de largo, en cuyo centro hay un círculo en llamas. Los *Indios* deberán cruzar varias veces esta línea de fuego, así como el círculo central, entrando por cada uno de sus extremos, hasta apagarlo. Junto con esta acción kinética, refuerzan su ejecución con un elemento sonoro: la emisión del grito con el cual la exégesis local los ha caracterizado. Junto con ello, al iniciar su performance sagrado, emiten ciertas frases rituales –ininteligibles–, destinadas a convocar a la entidad del inframundo; solicitándole les ayude a realizar su danza sin que el fuego les afecte.

Desde varias semanas previas al inicio del carnaval, los doce miembros que participan en la danza y su *jefe* o *capitán*, realizan múltiples rituales y ensayos nocturnos en la cancha de fútbol, cercana a las márgenes del río Pantepec o Huehuetla, en un área un poco alejada de la población. Con estas prácticas rituales se busca propiciar, desde esos momentos, los favores de *lhacaticuru* o *Tlakakikuru*, deidad del inframundo entre los tepehuas.

En el capítulo siguiente se abordarán con más detalle las acciones rituales de estos personajes, así como la descripción detallada de la Danza del Indio, ritual comunitario que se realiza para el segundo y último *cierre* del Carnaval Tepehua.



Foto núm. 24 Cuadrilla de *Indios bárbaros* en el Desfile y Concurso Municipal de Disfraces. Foto J. L. Sagredo

### 3.3.2.5 Los *Apaches*

Otros de los personajes permanentes en el carnaval huehuetlense son los *Apaches*, caracterizados por su indumentaria relacionada con las tribus apaches de Norteamérica. Su imagen guerrera e indomable fue difundida ampliamente desde mediados del siglo pasado mediante películas, series de televisión, revistas e historietas. En Huehuetla, desde hace mucho tiempo, los personajes que representan a los *Apaches* son una parte significativa del Carnaval Tepehua, enriqueciéndolo con su numerosa participación y con la diversidad y colorido de sus indumentarias. Estos personajes se pueden encontrar solos o en grupos, sin embargo, lo más común es localizarlos incorporados a los grupos o “pandillas” de *Diablos –Comanches, Coludos y Diablos de capa–* que recorren, durante el carnaval, los espacios sagrados de la comunidad.

Su indumentaria destaca por el uso de diferentes tipos de penachos, la pintura facial, el empleo de diversos tipos de lanzas, así como el arco y las flechas; todos estos aspectos fortalecen su imagen guerrera.

A diferencia de los *Comanches* e *Indios bárbaros*, personajes similares a ellos, los *Apaches* no emiten sonido vocal alguno. El elemento sonoro que caracteriza a un gran número de *Apaches* es el empleo de cascabeles medianos y pequeños, que se cosen –de diferentes maneras– en las diversas partes que conforman su indumentaria. Puede ser

colocados en hilera alrededor del cuello, de las mangas, de la cintura y los tobillos; en los laterales del pantalón y de las camisolas; otros son cosidos en la parte frontal de la indumentaria –bien sea en el pecho y/o regazo del *disfrazado*– o bien, atados en hileras sobre un mandil, el cual se coloca atado en la cintura del personaje.

De esta manera el sonido más agudo que producen los *Apaches* al trotar y correr –solos o en pequeños grupos-, en los diferentes espacios rituales de la comunidad, se puede diferenciar con aquel que producen los *Comanches*, producto de su cinturón de grandes cascabeles de bronce, y del entrecchoque de las corcholatas colocadas en toda su casaca, o bien en el faldón que forma la parte inferior de su indumentaria sonora. Lo mismo ocurre en el caso de los grandes cascabeles que llevan atados en la cintura los *Indios bárbaros* y con el tipo de “grito” que los particulariza.

No obstante lo anterior, cuando corren junto con las “pandillas” de *Diablos*, ya sea en pequeños o en grandes grupos, el complejo de sonidos que producen sus indumentarias y los gritos que caracterizan a cada uno de los personajes o “disfrazados”, genera una rica atmósfera sonora que constituye uno de los sellos de identidad del Carnaval Tepehua de Huehuetla.

En la actualidad, el empleo de los cascabeles y otros elementos sonoros como parte de la indumentaria de los *Apaches*, no es indispensable, por lo cual encontramos la presencia en el carnaval de Apaches silentes. Otras entidades pertenecientes al bloque de *Diablos* que no producen sonido alguno son los denominados *Santos* o luchadores.

Dicha ausencia de sonoridad de los personajes sería algo contrastante con las demás entidades sustantivas del performance como son: *Diablos*, *Coludos*, *Comanches*, *Indios bárbaros*, *Muertes*, *Apaches* y *Botudos*. En los primeros cuatro encontramos sonidos corporales y vocales perfectamente diferenciados, en el siguiente aparece el sonido vocal (alaridos) y en los dos últimos el sonido corporal producto de los elementos que forman parte de su indumentaria o que están adosados a su cuerpo.

De acuerdo a lo anterior, la exégesis indígena tepehua no ha dotado a los *Apaches* de sonido vocal alguno; no obstante, la cercanía de su personaje con los *Comanches* y con los *Indios bárbaros* y el que compartan las carreras y trotes durante el carnaval, acompañando a los demás grupos o “pandillas” de *Diablos*. Otro aspecto que les está vedado es el participar en las luchas rituales que se realizan el miércoles de la *Octava* y tampoco tienen

injerencia alguna en el ritual de *Bailar la lumbre*, en el cual participan los *Indios bárbaros* y una cuadrilla de *Comanches*. Por tanto, están al margen de las acciones rituales más importantes, que determinan los dos diferentes *cierres* de la festividad.



Foto núm. 25 Apache de Carnaval con su indumentaria adosada de cascabeles. Foto J. L. Sagredo

### 3.3.2.6 Los *Botudos*

Estos personajes que participan en el Carnaval Tepehua, de manera incidental, solos o en pequeños grupos, tienen como característica esencial la sonoridad que producen los objetos adosados a su indumentaria. Una de sus denominaciones más comunes es la de *Botudos*; en atención a las botellas de plástico (pet) y a los botes de lámina que, al estar vacíos, entrechocan y generan fuertes sonoridades a través de las cuales es posible detectar su presencia mucho antes que aparezcan.

Es común que estas entidades carnavalescas no porten un traje determinado y simplemente se amarren sobre la ropa de diario, los objetos sonoros que constituirán su disfraz. Se cubren el rostro mediante diversos elementos que pueden ser: una mascada translúcida, una máscara de manta con los rasgos pintados y orificios en los ojos –en el estilo tradicional de algunos personajes carnavalescos de la comunidad–, una máscara de luchador, o bien, alguna de las diversas máscaras de carnaval representan diferentes tipos de monstruos.

De acuerdo a los señalamientos realizados por diversas personas pertenecientes a la cultura tepehua de la comunidad, vestirse de *Botudo* es un recurso común entre aquellas personas de la población a las cuales les interesa participar en el carnaval, pero que no cuentan con recursos para adquirir un disfraz, o bien, porque decidieron su participación a última hora.

A lo largo de los siete días que comprende el Carnaval Tepehua, es posible encontrar a estas entidades sonoro-kinéticas ya sea solas, en grupos, o bien, imbricadas con los demás personajes que integran las diversas “pandillas” de *Diablos*; en este último caso los *Botudos*, al encontrarse con las cuadrillas de *Huehues*, realizan, junto con los demás personajes, las secuencias kinéticas circulares con sentido levógiro al ritmo de los *sones de carnaval* específicos para las deidades demoniacas del inframundo. La presencia sonoro-kinética de los *Botudos* contribuye al enriquecimiento de un modelo performativo tradicional en el cual se otorga una alta jerarquía a los procesos sonoros y corporales que se manifiestan como rasgos de identidad de la cultura tepehua de Huehuetla.



Foto núm. 26 Tres *Botudas* del Carnaval Tepehua. Foto Sagredo      Foto núm. 27 *Botudo* Foto J. L. Sagredo

### 3.3.2.7 Los *Santos*

En contraste con la sonoridad de todos los personajes referidos anteriormente, existen otras entidades que participan en el Carnaval Tepehua desde hace muchos años, a los cuales la

exégesis local no les ha adjudicado ninguna emisión sonora; ni vocal, ni corporal. Tal es el caso de aquellos *disfrazados* que reciben el nombre genérico de *Santos*.

Dicho nombre hace clara alusión a una de las figuras paradigmáticas de la lucha libre; nacida en Tulancingo, Hidalgo, denominada “Santo, el enmascarado de plata”. Este luchador-actor tuvo amplio reconocimiento a nivel nacional e internacional desde los inicios de los años cincuenta hasta principios de los ochenta, período durante el cuál fue objeto de amplia difusión en diversos medios de comunicación como historietas, revistas y películas del género de luchadores. Su efigie se conoció ampliamente en las ferias populares de toda la república, mediante esculturas de yeso que se otorgaban como premio en los juegos de las mismas. En muchos casos simplemente se cambiaba el color plateado que caracterizaba a la indumentaria de este personaje enmascarado y, con ello, se generaban otros luchadores.

Los *Santos* son personajes carnavalescos del imaginario tepehua que se caracterizan por el empleo de diferentes indumentarias de luchadores enmascarados, la mayor de las veces con el pecho descubierto y portando una larga capa de diversos colores y estilos que los particulariza. Es muy probable que estos elementos y su discurso corporal sean retomados de las efigies de luchadores señaladas en el párrafo anterior. A ello se suma el empleo de tenis y zapatillas, las cuales son incapaces de emitir sonido alguno, esto contrasta radicalmente con los demás personajes del Carnaval Tepehua que representan a los *Diablos*, una de cuyas características sonoras es el empleo de recias botas mineras y/o vaqueras, las cuales, al percutirse fuertemente sobre el pavimento, refuerzan su identidad sonora.



Foto núm. 28 Un *Santo* flanqueado por dos *Coludos punk*. Foto J. L. Sagredo



Foto núm. 29 Dos *Santos* de carnaval. Foto J. L. Sagredo

Es importante señalar que los *Santos* participan de manera permanente a todo lo largo del performance carnavalesco y forman parte –al igual que los *Apaches*– de los grupos o “*pandillas*” de *Diablos*. Estas acciones también las realizan otras entidades, como los *Apaches* y los *Botudos*. La única diferencia entre ellos es que los *Santos* no emiten ningún tipo de sonido –vocal o corporal–, en cambio los *Apaches*, aunque tampoco emiten sonido vocal alguno, portan en su indumentaria uno o varios sartaes de pequeños y medianos cascabeles y los *Botudos*, como su nombre lo indica, llevan adosados a su indumentaria diversos elementos sonoros como botes de lata, y botellas de plástico reciclable.

En un primer análisis de estas entidades sagradas del carnaval denominados *Santos* parecería ser que a ellas les corresponde el papel de representar personajes icónicos del imaginario popular, con intensa personalidad, quienes muestran abiertamente su fortaleza corporal, sin artilugios ni parafernalias. En función de ello en sus secuencias kinéticas aparecen -corriendo y trotando- en actitudes triunfales que se muestran al público y propician su admiración. Todo esto pareciera relacionarse con las características que los miembros de la cultura tepehua intentan reforzar al encontrarse aislados en un territorio que se encuentra dominado económica y políticamente por las autodenominadas “gentes de



razón”, y étnicamente por las culturas *otomíes de la sierra*, quienes constituyen la mayoría de los habitantes indígenas del municipio de Huehuetla y de los demás colindantes.

### 3.3.2.8 Las *Muertes*

En Huehuetla, las *Muertes* son entidades del inframundo, cuya función principal es realizar el primer *cierre* ritual del carnaval huehuetlense. Sus cuerpos, semidesnudos, sólo están cubiertos por una trusa o un pantaloncillo corto y se encuentran embadurnados con aceite quemado de auto.<sup>55</sup> En caso que estos personajes sean representados por mujeres, ellas agregan a su atuendo un corpiño que cubre su busto. Sus caras están envueltas por una rústica tela de manta atada por detrás, a la cual se le han practicado dos orificios para los ojos. Algunas *Muertes* también emplean máscaras de luchadores o máscaras de tela de manta, similares a las que usan las demás cuadrillas del carnaval, en otros casos también se utilizan diferentes máscaras de látex, que representan diversos personajes ominosos como monstruos y depredadores.

Las características sonoras y kinéticas de las *Muertes* consisten en correr de manera desaforada y aparentemente desorganizada, en pequeñas o grandes hordas amenazantes, levantando los brazos, al mismo tiempo que lanzan fuertes alaridos, en tonalidades agudas, buscando intimidar a los niños, jóvenes y adultos que participan en el carnaval. Es importante señalar que, tanto la altura, el timbre y la forma en la cual emiten su grito o alarido es perfectamente diferenciable de aquellos gritos que caracterizan a *Comanches*, *Diablos de capa* y *Coludos*; personajes con los cuales se deberán enfrentar en una lucha ritual con la intención de ensuciar sus respectivas indumentarias y, de esta manera, generar la renovación simbólica del ciclo festivo.

---

<sup>55</sup> Antiguamente se untaban hollín o tizne de carbón. Al parecer, las *Muertes* se encuentran relacionadas con los personajes característicos que aparecen en los diversos carnavales que se realizan en la Huasteca encontramos a los *Negros* o *Tiznados*, entidades del inframundo con el cuerpo cubierto de ceniza o tizne cuya función es renovar el ciclo festivo a través de su destrucción simbólica. Para ello, la pintura corporal constituye el vehículo principal para el “ensuciamiento” de indumentarias y personas que asisten o participan en la celebración carnavalesca. En muchos lugares estas acciones las realizan otros personajes carnavalescos, los cuales, el último día de la celebración, se embadurnan el cuerpo para cumplir con dicha función ritual. También es común que este “ensuciamiento” vaya acompañado de juegos de carácter beligerante o de francos enfrentamientos con otros personajes del carnaval.



Foto núm. 30 Horda de *Muertes* preparadas para las luchas rituales de *cierre* de carnaval. Foto J. L. Sagredo

En el momento de encontrarse ~~de frente~~ con alguno de los *grupos* o “pandillas” retan a pelear a *Comanches*, *Coludos* y *Diablos de capa*. En el caso de que uno o varios de ellos acepten el reto, se realizan, de manera simultánea, una o varias luchas rituales; uno contra uno.

Aunque, originalmente, estos encuentros ocurrían durante la mañana y la tarde del miércoles de la *Octava* de Carnaval, a partir de la última década del siglo pasado, han venido adelantando su aparición haciéndose presentes en la comunidad, desde la tarde del martes anterior a la fecha referida.

Es importante señalar que las *Muertes* no participan de manera alguna en los encuentros simbólicos que se producen entre las cuadrillas de Huehues y los grupos o “pandillas” de *Diablos*, tema a desarrollarse unos párrafos adelante.

En el capítulo subsecuente se abordan, de forma más detallada, las acciones rituales realizadas entre las *Muertes* y los *Diablos* orientadas al primer *cierre* del carnaval huehuetlense.

### 3.3.2.9 Otros personajes sonoros del Carnaval Tepehua

Como parte complementaria de dichas entidades carnavalescas y sus indumentarias particulares, pertenecientes al bloque de los *Diablos*, se encuentran aquellas disfraces distintos, elaborados por personas cuya intención es elaborar una indumentaria diferente que, si bien retoma algunos de los elementos sonoros empleados por las entidades sagradas tradicionales, dé como resultado un personaje que se particularice por su indumentaria innovadora.

Una de las características de dichos *disfrazados* es el empleo de materiales de reciclaje, como podrían ser las anillas que se encuentran adheridas a las tapas de las cervezas de lata, así como a diversos productos enlatados de pequeñas y medianas dimensiones, de manera similar a lo que ocurre con las corcholatas metálicas aplastadas, empleadas para la elaboración del traje de *Comanche*. En otros casos se llegan a emplear cajetillas vacías de cigarrillos –de una o varias marcas–, para elaborar una indumentaria sonora que funcione en el momento que el personaje vaya realizando los recorridos tradicionales de las “pandillas” de *Diablos*, por el centro de la comunidad. Al igual que sucede con otras entidades que participan en la festividad, estos *disfrazados* no emiten ningún sonido vocal.



Foto núm. 31 Personaje con traje sonoro formado por anillas de tapas de cerveza y cascabeles. Foto J. L. Sagredo



Foto núm. 32 Personaje con traje sonoro formado por cajetillas de cigarrillos. Fotos J. L. Sagredo

A través de estos personajes se manifiesta la importancia que los tepehuas le conceden a la dimensión sonora como uno de los referentes simbólicos fundamentales mediante los cuales se manifiesta la cultura matricial, así como las diversas jerarquías que otorgan a los personajes carnalescos, en función de los complejos sonoros través de los cuales se exteriorizan.

### **3.3.3 La oposición binaria entre cuadrillas de *Huehues* y “pandillas” de *Diablos***



Una vez señaladas las particularidades que posee cada uno de los personajes descritos en los párrafos anteriores, así como las acciones rituales de carácter sonoro-kinético que realiza cada uno de ellos, se hace necesario abordar, con más detalle, las maneras mediante las cuales se manifiesta la oposición binaria existente entre el bloque de los *Huehues* o Antepasados y el bloque de los *Diablos*.

Desde la perspectiva del presente trabajo, esta oposición binaria constituye una parte medular de todo el sistema carnalesco y permite estructurar y dar sentido a todas las prácticas culturales que operan a lo largo de esta celebración comunitaria. Dentro de este esquema, la música, mediante los *sones de carnaval*, permiten la interacción sistémica entre los dos grandes bloques referidos.

Una de las formas trascendentales en las que se manifiesta dicha oposición binaria, se produce -de manera constante-, a todo lo largo del carnaval huehuetlense. Esto ocurre en el momento performativo en el cual se van aproximando y se encuentran alguna de las cuadrillas de *Huehues*, integradas por *Huehues*, *Viejas* y *Damas*, con cualquiera de las múltiples “pandillas” de *Diablos*, compuestas esencialmente por algunos o la totalidad de los siguientes *disfrazados*: *Comanches*, *Indios bárbaros*, *Apaches*, *Diablos coludos*, *Diablos de capa*, *Santos* y *Botudos*.

A continuación se muestra un cuadro en donde se particularizan y contrastan, mediante dos grandes bloques, las cuadrillas de *Huehues* que representan a los Ancestros o Antepasados, y aquellos personajes que se aglutinan bajo la categoría genérica de *Diablos*. Como se señala en el cuadro, ambos grupos de *disfrazados*, a través de la exégesis local, han sido dotados de características contrastantes, que se manifiestan por medio de determinados elementos sonoros y kinéticos, asociados con cierto tipo de indumentarias y elementos proxémicos.

## Oposición binaria entre las cuadrillas de *Huehues* y las “pandillas” de Carnaval

Entidades del inframundo:	Entidades del inframundo:	Entidades del inframundo:
<p style="text-align: center;"><b>Los Ancestros o Antepasados Tepehuas</b> (De Todos Santos a Carnaval)</p> <p style="text-align: center;"><b>Cuadrillas de <i>Huehues</i></b> Representan un huapango tradicional tepehua y, por tanto, cuentan con la música de un trío huasteco propio. Los <i>disfrazados</i> pueden articular lenguaje: en tepehua y español, y emiten un grito que los caracteriza</p> <p style="text-align: center;">Integrantes de la cuadrilla <i>Disfrazados</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Huehues</i> o <i>Viejos</i> (lenguaje articulado, grito y alguno toca un cuerno de toro)</li> <li>▪ <i>Huehues</i> o <i>Viejas</i> (lenguaje y grito)</li> <li>▪ <i>Damas</i> (grito)</li> </ul> <p style="text-align: center;">Músicos: Trío huasteco toca <i>sones de carnaval</i> con: = Violín = Jarana huasteca = Guitarra quinta o huapanguera</p>	<p>Bloques en oposición binaria</p>  <p><b>Sonoros:</b> Categorías émicas Individuales, caracterizadas por poseer indumentarias y sonoridades diferenciadas que los particularizan</p>	<p style="text-align: center;"><b>Los Diablos</b> (Carnaval)</p> <p style="text-align: center;"><b>“Pandillas” de <i>Diablos</i></b> No poseen grupo musical propio ni articulan lenguaje alguno, sin embargo, cada <i>disfrazado</i> se caracteriza por su tipo de grito y/o por el sonido que produce su indumentaria</p> <p style="text-align: center;">Integrantes de la “pandilla” <i>Disfrazados</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Comanches</i> (grito y sonido corporal*)</li> <li>▪ <i>Diablos coludos</i> (grito)</li> <li>▪ <i>Diablos de capa</i> (grito)</li> <li>▪ <i>Indios bárbaros</i> (grito y sonido corporal)</li> <li>▪ <i>Apaches</i> (sonido corporal)</li> <li>▪ “<i>Botudos</i>”(sonido corporal)</li> <li>▪ <i>Santos</i> (silentes)</li> </ul> <p style="text-align: center;">Músicos: No cuentan con música propia. Al acercarse a una cuadrilla de <i>Huehues</i>, sus músicos interpretan ciertos <i>sones de carnaval</i> específicos para el encuentro con la “pandilla” de <i>Diablos</i>, quienes al escuchar esta música forman un círculo lateral, en sentido levógiro</p>
<p style="text-align: center;"><b>Cuadrillas de <i>Huehues</i></b></p> <p>Bailan: <i>sones de carnaval</i> –de brinco y zapateados–. Secuencias coreográficas colectivas: de pareja, en dos líneas paralelas con rápidos entrecruces. Secuencias coreográficas individuales: pequeños saltos y fuertes zapateos</p>	 <p><b>Kinéticos:</b> Categorías émicas colectivas e individuales, que los particularizan y los hacen diferentes</p>	<p style="text-align: center;"><b>“Pandillas” de <i>Diablos</i></b> Durante el performance corren y trotan por la comunidad –en pequeños y grandes grupos–, incorporando a uno o varios tipos de <i>disfrazados</i>. Sólo interactúan con la cuadrilla de <i>Huehues</i> al acercarse a esta y escuchar determinados sonos formando, a un costado de ella, un pequeño círculo levógiro</p>

Cuadro núm. 8

Elaboración José Luis Sagredo

A continuación se describe el modelo de interacción sonora y kinética mediante el cual interactúan los dos bloques de entidades sagradas señalados en el esquema anterior:

- a) En el momento que aparecen las diversas “pandillas” de *Diablos*,<sup>56</sup> por un extremo del espacio donde están bailando los *Huehues*, los músicos del trío huasteco –que forma parte de esta cuadrilla–, interpretan el *son de carnaval* denominado *El Comanche*. Ello genera una inmediata respuesta por parte de ambas agrupaciones, la cual se manifiesta mediante diversos tipos de gritos e interjecciones.
- b) Mientras se está tocando el son de *El Comanche*, las “pandillas” de *Diablos*, una vez que se ubican –de manera paralela– a la mitad de donde se encuentra la cuadrilla de *Huehues*, se desvían –sin tocarla– hacia su extremo opuesto, formando un círculo levógiro, a un costado de ella.
- c) Al mismo tiempo que se realiza dicha secuencia coreográfica, los diversos personajes que integran la “pandilla” de *Diablos* manifiestan los discursos sonoro-kinéticos que los particularizan. Entre todos ellos destacan los *Comanches*, quienes saltan con energía varias veces, haciendo sonar los cientos de corcholatas adosadas a su casaca o falda y los grandes cascabeles de bronce que penden de su cintura, al mismo tiempo que emiten el grito entrecortado que los caracteriza.
- d) En caso de que los *Diablos* continúen su secuencia coreográfica circular, el trío huasteco ejecuta –brevemente– los otros *sones de carnaval* vinculados específicamente con *lhacaticuru* o *Tlakakikuru* los cuales son: *El Diablito*, y *La Llorona*.

