

Antrópica

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

DOSSIER

MIRAR EL ARTE DESDE LA ANTROPOLOGÍA





Sones huastecos y altares: rituales y etnomusicología nahua de costumbre en el norte de Veracruz, México

Huastec Sones and Altars: Costumbre Nahua Rituals and Ethnomusicology in the North of Veracruz, México

Carlos Alberto Casas Mendoza Universidad Veracruzana (México)

Román Güemes Jiménez Universidad Veracruzana (México)

<https://orcid.org/0000-0002-5557-7742> casasmendoz@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8704-334X> rguemes@uv.mx

Recibido: 1 de agosto de 2020
Aprobado: 15 de diciembre de 2020

Resumen

El artículo hace un recuento sobre las ritualidades musicales asociadas al son huasteco y al son de costumbre en poblaciones con influencia nahua del norte de Veracruz. Documenta dos ámbitos que estimamos sumamente relevantes en el desarrollo de los sones: 1) su expresión como parte del escenario ritual y comunitario que no puede desvincularse de las transformaciones del son huasteco; y, 2) la formación de sus ejecutantes y el papel de las corporalidades que establecen los músicos con sus instrumentos. A partir de la historia oral y la etnografía se hace un análisis de estos dos ámbitos, todo con miras a entender y visibilizar las formas de reproducción del son huasteco y el son de costumbre, así como sus procesos de transformación y continuidad. Finalmente, se discute el desarrollo de los estudios de etnomusicología en Veracruz y la necesidad de relocalizar estas contribuciones dentro de la órbita de la antropología del arte.

Palabras clave: rituales nahuas, son huasteco, son de costumbre, etnomusicología, antropología del arte

Abstrac

This paper recounts the musical rituals associated with the ‘huastec sones’ and ‘costumbre sones’, in populations with nahua influence in the north of Veracruz. It documents two areas that we consider highly relevant in the development of the ‘sones’: 1) Its expression as part of the ritual and community setting, that it cannot be disassociated from the transformations of the ‘huastec sones’; and, 2) the training of its performers and the role of the corporeality established by the musicians with their instruments. Based on oral history and ethnography, an analysis of these two areas is made, with a view to understanding and making visible the forms of reproduction of the ‘huastec sones’ and the ‘costumbre sones’, as well as their processes of transformation and continuity. Finally, the development of ethnomusicology studies in Veracruz and the need to relocate these contributions within the broader sphere of art anthropology.

Key words: Nahua rituals; ‘huastec sones’; ‘costumbre sones’; ethnomusicology; anthropology of art

Introducción

El presente artículo tiene un doble propósito¹. El primero, consiste en aproximarse desde la perspectiva de la antropología del arte a un análisis de las formas de producción de las ritualidades musicales ligadas a la música huasteca del norte de Veracruz. En particular, a aquellas ritualidades que reciben mayor influencia nahua y que suelen ser denominadas como son de *costumbre*.²

Entendida como región, la Huasteca abarca un amplio territorio, atravesado por una gran diversidad interétnica, política e intercultural (Arrollo, Gümes y Pérez, 2003). Como es sabido, sus dinámicas como región van más allá de los límites geográfico-políticos de los seis estados de México que territorialmente la integran: San Luis Potosí, Veracruz, e Hidalgo (en donde la proporción espacial es mayor), sumada a la de los estados de Tamaulipas, Querétaro y Puebla (en donde el territorio que abarca es mucho menor). Aunque esa diversidad espacial y cultural es muy amplia, en el artículo nos concentraremos mayormente en los aspectos ligados a las poblaciones nahuas de Veracruz, sin perder de vista sus interrelaciones con todo el conjunto de la Huasteca.

En segundo lugar, este trabajo busca documentar estas ritualidades tomando como punto de partida dos aspectos principales: primero, los usos de la música huasteca dentro de las formas de ritualidad, en los que no se puede dejar de lado las transformaciones e interrelaciones entre el son huasteco y el son de *costumbre*; segundo, nos interesa analizar la manera en cómo los músicos perciben el proceso de aprendizaje de los sones y las relaciones de «*cosmovisión corporal*» que los músicos y los productores de los instrumentos (lauderos) hacen de ellos. Entendemos a la «*cosmovisión corporal*» como el proceso de encarnación (*embodiment*, Csordas, 1990) de las ritualidades y cosmovisiones en los sujetos. Partimos de la idea de que estas cosmovisiones o formas de percepción del mundo producen en los sujetos formas particulares de *subjetivación* que se pueden observar en sus prácticas, en los objetos que forman parte de los rituales y en las formas de corporalidad que se ven intervenidas por las cosmovisiones. En el caso de los músicos y de los lauderos huastecos existe una asociación muy

1 Dedicamos este artículo a Élfego Villegas Ibarra, brillante músico, laudero y bailarín de la Huasteca veracruzana, fallecido en el período de la pandemia de la COVID-19 de 2020; así como a los cientos de músicos huastecos que, muchas veces desde el anonimato, han enriquecido el importante acervo de la música regional mexicana.

2 Esta expresión se refiere a los usos que adquieren los sones dentro de las distintas formas de ritualidades nahuas en la Huasteca. El término se ha popularizado como ‘son de *costumbre*’ entre los propios nahuas, asumiendo una forma castellanizada del término en el idioma nahuatl de la región. En algunas ocasiones es usado como ‘son de *costumbre*’ (en español) o ‘son de *costumbre*’. En este artículo preferimos utilizar esta última denominación (‘son de *costumbre*’) por ser la de uso más común en las poblaciones nahuas de la Huasteca. La articulación entre la música y estas ritualidades llega a ser tan poderosa, que muchas veces el propio ritual es denominado también así: el *costumbre*.



importante que liga al cuerpo y a las cosmovisiones con las representaciones que estos incorporan a los objetos musicales. Planteamos que hay un proceso de *corporalización* y de transferencia de las percepciones del cuerpo que se ve reflejado en los instrumentos y en los rituales, tal y como describiremos y analizaremos más adelante.