---

<sup>56</sup> Estos grupos están formados por diferentes combinaciones de entidades carnavalescas como son *Comanches*, *Diablos coludos*, *Diablos de capa*, *Indios bárbaros*, *Santos*, *Apaches* y, en ocasiones, *Botudos*.

- e) Después de algunos minutos, y una vez que los músicos interpretaron uno o varios de los *sones de carnaval* referidos, el grupo de *Diablos*, sin detenerse, va saliendo del círculo y continúa su marcha en la misma dirección que traía al iniciar su performance sonoro-kinético.

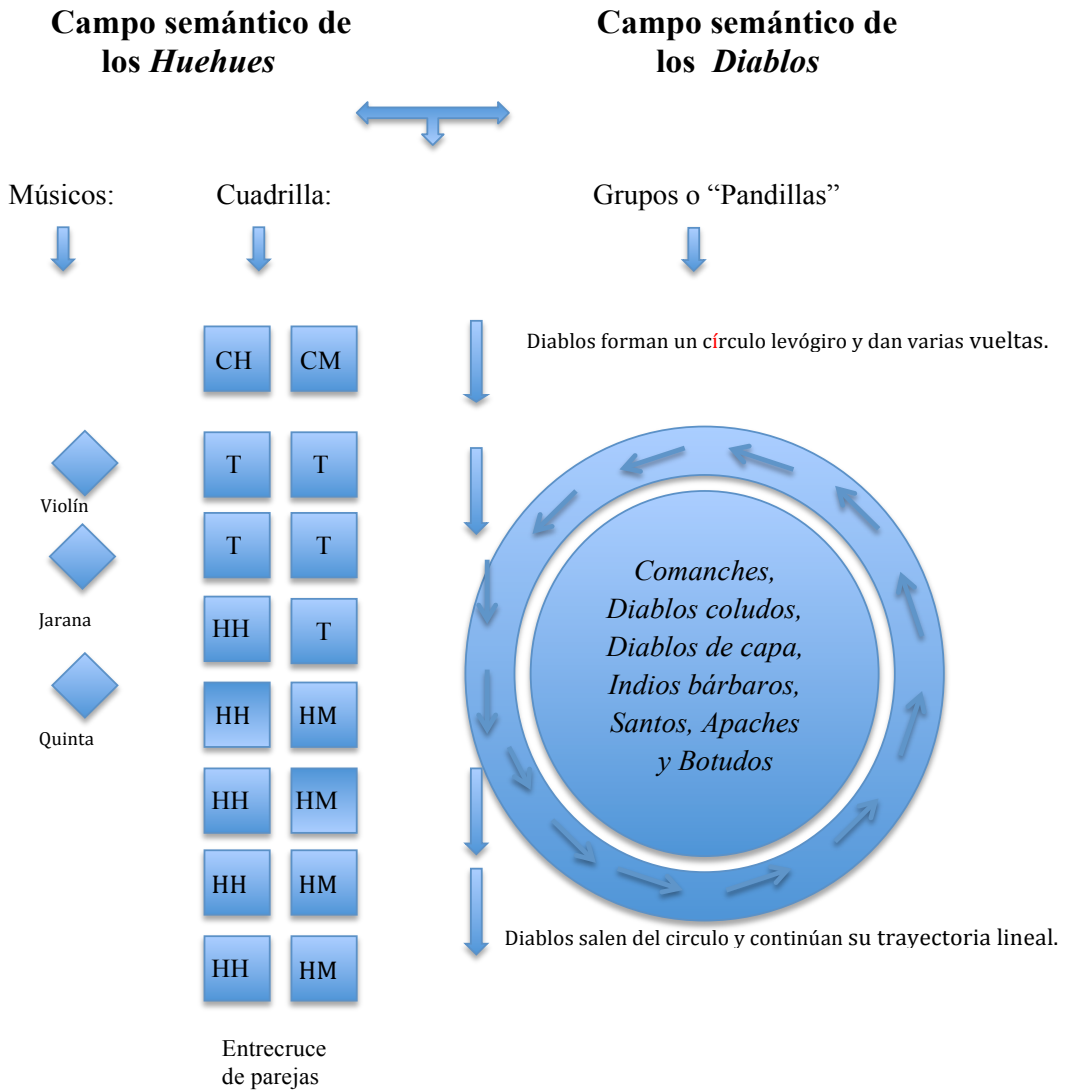
La descripción anterior destaca el momento performativo de mayor interacción que se produce entre ambos bloques de entidades sagradas: Los *Huehues* y los *Diablos*, los cuales se acercan –sin tocarse– y bailan de manera simultánea, desde sus respectivos campos semánticos.

En esta acción ritual, los sonidos musicales interpretados por el trío huasteco mediante los señalados *sones de carnaval*, se convierten en el elemento fundamental de interacción entre ambos contingentes de *disfrazados* o carnavaleros, caracterizados por su oposición binaria en todos los rituales que demanda el Carnaval Tepehua de Huehuetla.

Así pues, estos sonos particulares establecen la articulación sistémica entre ambas entidades sagradas del carnaval. En el momento que los grupos de *Diablos* se retiran, de manera inmediata, los músicos interpretan otros sonos de carnaval para la cuadrilla de Huehues.

En el plano descriptivo siguiente se muestran las secuencias coreográficas y los campos semánticos de los dos grupos de personajes tepehuas en oposición binaria: *Huehues* y *Diablos*, en el momento de su encuentro.

**Secuencias coreográficas y campos semánticos, en oposición binaria, de las dos agrupaciones que integran el Carnaval Tepehua de Huehuetla**



Secuencia coreográfica en dos líneas paralelas con entrecruces colectivos.

Secuencia coreográfica circular, en fila -de uno o dos personajes- con sentido contrario a las agujas del reloj.

Iniciales de la cuadrilla de *Huehues*:  
 CH= Capitán Huehue-Hombre    y    CM= Capitán Huehue-Mujer (*Señora*)  
 T= Transexual-Mujer (*Dama*)  
 HH= Huehue-Hombre                      y    HM= Huehue-Mujer (*Señora*)



En función de todo lo señalado anteriormente, quedan especificadas las maneras en las cuales opera la división e interacción entre los dos grandes bloques de carnavaleros a lo largo del tiempo sagrado dentro del cual se realiza el Carnaval Tepehua de Huehuetla.

Asimismo, como resultado de la descripción de las características generales, y de las acciones rituales que realiza cada uno de los personajes que intervienen en este performance, se establecen los siguientes planteamientos; de acuerdo con su organización en dos grandes bloques de *disfrazados*.

#### Los *Antepasados* o *Ancestros* tepehuas

- a) Dentro del gran juego ritual o *ju kamanti*, que constituye el carnaval para los tepehuas huehuetlenses, la exégesis indígena otorga a los *Antepasados*, representados por las cuadrillas de *Huehues*, un conjunto de características que muestran un orden primigenio basado en las prácticas sonoro-kinéticas relacionadas con el huapango tepehua tradicional. Dentro de su representación coreográfica aparecen aspectos como la colocación lineal, en dos filas, con diversos entrecruces. Asimismo, las secuencias kinéticas individuales que realizan estos *disfrazados*, retoman los diversos *pasos* y *descansos* empleados en los *bailes* o huapangos tradicionales que se realizan en Huehuetla a todo lo largo del año.
  
- b) Corresponde a los *Ancestros* tepehuas el empleo del lenguaje articulado, en lengua materna y en español; este se expresa –enmascarado– mediante tonalidades agudas por los *capitanes* de la cuadrilla de *Huehues* y por algunos de sus integrantes. A esto se agregan los gritos de júbilo que manifiestan todos los integrantes de la cuadrilla en el momento en que se inicia cada uno de los *sones de carnaval*.
  
- c) Dentro de la cuadrilla de *Huehues*, el rol particular que juegan las representaciones masculinas y femeninas dentro de la cultura matricial se manifiesta claramente mediante la respectivas indumentarias empleadas por los *Ancestros* tepehuas. A esto se agrega la presencia andrógina (transexuales), la cual manifiesta una clara diferencia con los demás personajes del grupo en aspectos como la indumentaria, el comportamiento lúdico dentro del espacio performativo y la contención o supresión de sus emisiones sonoras.

- d) Un elemento fundamental que delimita la jerarquía simbólica comunitaria que la exégesis local le otorga a la cuadrilla de *Huehues* es el empleo de la música. Corresponde al ensamble de músicos huastecos la ejecución de los *sones de carnaval*, divididos en *sones zapateados* y *sones de brinco*. Para ello emplean tres diferentes cordófonos: el violín, la jarana huasteca y la quinta huapanguera.
- e) Dicha posesión física y simbólica de la música, atribuida de manera específica a la representación simbólica de los *Antepasados* tepehuas no evita que, en el momento del encuentro con los grupos o “pandillas” de *Diablos*, el grupo musical interprete determinados *sones de carnaval* relacionados con estos personajes, lo cual acarrea un comportamiento sonoro y kinético (circular y levógiro) por parte del grupo de *Diablos*. En este lapso performativo, los *Huehues* –de manera paralela–, continúan realizando sus secuencias sonoro-kinéticas tradicionales relacionadas con el huapango tradicional. Así pues, el enlace principal que detona la interacción entre los bloques de *Huehues* y de *Diablos* es fundamentalmente musical.
- f) Es privilegio de la cuadrilla de *Huehues* abrir el tiempo sagrado del carnaval y permanecer en el mismo durante la mayor parte del período en el que este se realiza. Esta etapa comprende desde la víspera del domingo previo al Miércoles de Ceniza, hasta el anochecer del miércoles de la *Octava*, cuando paulatinamente las cuadrillas de *Huehues* se trasladan a las casas de los encargados para realizar un ritual de comensalidad en función del desenmascaramiento y cambio de indumentaria de los *disfrazados*.

#### Los *Diablos* tepehuas

- g) Por su parte, los diversos grupos de personajes que integran las “pandillas” de *Diablos* se encargan, a todo lo largo del juego ritual, de generar un clima de aparente caos, esto lo logran mediante sus gritos y sonidos, así como por las constantes carreras y trotes que realizan a todo lo largo y ancho del centro de la comunidad que ha sido destinado para la realización del carnaval. Estas acciones performativas las continúan hasta sus respectivos domicilios –ubicados al interior

de las diferentes colonias y barrios tepehuas de Huehuetla-, desde que salen por la mañana, cuando van a comer, y cuando regresan a sus casas por la tarde o por la noche.

- h) Una característica esencial que acompaña durante todo el carnaval a estos personajes, es el complejo sonoro producido por los diferentes instrumentos de danza adosados a sus indumentarias, así como los gritos y fuertes zapateos, que identifican a una parte de estas entidades sagradas. En determinados momentos del carnaval estas sonoridades ocupan un lugar preponderante al sumarse con los sonidos producidos por las cuadrillas de Huehues, articulando una parte significativa del sistema sonoro-kinético a partir del cual se manifiesta este hecho festivo.
- i) Corresponde a los diversos personajes que integran las “pandillas” de *Diablos* realizar las luchas rituales mediante las cuales se produce el primer *cierre* ritual del carnaval; *Muertes* contra *Comanches*, *Coludos* y *Diablos de capa*. De igual manera, es responsabilidad de los *Indios bárbaros*, apoyados por los *Comanches*, realizar, durante la noche del último día de la celebración, el segundo “cierre” ritual del performance festivo comunitario. Estos y otros aspectos que se realizan durante el miércoles de la *Octava* de Carnaval, último día de la celebración tepehua, constituyen el tema principal del siguiente capítulo de este estudio.

Para finalizar este apartado se presenta un cuadro en donde se describen y contrastan los diferentes elementos sonoro-kinético que caracterizan y dan personalidad propia a los diferentes personajes que, a lo largo del presente capítulo, se han venido caracterizando y que constituyen los elementos esenciales en la narrativa ritual del Carnaval Tepehua huehuetlense.

<b>Dimensión sonoro-kinética de los personajes del Carnaval Tepehua de Huehuetla</b>			
<b>Personajes</b>	<b>Sonidos con instrumentos</b>	<b>Sonidos corporales</b>	<b>Secuencias kinéticas</b>
<b>Los Antepasados o Ancestros :</b>			
<i>Huehues</i>	Siempre va con ellos un <b>trío</b> huasteco tocando <i>sones de carnaval</i> . En ocasiones, tocan un cuerno de toro o <i>mitadera</i> para avisar su llegada.	Lenguaje en español y tepehua, impostado con voces muy agudas. Gritos agudos al cambio de <i>son</i> . Fuerte sonoridad en los <i>sones zapateados</i> .	Bailan <i>sones de carnaval</i> , mediante dos modelos: <i>sones de brinco</i> y <i>sones zapateados</i> . Coreográficamente siguen el performance tradicional del huapango huasteco.
<b>Los Diablos:</b>			
<i>Diablos coludos o Coludos</i>	Cuando se acercan a una cuadrilla de <i>Huehues</i> bailan en círculo y los músicos les tocan los sones: <i>El Comanche, El Diablito y La Llorona</i> .	Sonido que particulariza al personaje. Portan botas y golpean el piso fuertemente al marchar.	Realizan carreras y marchas. Danzan con pequeños <i>trotes</i> , al ritmo de los <i>sones de carnaval: El Comanche, El Diablito y La Llorona</i> .
<i>Diablos de capa</i>	Cuando se acercan a una cuadrilla de <i>Huehues</i> bailan en círculo y los músicos les tocan los sones: <i>El Comanche, El Diablito y La Llorona</i>	Sonido que particulariza al personaje. Portan botas y golpean el piso fuertemente al marchar.	Realizan carreras y marchas. Danzan con pequeños <i>trotes</i> , al ritmo de los <i>sones de carnaval: El Comanche, El Diablito y La Llorona</i> .
<i>Comanches</i>	Cuando se acercan a una cuadrilla de <i>Huehues</i> bailan en círculo y los músicos les tocan los sones: <i>El Comanche, El Diablito y La Llorona</i>	Sonido que particulariza al personaje. Portan botas y golpean el piso fuertemente al marchar. Traje adosado de corcholatas. Portan en la cintura varios cascabeles de bronce de gran tamaño.	Realizan carreras y marchas. Danzan con pequeños <i>trotes</i> , al ritmo de los <i>sones de carnaval: El Comanche, El Diablito y La Llorona</i> .
<i>Botudos</i>	Cuando se acercan a una cuadrilla de <i>Huehues</i> bailan en círculo y los músicos les tocan los sones: <i>El Comanche, El Diablito y La Llorona</i>	No emiten sonido vocal. Traje adosado de envases de plástico o latas de diferentes tamaños.	Realizan carreras y marchas.
<i>Santos</i>	Cuando se acercan a una cuadrilla de <i>Huehues</i> bailan en círculo y los músicos les tocan los sones: <i>El Comanche, El Diablito y La Llorona</i>	No emiten sonido vocal.	Realizan carreras y marchas. Danzan con pequeños <i>trotes</i> , al ritmo de los <i>sones de carnaval: El Comanche, El Diablito y La Llorona</i> .
<i>Apaches</i>	Cuando se acercan a una cuadrilla de <i>Huehues</i> bailan en círculo y los músicos les tocan los sones: <i>El Comanche, El Diablito y La Llorona</i>	No emiten sonido vocal. En su indumentaria llevan cascabeles pequeños.	Realizan carreras y marchas. Danzan con pequeños <i>trotes</i> , al ritmo de los <i>sones de carnaval: El Comanche, El Diablito y La Llorona</i> .
<i>Muertes</i>	No bailan	Sonido que particulariza al personaje: <b>ullido</b>	No emiten sonidos al moverse
<i>Indios Bárbaros</i>	Cuentan con un trío huasteco que interpreta los <i>sones de carnaval</i> específicos para el ritual de <i>Bailar la lumbre</i> ; estos son: <i>La Marcha, El Comanche, El Diablito y La Llorona</i>	Sonido que particulariza al personaje. Portan en la cintura varios cascabeles de bronce de gran tamaño.	Realizan carreras y marchas. Danzan con pequeños <i>trotes</i> , al ritmo de los <i>sones de carnaval</i> .

A lo largo del presente capítulo, se han abordado varios aspectos del Carnaval Tepehua, desde la perspectiva de aquellas entidades sagradas o *disfrazados* a través de las cuales se manifiesta toda la narrativa de la celebración, así como los diferentes momentos rituales en los que estos personajes hacen su aparición. Junto con esto, también se ha delimitado el espacio territorial –físico y simbólico– de la comunidad de Huehuetla en el que se llevan a cabo todas las acciones rituales que demanda el hecho festivo. Todo ello asociado con el conjunto de comportamientos sonoro-kinéticos que caracterizan a los personajes que integran los grupos y cuadrillas participantes en la celebración. Aunado a lo anterior, se ha buscado contribuir al conocimiento del esquema simbólico, ritual y organizativo a partir del cual se encuentra estructurado una parte significativa del Carnaval Tepehua, desde una perspectiva sistémica fundamentada en diversas oposiciones binarias que se manifiestan a lo largo del hecho performativo que se analiza.

En todo este proceso se ha jerarquizado la importancia que tienen los elementos sonoro-kinéticos que intervienen en el carnaval como elementos permanentes que se convierten en detonantes significativos que contribuyen a fortalecer, en gran medida, las identidades tepehuas de los habitantes de Huehuetla.

Así pues, en este apartado se han descrito el conjunto de acciones significantes que se realizan durante los primeros seis días del carnaval, dejando para el capítulo siguiente el conjunto de eventos y actividades rituales realizadas el miércoles de la *Octava*, séptimo y último día de la celebración. Estas acciones se basan en múltiples manifestaciones sonoro-kinéticas que posibilitan articular todo el modelo y finalizar adecuadamente el ceremonial que demanda la realización del Carnaval Tepehua. De esta manera se espera recibir, durante todo un año, los consiguientes dones y protecciones para la comunidad, al mismo que se fortalecen los lazos de unidad tepehua y su sentido de pertenencia e identidad con la cultura matricial.

## CAPÍTULO 4

### El miércoles de la *Octava*, cierre del Carnaval Tepehua.

El objetivo principal del presente capítulo es abordar el tema de las actividades rituales que se realizan durante el último día del Carnaval Tepehua de Huehuetla, las cuales constituyen, en su conjunto, una síntesis de todo lo ocurrido a lo largo de la celebración.

Dichas actividades sonoro-kinéticas se encuentran orientadas hacia el adecuado *cierre* de la celebración carnavalesca y, por tanto, el correcto final del referido período sagrado. La mayor parte de ellas están destinadas a invocar a *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru*, deidad tepehua del inframundo. Entre los tepehuas huehuetlenses se considera que una manera de lograr comunicarse con él es la atmósfera sonora y dancística generada por los diferentes tipos de *disfrazados* asociados con dicha deidad: *Comanches*, *Coludos*, *Diablos de capa*, *Indios bárbaros* y *Muertes*, entre otros. En aparente oposición con este tipo de *disfrazados* se encuentran las diversas cuadrillas de *Huehues*, cuyo performance sonoro y kinético opera de manera paralela y diferenciada de los anteriores.

En la parte inicial de este capítulo se abordan, desde la perspectiva de la oposición binaria, las características que tienen las acciones rituales de carácter sonoro-kinético implementadas durante el miércoles de la *Octava*.

En la segunda parte del apartado se describe el conjunto de acciones rituales que se llevan a cabo desde las primeras horas de la madrugada del miércoles de la *Octava*, hasta lo que denominaremos como el primer *cierre* del Carnaval Tepehua, ocurrido a la caída del sol, entre siete y ocho de la noche. Estas actividades comprenden: a) Carreras nocturnas por las principales calles de Huehuetla, caracterizadas por los diversos complejos sonoros que emiten pequeños grupos integrados por *Comanches*, *Coludos* y *Diablos de capa*, con preponderancia de los primeros; b) último día de recorridos por los diferentes espacios de la comunidad sacralizados por las diversas cuadrillas de *Huehues* y sus correspondientes músicos, así como por los diversos grupos de *Diablos*; c) el Desfile y Concurso Municipal de Disfraces que se lleva a cabo en la plaza principal de la comunidad; d) la aparición en la comunidad de las hordas de *Muertes* y las luchas rituales –uno a uno– que se realizan entre estos personajes y una parte del señalado grupo de *Diablos*: *Comanches*, *Coludos* y *Diablos de capa*; mediante estos enfrentamientos rituales, cada vez más exacerbados, se produce, pasadas las siete de la noche, lo que hemos denominado como el primer *cierre* del Carnaval

Tepehua. De manera paralela, las diversas cuadrillas de *Huehues* van finalizando su performance comunitario y paulatinamente retornan, con sus grupos de músicos, a las casas de sus respectivos encargados, ubicadas en las diferentes colonias y barrios tepehuas de Huehuetla.

En la tercera parte del apartado se abordan las actividades destinadas a lo que denominaremos como el segundo *cierre* del Carnaval Tepehua, el cual se encuentra conformado por el *Baile* o Huapango de Carnaval y por la Danza del Indio o *Bailar la lumbre*. Estas celebraciones sagradas se llevan a cabo, tanto en la plaza principal de la comunidad –auspiciadas por las autoridades políticas del municipio–, como en la mayoría de las diferentes colonias y barrios en los cuales se encuentra asentada la población tepehua. Estas últimas ceremonias son sufragadas por los propios tepehuas a partir de diversos comités comunitarios. Las acciones rituales anteriores se realizan de las nueve de la noche a las primeras horas de la madrugada.

#### **4.1 Los rituales sonoro-kinéticos del miércoles de la *Octava* y su oposición binaria.**

Mediante la adecuada ejecución de las diferentes acciones rituales de carácter sonoro-kinético que se realizan el miércoles de la *Octava*, se finaliza el ciclo anual del carnaval y, con ello, se garantiza la eficacia simbólica de toda la festividad, asegurando que las deidades pertenecientes al inframundo derramen sobre la comunidad sus diversos tipos de dones. Estos dones estarán destinados al beneficio de toda la población que –de una u otra manera– ha participado en la realización del carnaval huehuetlense, con lo cual se fortalecen los lazos de afinidad étnica y de socialización entre los habitantes de los diferentes barrios tepehuas de la localidad.

Con la intención de facilitar la comprensión del conjunto de fenómenos sonoro-kinéticos que ocurren durante el miércoles de la *Octava*, *cierre* del Carnaval Tepehua, así como para establecer una clara división entre los performances rituales ocurridos desde la madrugada del miércoles hasta el ocaso del mismo día, con aquellos que se realizan desde las nueve de la noche del mismo día hasta las dos o tres de la madrugada del jueves subsecuente, se han elaborado dos constructos operativos para la presente investigación, que coinciden con cada uno de los bloques señalados: el primer *cierre* del Carnaval Tepehua y el segundo *cierre* del Carnaval Tepehua. Estos dos bloques de actividades, perfectamente delimitados por la

comunidad, si bien no tiene un nombre específico, si están divididos por elementos espacio-temporales que posibilitan su organización y desarrollo. Por ello, dichas denominaciones serán empleadas en la mayoría de los análisis y cuadros subsecuentes. La propuesta anterior se origina como resultado de la investigación del fenómeno carnavalesco producto del trabajo de campo realizado durante varios años en la comunidad.