Los usos rituales de la música y sus procesos de corporalización se han ido transformando a lo largo del tiempo. Sin embargo, constituyen un conjunto de elementos que es necesario entender de manera conjunta. Los dos objetivos que persigue el artículo están íntimamente implicados. Entender las ritualidades musicales expresadas en cualquier género requiere documentar los usos y sentidos que en la práctica adquieren estos a través de sus agentes y actores sociales.

Generalmente, desde la perspectiva antropológica, los aspectos musicales son tratados más frecuentemente dentro de la etnomusicología. No obstante, el propósito de este trabajo es ir un poco más allá de los alcances estrictamente ligados con la música para colocar estos temas dentro de una esfera más amplia que los pueda analizar también en el escenario de las formas de producción de la cultura y del arte. En este sentido, localizamos la producción de los sones huastecos y de *costumbre* desde la perspectiva de la antropología del arte, lo que nos permite dimensionar el lugar que la música ocupa en la producción de formas de agencia social (Gell, 2016), en la que los objetos (en este caso los instrumentos) cobran sentidos ligados a lo que aquí hemos denominado: formas de *cosmovisión corporales*.

La música adquiere en la vida cotidiana un poderoso motor de producción de relaciones sociales (Long, 2013). A través de la música se ponen de manifiesto diversas formas de identificación y de generación de redes sociales. Para los estudios antropológicos sobre la música es un reto comprender los *contextos relacionales* en los que los estilos musicales se desenvuelven. En especial, hay una serie de atributos que los sujetos construyen alrededor de sus instrumentos musicales. Estos se expresan en la forma de *modos de subjetivación e identificación* que devienen de las prácticas de producción musicales.

En el campo de la antropología del arte, Alfred Gell ha prestado atención a las formas de *personificación* que surgen de las relaciones que entablamos en nuestra vida cotidiana con los objetos. Autores como Arjun Appadurai (1991) y Marilyn Strathern (1999), también han enfocado los recorridos que surgen de estas relaciones. Como señala Sergio González Varela (2012), estas relaciones no devienen de meros procesos de fetichización. Se busca más bien entender la manera en cómo se entabla una relación de sentido con los objetos estéticos, centrándose en una estrategia etnográfica que permita explorar las maneras en que: “los sujetos crean relaciones con los objetos y se ven afectados al mismo tiempo por ellos” (Baudrillard, 1997: 2, citado por González, 2013: 131).



En el presente artículo nos proponemos visualizar estos campos de producción de sentido y de las relaciones sociales que los músicos nahuas de la Huasteca construyen alrededor de sus instrumentos. El escenario de producción de éstos gira en torno de los altares y los sones de *costumbre*, pero también de la manera en cómo estos ámbitos se entrelazan con la (re)producción de la memoria grupal. Consideramos que, en esta triada de altares, sones de *costumbre* y memoria, se desarrollan toda una serie de mecanismos de *corporalización de rituales* y de prácticas socioculturales que dan sentido al mundo de vida de los nahuas de la Huasteca. Carlo Severi ya ha explorado el papel que desarrollan las lógicas de la memoria en la producción de los rituales (Severi, 1996 y 2012). En nuestro trabajo queremos adentrarnos en la discusión sobre cómo la música se configura en los rituales nahuas de la Huasteca veracruzana, como un detonador que liga a la memoria, el cuerpo, los objetos (es decir los instrumentos) y las formas de cosmovisión.

Consideramos que el pasado es una fuente inagotable para producir nociones compartidas de comunidad e identidad (Romero, 2001) y es a partir de esta afirmación que pretendemos explorar las lógicas y formas de producción de la música huasteca, precisamente, como un elemento de *mediación cultural, anclado en los rituales*. La pesquisa antropológica que da sustento al presente artículo se centra (metodológicamente hablando) en dos fuentes principales: primero, el registro y la observación etnográfica; y segundo lugar, el registro de la historia oral en las localidades nahuas del norte de Veracruz.

Las fuentes orales son un dato central, no solo por su papel en la reproducción de las identidades de la Huasteca, sino además por el relevante lugar que ocupan en la (re)producción de su música. La oralidad es un componente significativo en muchas formas de producción de culturas musicales en el mundo. Por ejemplo, los trabajos sobre la música y la tradición oral *griot* (en el África Occidental) muestran el papel que los cantos orales tienen, tanto en sus sistemas de cosmovisiones como en la reproducción de las identidades grupales. Los cantos *griot* incorporan elementos muy relevantes que referencian la cosmovisión y la memoria grupal (Chamorro, 1993; Hale, 1997; Montes 2011 y 2019). Esta condición puede verse también en otros trabajos alrededor del mundo que muestran la importancia de este vínculo (Carpitella, 1973; Yosihiko y Osamu, 1986). Partimos de las referencias que hemos encontrado en los registros orales de los nahuas de la Huasteca para analizar el papel que tienen en las *cosmovisiones corporales*, en sus rituales y en el vínculo que los músicos establecen con sus instrumentos. Como analizaremos, estas cosmovisiones se elaboran a partir de una serie de *circuitos de comunicación* en la que los objetos (los instrumentos musicales) y su circulación ocupan un lugar muy relevante en la reproducción de la música y las identidades que los acompañan.



Desde la perspectiva contemporánea de los estudios antropológicos sobre el arte (Gell, 2016), estos circuitos de circulación de los objetos ocupan un lugar muy importante en la construcción, no solo de las formas de percepción de los umbrales estéticos que cada grupo tiene de sí mismo, sino también del lugar que lo *estético* ocupa en la producción de una noción propia de comunidad. La circulación de los objetos se desarrolla a través de una reorganización continua de la memoria en la que las formas de identidad se mueven continuamente, generando una relación dinámica entre los sujetos sociales, los objetos y sus formas de *patrimonialización* (Casas, 2018).

El artículo se encuentra dividido en tres grandes partes. En la primera (dividida en dos apartados), caracterizamos la música huasteca como un género regional, así como el lugar que ocupan los sonos de *costumbre* en la organización ritual. Posteriormente, en la segunda parte (dividida en otros dos apartados), localizamos el lugar que ocupan los músicos y los lauderos en la música huasteca nahua, así como la forma en que el son de *costumbre* nahua establece un vínculo importante entre el cuerpo, los objetos (instrumentos) y la cosmovisión. Finalmente, derivamos estas cuestiones a la discusión sobre música, arte y antropología.

La música huasteca como género musical

El son huasteco, pensado como género musical (Sánchez, 2005 y 2010), tiene una amplia trayectoria histórica. Se constituye fundamentalmente durante el período de la colonia. En la tradición musical prehispánica no existen antecedentes documentales que indiquen un origen en ese momento (Álvarez, 1985). Sin embargo, es plausible observar el desarrollo de ciertas tradiciones musicales que se trasladaron del periodo prehispánico y que, durante la colonia, confluyeron con tradiciones españolas (principalmente andaluzas) que fueron cristalizando en este tipo de son. Manuel Álvarez Boada indica que: “salvo en el caso del arco musical no hay grandes referencias sobre el uso de las cuerdas en la música precolombina” (Álvarez, 1997: 39). No obstante, el orden instrumental fincado en las cuerdas se convirtió en el rasgo central de la producción musical del son huasteco.

Patrick Johansson (2012) explora la relación que tuvieron los cantos rituales huastecos en el periodo prehispánico, en el cual estaban asociados estrechamente a las danzas. Al parecer, el surgimiento de las primeras formas del son huasteco tuvieron lugar durante el proceso de evangelización colonial en el que la música fue un importante medio de cohesión social y de generación de identidades (Turrent, 2006). La música coadyuvó a la adaptación de los ritos y cosmovisiones de origen nahua y teenek, permitiendo un desarrollo incipiente de este género, el cual tuvo un largo proceso de conformación. Más recientemente, Cesar Hernández Azuara (2003) realiza una investigación sobre el desarrollo de los instrumentos usados en el son huasteco y que forman también parte del son



de *costumbre*, durante los siglos XIX y XX, que terminarían por darle a la música huasteca la imagen que actualmente tenemos de ella.

Como género musical, la música huasteca tiene varias características que la asocian con otras formas de sonos esparcidos territorialmente en México y a lo largo de todo el continente americano. En Cuba, por ejemplo, podemos referirnos al son cubano o al son montuno; en Nicaragua, al son nica. Mientras que en México encontramos diversas formas de sonos: el jarocho, el istmeño, el arribeño; el calentano (que actualmente los guerrerenses prefieren denominar como “son calentense”) y, por supuesto, el son huasteco, entre otras variedades más. Las múltiples influencias y recorridos de esta diversidad de formas de producción de sonos, como en toda la discusión sobre los géneros musicales (Guerrero, 2012), hacen complicado y ampliamente debatible fijar límites estrictos entre los distintos tipos de sonos.

Un punto común en la caracterización de los sonos está en indicar la correlación que existe en ellos entre la música instrumental, el canto y la danza como atributos esenciales en la definición de este amplio género (Stanford, 1979). También, lo es la indicación de que la mayor parte de los sonos: “casi nunca omiten la guitarra y con frecuencia presentan otras cuerdas punteadas como requintos, jaranas y arpas, y eventualmente violín” (Peyron, 2007: 978-979). Si bien, estos elementos son compartidos en todos los tipos de sonos, las articulaciones entre estos es lo que los torna distintos entre sí.

El son huasteco es un tipo de música que ha tenido tal condición de desarrollo que se ha fundido como un elemento distintivo de un territorio. De tal forma que, la música y la región en la que se producen han terminado por fusionarse en un mismo concepto: la música huasteca. Así, música y territorio se asocian indistintamente en el imaginario identitario regional que la identifican tanto dentro como fuera de la Huasteca.³

Musicológicamente hablando, cinco características básicas definen al son huasteco: 1) el ritmo; 2) la integración de sus instrumentos; 3) las formas de dotación instrumental; 4) los tipos de afinación; y, finalmente, 5) los arreglos y aspectos de producción componencial de la música. Lo que fundamentalmente identifica al son huasteco está relacionado con la dotación instrumental. Los ins-

³ Esta expresión se refiere a los usos que adquieren los sonos dentro de las distintas formas de ritualidades nahuas en la Huasteca. El término se ha popularizado como ‘son de *costumbre*’ entre los propios nahuas, asumiendo una forma castellanizada del término en el idioma nahuatl de la región. En algunas ocasiones es usado como ‘son de *costumbre*’ (en español) o ‘son de *costumbre*’. En este artículo preferimos utilizar esta última denominación (‘son de *costumbre*’) por ser la de uso más común en las poblaciones nahuas de la Huasteca. La articulación entre la música y estas ritualidades llega a ser tan poderosa, que muchas veces el propio ritual es denominado también así: el *costumbre*.



trumentos tienen sus propias características, por ejemplo, en cuanto a afinación. La jarana huasteca se afina de cuatro o cinco maneras distintas; la guitarra quinta huapanguera y el violín tienen dos afinaciones, una en re y otra en sol.

La disposición en la encordadura marca un punto central en estas distintas formas de afinación. Por ejemplo, si comparamos la encordadura de la guitarra sexta española con la guitarra huapanguera encontramos que las disposiciones de sus cuerdas son colocadas de manera diferente. En la guitarra sexta española las cuerdas se colocan de acuerdo con sus espesores: las cuerdas gruesas, generalmente, se colocan en la parte de arriba y van disminuyendo progresivamente hacia abajo. En la guitarra huapanguera sucede algo muy curioso, ya que se puede colocar una cuerda cuarta en la posición del primer orden de cuerdas, proporcionando la afinación necesaria. Asimismo, se puede poner una cuerda primera en el cuarto orden, donde generalmente va una cuerda cuarta y, de esta manera, combinando los calibres, la octavación del instrumento se logra muy bien, como en el tresillo, lo que le hace adquirir al instrumento una sonoridad muy especial.⁴

Los cinco rasgos arriba mencionados han variado a lo largo del tiempo. Presentan cambios y han evolucionado históricamente, por lo que no se les puede homogeneizar en los más de cinco siglos en los que el son huasteco se ha desarrollado. Solo por citar un ejemplo, la jarana, que actualmente es uno de los componentes básicos para pensar la música huasteca, ha tenido periodos de incorporación y otros de ausencia que no están exentos de debate entre los especialistas. Los tres instrumentos que caracterizan actualmente al son huasteco (guitarra quinta huapanguera, violín y jarana) en algunos momentos se caracterizaron por conformar solamente un dueto (guitarra quinta huapanguera y violín).⁵

No obstante, pese al debate sobre si el son huasteco puede expresarse en la forma de tríos, duetos o incluso de manera solista, lo realmente importante es el atributo que este adquirió como un demarcador territorial e identitario; así como también el lugar que ocupa en la organización de las fiestas de la Huasteca.