Es muy probable que esta división sea producto de la imbricación, dentro del Carnaval Tepehua de Huehuetla, de dos actividades comunitarias sonoro-kinéticas de carácter sagrado que en un principio estuvieron orientadas hacia ámbitos diferentes: *el divino* y *el humano*. En este sentido los campos semánticos de cada una de ellas, no obstante estar interrelacionadas, se dividieron. Un elemento importante para dicha dicotomía es el horario dentro del cual se realizan los respectivos performances: unos durante el día, hasta el ocaso; y los otros por la noche y parte de la madrugada. A continuación se presenta un cuadro donde se muestra dicha oposición binaria, así como sus respectivas orientaciones sagradas a *lo divino* y a *lo humano*:

<b>Oposición binaria en los <i>cierres</i> del Carnaval Tepehua durante el miércoles de la <i>Octava</i></b>	
Primer <i>cierre</i> del Carnaval Tepehua	Segundo <i>cierre</i> del Carnaval Tepehua
Temporalidad: <b>diurna</b> –Desde la mañana, hasta el ocaso del día–	Temporalidad: <b>nocturna</b> –Desde las nueve de la noche hasta los dos o tres de la madrugada del día siguiente–
Ámbito: sagrado	Ámbito: sagrado
Acción social de los agentes orientada: <i>a lo divino</i>	Acción social de los agentes orientada: 1ª parte: a <i>lo humano</i> y 2ª parte: a <i>lo divino</i>
Acciones sonoro-kinéticas:  = La cuadrilla de <i>Huehues</i> ejecuta diversos <i>sones de carnaval</i>  = Luchas rituales para la renovación del ciclo festivo	Acciones sonoro-kinéticas:  = <i>Bailes</i> o <i>Huapangos</i> de Carnaval Tepehua donde se interpretan <i>sones huastecos</i> y <i>sones de carnaval</i> .  = Danza del indio o <i>Bailar la lumbre</i> donde se ejecutan cinco piezas: una <i>marcha</i> y cuatro <i>sones de carnaval</i> : <i>El Comanche</i> , <i>El Diablito</i> , <i>La Llorona</i> y <i>La Muñeca</i> .



Así pues, en el caso del primer *cierre* de carnaval, la direccionalidad de todas las acciones realizadas por los agentes sociales se encuentran orientadas hacia *lo divino*, en función de la representatividad que poseen los personajes o *disfrazados* asociados con las entidades del inframundo: los *Ancestros* o antepasados tepehuas, representados por los *Huehues*, y los *Diablos*. Una clara demostración del proceso anterior es la desaparición, mediante el primer *cierre* de carnaval, de las cuadrillas de *Huehues*, así como de la mayoría de las “pandillas” de *Diablos*: *Diablos coludos* o *Coludos*, *Diablos de capa*, *Apaches*, *Botudos*, *Santos*, *Muertes*, *Comanches* e *Indios bárbaros*. Con la excepción de los dos últimos, todos los *disfrazados* señalados finalizan su participación con el primer *cierre* del performance carnavalesco tepehua. Esto incluye a todo tipo de personajes carnavalescos locales, así como aquellos procedentes de otras comunidades de la sierra Otomí-Tepehua.

En el caso del segundo *cierre* de carnaval es posible que, en un principio, se estableciera una interacción entre el *Baile* o Huapango de Carnaval y las demostraciones espectaculares realizadas por un chamán de la comunidad llamado Chacholá, consistentes en doblar barretas incandescentes –al rojo vivo– y correr sobre brasas ardiendo sin quemarse; poco tiempo después, diversos discípulos del personaje se sumaron a la demostración de correr sobre brasas ardiendo. De esta manera se articularon ambas acciones sonoro-kinéticas orientadas hacia *lo humano*. Unos años después, con el fallecimiento de Chacholá, se retoman estas prácticas por la comunidad y se genera la práctica y el sustento mítico que da lógica y sentido al ritual de *Bailar la lumbre*. Como parte de este proceso, mediante la exégesis local, se conforma la cuadrilla de *Indios bárbaros*, a los cuáles se les relaciona, de manera directa, con *Ihacaticuru*, deidad principal del inframundo. Por su parte, los *Comanches*, mediante el poderoso complejo sonoro que articulan, también colaboran para convocarlo.

En la actualidad, todas las acciones realizadas por la cuadrilla de *Indios bárbaros*, así como por el grupo de *Comanches*, principales actores de la *Danza del Indio*, van orientadas hacia *lo divino*, en un afán de convocar a la deidad principal del inframundo con la intención de obtener la derrama de sus dones sobre la población tepehua de Huehuetla.

De esta manera, el segundo *cierre* de carnaval combina diversas acciones rituales sonoro-kinéticas: los *Bailes* o Huapangos de Carnaval, orientados hacia *lo humano*, y su correspondiente *Danza del Indio* o *Bailar la lumbre*, con orientación hacia *lo divino*.

Recapitulando lo anterior, en el cuadro siguiente, se ilustran cronológicamente el conjunto de actividades que se realizan durante el último día de la festividad, así como sus horarios aproximados:

Miércoles de la <i>Octava</i>							
Actividades rituales sonoro-kinéticas implementadas para el <i>cierre</i> del Carnaval Tepehua							
2:00 a 5:00	9:00 a 12:00	10:00 a 13:00	13:00 a 19:00	D E S C A N S O	20:30 a 22:30	23:00 a 23:30	23:40 a 2:00
Uno o varios <i>Comanches</i> con sus gritos y atuendos sonoros recorren las calles de Huehuetla anunciando el próximo <i>cierre</i> del Carnaval Tepehua*	Recorridos De las cuadrillas de <i>Huehues y de las</i> “ <i>pandillas</i> ” de <i>Diablos</i> por el espacio ritual de la comunidad  Luchas rituales –uno a uno– ( <i>Diablos**</i> contra <i>Muertes</i> )	Desfile y Concurso Municipal de Disfraces (10:00 -12:00)  Concurso Municipal de Disfraces (12:00 -13:00)	Últimos recorridos de las cuadrillas de <i>Huehues y de las</i> “ <i>pandillas</i> ” de <i>Diablos</i> , así como enconadas luchas rituales –uno a uno– ( <i>Diablos**</i> contra <i>Muertes</i> )  <b>Primer <i>cierre</i> del Carnaval Tepehua</b> (17:30 a 19:00)			<i>Baile</i> o Huapango de Carnaval (1ª parte)	Realización del ritual denominada Danza del Indio o <i>Bailar la lumbre</i>
					<b>Segundo <i>cierre</i> del Carnaval Tepehua</b> (20:30 a 2:00 A.M.)		
* En la actualidad, las hordas de <i>Muertes</i> salen desde el martes por la tarde e inician las luchas rituales. ** Los <i>Diablos</i> que luchan pueden ser: <i>Diablos de capa</i> , <i>Coludos</i> y <i>Comanches</i> .							

Cuadro núm. 11

Elaboración: José Luis Sagredo

Es importante señalar que el conjunto de rituales sonoro-kinéticos que se realiza para el *cierre* de la celebración anual del carnaval convocan no sólo a los integrantes de la comunidad tepehua –residentes y migrantes–, sino a toda la población de Huehuetla y a diferentes pueblos de las culturas otomíes de la sierra que habitan en las diversas poblaciones del entorno geográfico cercano. Muchos de ellos, al día siguiente de haber concluido la celebración, retornan a sus respectivos barrios y comunidades.

De igual manera, un importante número de migrantes tepehuas finalizan su peregrinación ritual a la comunidad y se despiden de sus familias para regresar a sus trabajos y asentamientos, ubicados fuera de la comunidad; ya sea a nivel estatal, nacional o internacional.

#### 4.2 El primer *cierre* del Carnaval Tepehua de Huehuetla

Desde las primeras horas de la madrugada del miércoles de la *Octava*, se informa a toda la comunidad de la llegada del final del carnaval. En esta acción ritual la atmósfera sonora generada por tres tipos de *disfrazados* ocupa un lugar preponderante, vinculados con el bloque de los *Diablos*, y dotados por la exégesis local de diferentes elementos sonoros que los particularizan, estos son: *Coludos*, *Diablos de capa* y *Comanches*; la siguiente cita ilustra el impacto que genera el complejo sonoro de estos últimos, en los escuchas de la comunidad, en el momento de “anunciarles” el inminente *cierre* de la celebración:

Miércoles de la octava de carnaval en Huehuetla, Hidalgo; ocho días después del miércoles de ceniza, durante [...] la madrugada [...], las calles principales del pueblo han sido recorridas incansablemente por pequeñas cuadrillas de Comanches, los cuales, con sus sonoros trajes de metal, sus cinturones de grandes cascabeles y sus poderosos gritos, pretenden sobresaltar la calma del sueño de los habitantes de Huehuetla, recordándoles que ha llegado el último y más importante día del Carnaval tepehua. (Sagredo, 2003, p.11)

En la mañana siguiente, alrededor de las nueve horas, empiezan a escucharse los diversos *sones de carnaval* interpretados por los músicos del trío huasteco, parte indisoluble de cada una de las cuadrillas de *Huehues*. A los sonidos musicales se suman los gritos y lenguaje en tonalidades agudas –en tepehua y español– que caracterizan a los *Huehues* y a sus respectivos capitanes. Estas cuadrillas, durante el día, deambularán –por última vez– a todo lo largo y ancho del espacio performativo del carnaval y aprovecharán para recoger las últimas aportaciones, en dinero y en especie, que les brindarán los demás asistentes al evento como resultado de los diferentes *sones de carnaval* interpretados por los *Huehues* en la entrada de sus casas y negocios. Con dichos recursos y otras aportaciones obtenidas por los encargados y capitanes de cada una de las agrupaciones; se sufragará el pago a los músicos que los han acompañado durante toda la festividad, el costo de las indumentarias tradicionales tepehuas que portan algunos miembros de la agrupación, así como las diversas comidas y bebidas ofrecidas a los integrantes de las cuadrillas de *Huehues* durante todo el carnaval. En muchas ocasiones, la suma restante de dichas aportaciones se destinará para el pago de un trío huasteco de renombre estatal, el cual actuará en los correspondientes *Bailes*

o Huapangos de Carnaval, que se realizan en las diferentes colonias y barrios tepehuas, así como en la plaza principal de la localidad. Asimismo, cuando los recursos son insuficientes, se invitará a participar a algunos de los diferentes tríos huastecos que existen en la comunidad, la mayoría de los cuales han estado participando como parte de las diversas cuadrillas de *Huehues* a todo lo largo de la celebración carnavalesca.

Por otra parte, de manera paralela a las acciones sonoro-kinéticas implementadas por las diferentes cuadrillas de *Huehues* durante este último día, en el bloque de los *Diablos* se empiezan a generar los primeros encuentros o luchas rituales con las *Muertes* y, por consiguiente, los respectivos “ensuciamientos”<sup>57</sup> de los *disfrazados*, los cuales tienen como fin primordial, la renovación simbólica del carnaval huehuetlense.<sup>58</sup>

De manera paulatina, las prácticas sonoro-kinéticas de los *Huehues*, así como las luchas rituales y los incansables trotes, saltos y carreras de las “pandillas” de *Diablos* y demás *disfrazados*, se van direccionando hacia la plaza principal, con la intención de irse acercando al lugar donde se efectuará el Desfile y Concurso Municipal de Disfraces; evento a celebrarse en la plaza principal de Huehuetla entre las diez de la mañana y la una de la tarde de este día.

#### 4.2.1 El Desfile y Concurso Municipal de Disfraces

Dentro de las diversas actividades realizadas durante el miércoles de la *Octava*, último día del Carnaval Tepehua de Huehuetla, se encuentran el Desfile y Concurso Municipal de Disfraces, convocado por la Presidencia Municipal de Huehuetla, evento cuya antigüedad se remonta al último cuarto del siglo pasado.

A dicha actividad asisten un gran número de habitantes de la población, así como la mayoría de personajes o *disfrazados* que, a lo largo de dos semanas, han intervenido en este performance tradicional. A ellos se agrega la participación de diversos grupos de *disfrazados* y de agrupaciones musicales procedentes de las cercanas poblaciones de

---

<sup>57</sup> Uno de los objetivos de las luchas rituales es la renovación simbólica del ciclo festivo, por lo cual deben “ensuciarse” los trajes de *Diablos de capa*, *Coludos* y *Comanches*; con el fin de que se obliguen a renovarlos para el siguiente carnaval.

<sup>58</sup> Con la intención de dar seguimiento a la narrativa temporal señalada en el cuadro que inicia este apartado, este y otros aspectos relacionados con las luchas rituales, serán abordados de manera más detallada unas páginas más adelante.

otomíes de la sierra, circunvecinos de los tepehuas. Estos arriban a Huehuetla acompañados de un buen número de familiares y paisanos que desean estar presentes, no sólo en el Desfile y Concurso Municipal de Disfraces, sino en todas las actividades que se realizan el último día de la festividad.

El evento se realiza en la plaza principal de la comunidad, cuyas características y significaciones ya fueron señaladas en el capítulo 1 de este trabajo. En un extremo se encuentra el edificio que alberga la Presidencia Municipal, a un costado de la cual se ubica la Comandancia de Policía. Asimismo, en uno de los espacios laterales de la plaza, se localiza un portal con varios negocios y, frente a este, se encuentra un pequeño jardín con un quiosco, cerca del cual se localizan las escaleras que dan acceso a la capilla de san Benito Abad, patrono de la comunidad. La mayor parte de la superficie de esta plaza la ocupa una cancha abierta de basquetbol –con las medidas reglamentarias– de 28 metros de largo por 15 metros de ancho. Dicho espacio performativo está situado a sólo tres cuadas, en línea recta, del antiguo puente que atraviesa el río Huehuetla o Pantepec, el cual constituye el acceso –por camino de terracería– al asentamiento tepehua denominado Barrio Aztlán y, más adelante, a otros poblados habitados por otomíes de la sierra. Como ya se señaló en apartados anteriores, dicha plaza constituye –al mismo tiempo– el lugar obligado a transitar por todos los grupos de *disfrazados*, y el área limítrofe por la cual deben circular estos personajes durante todo el carnaval.



Foto núm. 33. Manta colocada en el Palacio Municipal de Huehuetla invitando a la comunidad a las actividades del miércoles de la *Octava* del Carnaval Tepehua. Foto J. L. Sagredo

Así pues, desde las nueve y media de la mañana del miércoles de la *Octava*, empiezan a hacer mayor presencia en la plaza principal los diferentes grupos y cuadrillas de entidades sagradas. Conforme avanza el tiempo sus recorridos por todo el centro de la comunidad – espacio performativo del carnaval– cada vez son más rápidos, hasta que terminan circunscribiéndose al espacio perimetral de la plaza, recorriéndola en sentido levógiro.

Estas acciones también incluyen a los personajes denominados *Muertes*, oscuras entidades del inframundo, cuyas hordas salvajes son las últimas en hacer acto de presencia en la celebración carnavalesca. A ellas también se suman una o dos cuadrillas de *Indios bárbaros* quienes, por la noche, deberán efectuar el ritual sonoro-kinético de *Bailar la lumbre*, tanto en esta plaza principal como en los diferentes barrios indígenas de Huehuetla.

A continuación se describen de manera consecutiva las acciones realizadas por los diferentes grupos y cuadrillas de *disfrazados*, durante el Desfile y Concurso Municipal de Disfraces; en ellas participan también jueces, organizadores, autoridades municipales y – desde luego– el público asistente a este importante evento del Carnaval Tepehua de Huehuetla.

- a) La procesión inicia en la plaza principal después de las diez de la mañana y, de manera paulatina, durante más de una hora, se van incorporando a él los diversos grupos de *disfrazados*. Para ello, lo único que tienen que hacer los carnavaleros es cruzarla y, al llegar al extremo contrario, deberán girar hacia la izquierda, en sentido levógiro o antihorario. De esta manera empiezan a recorrer, con pequeños trotes, todo el perímetro del área, el cual tiene una extensión de entre noventa y cien metros.
- b) Alrededor de las once del día se incorpora al Desfile y Concurso Municipal de Disfraces, un trío huasteco, el cual se encarga de interpretar diversos *sones de carnaval*; en particular aquellos dirigidos hacia los dos grandes bloques de identidades procedentes del inframundo: los *Huehues* y los *Diablos*. Tal es el caso de las piezas: *El Comanche*, *La Llorona*, *El Diablo*, *La Muñeca*, *El Guajolote* y *El Viejito*, entre otros. Es importante señalar que como parte de las diversas secuencias de *sones de brinco* y *sones zapateados*, los músicos

interpretan alguna de las dos *marchas* tradicionales que existen en la comunidad. Dentro del Carnaval Tepehua de Huehuetla, la *marcha* es un género tradicional que permite fortalecer la eficacia de sus rituales sonoro-kinéticos. Se emplea para abrir y cerrar las diversas secuencias de *sones de carnaval*, formando parte sustantiva de las mismas. Aunado a lo anterior, las *marchas*, en función de su estructura rítmico-melódica, al igual que ocurre con las marchas militares, refuerzan la acción kinética de marchar y trotar, tal es el caso de los grupos de carnavaleros cuando inician y finalizan sus vueltas alrededor de la plaza principal de Huehuetla. Estas marchas también las emplean las cuadrillas de *Indios bárbaros* como parte de su performance dancístico ritual denominado *Bailar la lumbre*, al inicio y al final del mismo.

- c) Para las once y media de la mañana, la cantidad de carnavaleros circulando en la plaza es muy grande y, para que todos tengan cabida, los *disfrazados* tienen que formar perímetros cada vez más reducidos hasta ocupar casi la totalidad del área ritual. Asociado con este momento, en los pocos espacios desocupados de la plaza, continúan los enfrentamientos entre las *Muertes* y los diferentes tipos de *Diablos*, que la exégesis local ha dotado de características sonoro-kinéticas que los particularizan y diferencian: *Comanches*, *Coludos* y *Diablos de capa*. De igual manera se incrementa la concentración, alrededor de la plaza, de un gran número de personas que desean participar como observadores en el evento.
  
- d) Mientras ocurre este proceso, en uno de los extremos de la plaza se ubica un pódium en el cual se encuentran presentes diversas autoridades políticas y económicas de la comunidad, quienes se han encargado de reunir y/o donar diversos recursos para otorgar un reconocimiento y un premio –en efectivo y/o en especie– a los participantes seleccionados; junto con los anteriores se encuentra un jurado conformado por indígenas tepehuas, que han sido parte de los grupos de *disfrazados* de diferentes barrios indígenas de la población. Ellos, durante la última hora, han observado cuidadosamente a los participantes y delimitado reconocimientos y premios, de acuerdo a dos categorías: la primera –

la más extensa–, reconoce y premia a los mejores disfraces vinculados con cada una de las diferentes entidades tepehuas del inframundo, que forman parte de la narrativa tradicional del Carnaval Tepehua, las cuales son: *Huehues*, *Comanches*, *Coludos*, *Diablos de capa* y *Muertes*. La segunda categoría corresponde a los disfraces innovadores y más elaborados que se presentan en el carnaval; dentro de estos se incluyen diversos *disfrazados* –solos o en grupo–, pertenecientes a las comunidades circunvecinas del municipio de Huehuetla, las cuales son habitadas por otomíes de la sierra.

- e) Acto seguido, el maestro de ceremonias, mediante el sonido local, va convocando a los diversos *disfrazados* seleccionados para ganar el concurso, a subir al pódium para recibir su reconocimiento y su premio, en efectivo y/o en especie. Previo a ello se hace un reconocimiento al esfuerzo realizado para la elaboración de la indumentaria, al mismo tiempo se ponderan las cualidades de la misma; todo ello con la intención de lograr el reconocimiento de todos los participantes en el evento. Con esta acción los organizadores de la presidencia municipal dan punto final a esta actividad comunitaria.
- f) Una vez terminada la premiación, el locutor invita –de manera reiterada– a todos los presentes a asistir en la noche a la realización, en ese mismo lugar, del *Baile* o *Huapango* de Carnaval, en medio del cual se implementará el performance ritual de *Bailar la lumbre*, denominada por las autoridades como Danza del Fuego. A partir de este momento, el público asistente inicia poco a poco la retirada del espacio performativo.
- g) De manera simultáneas, continúan las luchas rituales en el centro de la plaza principal y, de manera paulatina, todos los participantes se van retirando de la misma para continuar sus recorridos rituales o bien para ir a comer.

Como resultado de los registros y datos obtenidos en el trabajo de campo, se presentan algunas reflexiones que sustentan la importancia del Desfile y Concurso Municipal de



Disfraces como un elemento que, con el transcurso del tiempo, se ha convertido en una parte sustantiva del fenómeno carnavalesco, que integra y articula los diversos personajes que conforman el sistema de prácticas rituales sonoro-kinéticas del Carnaval Tepehua de Huehuetla.

Durante este acto performativo se hace evidente la presencia del espíritu primigenio que anima la carnavalización del mundo (Bajtin, 2008). Este espíritu propicia que los tepehuas huehuetlenses también se disfracen de aquellos personajes significantes que participan en otros tipos de celebraciones sagradas, asociadas con su sistema ritual, sonoro y kinético.

Tal es el caso de los personajes que se encargan de guiar los diversos ceremoniales que conforman los *sones de costumbre*, como son los *tapapan* o chamanes y sus *ayudantes* y *ayudantas*. Lo mismo ocurre con la representación carnavalesca de los *mayordomos* y las *madrinas* que participan en los *sones de la mesa, de la flor o de mayordomía*.

En muchos casos es común que, quienes representan estos personajes, pertenezcan a las cuadrillas de *Huehues*, empleando para ello la indumentaria tradicional que caracteriza a los ancestros tepehuas –hombre y mujer–. En este sentido, hablamos de una doble representación carnavalesca descrita de la siguiente manera: a) los tepehuas actuales actúan como los antepasados tepehuas fallecidos que retornan a visitar a la comunidad, b) Estos –a su vez– representan a los ritualistas que guían otros ceremoniales sagrados del sistema sonoro-kinético que se realizan entre los tepehuas de Huehuetla, como son los *sones de costumbre* y los *sones de la mesa, de la flor o de mayordomía*.

Es importante destacar que, lo referido en los dos párrafos anteriores se ubica dentro del campo semántico de los *Ancestros*, que constituye uno de los extremos de la oposición binaria a través de la cual, consideramos, se manifiesta en el Carnaval Tepehua. En el otro extremo de dicha oposición se encuentra el campo semántico de los *Diablos*, con sus correspondientes grupos de personajes.

Asimismo, dentro de los *Diablos* también se produce una doble representación carnavalesca, ya que es común ver a diversos *disfrazados*, como *Apaches*, *Comanches* e *Indios bárbaros*, realizando diferentes tipos de “limpias”, representando a médicos brujos y sahumando a los asistentes, de acuerdo a las acciones rituales empleadas en los *sones de costumbre*. De esta manera, en el Desfile y Concurso Municipal de Disfraces se manifiesta,

de manera más detallada, la articulación que existe entre los diversos subsistemas que integran el sistema sonoro-kinético de los tepehuas de Huehuetla.