4 Para una descripción más detallada sobre los trazos musicales del son huasteco y el son de *costumbre*, recomendamos el trabajo de Jesús Camacho y María Eugenia Jurado (2016), quienes elaboran un análisis musical muy puntual, basado en su trabajo de registro etnomusicológico en la Huasteca hidalguense, el cual presenta características semejantes al caso veracruzano.

5 La discusión gira alrededor del lugar que ocupa la jarana en la música huasteca, así como del origen mismo del instrumento. Algunas tradiciones orales apuntan a que el instrumento musical fue creado por los hermanos Vargas, unos lauderos y músicos originarios de Tampico. Román Güemes sostiene que la jarana siempre existió en el acervo instrumental huasteco. La jarana era un instrumento que no estaba asociado necesariamente al trío, pero se usaba por músicos solistas que, con una jarana, amenizaban las fiestas, sobre todo en las cantinas. Un jaranero, con un solo instrumento, improvisaba y tocaba todo el repertorio huasteco. En el carnaval, un fuerte contingente de jaraneros desfilaba por las calles de los pueblos, acompañando a los payasos que declamaban décimas. Según Román Güemes, entre 1920 y 1930, la jarana recobró su sitio y se incorporó al trío huasteco.



Román Güemes se ha encargado de documentar a través de la historia oral, en poblaciones como Alahuatitla, municipio de Chicontepec, o en Atzalan, Veracruz, la manera en cómo las fiestas se amenizaban con los sones tradicionales (Güemes, 1996a y 1996b). Tanto para la población monolingüe (hablante únicamente del español) como para la población originaria (ya sea hablante de teenek, nahua, otomí o tepehua; o, incluso bilingüe, hablantes de español y algún otro idioma) el son huasteco adquirió a lo largo del tiempo un sello compartido que se hace presente durante las celebraciones festivas o rituales que lo acompañan. Aunque, como veremos a continuación, sus apropiaciones varían y ponen su acento en distintas formas de concepción/percepción del mundo que se ven reflejadas en la ejecución de la música.

El ‘son de adentro’ y el ‘son de afuera’: organización ritual, altares y música

Aunque musicalmente están estrechamente emparentados, el son de *costumbre* y el son huasteco guardan particularidades que los diferencian entre sí. Además de distinguirse variaciones en las formas de afinación de los instrumentos (que detallaremos más adelante) y en las formas de autoría y composición de los sones, la distinción principal tiene que ver con el aspecto ritual que adopta el son de *costumbre*.

En su ejecución, los músicos nahuas pueden moverse muy bien entre uno y otro tipo de sones. Sin embargo, el son de *costumbre* es concebido como un ‘son de adentro’, sones que acompañan las ofrendas en los rituales. Existe un indeterminado número de sones, tan amplio como la gran variada de rituales nahuas huastecos que los conforman. Entre estos sones encontramos: los *xochisones* (sones de flor), los *elosones* (sones del elote), los *mihkasones* (sones para el día de muertos), los *atlatlakwailisones* (sones que se tocan en la ceremonia de solicitud de agua), los *lotosones* (sones de luto), los *mesahsones* (sones de mesa, cuando se presenta la comida ritual), entre otros más.⁶

La ‘música de adentro’ es la que se toca para el altar y para la ceremonia. El altar es una construcción concebida por la virtuosidad de los arqueros comunitarios (*tlaxpanchiwanih*). El altar es una entidad importante de la casa. Siempre está allí. Y ese altar con arco se sacraliza y se transforma en un gran espacio sagrado cuando se celebra un determinado ritual, ceremonia o fiesta. Allí se celebra también la *bendición de la semilla*, que es un acto medular en la cosmovisión náhuatl. En este ritual se realiza la ofrenda de los elotes: *chikomexochitl elotla-*

⁶ La variedad de sones de *costumbre* es muy amplia. Por ejemplo, hay un son ritual para el lavado de manos, que se toca antes, durante y después de pasar a la comida ritual, denominado en náhuatl *mahpapakilisones* y que se le conoce en castellano como: *sones del aguacero*. También hay una cadena de sones que se llaman *cuartillas* que se multiplican en múltiplos de siete; aparecen en distintos tipos de rituales y se llegan a prolongar hasta por cuatro días.



manalistli. Se celebra igualmente “la recepción del maíz maduro”, ritual al que actualmente los nahuas de la Huasteca llaman: *bendición de la mazorca*, cuyo nombre original era *sinkalakilistli*. En el *chikomexochitl elotlamanalistli* se realiza frente al altar un episodio llamado *elokalakilistli*, la entrada ritual del elote a la casa. En cada ceremonia hay etapas determinadas donde se tiene que depositar ofrendas al agua, al fuego, al viento y al sol.

Del conjunto de ceremonias y rituales cuatro revisten un carácter importante en los ciclos agrícolas. Son rituales realizados en los *altares* domésticos que, en algunas ocasiones, se desplazan hasta las milpas. El *miltlakwaltetilistli* es acompañado por los sones de *bendición de la semilla* que se va a sembrar. El ritual remarca el ofrecimiento de dones, para ir a “darle de comer a la milpa”, cuando la milpa está espigando. El *tlaltlakwaltetilistli* es una ofrenda a la madre tierra. Subraya metafóricamente la renovación y recuperación del ropaje terrenal. Según la tradición de los nahuas, los seres humanos hacemos un uso irresponsable de los recursos naturales y, más aún: “sobre su piel vertemos nuestros desechos y fluidos corporales”. En el ritual se hace el depósito/ofrenda a la tierra de un ropaje. El *ropaje* consiste en poner en el suelo papeles de distintos tipos de diseños, con cortes artísticos, que son colocados al momento de entregar la ofrenda, en forma de alimento. Sobre esas llamadas “*servilletas*” se va poniendo la comida y la bebida. Con este *ropaje* y la ofrenda de comida, se está retribuyendo a la madre tierra lo que se le ha quitado. Según los relatos nahuas estos pasos en el ritual tienen que ser ejecutados con la mayor humildad y belleza. Finaliza el ciclo agrícola ritual con la celebración del *chikomexochitl-elotlamanalistli: el fruto y su fiesta*. El *chikomexochitl*, que traduce literalmente siete-flor, es el ritual que marca la etapa final del maíz. Por su vez, el *elotlamanalistli* es el ritual que escenifica la ofrenda final a los elotes. Ambos rituales se reproducen de manera conjunta, subrayando secuencias que, aunque son distintas, se encuentran interconectadas entre sí.

Cada uno de los cuatro rituales descritos anteriormente (*miltlakwaltetilistli*, *tlaltlakwaltetilistli*, *chikomexochitl* y *elotlamanalistli*) son acompañados por un conjunto de sones de *costumbre*. Se trata de un mundo de sonidos y sonoridades que se realizan adentro de la casa y que son interpretadas por los ‘*músicos de adentro*’ llamados: *xochitlatsotsonanih*, “músicos de la flor” o, *eloxochitlatsotsonanih*, “músicos de la flor del elote”. En la celebración de los rituales hay toda una serie de formas alegóricas y metafóricas que aluden a las nociones de cuerpo y agradecimiento. Elementos rituales como las servilletas y los depósitos/ofrendas que les acompañan adquieren la forma de objetos estéticos que, junto con la música, construyen una noción conjunta centrada en la cosmovisión nahua.



En ocasiones suele confundirse al músico del ‘huapango huasteco’ con el que ejecuta el ‘son de *costumbre*’. El son huasteco es la música que se interpreta en un huapango. El huapango es la fiesta, es el sitio donde se toca el son huasteco para que la gente lo baile, cante y disfrute, principalmente en las comunidades mestizas (aunque también son realizados huapangos en las comunidades nahuas y teenek). El huapango gira en torno a un escenario de reproducción festiva y no ritual.⁷ Los huapangueros huastecos, aunque en ciertas ocasiones pasen a tocar a los altares domésticos nahuas, durante las festividades rituales no son considerados ‘*músicos de adentro*’. Se les denomina ‘*músicos de afuera*’ porque lo que tocan no guarda un sentido ritual y es muy breve, además de que el repertorio musical que ejecutan es también diferente. En las celebraciones rituales piden permiso para pasar al altar, ofrecer sus respetos, solicitar bendiciones y pedir no contraer enfermedades durante el año.

Durante las celebraciones rituales algunos ‘músicos de afuera’ piden permiso para realizar huapangos en el centro de los pueblos. Los cuales, aunque acontecen en los días de fiesta, se encuentran diferenciados de los rituales celebrados domésticamente. En los huapangos se baila en tablados en donde se zapatea o se “baila de gancho”.⁸ Los bailes son organizados por un ‘empresario’ y los recursos obtenidos se utilizan para sufragar los gastos ocasionados por la fiesta, incluyendo el pago a los músicos. En el baile se cobra y hay venta de bebidas y alimentos. A estos huapangos también se les denomina ‘*bailes de especulación*’.

En las fiestas rituales o ceremonias tradicionales (también llamadas ‘*bailles de gusto*’), el centro de la festividad gira en torno al *agradecimiento ritual* y no a la ‘*especulación*’ económica. El ‘músico de adentro’ sale de la casa solo cuando tiene que trasladarse a hacer ofrendas a los manantiales, a la milpa o a los pozos de agua, así como también cuando acompañan a los ritualistas a realizar rituales en los cerros. A los ‘músicos de adentro’ se les denomina en nahuatl *xochisoneros*. Es muy común en cualquier evento que todos los músicos antes de hacer cualquier cosa pasen ante el altar a presentarse y realizar una plegaria para evitar cualquier contrariedad con los humanos o con los malos aires. Un ejemplo de estas salutations puede ser como a continuación se indica (se coloca el registro en náhuatl y posteriormente su traducción al español):

Nah notoka Lokas, niwala ne Akechkeleyo nimomachtik ka nehe noweyitata Mikil, mihkihya wahkahya. Wan namah, nika niwalahki kanpa nika titlaixpia, niwalahki nitlatsotsonako san tle nah achi nimomachtihok. Niwalahtok nimitstlatsotsoniliki iwan nehe aki iniwaya nitlatsotsona. Ni tlatsotsonali nehe ta ha nimitsmaka. Niwalahtok nimitstlatsotsoniliki chikomexochitl moixteno pa taha ti nechpalewis, pah kwali nitstos, ax nimokokos panpa nohwa moneki nixochihtlatsotsonas.

7 La denominación ‘huapango’ alude a la festividad misma, pero se les suele utilizar también como si fuera un sinónimo del son huasteco.

8 Esto significa que bailaban abrazados y no sueltos.



Yo soy Lucas, vengo de Aquechqueleyo, aprendí a tocar con mi abuelo Miguel, que en paz descansa, y ahora vengo aquí a tu fiesta a tocar lo poco que aprendí y de la manera en que hasta ahora lo he venido haciendo, que posiblemente sea buena o sea mala o regular, pero yo lo hago con el corazón y estoy tocando hasta ahora ante ti, Siete Flor, que eres nuestra sangre y nuestro cuerpo. Vengo delante de ti para que tú me favorezcas con más salud. Para que yo pueda seguir haciendo nuestra música florida.