Otro aspecto importante a destacar es que el único momento en el cual se suman las sonoridades y kinesis –individuales y colectivas–, que caracterizan y dan sentido a todas y cada una de las entidades sagradas que participan en esta celebración tradicional ocurre durante dicho performance colectivo, en el cual todos los *disfrazados* se encuentran y reconocen a partir de sus similitudes y diversidades. Es por ello que este evento se convierte en un momento de excepción que permite observar, de un sólo golpe, a todos los personajes que intervienen en el Carnaval Tepehua. Aunado a esto, la compleja y poderosa conjunción de sonidos constituye uno de los momentos performativos de intensa emocionalidad, tanto para las diferentes entidades sagradas como para el público que participa en el carnaval huehuetlense. Así pues, se considera que este proceso sonoro-kinético fijado en las estructuras mentales de los participantes tepehuas se constituye en un detonante emocional que los acompañará a lo largo de su vida, estableciendo una fuerte vinculación con sus diversas identidades y campos afectivos.

En relación con la impactante dimensión sonora, kinética y plástica que se manifiesta en el Desfile y Concurso Municipal de Disfraces, se incluye la siguiente referencia:

Con peculiares gritos, interjecciones, exclamaciones y sonidos producidos por sus trajes, las cuadrillas de *disfrazados* recorren las calles del pueblo, al ritmo de la música ejecutada por los tríos de huasteco que tocan diferentes "sones de costumbre", dirigiéndose a la plaza principal, lugar donde se concentran cientos de participantes, entre lugareños y visitantes para disfrutar de esta fiesta de manera colectiva, para finalmente efectuar el tradicional “**concurso de disfraces**“ organizado por la **presidencia municipal** “pu’ucxtín” y el comité organizador donde compiten año con año por el mejor disfraz y ganarse premios en dinero efectivo y en especie a los primeros tres lugares en diferentes categorías de disfraz. Este día se dejan ver cientos de personas, entre *disfrazados* de comanches, diablos, coludos, muertes, payasos, costaludos, y disfraces raros. (Flores, 2014, p. 67)

Aunado a lo anterior, cabe señalar que durante los últimos días de esta festividad, y en particular el miércoles de la *Octava*, se hacen presentes un gran número de nuevos

personajes o *disfrazados* procedentes tanto de la propia comunidad como de poblaciones circunvecinas, todos ellos tienen la intención de participar en el citado Desfile y Concurso Municipal de Disfraces. En este caso, la indumentaria y parafernalia de estas entidades carnavalescas, al igual que ocurre en otros carnavales de la Huasteca, alude a personajes relacionados con diferentes políticos, prelados de la iglesia, superhéroes, protagonistas de comedias, cómicos, series infantiles y de caricaturas, tal es el caso de Cepillín, Bozo, Batman, el Chapulín Colorado, el Chavo, Bob Esponja, e incluso el Papa Francisco; junto con ellos, pero en sentido opuesto, existe un gran número de *disfrazados* cuyas indumentarias, parafernalias y gesticulaciones hacen clara alusión a lo ominoso.<sup>59</sup> Tal es el caso de los diferentes tipos de demonios, brujas, vampiros, lloronas, momias, hombres-lobo, muertes y/o calaveras; quienes forman parte del imaginario popular mexicano. A todo ello se suman los disfraces de otros personajes ominosos, producto del cine, el teatro y la televisión como es el caso de *Alliens*, *Depredadores*, *Payasos infernales* y, más recientemente, el personaje principal de *El laberinto del Fauno*. Lo mismo ocurre con diversos tipos de monstruos pertenecientes al inframundo occidental o bien procedentes de mundos extraterrestres.

Como resultado de dichos elementos mediáticos, también se producen diversos tipos de cambios y adaptaciones en la indumentaria tradicional que portan los *disfrazados* tepehuas; en particular aquellos pertenecientes al bloque de los *Diablos*. Tal es el caso de *Comanches*, *Coludos* y *Diablos de capa* cuyas máscaras, capas y parafernalias retoman diversos rasgos de otros personajes ominosos del inframundo, difundidos por los medios de comunicación masiva. Y no sólo esto, en el caso de algunos integrantes de la comunidad tepehua encontramos cierta predilección por la elaboración de disfraces que representan en sus disfraces a demonios terribles, caracterizados por grandes cuernos, enormes alas y, para impactar a quienes los observan, agregan a su parafernalia diversas vísceras sanguinolentas de animales como: corazones, pulmones e hígados.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Del vocablo *ominosus* en latín. Su significado literal se asocia con malos augurios y se aplica a personajes abominables que son peligrosos, por lo que deben rechazarse o evitarse. Aunque en este trabajo sólo señalamos la presencia de lo ominoso en el Carnaval Tepehua de Huehuetla, consideramos que este tema constituye un importante campo de análisis a desarrollar en futuras investigaciones relacionadas con el mismo fenómeno festivo.

<sup>60</sup> Consideramos que los aspectos ominosos presentes en diversos elementos del Carnaval Tepehua de Huehuetla, abren el campo para la realización de nuevas investigaciones sobre este performance comunitario.

A continuación se presenta la foto de un calendario del año 2016, obsequiado durante el Carnaval Tepehua de ese mismo año, con un texto de felicitación –en tepehua y en español–; en él se observan dos demonios, uno blanco y uno rojo, este último lleva en su mano izquierda varias vísceras sanguinolentas. Lo anterior parecería constituir un ejemplo de la ambivalencia del culto a *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru*, deidad tepehua del inframundo, que los buenos deseos para la Navidad y las bendiciones para el Año Nuevo sean vinculadas con algunas de las entidades que lo convocan y representan, las cuales se caracterizan por sus elementos ominosos.



Foto núm. 34 Calendario 2016 en lengua tepehua con iconografía de *Diablos* ominosos del Carnaval Tepehua de Huehuetla, entregado en Navidad del 2015. Foto J. L. Sagredo

Otro aspecto en el cual repercute una parte de las acciones realizadas en el Desfile y Concurso Municipal de Disfraces, está vinculado con los modelos didácticos implementados en la comunidad para la continuidad de las prácticas sonoro-kinéticas del Carnaval Tepehua. Uno de estos modelos consiste en realizar una réplica sintetizada de las acciones y principales personajes carnavalescos que lo integran. Todo ello, entre los niños de una de las escuelas primarias de Huehuetla, que se encuentra ubicada en el espacio que recorren tradicionalmente todos los grupos de *disfrazados*. Al igual que ocurre en el performance que nos ocupa, al final se obsequia a los alumnos con diversos premios en especie. Todo ello con la intención de fomentar la participación de los niños y jóvenes en el carnaval comunitario.

Esta actividad escolar se realiza el Martes de Carnaval, una semana antes del miércoles de la *Octava*, en ella participa la mayor parte de los alumnos, mediante la representación de los personajes tradicionales que forman parte del Carnaval Tepehua y sus respectivas agrupaciones. Así encontramos cuadrillas de *Huehues* –con todos sus personajes–; “pandillas” de *Comanches*, *Coludos* y *Diablos de capa*, hordas desordenadas de *Muertes*, e incluso una cuadrilla de *Indios bárbaros* los cuales, no obstante su corta edad, llevan a cabo el ritual tepehua de *Bailar la lumbre* también denominado la Danza del Indio. De igual forma los estudiantes más grandes implementan las luchas rituales que enfrentan a *Muertes* contra *Diablos*.

En todos los casos anteriores se hace imprescindible la participación de un trío huasteco de la comunidad, el cual interpreta las diferentes *marchas* y *sones de carnaval* que cada ocasión amerita. De esta manera, las secuencias sonoras y kinéticas que caracterizan a cada una de las entidades representadas, se replican de manera idéntica entre los niños y jóvenes. En este sentido se implementa un particular modelo de didáctica émica<sup>61</sup> que posibilita la participación directa de niños y jóvenes en la *Octava* del carnaval a realizarse durante la semana siguiente.

Como colofón a este tema, cabe señalar que, siguiendo el protocolo implementado en el Desfile y Concurso Municipal de Disfraces, este evento escolar se realiza frente a varios

---

<sup>61</sup> Según la definición de Sagredo (2013: 127) el concepto didáctica émica puede definirse como el conjunto de saberes que posee una determinada cultura musical (Camacho, 2009: 26) o dancística que le permiten aprender, enseñar y reproducir diversos códigos sonoros y kinéticos que se encuentran estructurados como sistemas de conocimiento y que forman parte inherente de su proceso social e histórico.

jurados de la comunidad tales como capitanes, encargados y organizadores de las diversas cuadrillas y grupos de *disfrazados* que participan anualmente en el carnaval huehuetlense. Ellos mismos son quienes premian a los niños con balones, patines, tenis y playeras, entre otros objetos significativos para los pequeños estudiantes.



Foto núm. 35 Fragmento de un Desfile y Concurso Municipal de Carnaval, con múltiples tipos de *disfrazados*. Al frente *Coludos*, *Diabla de capa* y *Comanches*. Del lado izquierdo: *Comanches* y *Diablo de capa*; Al centro atrás: *Huehues*, *Viejas* y *Damas*; entre otros. Foto J. L. Sagredo

A continuación se describen las características de los personajes del Carnaval Tepehua denominados *Muertes*, así como las luchas rituales que se producen desde la mañana hasta el ocaso del miércoles de la Octava, entre *Muertes* y tres tipos específicos de *disfrazados* pertenecientes al bloque de los *Diablos*.

#### 4.2.2 Las *Muertes* y las luchas rituales, final y renovación del Carnaval Tepehua.

En Huehuetla, las *Muertes* son entidades del inframundo pertenecientes al campo semántico de los *Diablos*, que aparecen el último día del carnaval; aunque a últimas fechas su llegada a la festividad ocurre desde el martes por la tarde. Sus cuerpos, semidesnudos, sólo están cubiertos por una trusa o un pantaloncillo corto y se encuentran totalmente embadurnados

con aceite quemado de auto,<sup>62</sup> lo cual les confiere un color negro o café muy oscuro. De acuerdo a las costumbres locales, sus rostros no se deben mostrar, por lo que son envueltos por una rústica tela de manta, atada por detrás, a la cual se le han practicado dos orificios para los ojos. Algunas *Muertes* también emplean máscaras de luchadores o máscaras de tela de manta, similares a las que usan los demás *disfrazados* de las cuadrillas y “pandillas” tradicionales del Carnaval Tepehua.

Una de las características sonoras y kinéticas de las *Muertes* consiste en manifestarse mediante pequeños o grandes grupos que corren desaforadamente y de manera desorganizada por los espacios rituales donde se realiza el performance del carnaval. Al mismo tiempo lanzan fuertes alaridos y levantan los brazos, buscando provocar en los diversos grupos de *disfrazados* y en los demás participantes en el evento la sensación de ser hordas de destrucción, formadas por entidades patógenas procedentes del inframundo cuyo fin es acabar con el carnaval, sin embargo su acción ritual principal está dirigida hacia determinado tipo de *disfrazados*, con los cuales entablarán una batalla ritual. Así pues, en el momento de encontrarse –de frente– con alguna de las “pandillas” integradas por *Comanches*, *Coludos* y *Diablos*, las *Muertes* los retan a pelear y, en caso de que estos acepten el reto, se realiza el enfrentamiento simbólico.<sup>63</sup>

Según señala la exégesis local, la función principal de las *Muertes* es la de propiciar la renovación del ciclo ritual anual, para esto deberán enfrentarse, cuerpo a cuerpo, con algunos personajes que forman parte de las “pandillas” de *Diablos*. Se enfrentan mediante una lucha ritual, cuyo objetivo principal consiste en “ensuciar” sus indumentarias y, con ello, lograr que estas se desechen y así se tengan que adquirir otras para el siguiente carnaval.

En este sentido la narrativa del Carnaval Tepehua y sus procesos rituales establecen una nueva oposición binaria, enfrentando a estos dos grupos de *disfrazados* procedentes del

---

<sup>62</sup> Antiguamente se untaban hollín o tizne de carbón.

<sup>63</sup> Entre los personajes característicos que aparecen en los diversos carnavales que se realizan en la Huasteca encontramos a los *Negros* o *Tiznados*, entidades del inframundo con el cuerpo cubierto de ceniza o tizne cuya función es renovar el ciclo festivo a través de su destrucción simbólica. Para ello, la pintura corporal constituye el vehículo principal para el “ensuciamiento” de indumentarias y personas que asisten o participan en la celebración carnavalesca. En muchos lugares estas acciones las realizan otros personajes carnavalescos, los cuales, el último día de la celebración, se embadurnan el cuerpo para cumplir con dicha función ritual. También es común que este “ensuciamiento” vaya acompañado de juegos de carácter beligerante o de francos enfrentamientos.

inframundo, los cuales, no obstante, pertenecer al campo semántico de los *Diablos*, se encuentran en franca oposición, tanto por las características de su indumentaria como por sus funciones dentro del performance carnavalesco. Los personajes que realizan las luchas rituales establecen claras y contrastantes diferencias en sus funciones principales y en su período de permanencia dentro del ciclo carnavalesco. A ello se agregan los contrastes en su indumentaria y parafernalia, así como en el tipo de emisión vocal con la cual la exégesis tepehua los ha venido caracterizando y diferenciado entre sí. A continuación se presenta un cuadro en el cual se especifican algunos de los elementos que caracterizan a la oposición binaria que se manifiesta entre los contrincantes:

<b>Oposición binaria presente en las luchas rituales para el primer <i>cierre</i> del Carnaval Tepehua</b>	
<b>Campo semántico:</b> Bloque de <i>Diablos</i>	
<b>Personajes:</b>  = <i>Muertes</i>	<b>Personajes:</b> = <i>Diablos de capa</i> = <i>Coludos</i> o <i>Diablos coludos</i> = <i>Comanches</i>
<b>Temporalidad:</b> Aparecen sólo durante la mañana y tarde del miércoles de la <i>Octava</i> .	<b>Temporalidad:</b> Se encuentran presentes durante todo el ciclo ritual del Carnaval Tepehua.
<b>Función principal:</b> Luchar para “ensuciar” la indumentaria de sus contrincantes y que se renueve.	<b>Función principal:</b> Luchar para evitar ser “ensuciados” y tener que renovar su indumentaria.
<b>Indumentaria y parafernalia:</b> Todos van enmascarados, semidesnudos y, a manera de pintura corporal, se cubren con aceite quemado de carro lo que les otorga un color de color negro o café muy oscuro. Muchos van descalzos, otros emplean zapatos negros, zapatillas e incluso botas mineras.	<b>Indumentaria y parafernalia:</b> Todos van enmascarados, con el cuerpo completamente cubierto con su indumentaria. En algunos casos llevan adosados al cuerpo diversos instrumentos de acción de danza. Emplean botas mineras o vaqueras.
<b>Emisión vocal:</b> Emiten un tipo particular de “alarido” que tiene como función principal aterrorizar a quienes los escuchan.	<b>Emisión vocal:</b> Cada uno de ellos se caracterizan por un tipo particular de “grito” o emisión vocal: = <i>Diablos de capa</i> - Especie de “ronroneo” = <i>Diablos Coludos</i> - Especie de “rugido” = <i>Comanches</i> - Grito entrecortado con la mano en la boca.

Cuadro núm. 12

Elaboración: José Luis Sagredo



Así pues, mediante dicha oposición binaria que se manifiesta entre los personajes que realizan las luchas rituales y la consecución de estas, se posibilita el renacimiento simbólico del ciclo anual del carnaval.

Estas luchas incluyen el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, el abrazo de los rivales, el empeño por vencer –y ensuciar– al contrincante y el caer en un abrazo ritual girando rápidamente en el piso. Después de esto, los rivales se separan y se ayudan para levantarse, dándose la mano de manera fraterna y avanzando en sentidos opuestos.

Conforme va avanzando la tarde del miércoles, se producen los encuentros más exacerbados en el centro de Huehuetla y se van trasladando paulatinamente de este espacio performativo hasta terminar –alrededor de las siete de la noche–, en el extremo opuesto de la población, justo donde inicia la calle principal de la población, a unos cuantos metros del pequeño monumento dedicado a Miguel Hidalgo, el cual marca la entrada de la población; justo en uno de los barrios tepehuas más numerosos.



Foto núm. 36 Enconada lucha ritual entre un *Comanche* y una *Muerte*. Foto J. L. Sagredo

Por su parte, los Huehues continúan realizando su performance sonoro-kinético durante una hora o una hora y media más; danzando y, con ello, sacralizando por última vez las calles y los espacios comunitarios en donde, a lo largo de dos semanas, se ha venido realizando la

mayor parte del carnaval. Finalmente se retiran a las casas de sus respectivos organizadores para realizar su ritual de desenmascaramiento, comer y descansar.

De esta manera se realiza lo que constituye el primer *cierre* simbólico del Carnaval Tepehua de Huehuetla.

### 4.3 El segundo *cierre* del Carnaval Tepehua y sus manifestaciones sonoro-kinéticas

Como se señaló anteriormente, después del primer *cierre* del Carnaval Tepehua ocurrido alrededor de las siete y media de la noche, se abre un impase para que todo el mundo se retire a su casa y vaya a cambiarse para asistir a sus respectivos *Bailes* o Huapangos de Carnaval. Estas actividades rituales de carácter sonoro-kinético se llevan a cabo tanto en las diversas colonias y barrios tepehuas de Huehuetla, como en la plaza principal de la comunidad.<sup>64</sup>

En dichos eventos se invita a tocar a renombrados grupos de música huasteca –estatal o regional– así como a los tríos huastecos de la localidad. En medio de cada una de estas celebraciones, a partir de las once de la noche, se realiza el performance ritual comunitario denominado Danza del Indio. Su implementación es responsabilidad de la cuadrilla de *Indios bárbaros*, los cuales deberán realizar este ritual, corriendo y danzando sobre el fuego; por ello, a esta danza los tepehuas huehuetlenses la denominan como *Bailar la lumbre*. Para lograr la eficacia simbólica de este último performance también se hace necesaria la presencia de un grupo de *Comanches*, procedente de alguna de las colonias tepehuas de la población de Huehuetla, o bien, de sus comunidades circundantes: Barrio Aztlán o Barrio El Mirasol.

#### 4.3.1 Los *Bailes* o Huapangos del Carnaval Tepehua

La noche de la *Octava* del Miércoles de Ceniza, se realiza, tanto en la plaza principal de Huehuetla como en algunas de las colonias tepehuas de la población y en los barrios

---

<sup>64</sup>A lo largo del tiempo, esta manifestación sonoro-kinética, se ha denominado de diversas maneras, según la cultura que la observa y/o practica. En términos occidentales la Presidencia Municipal de Huehuetla la denomina simplemente como la Danza del Fuego. Por su parte, los tepehuas en un principio, la contextualizaron como la: “ceremonia de purificación del hombre a través de la lucha entre el bien y el mal”. (Flores, 2014, p. 67), posteriormente la cultura matricial la ha venido llamando de diversas maneras como: *Ritual del fuego*, *Baile sobre las brasas*, *Brincar la lumbre* y *Danza de la lumbre*. En la actualidad, la forma más coloquial que tienen los tepehuas para denominarla es la Danza del Indio o *Bailar la lumbre*.

aledaños a esta, un *Baile* o Huapango de Carnaval. Estas actividades festivas se hallan entre los eventos anuales más esperados por los tepehuas de Hidalgo. Así pues, en esa fecha se efectúan dos tipos de complejos festivos: a) aquellos realizados en la calle principal de los diferentes asentamientos tepehuas de la comunidad y de su entorno, los cuales son financiados con diversos recursos obtenidos por los *disfrazados* y por los *jefes* o *capitanes* de la propia comunidad encargados de organizar el performance sonoro-kinético para finalizar el carnaval, y b) el evento de *cierre* de carnaval que se realiza en la plaza principal de la población, el cual describiremos a continuación.<sup>65</sup>

Esta actividad es convocada por las diversas autoridades políticas asentadas en la cabecera del municipio de Huehuetla y financiada con recursos gubernamentales. Para justificar el empleo de dichos recursos, sus beneficiarios abarcan a todos los habitantes – indígenas y mestizos– del extenso municipio de Huehuetla. En razón de ello, no sólo se invita a diferentes tríos huastecos de renombre regional –como lo realizan los tepehuas huehuetlenses–, sino que se tiene preferencia por grupos musicales versátiles, los cuales cuentan con potentes equipos de sonido, así como con juegos de luces altamente tecnificadas enmarcado todo ello en un escenario elevado construido especialmente para ellos. Una de las características que deben cubrir estas agrupaciones es contar con dos tipos de repertorios musicales: uno que abarca los géneros tradicionales empleados en los huapangos comunitarios, y otro que comprende diversos géneros musicales de carácter popular. Estas características musicales solicitadas a los grupos participantes tienen sentido en función de las expectativas y diversidad de los asistentes, quienes acostumbran bailar *sones huastecos* y *sones de carnaval*, así como otros géneros populares como cumbias, boleros, corridos y rancheras, entre otros.

Otra de las justificaciones de esta duplicidad de eventos de *cierre* de Carnaval es resultado de la ubicación de frontera –real y simbólica–, que la plaza central de la comunidad tiene para los habitantes indígenas de Huehuetla. Los tepehuas consideran que la eficacia ritual de las acciones sonoro-kinéticas realizadas en la plaza central, así como el tipo de asistentes que concurren al mismo, no son suficientes para implementar un

---

<sup>65</sup> En aquellas ocasiones en que el clima lluvioso amenaza con arruinar la festividad municipal, el *Baile* o Huapango de Carnaval, se traslada hacia un espacio ubicado a dos cuadras de la plaza principal, el cual se halla cubierto por un enorme domo. Esta plaza se localiza en el interior de una de las colonias tepehuas asentadas en el centro de la comunidad y en ella se realizan comúnmente diversos encuentros de basquetbol.

adecuado *cierre* de la celebración. Se piensa que esta situación, en términos generales, evita atraer los beneficios deseados de la deidad principal del inframundo *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru* hacia sus hogares y espacios de trabajo que se encuentran distribuidos en los diversos barrios indígenas que existen, tanto en el interior como en el entorno de la comunidad. A todo ello contribuyen las fuertes diferencias estructurales que existen, desde hace mucho tiempo, entre los pobladores indígenas y los pobladores mestizos de la localidad, quienes siempre han ejercido su poder económico y social sobre la población indígena. (supra: 1.1.4 La comunidad de Huehuetla y sus espacios rituales).

Al respecto, muchos tepehuas externaron que con este evento las autoridades municipales buscan incrementar su poder político y el de las instituciones a su cargo al mismo tiempo que conforman un escenario atractivo y espectacular para los asistentes – internos y externos– que acuden al evento colectivo. En esta actividad suele hacerse presente un número significativo de las autonombradas gentes “de razón”, así como muchas personas procedentes de diversas poblaciones de la municipalidad y del estado. También participan, en menor número, diversos grupos de tepehuas originarios de las colonias de Huehuetla y aquellos que habitan en los asentamientos circundantes a esta, denominados Barrio Aztlán y Barrio El Mirasol.

Es común que la celebración inicie alrededor de las nueve de la noche y finalice a las dos o tres de la mañana del día siguiente, de acuerdo al siguiente orden:

Después de los discursos institucionales, emitidos por un locutor contratado por la municipalidad, principia la música e interpreta una o dos piezas instrumentales, acto seguido da inicio el *Baile* o Huapango de Carnaval.

En este momento performativo las parejas de bailarines se ubican en dos largas líneas paralelas, frente a frente, realizando diversos entrecruces; de acuerdo con las diferentes secuencias musicales de cada pieza.

De manera perpendicular a ellos se encuentra colocado un templete, en el cual se ubica el grupo musical, justo en el extremo opuesto de la plaza, el cual es contrario al palacio municipal. No obstante lo anterior, a lo largo del evento y según el tipo de música que el grupo versátil interprete, las diferentes parejas asistentes al evento cambian dicha coreografía tradicional y se distribuyen a todo lo largo y ancho de la plaza principal.