La participación de los ‘músicos de adentro’ no solo se desarrolla en el entorno de los rituales ligados al ciclo agrícola. También aparece en los rituales ligados a las concepciones nahuas sobre el ciclo de vida y las cosmovisiones asociadas con este: natalidad (presentación de las embarazadas a los cerros, desarrollo de los embarazos y en el nacimiento de los niños), matrimonios, defunciones, etcétera. Un ejemplo de esta diversidad de ceremonias y rituales es el *tlikixtilistli* (acción de sacar el fuego, relacionada con el difunto reciente) y la danza del *xochitinih* “portadores de la flor”.⁹ Cuando alguien muere lo levantan y luego lo acuestan en el suelo para que se despidan de la madre tierra a la que habrá de volver. El cuerpo del difunto se coloca tendido por largo tiempo hasta que termina de realizarse el ceremonial *tlikixtia* (sacar el fuego) que consiste en nombrar a una persona (mujer para una difunta y varón para un difunto). Esta tendrá que sacar la ceniza del fogón, las cazuelas y los *tenamaztles* que se irán a tirar lejos del hogar. Una vez que retorna la persona que va a tirar los objetos mencionados fuera del rancho, se tiene que barrer la casa y organizar las pertenencias del muerto. Terminada la acción, de entre todas las pertenencias del difunto, se le obsequian algunas a la persona que sacó el fuego. Toda la ceremonia es acompañada con ‘sones de *costumbre*’ alusivos al ritual.

La *xochitinih* es llamada “la danza del origen de las danzas”, una de las más difundidas en la Huasteca. Es de amplia duración. Puede prolongarse por más de un día e incluye un amplio repertorio de sones. Los músicos más viejos refieren la existencia de más de trescientos sones que se ejecutaban sin repeticiones durante la ceremonia. Las celebraciones actuales incluyen un repertorio que se ha ido reduciendo y que contempla ahora alrededor de sesenta sones.

Aunque parecieran semejantes, dichos sones son diferentes. Hay una estructura sonora base, pero va cambiando la construcción armónica. Muchos elementos tradicionales del son de *costumbre* son el origen de varios sones huastecos esparcidos por todo el conjunto de la región, los cuales han sido apropiados por la población que no es nahua-hablante. Si pensamos la parte sonora que

⁹ La alusión a las flores tiene una acepción muy importante en el pensamiento nahua de la Huasteca. Está relacionada con la cultura y los saberes comunitarios, con la vida, la juventud, el nuevo día, la belleza, la música, el arte en general y la supervivencia del ser humano. El nombre de uno de los sones de *costumbre* más difundidos en la Huasteca es el *xochipitzáhuac*: “flor menuda”. La alusión a las flores aparece también en otras regiones nahuas como en la Sierra Norte de Puebla y la región de Zongolica, Veracruz.



acompaña todos estos sonos es imprescindible referirse a las armonías. En cuanto a las formas de afinación los tres instrumentos (que también se utilizan en el son de *costumbre*) se afinan diferente y poseen cuatro o cinco afinaciones distintas. En el son huasteco el tono preferencial es en clave de sol. Mientras que para el son de *costumbre* se utiliza mayormente el tono de re en todos los instrumentos, incluyendo el violín. Se oye distinto y esto marca una percepción sonora que es muy importante distinguir para subrayar la relación que hay entre percepciones sonoras y construcción de ritualidades.

***Xochitlatsotsonanih*, “músicos de la flor”: lauderos y hacedores de la música**

Obvia decirse que los músicos son fundamentales porque son los que reproducen los sonos. Sin embargo, antiguamente su papel no se restringía solo al acto de ejecución de la música. Actualmente el rol del ejecutante es diferenciado, pero esto no siempre fue así. Muchos de ellos también producían sus propios instrumentos sin necesariamente ser considerados como lauderos. A lo largo del siglo XX algunos de estos maestros adquirieron un gran reconocimiento en el ámbito regional y local. Eran parte de una tradición que se heredaba. Los músicos siempre identificaban a sus maestros, a aquellos con los que se iniciaron en el aprendizaje de la música.

A inicios del siglo pasado, el aprender a tocar un instrumento era considerado parte de un *oficio* que estaba marcado por el destino. Se le consideraba un don que podía ser aprendido y reforzado por la presencia de alguien que le enseñara, que fungiera como su maestro. Este destino únicamente se conseguía teniendo un maestro o una serie de maestros a lo largo de la vida.

Por ejemplo, en el estado de Hidalgo uno de los artesanos más reconocidos en la elaboración de violines fue Vicente Ortega. Él fue un laudero de Atlapexco, Hidalgo, que nació aproximadamente en 1910 y falleció a finales de la década de 1980. Sus instrumentos eran muy sonoros; se les reconocía por su durabilidad y por la calidad de su sonoridad. La principal característica de sus guitarras y violines estaba en la hechura de los bordes, para la que utilizaba un tipo de madera llamada *estribillo*, conocida en otros lugares como *ramatinaja*, usada también para la elaboración de los altares de Día de Muertos.¹⁰ A esta madera, en la variante del náhuatl hablado en la Huasteca, se le denomina *xopilkwawitl*, que traducida al español significa: ‘árbol del dedo gordo del pie’, ya que la hoja de dicho árbol se asemeja a esa parte del cuerpo. Es una madera de color blanco, muy dócil y duradera, poco corruptible. Por esa característica, adornaba muy bien las orillas de las cajas de resonancia y las esquinas de los instrumentos.

10 Los instrumentos pueden ser hechos de muchos tipos de madera, pero al hacerlos se les refuerza con unas tiras de otra madera, en este caso, de estribillo.



En la producción de las guitarras de huapango y de las jaranas, los bordes, los puentes, las tapas y las clavijas son elementos que identifican muy bien a los lauderos (ver imagen 1, esta muestra las partes que componen una guitarra de huapango). Para la elaboración de los bordes de los instrumentos hay una técnica muy usada en la laudería tradicional que consiste en pasar un clavo afilado por las orillas de los dos lados del instrumento. Con diversos tipos de plantillas se le da la forma a la guitarra, pero se deja una oquedad en sus bordes que sigue toda la orilla de la tapa principal. En ellas se monta un tipo distinto de madera que sirve de adorno, pero que también produce sonoridades especiales. Los lauderos devastan la madera de las tapas con pequeños cepillos. En algunos casos el cedro de sabana, que es más duro, es utilizado para el cuerpo del instrumento y los adornos son colocados en los bordes y en las esquinas (ver imagen 2). Todos estos ornamentos caracterizan al laudero, son su firma, su impronta. Cada uno tiene su propio estilo, que reproduce en las plantillas que usan.