Los géneros músico-coreográficos que forman el repertorio de dichas agrupaciones es muy variado, sin embargo, para esta ocasión festiva se interpretan *sones huastecos*, *sones de carnaval*, rancheras, boleros, cumbias, huapangos, valeses y algunas piezas de moda en la región.

Una vez transcurrida una hora o una hora y media de iniciada el *baile* o huapango, este se interrumpe, para la realización de la Danza del Fuego; denominada por la cultura matricial como Danza del Indio o *Bailar la lumbre*.

Los participantes en esta danza tepehua son tanto una cuadrilla tradicional de *Indios bárbaros* así como un grupo de *Comanches*. En muchos casos, ambos proceden del Barrio Aztlán, comunidad tepehua ubicada en los límites de Huehuetla, a sólo un par de kilómetros después de cruzar el río Pantepec o Huehuetla.

En referencia a la música que demanda esta manifestación ritual, que particulariza a los tepehuas huehuetlenses, es común que se haga necesaria la intervención, a manera de relevo, de un trío huasteco de músicos de la comunidad. Este trío tepehua interpreta, de acuerdo a la exégesis local, aquellos *sones de carnaval* que, de manera específica, se emplean para el ceremonial de *Bailar la lumbre*, los cuales se describirán más adelante.

Al finalizar este performance ritual, el grupo versátil invitado continúa con el *Baile* o Huapango de Carnaval hasta su etapa final, ocurrida en las primeras horas de la madrugada del día siguiente.

Ya que han sido descritas las características de la festividad organizada por las autoridades municipales, a continuación, se señalan los diversos aspectos que comprenden los *Bailes* o Huapangos de Carnaval implementados en las diferentes colonias y barrios tepehuas de Huehuetla, cada uno de los cuales parte de estructuras y elementos comunes.

En congruencia con todo lo mencionado en párrafos anteriores, los integrantes de la cultura matricial local piensan que las actividades correspondientes al segundo *cierre* del Carnaval, para que tengan verdadera eficacia comunitaria, deberán organizarse por los propios tepehuas al interior de cada una de sus colonias y barrios. En este sentido, se considera que, en cada uno de los espacios donde habitan las comunidades indígenas, debe llevarse a cabo un ceremonial de *cierre* de Carnaval, consistente en un *Baile* o Huapango de Carnaval, asociado con el ritual de *Bailar la lumbre*.

Dentro de este último performance sonoro-kinético, se considera importante que la cuadrilla de *Indios bárbaros* y el grupo de *Comanches*, pertenezcan a la colonia o barrio en el cual se realiza la festividad. En caso que esto no sea posible, se invita a alguna de las diversas cuadrillas de *Indios* pertenecientes a otras colonias o barrios de la comunidad.

Uno de los principales objetivos de estas celebraciones rituales es solicitar a *Ihacaticuru*, deidad principal del inframundo, que mande sus bendiciones para la agricultura y evite las desgracias y los accidentes que puedan sufrir tanto los tepehuas que radican permanentemente en Huehuetla como los migrantes en sus viajes de ida y venida a los campos laborales.

Retomando el tema de los *bailes* o huapangos tradicionales, es importante señalar que, para los tepehuas de Huehuetla, esta es una práctica que se realiza a todo lo largo de calendario festivo –individual y colectivo– de la comunidad. Sin embargo, los preparativos para los *Bailes* o Huapangos de Carnaval se inician con un año de anterioridad y los responsables deberán reunir, durante dicho lapso, los recursos necesarios para sufragar adecuadamente los gastos que genera esta actividad. No obstante, al tratarse de personas con recursos limitados, es común que los responsables, en las vísperas de la celebración, se encuentren apurados, solicitando cooperación para completar los gastos del evento a todas las personas que habitan en el barrio.

Una parte importante de los recursos económicos reunidos por las cuadrillas de *Huehues* se destina para el pago de los músicos tradicionales –locales o regionales–, que se encargan de interpretar los diferentes *sones huastecos*, así como las secuencias de *sones de carnaval* que se emplean tanto para el *Baile* o Huapango de Carnaval, como para el ritual de *Bailar la lumbre*.

La referida problemática económica se agrava aún más en atención a que los organizadores de determinado barrio, queriendo rivalizar con el evento que organiza la presidencia municipal, aspiran a contar en su celebración, con la participación de grupos musicales huastecos de fama regional e incluso nacional. Todo ello implica muchos trámites, como la realización de contratos que las agrupaciones musicales ponen como condición para su participación en la celebración, con los consiguientes adelantos económicos. No obstante esto, de una forma u otra, la mayoría de las veces los organizadores comunitarios logran su asistencia, lo cual se traduce en una señal de prestigio

y reivindicación social para los organizadores y para los tepehuas que habitan en el barrio en donde se realiza el evento.

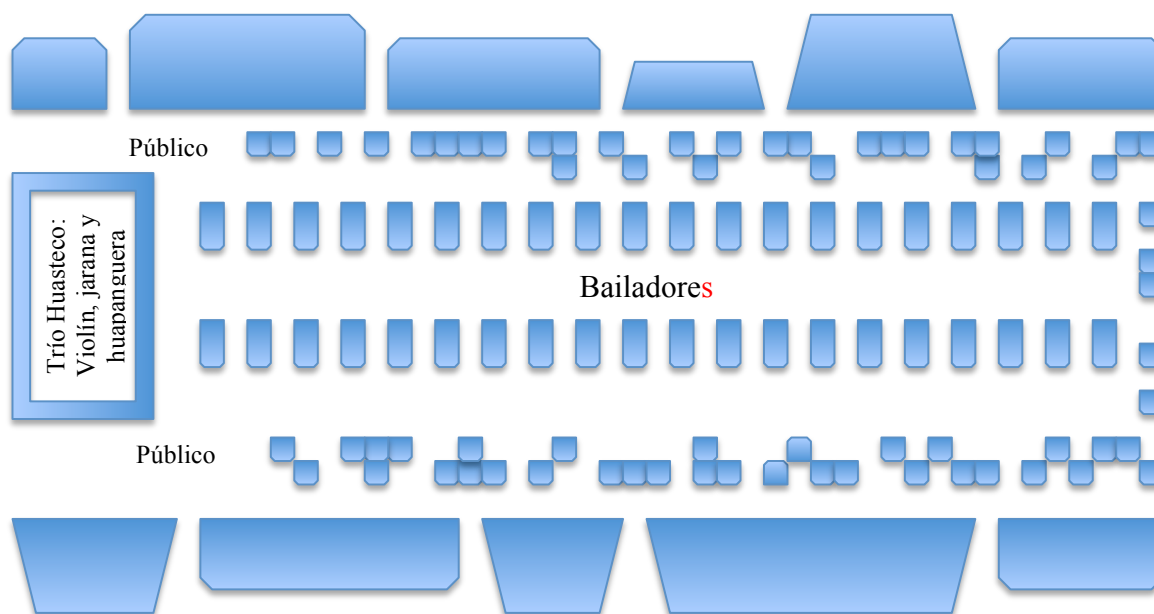


Foto núm. 37 El popular trío huasteco *Dinastía Hidalguense* tocando en un *Baile* o Huapango de Carnaval organizado por una colonia tepehua de Huehuetla. Foto J. L. Sagredo

Es importante señalar que, en los *bailes* o huapangos realizados en los barrios indígenas tepehuas, a diferencia de lo que ocurre en el *baile* organizado por la presidencia municipal, todas las secuencias coreográficas se realizan de forma tradicional, aún en el caso de que los tríos huastecos interpreten diferentes piezas populares, en géneros como boleros, cumbias y rancheras. En muchas ocasiones también bailan parejas de mujeres, este es el caso particular de *las abuelitas*, personas de mayor edad de la comunidad, quienes visten siempre con su indumentaria tradicional y que no se pierden ninguna oportunidad para hacerse presentes en los diversos *bailes* o huapangos tepehuas tradicionales que, a lo largo del año, se realizan en Huehuetla. De igual manera, se incorporan al huapango tradicional las parejas de una niña o un niño con un adulto, sin importar si son, o no, del mismo sexo.

A continuación se presenta un plano descriptivo sobre la organización espacial de los tepehuas que participan en un *baile* o huapango tradicional de *cierre* de Carnaval:

### Espacio performativo del huapango de *cierre* de Carnaval en una colonia tepehua



Plano descriptivo núm. 2

Elaboración: José Luis Sagredo

Durante las cuatro o cinco horas que duran este performance ritual, mediante el cual se efectúa el *cierre* definitivo del Carnaval Tepehua, se interpreta un gran número de *sones de carnaval* y de *sones huastecos*, así como piezas en otros géneros musicales. Finalmente, la pieza coreográfico-musical con la que se anuncia que ha llegado la madrugada y por tanto el momento en el cual se finaliza el *Baile* o Huapango de Carnaval es un *son de carnaval* denominado *El Gallo*,<sup>66</sup> interpretada –de manera instrumental– por los músicos tepehuas.

#### 4.3.2 La Danza del Indio o *Bailar la lumbre*

Según plantea la exégesis local, en voz de los viejos tepehuas, los antecedentes de esta danza, tienen más de cien años y se remiten a la realización de una ceremonia ritual denominada “el baile sobre las brasas”, perteneciente al ceremonial *de costumbre*, mediante

<sup>66</sup> La melodía y el ritmo de este *son de carnaval* tiene relación con la melodía del *son huasteco El llorar*, el cual también es empleado en diferentes áreas de la Huasteca, para finalizar los huapangos tradicionales. Sin embargo, en el *son huasteco* se incluyen diversas secciones cantadas que se encuentran estructuradas mediante versos tradicionales de la región.



el cual se le rendía culto a la entidad del inframundo y se le solicitaban diversos dones para que hubiera prosperidad en la comunidad. Esta acción ritual se realizaba mediante oraciones, cantilaciones, cantos, música y danza; tal y como la describe el investigador Flores Aparicio:

Un grupo de hombres y mujeres tepehuas se colocan alrededor del fuego pronunciando algunas plegarias en tepehua: “Estamos reunidos aquí para alejar todo lo malo de nuestras vidas, invocamos la presencia de la Divinidad para que pasen cosas buenas, para que haya prosperidad en todo el pueblo”. Los danzantes bailan en círculos rutinariamente durante toda la noche al ritmo de sones de costumbre, interpretado[s] con instrumentos de cuerda (violín y guitarra). Después se prendían las velas y se salía todo el grupo afuera de la casa para tirar aguardiente al suelo acompañado de unos rezos. De ahí partían el arroyo o el río, donde decían oraciones y daban la prenda consistente en ramos de flores, y aguardiente que depositaban en el agua, las mujeres asistían con sahumadores en la mano. (2014, p. 67)

Este antecedente es muy importante, ya que corrobora la vinculación sistémica existente entre los *sones de costumbre* y los *sones de carnaval* (supra: *Los sones tepehuas de Huehuetla*). En la actualidad, la mayoría de los tepehuas entrevistados en la comunidad siempre asocian el rito de *Bailar la lumbre* con un personaje que vivió en la comunidad hace más de cincuenta años, al cual denominaban afectivamente *C'ha chola'* (el guajolote joven). Al respecto, en la parte introductoria de esta investigación, se refiere el mito tepehua que señala a *C'ha chola'*,<sup>67</sup> como un enviado de *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru*, el cual se hace presente, por el tiempo de carnaval, a través de un *Comanche* proveniente del inframundo, cuya presencia sonora retumba en los cerros que rodean a Huehuetla.

Por otra parte, las diversas entrevistas acerca del ceremonial de fin de carnaval siempre refieren a *C'ha chola'* –cuyo nombre en español fue Francisco García García–, como un experto en la cultura ancestral de los tepehuas de Huehuetla. Así pues, los tepehuas entrevistados lo han venido caracterizando de diversas maneras: como un brujo o *tapalan*,

---

<sup>67</sup> Dentro del sistema de creencias de los tepehuas de Huehuetla, el *guajolote joven* o *chola'* es un animal relacionado de manera directa con el inframundo. Su omnipresencia en el carnaval se encuentra en todos los penachos de *Comanches*, *Indios bárbaros* y *Apaches*. Asimismo, a lo largo del performance carnavalesco, los tríos de músicos tepehuas interpretan de manera recurrente la pieza *El Guajolote*. La música de este *son de carnaval* aparece en el anexo de transcripciones, ubicado al final de este trabajo.

como un médico tradicional, como un faquir, como un músico y como un danzante; en estos dos últimos rubros se le rememora como un gran conocedor y maestro de las danzas tradicionales tepehuas que se interpretaban en el calendario festivo de la comunidad. En particular, se le señala como el principal encargado de la celebración del carnaval huehuetlense en un periodo aproximado de treinta años, entre 1940 y 1969. No obstante, el poseer tantas cualidades y experiencia, algunas personas cercanas a él, lo llamaban simplemente “don Panchito”.

Según puntualiza el investigador local Flores Aparicio, este importante líder comunitario retomó un antiguo ritual de *costumbre*, para incluirlo como parte sustantiva del segundo *cierre* del Carnaval Tepehua de Huehuetla:

Francisco García García, se inspiró para crear una ceremonia, a su decir muy efectiva para protegerse de los malos espíritus: una vez al año caminando descalzo sobre la lumbre, y decía que era la “ceremonia de purificación del hombre a través de la lucha entre el bien y el mal”, donde se vence al mal y [se rinde] un culto al malo “lhacaticuru” dueño de todos los bienes terrenales para aplacar al “espíritu maligno” apaciguarlo y contentarlo temporalmente para que se aleje; se ahuyenta ofrendándole esta danza. (2014, p. 67)

Con el transcurso del tiempo, desde mediados del siglo pasado, los diversos discípulos de *C’ha chola’*, encabezados por él mismo, empezaron a realizar el ritual dedicado a *lhacaticuru* o *Tlakakikuru*, corriendo, brincado y danzando sobre la lumbre al compás del sonido específico producido por cinco *sones de carnaval*. El sonido musical de estos sonos está imbricado con los gritos, oraciones e interjecciones de los danzantes y con el sonido que producen los grandes cascabeles de bronce que llevan atados a su cintura.

Hasta la fecha, corresponde a las entidades sagradas, denominadas *Indios* o *Indios bárbaros*, realizar el referido ritual sonoro-kinético llamado la Danza del Indio, denominado también como *Bailar la lumbre*.

El grupo de tepehuas que integran a los *Indios bárbaros*, conforman la única cuadrilla permanente del Carnaval Tepehua. En la actualidad, sus integrantes se eligen durante un período mínimo de tres años y su designación conlleva estrictos rituales de paso como: ayunos, abstinencias, sacrificios y –sobre todo– resistencia al dolor. Su performance

kinético consiste en danzar, correr y saltar descalzos, sobre una larga línea de fuego de veinte metros de largo llamada *Camino de la lumbre*, en cuyo centro hay un círculo en llamas, denominado *Corona del diablo*. Estos espacios incandescentes deberán ser cruzados varias veces, entrando y saliendo por cada uno de sus extremos, hasta lograr apagarlo totalmente. Todo ello al ritmo de determinados *sones de carnaval*.

Los integrantes del grupo deben ser siete o trece, de los cuales, uno de ellos es considerado el *jefe* o *cabeza* de la cuadrilla, por ello, este personaje emplea en su indumentaria el color negro, a diferencia de los demás *Indios* que visten de rojo. Sin embargo, esta división de colores ha venido cambiando según lo señalado por Flores, quien puntualiza:

Los personajes de esta danza son los [...] [indios bárbaros] seis disfrazados de rojo “slapulh” o colorado hixlahpul que simbolizan la sangre “ac’alhni” o acálna y la otra mitad de negro “smarrau” o xixcohllacka, o tzihtique simbolizan la muerte y danzan descalzos. En esta ceremonia un danzante se apoya de una antorcha para dirigirla y en ocasiones lanza lumbre “jipi” por la boca. (2014, p. 69)

En la actualidad, el traje de estos personajes sagrados consta de una camisa de manga larga y unos pantalones hasta la rodilla, elaborados con tela de satín. Todos portan un penacho similar al del *Comanche*, pero de menores dimensiones, y van descalzos.

Una de sus características fundamentales se encuentra en el complejo sonoro que poseen, resultado de los grandes cascabeles de bronce atados en su cintura, así como de las frases rituales, los gritos y las interjecciones que emiten.

Según refieren los habitantes de la comunidad, es mediante las acciones de los *Indios bárbaros* que se puede convocar a *lhacaticuru* para que libre de males a los tepehuas de la población y les otorgue diversos dones, a cambio del sacrificio corporal de las referidas entidades sagradas.

Hasta principios de los años noventa del siglo pasado, para la ejecución de la Danza del Indio o *Bailar la lumbre*, sólo se designaba a varones adultos; sin embargo, pasada esa época, ha sido común la presencia en estas cuadrillas de *Indios bárbaros* de varias mujeres.

Incluso, hace algunos años, se formó una de ellas, integrada solamente por chicas de entre dieciocho y veinticinco años.<sup>68</sup>

Desde el período previo al inicio del carnaval, los doce miembros que participan en la danza ritual que nos ocupa, y su *jefe* o *capitán*, efectúan múltiples rituales y ensayos nocturnos en la cancha de fútbol cercana a las márgenes del río Pantepec, en un área un poco alejada de la población. Según señala la exégesis local, desde el momento en que inician estos ensayos rituales se propician los favores de *Ihacaticuru*.

Su presencia dentro del performance del Carnaval Tepehua se lleva a cabo de diversas maneras. Durante la primera semana de la festividad realizan algunas apariciones esporádicas, lo cual se incrementa sensiblemente durante las últimas dos jornadas de la *Octava* de Carnaval; es en este momento de la celebración cuando es posible encontrarlos a lo largo del día y en las primeras horas de la noche recorriendo las calles del pueblo con antorchas, trotando en fila india y atados entre sí mediante una cuerda. Esta atadura se efectúa con la intención de que no se dispersen, lo cual podría afectar su poder para realizar la que es su encomienda principal: la realización del ritual de fuego que contribuirá, de manera fundamental, para la conclusión de la celebración del carnaval. No obstante lo anterior, en algunos casos, también se les puede encontrar durante los dos últimos días de la festividad, dispersos en el perímetro ritual por donde transitan los *disfrazados*, corriendo y trotando con los grupos de *Diablos de capa*, *Coludos* y *Comanches* al mismo tiempo que portan una pancarta donde anuncian el *Baile* o Huapango de Carnaval y al trío huasteco que intervendrá en el mismo, así como a la Danza del Indio. Ambos se efectuarán en la colonia o barrio tepehua al cual han sido invitados o bien al cual pertenece su cuadrilla.

---

<sup>68</sup> Como antecedente de esto, desde fines del siglo pasado, se inicia la participación en el Carnaval Tepehua de diversas cuadrillas de *Huehues* conformadas por alumnos y alumnas pertenecientes a los diversos centros escolares ubicados en Huehuetla; con ello se abre la incorporación de las mujeres como parte de las cuadrillas de “disfrazados”. Desde entonces, hasta nuestros días, la presencia femenina en el carnaval se hace presente en todas las cuadrillas, “pandillas” y diferentes entidades sagradas mediante las cuales se realiza el carnaval huehuetlense. Incluso, en las luchas rituales, los enfrentamientos se realizan entre mujeres que representan a las *Muertes* y a los tres tipos de *Diablos* con los que luchan: *Coludos*, *Diablos de capa* y *Comanches*.



Foto núm. 38 “Pandilla” de *Diablos* tepehuas formada por un *Diablo de capa*, un *Comanche* y un *Indio bárbaro*; este último va promoviendo el “Gran Bailazo de Carnaval” y la Danza del Indio a realizarse el miércoles de la Octava en la calle principal de una colonia tepehua de Huehuetla. Foto: José L. Sagredo

#### 4.3.2.1 Etapas del performance sonoro-kinético de la Danza del Indio

A continuación se describen, de manera general, las tres etapas en las cuales se han dividido las acciones rituales que demanda el performance sonoro-kinético de la Danza del Indio o *Bailar la lumbre*.

##### A) *Etapas de preparación de la danza.*

Unas semanas previas al inicio del Carnaval Tepehua de Huehuetla, los integrantes de las cuadrillas de *Indios bárbaros* se separan de las demás personas de la comunidad y efectúan,

en un espacio cercano al río Huehuetla o Pantepec, diversas acciones que les permiten prepararse para realizar el complejo ritual de carácter sonoro-kinético de *Bailar la lumbre*. De esta manera se capacitan física y mentalmente para correr sobre el fuego. Esta etapa de preparación también incluye la implementación de pequeños rituales destinados a solicitar los favores de *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru*, con la intención de que les permita afrontar, sin contratiempos, los peligros que conllevan al ejecutar la danza tradicional en su honor.

El miércoles de la *Octava*, justo una hora antes de que se implementen sus acciones dancísticas, los integrantes de la cuadrilla de *Indios* o *Indios bárbaros* se presentan en el lugar donde se va a realizar el ritual de *cierre* del Carnaval Tepehua. En ese momento, los *encargados* de la realización del evento los ubican en una habitación cercana al lugar donde se va a implementar el performance tradicional de *Bailar la lumbre*. En esta habitación se ponen el traje que los caracteriza y realizan diversos ejercicios –a manera de preparación o calentamientos– para iniciar adecuadamente su ritual sonoro-kinético.

De manera simultánea a la llegada de la cuadrilla de *Indios*, dos o tres de los comisionados o *encargados* empiezan a trabajar en el espacio performativo en el cual deberá realizarse la danza ritual. Inician marcando con cal dos largas líneas, de aproximadamente veinte metros de largo, con un círculo en el centro; al interior de los cuales se realizará la danza. Posteriormente, extienden sobre ellas –de manera cuidadosa–, la arena contenida en dos costales, que fue recogida por la mañana en las orillas del cercano río Huehuetla. Una vez que está preparado el espacio para la danza, la cuadrilla de *Indios*, sale de la casa en la que estaban y entra al espacio performativo donde se realizara la danza. De inmediato camina sobre la arena, y cuida que esta no tenga piedrecillas que los lastimen y hagan que pierdan su concentración y dinámica mientras realizan el ritual de *Bailar la lumbre*.

Posteriormente, los *Indios* retornan a la casa donde se cambiaron de ropa y ahí se preparan rezando algunas oraciones en tepehua y en español mientras se aplican clara de huevo en las partes inferiores del cuerpo que quedarán expuestas a las llamas: plantas y parte superior de los pies, tobillos, pantorrillas y rodillas. También beben un poco de aguardiente o tequila mientras se relajan, preparando sus cuerpos para la correcta realización de la ceremonia ritual. Después, sin más preámbulos, salen de la habitación,

encabezados por el *capitán* y se dirigen –en fila india– al cercano espacio ritual para iniciar su performance dancístico.



Foto núm. 39 Espacio sagrado donde se va a realizar el ritual de *Bailar la lumbre*. Sobre la arena se notan las huellas de los pies descalzos de los *Indios bárbaros*, con la intención de reconocer el área, asentar la arena y retirar las piedrecillas que los puedan lastimar y distraer la concentración que les exige la realización de su performance sonoro-kinético. Foto J. L. Sagredo

#### B) *Etapa de ejecución de la danza.*

Tomando en cuenta que esta etapa de la Danza del Indio es la más extensa, se hace necesario describir, de manera más detallada, cada una de sus partes; por ello, las actividades que se llevan a cabo han sido divididas en cinco partes subsecuentes.

Primera parte: convocando a la deidad del inframundo.

Una vez preparado el espacio ritual, se presenta en el lugar una cuadrilla de *Comanches* quienes, divididos en dos filas paralelas empiezan a recorrerlo por su parte externa, iniciando por uno de sus extremos. Al mismo tiempo, hacen sonar su pesada casaca, adosada con miles de corcholatas, las cuales chocan entre sí. También hacen sonar sus

grandes cascabeles de bronce al mismo tiempo que emiten el grito entrecortado que los caracteriza. Cuando llegan a un extremo de las líneas, dan vuelta hacia su izquierda y regresan al mismo sendero que venían recorriendo, pero en sentido contrario. Estas acciones las efectuarán –sin detenerse– desde este momento hasta que finalice el ritual: una vez que se apagó el fuego y terminó de salir del espacio ritual el último integrante de la cuadrilla de *Indios bárbaros*.

Según señala la exégesis local, los *Comanches*, mediante el poderoso complejo sonoro anteriormente referido, convocan y hacen permanecer durante todo el ritual a: “lhacaticuru, dueño de todos los bienes terrenales [...] para aplacar al “espíritu maligno” apaciguarlo y contentarlo” (Flores, 2014, p.186). Al igual que los *Comanches*, los *Indios* también llevan atados a la cintura varios cascabeles de bronce de gran tamaño; ya que los tepehuas consideran que con ellos se puede conseguir la atención y la permanencia de *lhacaticuru* o *Tlakakikuru* durante el ritual sagrado y con ello lograr la eficacia que se espera del mismo.

#### Segunda parte: presentación de las cuadrillas y recorrido inicial.

En el momento en que sale de la casa la cuadrilla de entidades sagradas y se coloca en uno de los extremos del área ritual de la danza, el trío huasteco comienza a tocar el *son de carnaval* denominado *La marcha*.<sup>69</sup> Al sonido de esta pieza, los *Indios bárbaros* inician el ritual, avanzando en fila india, danzando y trotando al interior del espacio que contiene la arena para presentarse ante el público; en esta acción son flanqueados por los *Comanches*, pues la comunidad considera que, con el brillo y la sonoridad producida por las corcholatas adosadas a su indumentaria y su constante transitar en vaivén por ambos lados del espacio performativo atraen la atención de la deidad del inframundo ante lo que supone esta que es dinero. Otra de sus funciones importantes es delimitar las fronteras del espacio ritual, evitando que se acerquen al sitio en llamas, las demás personas de la comunidad.

A continuación se muestra un plano descriptivo del performance de *Bailar la lumbre*, realizado en una de las colonias tepehuas de Huehuetla. En él se señalan las partes que

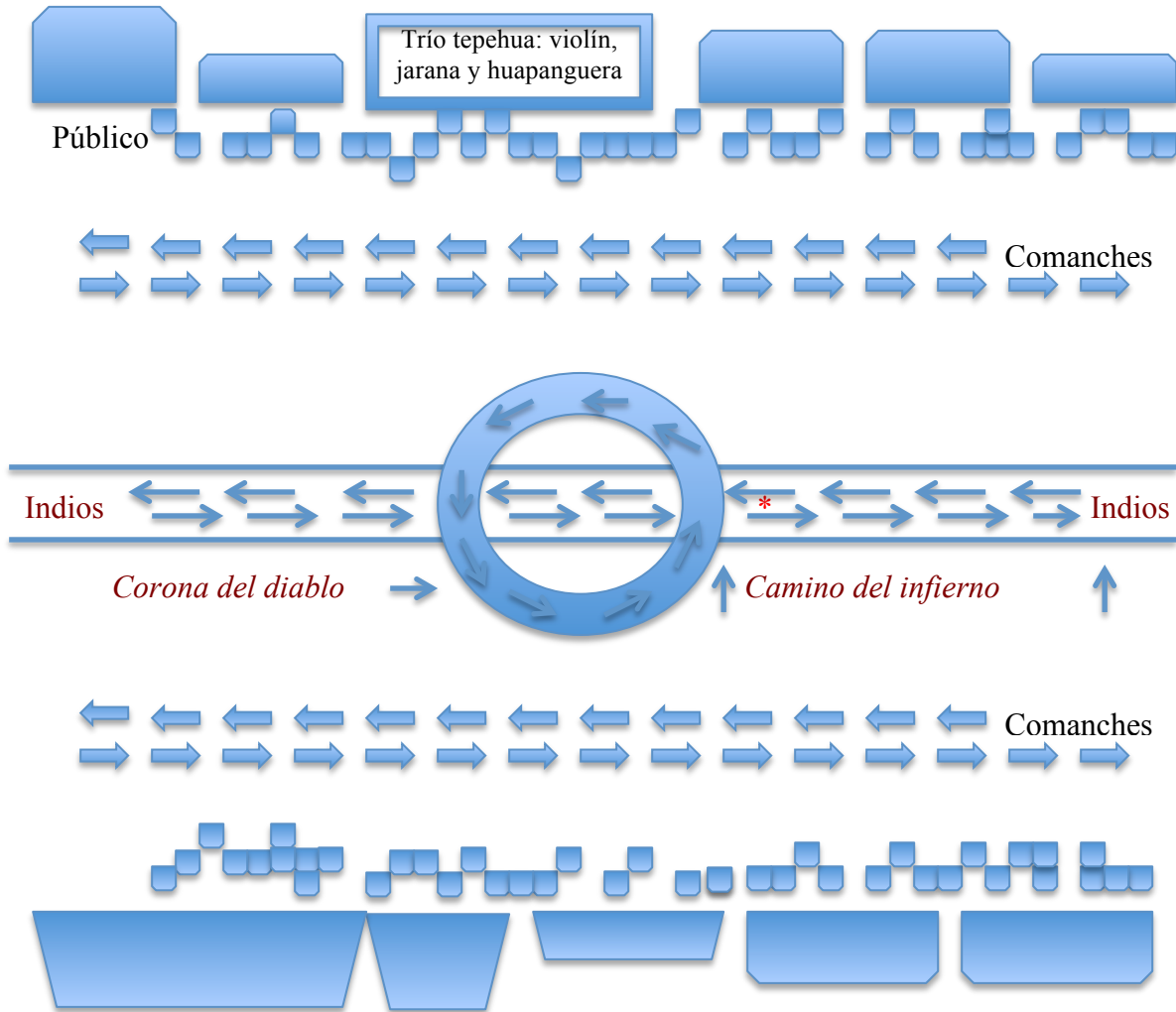
---

<sup>69</sup> En el Anexo de este trabajo se incluye la transcripción musical de este *son de carnaval*, así como la de otra *marcha* que también se ejecuta para presentar, tanto a los diversos contingentes de *disfrizados* al inicio del Desfile y Concurso Municipal de Disfraces, como a la cuadrilla de *Indios bárbaros* y al grupo de *Comanches*.



integran el área incandescente, la direccionalidad de las dos cuadrillas que participan en la danza, así como la ubicación del público participante:

**Espacio performativo de la Danza del Indio o *Bailar la lumbre***



Plano descriptivo No.3

Elaboración José Luis Sagredo

Mientras recorren el espacio ritual, el *jefe* o *capitán* de la cuadrilla de *Indios bárbaros* y algunos de sus integrantes comienzan a “lanzar” fuego por la boca; esta acción la ejecutan durante cuatro o cinco ocasiones. Una vez que todos los integrantes de la cuadrilla realizan este recorrido durante un par de veces regresan por el mismo lugar donde entraron y se

forman nuevamente, preparándose para efectuar sus diversas secuencias sonoro-kinéticas sobre el fuego.



Foto núm. 40 En la segunda parte de la ejecución de la danza se realiza el recorrido inicial y la presentación de la cuadrilla de *Indios bárbaros* y del grupo de *Comanches*. En la foto se observa al público participante y a un *Comanche* sin su penacho flanqueando a un *jefe* o *capitán* de los *Indios* en el momento que este realiza su acto ritual de lanzar fuego por la boca. Foto J. L. Sagredo

### Tercera parte: danzando sobre el *Camino de la lumbre*.

En esta etapa, los *encargados* de la danza, que son cuatro, rocían con gasolina la larga fila de arena y le prenden fuego. En ese momento los músicos tepehuas interpretan el *son de carnaval* denominado *El Comanche*<sup>70</sup> y, con ello, se inicia la etapa **más** importante del ritual de *Bailar la lumbre*.

Una vez iniciado el son de *El comanche*, los integrantes de la cuadrilla de *Indios* entran danzando en fila india al *Camino de la lumbre* al mismo tiempo que efectúan un ligero movimiento de vaivén, para apagar el mayor número de llamas con los pies descalzos. Según señala la exégesis comunitaria, es esencial que, al introducirse por primera vez en las llamas, el *jefe* o *capitán* de la cuadrilla y quienes lo secundan, deberán emitir con fuertes voces, una frase ritual en lengua tepehua, cuya intención es invocar a *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru* para que acepte su sacrificio, los proteja de las llamas y otorgue sus dones en

<sup>70</sup> Este *son de carnaval* es, sin duda, el más ejecutado durante la celebración que nos ocupa. En otros lugares de la Huasteca esta pieza es muy conocida y recibe diversas denominaciones, una de ellas es la de *El Tejón*. Su transcripción musical aparece en el anexo de este trabajo.

favor de la colonia o barrio que le está ofrendando. La frase dice: *¡Jipi japa de la lacachia, Júpiter alabastía!*; en la cual: “jipi” significa fuego y “lacachia” quemarse el cuerpo (Flores, 2014, p.189). La emisión de esta frase sólo se realiza una o dos veces, al principio del ritual sonoro-kinético. Al llegar al extremo opuesto de la línea, el *jefe* deja que pase toda la cuadrilla y reinicia, por el lado opuesto, su danza sobre la lumbre seguido de toda la cuadrilla. Esto se realiza cuantas veces sea necesario hasta que las llamas empiezan a decrecer. Para lograrlo con mayor rapidez, uno de los *Indios* con mayor experiencia en danzar sobre la lumbre, se coloca al final de la cuadrilla y, mientras avanza, se detiene un poco, con el fin de apagar completamente las llamas, todo ello con sus pies desnudos. Una vez que la cuadrilla de *Indios bárbaros* logra apagar el *Camino de la lumbre* por primera vez, sale del espacio ritual a la espera de que los encargados vuelvan a vaciar gasolina en la arena y enciendan la línea y el círculo de fuego.

#### Cuarta parte: danzando sobre la *Corona del diablo*.

Esta actividad dancística constituye el momento climático del evento. Una vez formada la cuadrilla para continuar la danza, el trío huasteco interpreta el *son de carnaval* denominado *La Llorona*, en otros casos se toca *El Diablito*.<sup>71</sup> Al sonar sus primeros acordes, la cuadrilla de *Indios*, con el *jefe* a la cabeza, entra a la línea de fuego y, al llegar a la *Corona del diablo* (el círculo central), ingresan en ella de manera levógira, dan dos vueltas alrededor y salen del círculo para continuar por el *Camino de la lumbre*, en el cual venían transitando, hasta llegar al extremo opuesto. Una vez que toda la cuadrilla arriba a este, se repite la acción kinética, pero iniciando por el lado contrario. Este proceso se efectúa el número de veces que sea necesario hasta apagar por completo todas las llamas. Cuando esto ocurre, y los *Indios* han salido del perímetro de la arena para formarse nuevamente, los *encargados* realizan una última rociada de gasolina al *Camino de la lumbre* y a la *Corona del diablo* y nuevamente les prenden fuego. La música no ha cesado, pero cuando vuelve a entrar la cuadrilla en la línea de fuego, se retoma el son de *El Comanche* y con esta melodía, reiteran todos los pasos señalados en la secuencia anterior. En algunas ocasiones, cuando empieza a

---

<sup>71</sup> Es importante señalar que durante todo el tiempo que se manifiesta esta danza colectiva, los *sones de carnaval* –específicos para esta ocasión– no han dejado de sonar. Por ello es que *El diablo* o *El diablito* y *La Llorona* se ejecutan varias veces durante este momento performativo de la Danza del Indio. La transcripción de ambas piezas se incluye en el anexo ubicado al final de este documento.

bajar un poco la intensidad de las llamas y los danzantes llegan a la parte central incandescente donde se ubica la *Corona del diablo*, el *jefe* y varios *Indios* se tiran al piso y giran rápidamente, apagando las llamas con el torso. Una vez logrado su cometido, continúan bailando sobre la línea de fuego hasta lograr apagar las llamas totalmente. Después salen por el mismo lado donde entraron y se forman nuevamente para realizar el cierre del ritual.



Foto núm. 41 Pareja de *Indios bárbaros* –hombre y mujer– realizando la tercera parte de la ejecución de la danza, en la cual las entidades sagradas danzan sobre el *Camino de la lumbre*. La mujer se encuentra justo en la frontera entre el *Camino de la lumbre* y la *Corona del diablo*, espacio circular incandescente que, posteriormente, deberán recorrer –en sentido levógiro– todos los integrantes de la cuadrilla de *Indios*. Foto J. L. Sagredo

#### Quinta parte: cierre del ritual y despedida de las cuadrillas.

Una vez apagado todo el fuego, el trío huasteco, formado por músicos tepehuas, marca el cierre del performance interpretando, nuevamente, la pieza denominada *La Marcha*. Acto seguido, los integrantes de la cuadrilla de *Indios* recorren por última vez el espacio ritual, bailando sobre la arena humeante. Este recorrido final lo realizan, primero por un extremo y luego por el lado contrario hasta salir del espacio ritual por el mismo lugar por el cual habían ingresado por primera vez.

De manera simultánea, el grupo de *Comanches* que, desde el inicio de la danza ha venido flanqueando todo el espacio ritual en un constante e interminable ir y venir, realiza su retirada del performance sonoro-kinético; para ello efectúa su salida enfilándose hacia uno de los extremos del espacio performativo en dirección al lugar por el cual ingresaron al área ritual.

#### C) *Etapas de cierre de la danza.*

La cuadrilla de *Indios* regresa a la habitación donde se cambió y preparó para efectuar su danza y, una vez ahí, todos se refrescan y aprovechan para revisar sus extremidades inferiores, checando que no presenten ampollas y/o quemaduras. Después realizan un breve ritual de agradecimiento a *Ihacaticuru* por haberles permitido efectuar el ritual sin contratiempos. Posteriormente se asean y proceden a cambiarse de ropa y descansar.

Es común que, en este momento, un gran número de los integrantes de la cuadrilla de *Indios* se incorporen con sus amigos y familiares al *Baile* o Huapango de Carnaval. Lo mismo sucede con el grupo de *Comanches* que participaron, de manera incansable, durante todo el tiempo que duró el ritual dancístico.

Mientras lo anterior ocurre, corresponde a los *encargados* que realizaron la tarea de formar con arena las dos líneas y el círculo central, para después rociarla de gasolina y prenderla, el recoger rápidamente la arena vaciándola en varios costales; tal y como fue traída de la ribera del río Huehuetla. De esta manera se transforma nuevamente el espacio performativo propiciando que, casi de inmediato, continúe el *Baile* o Huapango de Carnaval, hasta la madrugada del día siguiente.

#### **4.3.2.2 Elementos sonoro-kinéticos de la Danza del Indio o *Bailar la lumbre***

De acuerdo con la descripción anterior, la dimensión sonora y kinética del Carnaval Tepehua se presenta de manera fehaciente en el performance que se realiza para el segundo *cierre* ritual de la festividad. En este acto ceremonial de carácter sagrado, orientado a *lo divino*, los tepehuas de Huehuetla ponen de manifiesto la importancia que otorgan en su cultura a los elementos sonoros y kinéticos, como parte sustantiva de sus identidades comunitarias.

En el cuadro y los comentarios subsecuentes detallamos cada uno de los elementos que intervienen en el hecho musical y dancístico denominado Danza del Indio o *Bailar la lumbre*. Todo ello con la intención de reforzar una parte de la hipótesis que sustenta y pretende validar esta tesis, en el sentido de la importancia que ocupa la dimensión sonoro-kinética en esta parte específica del Carnaval Tepehua que se realiza en Huehuetla.

<b>Dimensión sonoro-kinética de la Danza del Indio o <i>Bailar la lumbre</i></b>					
Performance para convocar a <i>Ihacaticuru</i> o <i>Tlakakikuru</i>	<b>Dimensión sonora y kinética</b>				
Ejecución de la <i>Danza del Indio</i>	Música instrumental:	Instrumentos de acción de danza:	Sonidos vocales:	Kinesis dancística:	Sonidos incidentales:
Primera etapa: Convocando a la deidad del inframundo	Sin música	<i>Comanches</i> : traje con corcholatas y cinturón de cascabeles.	Gritos de los <i>Comanches</i> .	<i>Comanches</i> : trotes y carreras	Público asistente. Voz del anunciador o maestro de ceremonias.
Segunda etapa: Presentación de las cuadrillas y recorrido inicial.	<i>Son de carnaval: La marcha</i> (violín, jarana y quinta huapanguera)	<i>Comanches</i> : Traje con corcholatas y cinturón de cascabeles. <i>Indios</i> : cinturón de cascabeles.	Gritos de los <i>Comanches</i> y gritos de los <i>Indios</i> .	<i>Comanches</i> : trotes y carreras  <i>Indios</i> : trotes.	Público asistente. Voz del anunciador o maestro de ceremonias (opcional).
Tercera etapa: Danzando sobre el <i>Camino de la lumbre</i> .	<i>Son de carnaval: El comanche</i> (violín, jarana y quinta huapanguera)	<i>Comanches</i> : traje con corcholatas y cinturón de cascabeles. <i>Indios</i> : cinturón de cascabeles.	Gritos de los <i>Comanches</i> y frases y gritos de los <i>Indios</i> .	<i>Comanches</i> : trotes y carreras  <i>Indios</i> : danzan sobre el fuego.	Público asistente. Voz del anunciador o maestro de ceremonias (opcional).
Cuarta etapa: Danzando sobre la <i>Corona del diablo</i> .	<i>Sones de carnaval: El diablito, La llorona y El comanche</i> (violín, jarana y quinta huapanguera).	<i>Comanches</i> : traje con corcholatas y cinturón de cascabeles. <i>Indios</i> : cinturón de cascabeles.	Gritos de los <i>Comanches</i> y gritos de los <i>Indios</i> .	<i>Comanches</i> : trotes y carreras.  <i>Indios</i> : danzan sobre el fuego.	Público asistente. Voz del anunciador o maestro de ceremonias (opcional).
Quinta etapa: Cierre del ritual y despedida de las cuadrillas.	<i>Son de carnaval: La marcha</i> (violín, jarana y quinta huapanguera).	<i>Comanches</i> : traje con corcholatas y cinturón de cascabeles. <i>Indios</i> : cinturón de cascabeles.	Gritos de los <i>Comanches</i> y gritos de los <i>Indios</i> .	<i>Comanches</i> : trotes y carreras.  <i>Indios</i> : trotes.	Público asistente. Voz del anunciador o maestro de ceremonias.

Cuadro núm.13

Elaboración: José Luis Sagredo

A continuación se puntualizan aquellos aspectos de carácter sonoro-kinético, que forman parte indisoluble del performance dancístico musical llamado la Danza del Indio o *Bailar la lumbre*. Estos son:

- La rigurosa secuencia ritual de cinco *sones de carnaval* interpretados por el trío huasteco dedicados de manera expresa para *Bailar la lumbre*. Estos son: *La Marcha*, *El Comanche*, *El Diablito* o *El Diablo*, *La Llorona* y –nuevamente– *La Marcha*.
- A los sonidos producidos por dichas piezas musicales se agrega el complejo sonoro que produce cada uno de los *Comanches* mientras trota y corre al compás de dicha música. Esto lo logra gracias el sonido metálico de su traje –adosado con miles de corcholatas–, así como al penetrante sonido de los grandes cascabeles de bronce que porta en la cintura, asociado al potente grito entrecortado que lanzan constantemente los *Comanches* mientras realizan sus diferentes secuencias dancísticas.
- Por su parte, la cuadrilla de *Indios bárbaros* contribuye a la sonoridad y kinesis del ritual mediante el sartal de cascabeles de bronce que pende de la cintura de cada uno de sus integrantes, así como sus potentes gritos y la frase ritual que emiten al entrar en el fuego y danzar sobre él.
- A ello se agrega el entorno sonoro resultante de las interjecciones, voces y aplausos emitidos por el público participante en el ritual comunitario, así como la voz del anunciador o maestro de ceremonias, quien cumple la función de presentar a los asistentes una breve reseña de los antecedentes, significados e importancia que tiene la Danza del Indio en la comunidad. En algunas ocasiones su participación se extiende y narra, a grandes rasgos, algunas de las etapas del ritual sonoro-kinético.

De acuerdo con lo anterior, el imaginario colectivo de los tepehuas otorga al complejo de sonidos producidos por *Comanches*, *Indios bárbaros*, el trío huasteco y de todo el público asistente, la capacidad para convocar a *Ihacaticuru* o *Tlakakikuru*, deidad principal del

inframundo. Todo ello asociado con las secuencias de movimiento –individual y colectivo– generadas en el performance por cada uno de las entidades sagradas participantes

Así pues, la comunidad tepehua está segura que, mediante la dimensión sonora y kinética generada, dicha entidad sagrada del inframundo, se hará presente, y se le podrá ofrendar el sacrificio de los *Indios bárbaros* al apagar el fuego con los pies desnudos y así lograr el beneficio de sus dones hacia los integrantes de la cultura matricial.

Es así que los significados colectivos que los integrantes de la cultura matricial otorgan a la dimensión sonoro-kinética se manifiesta mediante las diversas entidades sagradas, que participan en el performance ritual de *Bailar la lumbre*. Con este, se hace posible que la deidad suprema del inframundo pueda conjurar males y desgracias que afecten a toda la comunidad, generando con ello el otorgar sus dones a los tepehuas huehuetlenses para la protección de sus cultivos, que tengan buenas cosechas y para que lo migrantes encuentren trabajo y no les ocurra nada durante sus constante tránsitos por diferentes áreas geográficas, dentro del país o fuera de este.

La importancia que tiene para los tepehuas huehuetlenses el proceso sonoro-kinético que se realiza a través de la Danza del Indio, lo corrobora la exégesis local en voz de Ronaldo, un joven tepehua integrante de la cuadrilla de *Indios*, la cual es documentada por el periodista Alejandro Reyes, quien señala en un breve artículo:

Ronaldo dice que en Huehuetla le bailan al diablo con la danza del fuego y que los comanches, –hombres con el rostro cubierto, penacho de plumas y vestidos de corcholatas– lo atraen con el sonido. Cuenta que allá se celebra al dios del mal, al diablo, donde los hombres –descalzos y vestidos de rojo– cruzan el fuego custodiados por los comanches y se sacrifican para que al pueblo le vaya bien en la cosecha, la salud y la vida. (Reyes, 2020, p. 1)

A lo largo del presente capítulo se ha podido revisar el conjunto de actividades que se llevan a cabo durante el miércoles de la *Octava*, una semana después del Miércoles de Ceniza; este día se concluyen todas las acciones rituales necesarias, para llevar a buen término el Carnaval Tepehua de Huehuetla.