Imagen 1. Denominaciones que reciben las partes que componen una guitarra quinta huapanguera tradicional: 1) Pala o cabeza; 2) Clavijero; 3) Cejilla o hueso; 4) Cuello o pescuezo; 5) Diapasón; 6) Trastes; 7) Riele; 8) Tapa frontal; 9) Tapa posterior; 10) Boca; 11) Puente; 12) Aros o costillas; 13) Caja de resonancia; y, 14) Tacón. Fotografía de Dunia Salas Rivera, de la colección de instrumentos huastecos de Román Güemes Jiménez





Imagen 2. Guitarra quinta huapanguera elaborada por el fallecido laudero Juvencio Gómez Gómez, originario de la población de Coxquihui, Veracruz. En este caso se muestran adornos incrustados en todos los bordes de la caja de resonancia. Fotografía de Dunia Salas Rivera, de la colección de instrumentos huastecos de Román Güemes Jiménez

La imagen 3 muestra otro tipo de diseño incorporado en los instrumentos que sirve no solo para distinguir los estilos del constructor, sino también la antigüedad del objeto musical. Mientras que en el caso anterior vemos incrustaciones de ma-



dera en los bordes, en este otro caso, vemos marcas de pirograbado realizadas en las orillas; especies de quemaduras que siguen el contorno de las tapas frontales y traseras de la caja del instrumento.



Imagen 3. Jarana de San Pablo Ozulama, Veracruz, fabricada con madera de cedro rojo por Florentino Atanasio Marcelo. En dicha jarana se pueden observar los pirograbados realizados en todos los bordes de la tapa frontal del instrumento. Fotografía de Dunia Salas Rivera, de la colección de instrumentos huastecos de Román Güemes Jiménez



También existen otros diseños que son incorporados en la boca de la guitarra, los cuales actualmente pueden seguir distintos patrones. En la imagen 4 se muestra uno de los diseños más tradicionales y antiguos, formado por pequeños triángulos hechos con limas de afilar a las que les llaman triangulas. Para hacerlas se colocaban limas de afilar al fuego, hasta que estas se ponen al rojo vivo y con ellas se va quemando la madera, elaborando de esta forma un pirograbado muy especial y característico. En este caso, todo el instrumento está hecho de una única madera, preferentemente cedro.



Imagen 4. La imagen muestra los diseños en forma de triangulas, colocados alrededor de la boca de una jarana huasteca hecha a mano. Estos diseños pirograbados aparecen también en guitarras huapangueras antiguas. En la parte de arriba de la boca de la jarana fue incrustada una bella mica artesanal, hecha a mano, de concha nácar. La mica le da una presencia especial al instrumento. Además de ser ornamental, era una protección para el diapasón y la tapa de la boca de la tapa frontal del instrumento. Fotografía de Dunia Salas Rivera, de la colección de instrumentos huastecos de Román Güemes Jiménez



Posteriormente, se comenzaron a usar distintos tipos de madera en la producción de los instrumentos. Corresponden a lo que podríamos identificar como una fase posterior de la laudería huasteca en que se comenzó a ensayar con la acústica. Se experimentó con distintos tipos de madera regionales como el palo escrito, el granadillo, el cedro de sombra (que es más suave que el cedro de sabana, lo que produce mayor sonoridad) o cualquier otra madera blanda. Sin embargo, la mayoría de los lauderos locales preservaron el uso de solo una madera en la elaboración de los instrumentos. En las grandes ciudades fue donde se experimentó el uso de otros materiales, así como el implemento de maquinaria eléctrica para la elaboración de los instrumentos.

Los puentes de las guitarras huapangueras también sirven para distinguir a los lauderos entre sí. Algunos de estos puentes siguen garigoleos semejantes a los de las guitarras del renacimiento (ver imagen 5). De la misma forma, las plantillas con las que se elaboran las cajas de resonancia son consideradas por cada uno de los constructores como propias. En algunos casos, los lauderos heredan las plantillas de sus maestros, pero en otros, las elaboran ellos mismos o las copian.



Imagen 5. Puente de guitarra quinta huapanguera elaborada por Juvencio Gómez Gómez. La imagen ilustra los adornos con garigoleos que se colocan en los puentes de los instrumentos huastecos. Este se encuentra inspirado en los instrumentos tamaulipecos del laudero Eleazar López Vázquez, de Xicoténcatl, Tamaulipas. Fotografía de Dunia Salas Rivera, de la colección de instrumentos huastecos de Román Güemes Jiménez



Dos grandes maestros de la producción de instrumentos musicales nacieron en Mexcatla, municipio de Chicontepec, Veracruz, los hermanos Simón y Carlos Cruz Fajardo. El primero de estos hermanos fue el que comenzó a elaborar guitarras huapangueras muy influido por las que hacía Vicente Ortega. Estas eran muy conocidas y circulaban por toda la Sierra de Chicontepec, en Veracruz, y en el estado de Hidalgo. Simón habría de morir a los cuarenta años (en 1977), pero se encargó de enseñar a su hermano Carlos, quien venía elaborando desde años atrás sus instrumentos. Este fue introducido al oficio por su padre, quien no era laudero, pero conocía los procesos de elaboración. Trabajó primero copiando el estilo de Vicente Ortega y consiguió reproducir muy bien su modelo de elaboración de los instrumentos.

Las mujeres también participan en el arte de la laudería. En Pastoría, comunidad del municipio de Chicontepec, Veracruz, había una mujer nahua que fabricaba jaranas; tradición que se ha ido conservando porque en la actualidad se mencionan otros lugares, donde algunas mujeres, ocasionalmente, fabrican instrumentos, no precisamente para la venta. En muchas otras localidades esta tradición laudera ya ido cayendo en desuso.

Instrumentos, cuerpo y cosmovisión

Como hemos visto en los apartados anteriores, el proceso de producción de los instrumentos guarda una relación muy importante, tanto con las formas de pensamiento, como en la que manera en que se trata a los objetos musicales, entendidos estos como cuerpos dotados de sentido. La elaboración de instrumentos está ligada a la ejecución de los sones (muchos de ellos anónimos), esto hace que los músicos huastecos mantengan con ellos un especial vínculo relacional. Los instrumentos musicales elaborados por estos lauderos nahuas no son percibidos como meros objetos. Entablan con ellos una relación muy importante de corporalización y de personalización. A los instrumentos se les sahuma, se les da de comer, se les trata como cuerpos, que incorporan las nociones de mundo de vida, de las que son partícipes sus ejecutantes.