Durante este *cierre* o final de la celebración ha sido posible constatar la presencia permanente de múltiples elementos sonoro-kinéticos, cuya diversidad tímbrica y poderosa



sonoridad, han generado en toda la comunidad estados de intensa emocionalidad, que se van incrementando conforme va transcurriendo el día. Como resultado de todo ello, se produce una articulación sistémica que aglutina todos los elementos sonoro-kinéticos que caracterizan todas y cada una de las entidades sagradas que han venido participando a lo largo del fenómeno festivo. Estas acciones performativas se traducen en un momento de extremada exaltación de las identidades tepehuas, lo cual permite reforzar los lazos comunitarios que vinculan un gran número de integrantes de la cultura matricial.

Así pues, mediante estas actividades rituales sonoro-kinéticas de carácter colectivo, se produce el segundo *cierre* del Carnaval Tepehua de Huehuetla y, con ello, la clausura definitiva de la festividad.

## Conclusiones

- 1) A través de los diferentes elementos que conforman el universo sonoro y sonoro-kinético de los tepehuas de Hidalgo, los integrantes de esta cultura reproducen, actualizan y resemantizan una parte significativa de sus aspectos míticos, históricos, económicos y sociales .que le dan sentido y razón de ser al espacio territorial, simbólico y afectivo en el cual habitan. En el caso concreto del carnaval tepehua, el conjunto de prácticas sonoras y sonoro- kinéticas puestas en juego, abre paso a una importante y enriquecedora dimensión que detona entre los integrantes de la cultura matricial estados altamente emocionales los cuales les permiten una mejor interacción comunitaria, al mismo tiempo que les genera un sentimiento de unidad y pertenencia con su cultura ancestral.
- 2) Las manifestaciones sonoro-kinéticas que caracterizan al carnaval tepehua conforman un dispositivo que refuerza las identidades comunitarias. En este sentido, el sonido y el movimiento se articulan como códigos significantes que, mediante el juego-danza del carnaval, inciden de manera directa en la memoria colectiva y en la cosmovisión de los tepehuas huehuetlenses. De esta manera se genera un modelo comunicativo que estrecha y renueva sus relaciones sociales, refuerza y actualiza sus identidades ancestrales, y propicia la conexión con las deidades del inframundo con el fin de obtener sus dones y la protección de la comunidad.
- 3) El sistema musical y músico-coreográfico del carnaval huehuetlense se encuentra estructurado a partir de unidades mínimas de significación ritual, denominadas *sones*. Cada uno de ellos está constituido por diversos elementos sonoro-kinéticos que integran, de manera simultánea: música, danza, gritos, interjecciones, cantilaciones, oraciones y los diversos complejos sonoros producidos por los instrumentos de acción de danza adosados a la indumentaria y a la parafernalia de los diversos tipos de *disfrazados*. Estos sones, organizados a manera de secuencias o ciclos de piezas, funcionan como un guion narrativo-temporal que va detallando

las acciones rituales a seguir en cada uno de los procesos ceremoniales que se realizan a todo lo largo del hecho festivo.

- 4) El modelo mediante el cual se estructura y articula el carnaval se sustenta en la narrativa sonoro-kinética desarrollada por diversas entidades del inframundo. Dentro de este modelo, existen seis personajes o *disfrazados* que se encuentran fuertemente vinculados con la cultura tepehua y que constituyen una parte fundamental de su memoria colectiva. Estas entidades sagradas, de una u otra manera, ostentan la representación simbólica de toda la comunidad. En todas ellas es posible reconocer un canon kinético–sonoro constante y otro diferenciado, lo que le da unidad y diversidad a la manifestación festiva.
- 5) En todos los personajes que integran la narrativa del carnaval tepehua es posible encontrar la permanencia de aquellas emisiones sonoras y secuencias kinéticas que los particularizan, a diferencia de esto, es común la transformación de algunos elementos de su indumentaria, lo cual permite diversos grados de variabilidad e imbricación entre todos ellos. De esta manera, una parte de las indumentarias de algunos de estos *disfrazados* se pueden adaptar, sin ningún problema, a las transformaciones ocurridas en la comunidad como resultado de los diversos intercambios culturales, de la acción de los medios de comunicación masiva, de la constante migración y del devenir cotidiano que forma parte sustantiva del modo de vida que caracteriza a los tepehuas de Hidalgo. No obstante, la dimensión sonora y sonoro-kinética adquieren una mayor temporalidad.
- 6) Los elementos sonoros mediante los cuales opera la dimensión sonoro-kinética del carnaval tepehua son: la interpretación de un lenguaje ritual –en tepehua, en español o en discurso ininteligible–; los diferentes tipos de gritos, interjecciones, oraciones rituales, cantilaciones o salmodias; la interpretación, por parte de los tríos huastecos, de diversas piezas musicales –instrumentales y vocales– que de manera constante se va enriqueciendo con nuevos repertorios pertenecientes a diversos géneros músico-coreográficos, muchos de los cuales son producto de la interacción constante con

los medios de comunicación. A lo anterior se agregan las emisiones sonoras producidas por cuernos, caracoles, campanas, cohetes, perifoneo, entre otras. Todas estas manifestaciones sonoras se vuelven elementos que detonan entre los integrantes de la cultura tepehua, diferentes procesos de emocionalidad y de identificación comunitaria, con el fin de lograr la eficacia ritual de la representación sagrada.

- 7) Los distintos elementos kinéticos que se manifiestan en el carnaval tepehua huehuetlense se encuentran vinculados de múltiples maneras con diversos fenómenos sonoros. Dichos elementos están estructurados mediante diferentes secuencias corporales que se producen de manera continua a todo lo largo del performance carnavalesco. Estas incluyen diversas organizaciones coreográficas estructuradas a partir de patrones lineales, circulares -con sentido levógiro-, o bien en aparente desorganización. A ello se agregan los diferentes tipos de movimientos individuales como carreras, trotes, saltos y giros, así como secuencias de pasos como zapateados, valseados, y *brincados*. De esta manera, tanto los elementos sonoros como kinéticos, generan un gran sistema comunicativo que permite poner en juego las habilidades musicales y dancísticas que forman parte intrínseca de la cultura tepehua de Huehuetla, la cual se cristaliza de manera particular en el carnaval.
- 8) Durante el Carnaval Tepehua de Huehuetla la música tradicional, a través de determinados *sones de carnaval*, se convierte en el elemento fundamental que posibilita la articulación entre los diferentes campos semánticos que poseen los *Huehues* o Antepasados y los *Diablos*; bloques en oposición binaria, a través de los cuales se realiza toda la narrativa del performance carnavalesco. Este fenómeno ocurre a todo lo largo del carnaval, siempre que se produce el encuentro entre ambos contingentes de *disfrazados*.

- 9) Los elementos sonoros y sonoro-kinéticos que constituyen la parte medular del Carnaval Tepehua de Huehuetla, compilan una parte significativa de los saberes ancestrales y actuales que poseen los integrantes de esta cultura matricial. En este sentido, las secuencias de movimiento –individuales y colectivas– que realizan los diversos personajes que intervienen en el juego-ritual del carnaval, así como sus interjecciones, gritos y lenguaje ritual, aunado a las secuencias musicales producidas por el grupo de músicos participantes y sus instrumentos, constituyen importantes dispositivos de conocimiento comunitario. Por ello, no solamente deben ser analizados desde su dimensión estética; bien sea aural o de movimiento en el espacio, sino que su importancia principal radica en que son saberes ancestrales y actuales que están operando dentro de las comunidades, codificándose y reestructurándose de manera constante para reforzar las diversas identidades tepehuas. En este sentido los *sones de carnaval* que se manifiestan a todo lo largo del fenómeno festivo, compilan y articulan, a través de una compleja dimensión sonoro-kinética, todo un complejo de saberes comunitarios que identifican a los tepehuas de Huehuetla.
- 10) Dentro del performance carnavalesco existen momentos específicos de la celebración ritual donde confluyen las organizaciones de la comunidad con las instituciones educativas y políticas de Huehuetla, generándose un espacio de frontera que posibilita reforzar diversos aspectos acerca de los modelos didácticos empleadas por los tepehuas huehuetlenses para la transmisión y práctica de los elementos que integran el carnaval a las nuevas generaciones.

Además de las conclusiones expuestas, es importante hacer un comentario final acerca de las limitaciones y prospectivas que podrían generarse a partir del presente estudio.

Si bien, aquí se trabaja el estudio de caso del Carnaval Tepehua de Huehuetla, otro aspecto que podría ayudar a una mayor comprensión del objeto de estudio de la presente tesis, es profundizar en el conocimiento de los diversos carnavales tepehuas que se realizan en los diferentes asentamientos de esta cultura matricial dentro de la Huasteca meridional, así como en aquellos ubicados en la Sierra Norte de Puebla. En el

mismo sentido, este análisis se podría enriquecer incluyendo las manifestaciones carnavalescas que se implementan en aquellas comunidades del Estado de México en las cuales se localiza el mayor número de migrantes tepehuas asentados en la república mexicana. Otra línea de investigación que permitiría abrir nuevos enfoques consistiría en conocer y contrastar las características estructurales y simbólicas que poseen los diversos carnavales otomíes (ñuju y hñähñú) que se manifiestan en las diversas comunidades indígenas del municipio de Huehuetla, así como en aquellos municipios colindantes como son: San Bartolo Tutotepec y Tenango de Doria.

Por otra parte, es importante señalar que el enfoque y las descripciones que aborda este trabajo, tienen como fin el contribuir al mayor conocimiento del rico entramado de sentidos, acciones y significaciones que operan al interior de las prácticas musicales y dancísticas que, articuladas como una enriquecedora dimensión sonora y sonoro-kinética, se manifiestan durante el Carnaval Tepehua de Huehuetla.

En dicho sentido, se considera que este estudio, sólo pretende abrir el camino para el análisis sistemático del fenómeno festivo que nos ocupa, a partir de diversos enfoques y esquemas teóricos.

Finalmente, constituye un deber fundamental del autor de este trabajo, el reconocer la importancia que tuvo para la realización del mismo, la colaboración decidida y desinteresada de un significativo número de integrantes de la cultura tepehua de Huehuetla, sin los cuales habría sido imposible su elaboración.

De la misma manera es importante señalar que, el presente documento busca sumarse, de manera respetuosa y colaborativa, a los trabajos realizados por diversos cronistas, compiladores y lingüistas locales, nacionales e internacionales que, de manera general y a lo largo de mucho tiempo, han abordado el estudio de los tepehuas huehuetlenses a partir de su etnografía, sus fiestas, sus rituales, sus músicas, sus danzas, sus mitos y su lengua materna.

Todo ello con el afán de conocer y difundir el rico acervo de prácticas sonoras y sonoro-kinéticas que se manifiestan durante el Carnaval Tepehua de Huehuetla.

## Referencias bibliográficas

- Alegre González, L. (2012). *Viento arremolinado: el toro encalado y la flauta de mirlitón*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. (CONACULTA) e Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC).
- Astorga Arredondo, F. (2000). El canto a lo divino: Conferencia Episcopal de Chile, Área Eclesial.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI editores.
- Baez Cubero, L. (Coord.) (2016). *Develando la tradición. Procesos rituales en las comunidades indígenas de México. Volumen III*. Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Secretaria de Cultura.
- Baez Cubero L. (2016). El ciclo de los ancestros: Ritualidad y recomposición del tejido social entre los otomíes de Santa Ana Hueytlalpan. En *Develando la tradición. Procesos rituales en las comunidades indígenas de México. Volumen III*, (pp. 297- 323). Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Secretaria de Cultura.
- Bakhtin, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*. Facultad de Filosofía y letras. Universidad de Buenos Aires, Alianza Editorial
- Basauri, C. (1940). Familia Totonacana. Tepehuas–tononacas. En *La población indígena de México. Etnografía*, (Vol. III. pp. 579-641). Secretaria de Educación Publica.
- Berger, Peter (1999) *El Dosel sagrado*. Ed. Kairós.
- Boilés, Ch. L. (1967). Tepehua thought-song: a case of semantic signaling. En *Ethnomusicology* II (3), (Pp. 267-292).
- Boilés, Ch. L. (2011) [1973]. Semiótica de la etnomusicología. En S. González Aktories y G. Camacho Díaz (Eds.), *Reflexiones sobre semiología musical*, (pp. 287-299). Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Caillois, Roger (2004). *El hombre y lo sagrado*. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Camacho Díaz, G. y Jurado, M. E. (1995). *Xantolo, el retorno de los muertos*. Tesis de Licenciatura. Escuela Nacional de Antropología e Historia. INAH, SEP.
- Camacho Díaz, G. (2007). La cumbia de los ancestros. Música, ritual y mass media en la Huasteca. En A. B. Pérez Castro (Coord.), *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, (pp. 166-180). Consejo Veracruzano de Arte Popular.

- Caro Baroja, J. (2006). *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Alianza Editorial.
- Castro, C. A. (2010). *Muchachos de Tlachichilco; Niños a la vera del agua*. Biblioteca Universidad Veracruzana.
- Chamorro, Arturo (1984) *Los instrumentos de percusión en México*. Ed. Colegio de Michoacán.
- Clavijero F. J. (1917). *Historia Antigua de México* Tomo I. [traducida del italiano por J. Joaquín de Mora]. Departamento editorial de la Dirección General de las Bellas Artes.
- Domínguez, F. (1962). Informe sobre la investigación folclórico-musical realizada en Huixquilucan, Estado de México en marzo de 1933. En Samper, B., Domínguez F., Luis Sandy L. y Téllez Girón R., *Investigación Folklórica en México. Materiales*, (Vol. I, pp. 99-112). Departamento de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública.
- Durkheim, E. (2001) [1912]. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Ediciones Coyoacán, Sociología.
- Dussel, E. (1992). *1492. El Encubrimiento del otro: Hacia el origen del "mito de la modernidad"*. Ed. Cambio XXI.
- Eco, U. (1989). Los marcos de la "libertad" cómica. En U. Eco, I. Vyacheslav, y M. Rector, *¡CARNAVAL!*, (pp. 9-20). Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (1988) *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Paidós.
- Flores Aparicio, P. A. (2014). *Tepehuas de Huehuetla. Costumbres y Tradiciones*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes y Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC) del Gobierno del Estado de Hidalgo.
- Flores Aparicio, P. A. (2019). *Mitos, Cuentos y Leyendas de los Tepehuas de Hidalgo*. Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC) del Gobierno del Estado de Hidalgo.
- Feld, S. (2001). El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli. En F. Cruces (Ed.), *Las Culturas musicales*, (pp. 331-354). Ed Trotta.
- Fierro Alonso, U. J. (2016) Cuando los ancestros nos visitan: Culto a los antepasados en San Pablo el Grande. En L. Baez Cubero (Coord.) (2016). *Develando la tradición. Procesos rituales en las comunidades indígenas de México. Volumen III*. (pp. 325-349) Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Secretaria de Cultura.
- Galinier, J. (2018). *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. Universidad Nacional Autónoma de México, CEMCA/UICEH.
- García, Agustín, A. (2010). *Lhimakalkhama'. Minidiccionario tepehua-español de Huehuetla, Hgo*. Ediciones del Centro Estatal de Lenguas y Culturas Indígenas.



- García Agustín, A. (2014). *Diccionario tepehua. Huehuetla, Hidalgo*. Instituto Lingüístico de Verano. A.C. y Ed. Mayahuel.
- Garret Ríos, M. G. (2014). El juego y el ritual. Los dos ámbitos del Carnaval de San Antonio El Grande, Huehuetla. En C. Good Eshelman y M. Alonso Bolaños (Coords.), *Creando mundos, entrelazando realidades. Cosmovisiones y mitologías en el México Indígena*, (pp.126-146). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Geist, I. (2006) El ritual como sintagmática del sentido. En Designis 9. *Mitos y Ritos en las sociedades Contemporáneas* (pp. 269-286). Ed Gedisa.
- Gessain, R. (1938). Contribution a l' étude des Cultes et des Cérémonies Indigénés de la Région de Huehuetla (Hidalgo). En Journal de la Societé des Américanist. No. 30, (pp.343-381).
- Gessain, R. (1952). Les indiens tepehuas de Huehuetla. En Revista Mexicana de Estudios Antropológicos. Tomo Décimo Tercero, (pp.187-211).
- Guerrero Domínguez, F. (1983). *Tuchi ju iclact'atapasata ju quin'amigojni ju lact'ict'i atapacxat. Mis aventuras con algunos animales amigos. En tepehua de Huehuetla, Hgo. y en español*. Instituto Lingüístico de Verano.
- Guerrero Domínguez, F. (1984). *Tas Ihi'aklh taijui ju quinlacatuna'an ju uyau. ¿Qué es nutrición?. En tepehua de Huehuetla, Hgo. y en español*. Instituto Lingüístico de Verano.
- Guerrero Domínguez, F. (1985). *Ixcuento ju venk'en ju ixtapalai atsi'.* El cuento de la rana que se convertía en una muchacha. En *tepehua de Huehuetla, Hgo.* Instituto Lingüístico de Verano.
- Guerrero Domínguez, F. (1986). *Acsni tataclh ju México. Cuando México tembló En tepehua de Huehuetla, Hgo.* Instituto Lingüístico de Verano.
- Guerrero Guerrero, R. (1986). *Otomíes y Tepehuas de la Sierra Oriental del Estado de Hidalgo*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Hernández Ábrego Moisés (Con traducción al Náhuatl por: Miranda San Román, R.) (2002). *Sueños que bailan (Danzas de la Huasteca)*. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, CONACULTA y el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.
- Hernández Montes, M. y Heiras Rodríguez, C. G. (2004). *Tepehuas. Pueblos Indígenas del México Contemporáneo*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas y Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Heiras Rodríguez, C. G. (2002). *Lakh kamant : Carnaval tepehua*. Chintipán, Tlachichilco. En A. Sevilla Villalobos (Coord.), *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, (pp. 96-109). Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.

- Heiras Rodríguez, C. G. (2010). Cuerpos rituales. Carnaval, días de muertos y costumbres tepehuas orientales. Tesis de Maestría. Escuela Nacional de Antropología e Historia. INAH, SEP.
- Heiras Rodríguez, C. G. (2017). *Oqxtapáaxa, el relevo: nuevo papá o mamá. Etnografía inconclusa consanguinización y desconsanguinización en el parentesco ma 'álh' amá' (tepehua oriental). Ritos chamánicos y ontología*. Vol. 1 . Tesis de Doctorado . Escuela Nacional de Antropología e Historia. INAH, SEP.
- Hernández Sierra, G. T. (1986). Los tepehuas a través de la historia y su sistema fonémico (Pisaflores, Veracruz). Tesis de Licenciatura. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Hernández Sierra, G. T. (2002). Reflexiones en torno a un vocabulario tepehua y a la Interdisciplinariedad de la antropología. En I. Guzmán y M. C. Muntzel (Coords.), *La sabiduría de la palabra*. Memoria del simposio Conmemorativo del XXX Aniversario de la Dirección de Lingüística del INAH, 1968-1998 (pp.103-118). Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. (CONACULTA).
- Ichón, A. (1973). Las danzas. En *La religión de los totonacos de la Sierra*, (pp. 373- 464). Instituto Nacional Indigenista (INI), Secretaría de Educación Pública (SEP).
- Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (2017) Informe de Desarrollo 2017. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo,
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2009). Variantes lingüísticas de las agrupaciones de la familia totonaco-tepehua. En *Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales. Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*, (pp. 280-288). INALI, Secretaría de Educación Pública (SEP)
- Instituto Nacional de Pueblos indígenas y Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). (2020) *Atlas de los Pueblos Indígenas de México*.
- Instituto Nacional de Pueblos indígenas (INPI) e Instituto Nacional de Lenguas indígenas (INALI), (2018). Atlas de los Pueblos Indígenas de México.
- Lagunas Arias , D. (2000). De antropólogos, tepehuas y configuración de identidades, (pp. 6-9). *Itinerario*, No. 4. Consejo para la Cultura y las Artes de Hidalgo.
- Lagunas Arias, D. (2002 b). Lo indígena revisitado: los tepehuas y las vías hacia la modernidad, (pp. 97-118). *Dimensión Antropológica*, No. 26.
- Lagunas Arias , D. (2003a). Lo tepehua en su diferencia: etnología en la sierra otomí-tepehua, (pp.137-152). *Nueva Antropología*, Revista de Ciencias sociales, No. 63.

- Lagunas Arias, D. (2003b). Los Tepehuas de Huehuetla: historia, cultura, globalización. En E. Masferrer, G. Vences Ruiz, N. Barranco Torres, E. Díaz Brenis y J. Mondragón Mel (Coords.), *Etnografía del Estado de Puebla*, (pp. 260-267). Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
- Lagunas Arias, D. (2003c ). Los que pueblan los cerros: la cosmovisión de los Tepehuas de Hidalgo. En Evaristo Luvian (Ed.), *Hidalgo visto desde los cielos*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo
- Lagunas Arias, D. (2003d). Don José Romero y el poder de Dios: curanderismo en la Sierra Otomí-Tepehua. En J. L. Anta Félez y D. Lagunas (Comp.), *Vidas al margen: gentes, cultura, identidad en Hidalgo, (México)*, (pp.19-35). Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo y Grupo de Investigación Humana de la Junta de Andalucía.
- Lagunas Arias, D. (2003e). Todo lo viejo y todo lo nuevo: los Tepehuas y la lógica metamórfica de la identidad. En *Actas del IX Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español*. Institut Català d'Antropologia.
- Lagunas Arias, D. (2004). *Hablar de otros. Miradas y voces del mundo tepehua*. Ed. Plaza y Valdés.
- León Calderón, N. (1902). *Familias Lingüísticas de México: Carta Lingüística de México y sinopsis de sus familias, idiomas y dialectos*. Ed. Imprenta del Museo Nacional.
- Mier Raymundo (2003). Devenir música: la sonoridad y el acto musical, los diagramas de la afección. Notas acerca de la semiosis sonora y experiencia corporal del tiempo. En I. Geist (Ed.), *Cultura y semiosis. Tópicos del Seminario* Núm. 10, (pp. 99-123). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).
- Miranda Portugal, J. C. (2002). *La organización y cosmovisión en la mayordomía de los tepehuas de Huehuetla, Hidalgo*. Tesis de Licenciatura. Universidad Autónoma de Chapingo. México.
- Morín, E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Editorial Gedisa
- Nattiez, J.J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Union Générale d'éditions.
- Nava López, E. F. (2018). *Vuelo sonoro*. [Libreto de fonograma]. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).
- Nettl, B. (2001). Últimas tendencias en Etnomusicología. En Francisco Cruces (Ed.). *Las Culturas musicales*, (pp. 115-154). Ed Trotta.

- Ochoa, L. ( Ed.) (1990). *Huastecos y totonacos. Una antología histórico cultural*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Palacios Ramírez, J. (2003). Algunas reflexiones sobre “lo Tepehua” como dilema cultural. En *Gazeta de Antropología* no. 19, Artículo 23.
- Pelinski, R. (1981). *La musique des inuit du Caribou*. Ed. Presses de l'Université de Montréal.
- Pelinski, R. (2000). Invitación a la etnomusicología. *Quince fragmentos y un tango*. Ed. Akal.
- Pérez Martínez, H. (1995). *En pos del signo. Introducción a la semiótica*. El Colegio de Michoacán.
- Provost, J. P. (2004). El carnaval en la Huasteca indígena: Un análisis de su significado funcional. En J. Ruvalcaba Mercado, J. M. Pérez Zevallos y O. Herrera (Coords.), *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*, (pp. 267-293). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), El Colegio de San Luis A. C. y El Colegio de Tamaulipas.
- Sagredo Castillo, José Luis (2004). *Tepehua. Atlas musical de los Pueblos Indios del Estado de Hidalgo*. [Libreto de fonograma]. Gobierno del Estado de Hidalgo e Instituto Indigenista Interamericano.
- Sagredo Castillo, J. L. (2017). Confluencias entre la Danza de los Negritos de Zapotitlán de Méndez, Puebla y otras danzas relacionadas con la negritud en México, Latinoamérica y España. En J. G. García Galicia, I. Galicia López, y J. L. Sagredo Castillo. *Mitos, formas y significados de la Danza de los Negritos de Zapotitlán de Méndez, Puebla*, (pp. 149– 196). Facultad de Artes, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Sevilla Villalobos, A. (2002). *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*. Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Simha, A. (2001). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En Francisco Cruces (Ed.), *Las Culturas musicales*, (pp. 203-232). Ed Trotta.
- Starr, F. (1995) [1908]. Tepehuanos y totonacos (1900). En *En el México Indio. Un relato de viaje y trabajo*, (pp. 227-254), G. Benezillo Revah (traducción). Ed. Miranda Viajera y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Stresser-Péan, G. y Gessain, R. (2008). Los indios tepehuas de Huehuetla. En *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*, (pp. 97-116). Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Stresser-Péan, G. (2011). Las danzas de origen colonial. En *El Sol-Dios y Cristo. La cristianización de los indios de México vista desde la Sierra de Puebla*, (pp. 307-335). Ed. Fondo de Cultura Económica.

- Trejo Barrientos, L. , Gómez Martínez, A. , González González, M. , Guerrero Robledo, C. , Lazcarro Salgado, I. y Sosa Fuentes, S. M. (2014). *Sonata ritual. Cuerpo, cosmos y envidia en la Huasteca meridional*. Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Secretaria de Cultura.
- Trejo Barrientos, L., González González, M., Heiras Rodríguez, C. G. y Lazcarro Salgado, I. (2016). Las formas del costumbre: praxis ritual en la Huasteca sur. En Lourdes Báez Cubero (Coord.) *Develando la tradición. Procesos rituales en las comunidades indígenas de México*, (pp. 71-190). Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- Van Geenep, A. (2008) [1908]. *Los ritos de paso*. Alianza Editorial
- Vega, C. (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Ed. Ricordi.
- Vega, C. (1965). *Lectura y notación de la música. Nuevo método abreviado de teoría y solfeo*. Ed. El Ateneo.
- Vyacheslav Ivanov (1989). La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares. En U. Eco, I. Vyacheslav, y M. Rector, *¡CARNAVAL!*, (pp. 21- 47). Ed. Fondo de Cultura Económica
- Williams García, R. (1963). *Los tepehuas*. Instituto de Antropología, Universidad Veracruzana.
- Williams García, R. (1972). *Mitos tepehuas*. Ed. SepSetentas, Secretaria de Educación Pública (SEP) no. 27.
- Williams García, R. (1989). La Huasteca y los “Viejos”. En D. Michelet (Coord.), *Enquêtes sur L' Amérique Moyenne*, (pp. 373-380). Études Mésoaméricaines Volume XVI. Centre D'Etudes Mexicaines et Centroamericaines, INAH – CONACULTA.

### Referencias Weblográficas

- Andrade, Gabriel. (2009). In memoriam: Claude Levi-Strauss. *Enlace*, 6(3), 111-113. Recuperado en 19 de octubre de 2021, de [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1690-75152009000300009&lng=es&tlng=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1690-75152009000300009&lng=es&tlng=es)
- Bongfiglioli, C. (2003). La perspectiva sistémica en la antropología de la danza. Notas teórico-metodológicas. *Gazeta de Antropología* [En línea] 19 | 2003, artículo 30, Publicado en noviembre de 2003, consultado el 10 de julio de 2020. URL: <http://hdl.handle.net/10481/7345>.
- Camacho Díaz G. (2019). La dimensión sonora de “el costumbre”. Un recorrido sinuoso en la Huasteca. *Trace* [En línea], 76 | 2019, Publicado el 31 de julio de 2019, consultado el 15 de agosto de 2020. URL: <http://journals.openedition.org/trace/4385>
- Cárdenas Sanabria, J. F. (2017) *Compilación de Música Tradicional Tepehua. Transcripción para quinteto de alientos metal*. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).
- INEGI. Censo de Población y Vivienda. 2015. Aparecido en el *Plan Municipal de Desarrollo Huehuetla 2016-2020*. (2.3 Las localidades del municipio). [En línea] Consultado el 25 de octubre de 2020. Liga: [transparencia.hidalgo.gob.mx/descargables/dependencias/planeacion/PLANES\\_ESTATALyMUNICIPALES/PMD-Huehuetla.pdf](http://transparencia.hidalgo.gob.mx/descargables/dependencias/planeacion/PLANES_ESTATALyMUNICIPALES/PMD-Huehuetla.pdf)
- Lagunas Arias, D. (2002 a). Don Julio: fragmentos de una historia de vida en Huehuetla (México), (pp. 20-34). *Revista de Antropología Experimental*, No. 2, 2002. Texto 02. Universidad de Jaén, España. Consultado el 10 de junio de 2020. URL: <http://www.ujaen.es/huesped/rae>
- Quezada Ramírez, M. F., Granados Alcantar J. A., Blancas Martínez, E.N. y Serrano Avilés, T. (2015) Diagnóstico de las localidades de muy alta marginación de Hidalgo, México: retos para el desarrollo regional. [en línea] [www.uaeh.edu.mx/investigación/productos/6953/diagnóstico\\_de\\_las\\_localidades\\_de\\_muy\\_alta\\_marginación\\_pdf.pdf](http://www.uaeh.edu.mx/investigación/productos/6953/diagnóstico_de_las_localidades_de_muy_alta_marginación_pdf.pdf). Consultado el 20 de julio de 2020.
- Reyes, A. (14/02/2020). Comanches atraen con el sonido al diablo. “La magia de los carnavales” en la ciudad de Pachuca. Artículo. Crónica. <https://www.milenio.com/cultura/comanches-atraen-con-el-sonido-al-diablo-cronica>
- Williams García, R. (1990) [1960]. “Carnaval en la Huasteca veracruzana”. En L. Ochoa (Ed.), *Huastecos y totonacos. Una antología histórico-cultural*, (pp. 100-110). Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Formato Documento Electrónico (APA)

### Referencias Fonográficas

- Mi lindo Huehuetla, Cantores de Pueblo Viejo,. Ed. Scorpio Records, CD JGI 002 Producto especial.
- El Canario, Cantores de Pueblo Viejo. CD. Scorpio Records.
- La Acamaya, Cantores de Pueblo Viejo. CD LEOS 7225
- El Guarachudo, Trio Los Andariegos, Ed. K-brito
- Trio Los Andariegos, Música de Carnaval. Ed. Del autor
- Trio Los Andariegos, Le canto a mis tepehuas. H-2319. Ed. DJ PP
- (2001) Música de Carnaval. Sones y Danzas Vol. 1. Los Herederos de la Huasteca. KAN-165. STEREO. Ed. Discos y cassetes Colibrí
- (2001) La Auténtica Música de Carnaval Vol. 2 . Sones y Danzas. Los Herederos de la Huasteca. KAN-166. STEREO. Ed. Discos y cassetes Colibrí
- (2001) Son del Meco Vol. 2 . Los Tres Huastecos. STEREO. Ed. Discos GLA
- (1997) Sones de Carnaval –en vivo- Vol. 1. Banda Tres Estrellas. STEREO. Ed. Discos GLA
- (1997) Sones de Carnaval – en vivo-. Vol. 2 . Banda Tres Estrellas. STEREO. Ed. Discos GLA
- (1997) Música de Vida y Muerte. Vinuetes. Trío Alborada hidalguense. STEREO, OTM -002, Ed. Obsidiana – Sonopress. (Alejo Romero CH: –violín-, Juvenal Acosta P.–jarana- y José Guadalupe López I. –huapanguera-).
- (1997) Sones de Xantolo Vol. 2 . Trío Serenata Hidalguense. STEREO. KCECO -9108. Ed. Discos DLB. (Casiano Martínez Hernández –violín-, Juan Hernández Hernández –jarana-, Quirino Hernández –quinta- y Nicolás Martínez Gómez y Efraín Antonio Hernández -colaboración)
- (1995) Danzas de Xantolo Vol. 1. Darío y su violín. STEREO. PRE-3011. Ed. Discos Premium
- (2000) Danzas de Xantolo Vol. 3. Dinastía 2000 de Darío y su violín. STEREO. SM-094. Ed. Fonográfica Sonomar de México. (Marcos Salazar–violín-, Benjamín Salazar –jarana-)
- (2000) Danzas de Xantolo. Trío Rincón Huasteco. STEREO. SM-107. Ed. Fonográfica Sonomar de México (Casiano Oyos Hernández –violín-, Esteban Guzmán Hernández –jarana- y Mauricio Santos Hernández –quinta-).

(2000) Danzas de "Xantolo" Vol. 3. Trío Reconciliación Huasteca. STEREO. DAGM 026. Ed. Discos AGM.

(2000) Danzas de "Xantolo" Vol. 3. Trío Reconciliación Huasteca. STEREO. DAGM 026. Ed. Discos AGM.

Sagredo Castillo, José Luis (2004). *Atlas musical de los Pueblos Indios del Estado de Hidalgo. Nahuatl*. Gobierno del Estado de Hidalgo e Instituto Indigenista Interamericano.

Sagredo Castillo, José Luis (2004). *Atlas musical de los Pueblos Indios del Estado de Hidalgo. Hñahñü*. Gobierno del Estado de Hidalgo e Instituto Indigenista Interamericano.

Sagredo Castillo, José Luis (2004).. *Atlas musical de los Pueblos Indios del Estado de Hidalgo. Tepehua*. Gobierno del Estado de Hidalgo e Instituto Indigenista Interamericano.

Sagredo Castillo, José Luis (2004). *Nahuatl, Hñahñü y Tepehua. Atlas musical de los Pueblos Indios del Estado de Hidalgo. Tepehua*. Ed Gobierno del Estado de Hidalgo e Instituto Indigenista Interamericano.



### Referencias Cinematográficas y Videográficas

- Cortés Calderón, A. (Dirección) y Fernández, A. y Noria, G. (investigación) (1982). *La tierra de los tepehuas* [cine documental]. Instituto Nacional Indigenista, Secretaria de Educación Publica.
- Cruz García, A (Dirección y fotografía) (2001) Carnaval 2001. Huehuetla, Hgo. Videgrabaciones CHUY. Domicilio conocido, Huehuetla , Hgo.
- Cruz García, A (Dirección y fotografía) (2002) Carnaval 2002. Huehuetla, Hgo. Videgrabaciones CHUY. Domicilio conocido, Huehuetla , Hgo.
- Cruz García, A (Dirección y fotografía) (2003) Carnaval Huehuetla, 2003. Videgrabaciones CHUY. Domicilio conocido, Huehuetla , Hgo
- Velázquez Díaz, J. L. (Director) y Sagredo Castillo, J. L. (investigador) (2004). *Así suena Huehuetla* [video documental de la Serie *Pueblos de México*]. Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE).

**A N E X O**  
**DE**  
**T R A N S C R I P C I O N E S**

**Observaciones sobre la transcripción de algunos *sones de carnaval*  
que se interpretan durante el Carnaval Tepehua de Huehuetla.**

La etnomúsica, como parte de la música tradicional, se encuentra en constante transformación por lo cuál su interpretación y características estructurales varían constantemente en función del momento ritual en el que intervienen, convirtiéndose –la mayoría de las veces- en un guión sonoro mediante el cual se efectúa todo el ceremonial público o privado, en el que intervienen.

Así pues, la ejecución musical establece múltiples variaciones y adaptaciones al ser interpretada por músicos diferentes, ya sea que éstos procedan de la misma comunidad objeto de estudio, o bien de otros lugares y latitudes. En lo general, podría considerarse que ésta una de las características que le dan lógica y sentido a la música producida por las culturas matriciales y populares de nuestro país y del mundo. Todas ellas parten de modelos vivenciales y de multiplicidad de variaciones, en contraste con la música de matriz occidental, caracterizada por el empleo – casi exclusivo- del sistema de notación occidental y de su correspondiente lectura, interpretación y desarrollo.

Otro aspecto importante a señalar son las múltiples transformaciones que se producen en las estructuras rítmicas y tonales de las piezas procedentes de las culturas matriciales y populares, según la hora del día en la cual éstas sean interpretadas. En este aspecto, pueden influir de manera significativa, los instrumentos musicales que intervienen como parte sustantiva de los hechos sonoro-kinéticos producidos por las diferentes culturas populares y matriciales, los cuales van cambiando su afinación y tonalidad a lo largo del día, abordando los diversos tipos de repertorio que demandan las acciones rituales según sea el horario de su ejecución.

Tomando en cuenta lo anterior, el objetivo de las transcripciones que se anexan, sólo busca generar una primera aproximación hacia algunos de los hechos músico-dancísticos que aparecen como parte del Carnaval tepehua de Huehuetla.















En dicho sentido, la intención de las presentes transcripciones es solamente descriptiva y busca capturar un breve momento de la interpretación musical, por lo cual no deben considerarse como un modelo específico para la reinterpretación de las piezas mediante su lectura musical. De manera general, se busca hacer visibles









algunas de las características estructuras musicales para ulteriores análisis y contrastaciones.

Finalmente, es necesario destacar que no existe una transcripción única de cada *son de carnaval*, sino una breve captura en el tiempo de sus múltiples sonoridades, estructuras y formas de interpretación.

Previo al breve *corpus* de transcripciones que se anexan, se incluye un cuadro con algunas de sus características generales.

Muestra de *sones de carnaval* que se interpretan en el Carnaval Tepehua de Huehuetla

Nombre	Género	Autor	Compás	Tonalidad	Velocidad. M. M.	Tipo de inicio	Versión
La Marcha (1)	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	4/4	Sol mayor	 = 200	Tético	Luis Casildo Crescencio
La Marcha (2)	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	4/4	Sol mayor	 = 195	Tético	Luis Casildo C.
El Comanche	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	6/8	Sol mayor	 = 130	Anacrúfico	Nicolás Viguera Patricio
El Diablo	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	3/8	Re mayor	 = 105	Tético	Nicolás Viguera P.
La Llorona	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	4/8	Re mayor	 = 220	Anacrúfico	Nicolás Viguera P.
El Guajolote	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	6/8	Re mayor	 = 120	Tético	Nicolás Viguera P.
El Madero	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	6/8	Sol mayor	 = 130	Anacrúfico	Nicolás Viguera P.
Mi Barrio	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	6/8	Sol mayor	 = 100	Anacrúfico	Nicolás Viguera P.
Santa Ana	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	6/8	Sol mayor	 = 105	Anacrúfico	Nicolás Viguera P.
San Martín	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	6/8	Re mayor	 = 120	Anacrúfico	Nicolás Viguera P.
El Huarachudo	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	6/8	Re mayor	 = 130	Anacrúfico	Nicolás Viguera P.
Juan Achote	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	4/4	Sol mayor	 = 120	Anacrúfico	Nicolás Viguera P.
La Borrachita	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	6/4	Sol mayor	 = 192	Anacrúfico	Nicolás Viguera P.
Jarabe Loco	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	2/8	Sol mayor	 = 102	Anacrúfico	Nicolás Viguera P.

La Guayabita	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	2/4	Sol mayor	 = 110	Anacrúfico	Nicolás Viguera P.
Los Matlachines	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	4/4	Sol mayor y Re mayor	 = 200	Anacrúfico	Luis Casildo C.
El Carnaval	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	6/8	Sol mayor	 = 190	Anacrúfico	Luis Casildo C.
La Raspa	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	3/8	Sol mayor	 = 120	Anacrúfico	Luis Casildo C.
El Pávido Návido	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	6/8	Sol mayor	 = 140	Anacrúfico	Luis Casildo C.
El Viejito	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	6/8	Re mayor	 = 121	Tético	Nicolás Viguera P.
La Bamba	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	2/4	Sol mayor	 = 120	Anacrúfico	Luis Casildo C..
El Gallo	<i>Son de carnaval</i>	Dominio Público	6/8	Sol mayor	 = 120	Anacrúfico	Luis Casildo C..

## Marcha 1

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Luis Casildo Cresencio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 200

Violín

## Marcha 2

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Luis Casildo Cresencio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 195

Violín

Afinación del violín

Nota	Frecuencia (Hz)
G <sub>4</sub>	625,5
D <sub>5</sub>	417
A <sub>4</sub>	280
E <sub>4</sub>	185

# El Comanche

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Nicolás Viguera Patricio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 130

Violín

## Afinación del violín

# El Diablo

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Nicolás Viguera Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 105

Violín

The musical score is written for violin in G major (one sharp) and 3/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as M.M. ♩ = 105. The score consists of five staves of music. The first staff includes first and second endings. The piece concludes with a double bar line.

## Afinación del violín

The diagram shows the four strings of a violin tuned to G4 (625.5 Hz), D5 (417 Hz), A4 (280 Hz), and E4 (185 Hz). The notes are placed on a five-line staff with a treble clef. The G4 note is on the second line, D5 is on the first space, A4 is on the second space, and E4 is on the first line.



# La Llorona

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público

Versión: Nicolás Viguera

Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 220

Violín

Musical score for Violín, consisting of four staves of music in G major (one sharp) and 4/8 time. The score includes a repeat sign at the beginning and first/second endings at the end.

## Afinación del violín

Diagram for violin tuning showing four notes on a treble clef staff with their corresponding frequencies:

- 185 Hz
- 280 Hz
- 417 Hz
- 625.5 Hz

# El Guajolote

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Nicolás Viguera Patricio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 120

Violín

## Afinación del violín

String	Frequency (Hz)
1 (G)	187
2 (D)	279,8
3 (A)	422,7
4 (E)	632,5

## El Madero

(son de carnaval)

Autor: Domino Público Versión: Nicolás Viguera Patricio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 95

Violín

### Afinación del violín

String	Frequency (Hz)
G (bottom)	185 Hz
D	280 Hz
G	417 Hz
E (top)	625.5 Hz

# Mi Barrio

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Nicolás Viguera Patricio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 100

Violin

## Afinación del violín

Note	Frequency (Hz)
G <sub>2</sub>	189
B <sub>2</sub>	283,5
D <sub>3</sub>	424,5
F# <sub>3</sub>	633,8

# Santa Ana

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Nicolás Viguera Patricio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩. = 105

Violín

## Afinación del violín

Note	Frequency (Hz)
G <sub>2</sub>	189 Hz
D <sub>3</sub>	283,5 Hz
A <sub>3</sub>	424,5 Hz
E <sub>4</sub>	633,8 Hz

# San Martín

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público    Versión: Nicolás Viguera Patricio    Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 120

Violín

1.

2.

1.

2.

## Afinación del violín

633,8 Hz

424,5 Hz

283,5 Hz

189 Hz



2

Musical score for violin, page 247, measure 2. The score consists of three staves in G major. The first staff contains a sequence of eighth-note chords: G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5, D5-F5, E5-G5, D5-F5, C5-E5, B4-D5, A4-C5, G4-B4. The second staff contains a sequence of eighth-note chords: G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5, D5-F5, E5-G5, D5-F5, C5-E5, B4-D5, A4-C5, G4-B4. The third staff contains a sequence of eighth-note chords: G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5, D5-F5, E5-G5, D5-F5, C5-E5, B4-D5, A4-C5, G4-B4. The first ending is marked with '1.' and the second ending with '2.'

## Afinación del violín

Violin tuning diagram showing the frequencies of the four strings: G4 (189 Hz), D5 (283.5 Hz), A4 (424.5 Hz), and E5 (633.8 Hz).



# Juan Achote

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Nicolás Viguera Patricio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 120

Violín

The score is written for violin in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes several chords. A repeat sign with first and second endings is present in the second staff. The piece concludes with a final chord on the seventh staff.

## Afinación del violín

A diagram showing the four strings of a violin on a five-line staff. The strings are labeled with their frequencies: the lowest string (G) is 185 Hz, the second string (D) is 280 Hz, the third string (A) is 417 Hz, and the highest string (E) is 625.5 Hz.

# La Borrachita

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público. Versión: Nicolás Viguera Patricio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩=192

Violín

Afinación del violín

Nota	Frecuencia (Hz)
Re (2da línea)	185 Hz
Sol (3er espacio)	280 Hz
Si (4to espacio)	417 Hz
Re (5ta línea)	625,5 Hz

# Jarabe loco

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Nicolás Viguera Patricio Transcripción: José Luis Sagredo

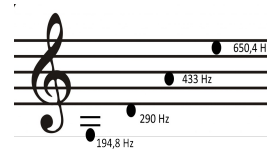
M.M. ♩ = 102



2



## Afinación del violín



# Cumbia la Guayabita

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Nicolás Viguera Patricio Transcripción: Jose Luis Sagredo

M.M. ♩ = 110

Violin

Afinación del violín

# Los Matlachines

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Luis Casildo Cresencio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 200

Violín

The musical score is written for Violín in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'M.M. ♩ = 200'. The score includes a repeat sign at the beginning of the first staff. The second staff continues the melody. The third staff features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The fourth staff continues the melody. The fifth staff ends with a double bar line and a key signature change to two sharps (D major). The sixth staff continues the melody in D major.

2

Musical score for violin, page 254, measure 2. The score consists of five staves of music in G major (one sharp). The first staff contains the first measure of the piece. The second staff contains the second measure. The third staff contains the third measure, which includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The fourth and fifth staves contain the fourth and fifth measures of the piece, respectively.

## Afinación del violín

Violin tuning diagram showing the frequencies of the four strings: 185 Hz, 280 Hz, 417 Hz, and 625.5 Hz.

# El Carnaval

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Luis Casildo Cresencio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 90

Violín

The image shows a violin score for the piece 'El Carnaval'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music is written in a single melodic line. The second and third staves continue the melody. The third staff includes a first ending bracket over the final two measures, which end with a repeat sign and a fermata over a whole note.

## Afinación del violín

The diagram shows a treble clef on a five-line staff. Four dots are placed on the lines to represent the tuning of the violin strings. From bottom to top, the frequencies are: 185 Hz (G2), 280 Hz (D3), 417 Hz (A2), and 625.5 Hz (E3).

String	Frequency (Hz)
G	185
D	280
A	417
E	625.5



## La raspa

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión Luis Casildo Cresencio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 120

Violín

### Afinación del violín

Nota	Frecuencia (Hz)
G <sub>4</sub>	185 Hz
D <sub>5</sub>	280 Hz
A <sub>4</sub>	417 Hz
E <sub>5</sub>	625,5 Hz

## El pávido návido

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Nicolás Viguera Patricio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 140

Violín

Violín

### Afinación del violín

633,8 Hz  
424,5 Hz  
283,5 Hz  
189 Hz

## El Viejito

(son de carnaval)

Autor: Atribuido a Patricio López Versión: Nicolás Viguera Patricio Transcripción: Jose Luis Sagredo

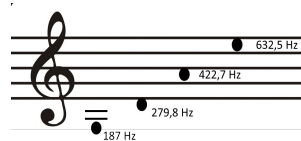
M.M. ♩ = 121



2



## Afinación del violín



# La Bamba

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Luis Casildo Cresencio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 120

Violín

1. 2.

Afinación del violín

625.5 Hz  
417 Hz  
280 Hz  
185 Hz

## El Gallo

(son de carnaval)

Autor: Dominio Público Versión: Luis Casildo Cresencio Transcripción: José Luis Sagredo

M.M. ♩ = 120

Violín

1.

2.

3



# Despedida



Pues hasta aquí llegamos Don Diego...