Hay todo un proceso relacional y de corporalización que inicia desde el momento mismo que el músico adquiere sus utensilios y aprende el oficio. Pero que también se expresa en la elaboración misma del instrumento, en la búsqueda de un tipo de sonoridad distintiva. Antiguamente había tres modos principales de obtener un instrumento para su aprendizaje: 1) por donación/herencia; 2) por préstamo; o, 3) mandándola a hacer con algún laudero. Aunque existía un mercado de piezas, pocos recurrían a comprarlas directamente en alguna tienda. La constitución de estos mercados se afirmarían posteriormente, con el proceso de profesionalización del son huasteco.



Conseguir una guitarra quinta o guitarra huapanguera era fácil. En algunos casos las guitarras se heredaban. Con esto, no solo se heredaba un instrumento, sino toda la energía, toda la fuerza que el músico había dejado al pulsar ese instrumento por noches y noches, años y años. Los instrumentos se entregaban como un regalo en una pequeña fiesta en la casa del músico. Se hacía la entrega del instrumento del abuelo, ya fuera violín, guitarra huapanguera o jarana.

Los músicos de oficio siempre tenían un par de huapangueras y un par de violines, por si alguno de ellos se descomponía o se dañaba. Entre 1962 y 1963 una jarana llegaba a costar siete pesos; una huapanguera, que era más grande y más ancha, costaba cincuenta o sesenta pesos. Los violines se traían de la Ciudad de México. La llegada de los violines chinos suplió a los violines llamados ‘excavados’, hechos de una sola pieza y no ensamblados y que eran producidos por lauderos locales. Los viejos huapangueros se referían antiguamente a los violines chinos como: ‘moldeados’. Para su elaboración se cortan las plantillas y se les arma en serie en las fábricas. Sin embargo y aunque hay un mercado creciente de producción de instrumentos musicales que llegan de fuera de la Huasteca aún es posible observar la producción de instrumentos por lauderos locales.

Esta elaboración de objetos musicales no solo representa una actividad o la práctica de un oficio, reviste también características espirituales y cosmogónicas, que están por detrás de la producción de los instrumentos. Quizás es en este proceso de creación que surge la idea de cuerpo, en la que el ejecutante del son de *costumbre*, incorpora a los instrumentos su propia percepción y cosmovisión del mundo. A las jaranas se les viste y se les adorna. Tienen cuerpo y por tal motivo es necesario que se les luzca. Las micas son un elemento ornamental muy característico en los instrumentos huapangueros (ver imágenes 1, 3 y 4). Los músicos ven en estas micas una especie de vestidos, que adornan los cuerpos de madera en que están hechos estos instrumentos. El músico busca en las micas una luminosidad y un adorno característico, que torne vistosos a sus instrumentos, así como también tienen la función de proteger la caja de resonancia, ya que con el uso (principalmente con el golpeteo y azote de los instrumentos) se va erosionando la madera.

En algunos casos, también se viste a las guitarras con listones, los cuales sirven para “curar al instrumento”. Son formas protectoras para evitar la envidia, el *tlasoli*, así como para evitar que “le hagan ojo” al instrumento. La envidia es un celo profesional entre músicos, “por lo que el otro tiene o por lo que el otro hace”, y los listones son una protección que funciona como amuleto. Algunos músicos prefieren colocar estos listones dentro de la caja de resonancia, ponen listones y otras cosas como cascabeles de culebras, espinas de conrnezuelo y escapularios y los llevan al templo a bendecir, posteriormente los meten adentro del instrumento.



En los rituales de ofrecimiento como el *tlaltlakwaltetlistli* (ritual de ofrecimiento a la tierra) y en el *chikomexochitl-elotlamanalistli* (ritual de ofrecimiento al elote, realizado en octubre durante la siembra de temporal, en el que los campesinos montan una ofrenda dedicada a los elotes para agradecer la cosecha obtenida),¹¹ los músicos presentan sus instrumentos frente al altar y les colocan a cada uno un adminículo, que simbólicamente representa una figura sin principio ni fin, a la cual se le denomina *akasewastli*, que significa “abanico”. Este objeto protector está elaborado con dos tipos de *totomoxtles*, hojas de maíz blancas y moradas, que se entretrejen formando una especie de bolsa, en forma de triángulo, en la que se introducen flores llamadas *ixwakentsih*, “reverenciable flor que por antonomasia nace”.¹² Además, a los instrumentos se les sujetan unos listones, se recargan en el altar “para que descansen”, es cuando los rocían de aguardiente y se les pone comida en la mesa para que la consuman, en tanto los músicos solo observan. Con esto, está equilibrada la relación músico-instrumento, porque hay una reciprocidad de ida y vuelta: “tú me das lo tuyo, que es la flor, el canto, y yo te doy lo mío, que es el sudor”.

Los instrumentos encarnan una noción de humanidad, que dibuja dos principios centrales en el pensamiento nahua de la Huasteca: un sentido de reciprocidad e intercambio de dones y una noción de “comensalidad” simbólica, expresada en los rituales de ofrecimiento. Como los hombres y los otros seres de este mundo, los instrumentos también comen. Los violines, las jaranas y las guitarras huapangueras son presentadas en los altares y recargadas en la mesa donde se pone la comida. Están adornadas con adminículos, las clavijas se asperjan con aguardiente y en la boca de las guitarras huapangueras se le pasa por enfrente una taza de café, a manera de ofrecimiento. En el puente de la guitarra se esparcen refrescos y otras bebidas. Finalmente, el *tlamatketl* o ritualista, sahúma los instrumentos y los sacraliza.

En estos rituales, a los músicos se les proporciona una paga simbólica que se coloca en el altar. Al término de la ceremonia, el ritualista junta ese dinero, que es considerado sagrado y se lo da al mayor de los músicos, para que lo redistribu-

11 En el *tlaltlakwaltetlistli* los nahuas de la Huasteca señalan que, a través de estos rituales en los que se ofrecen los dones, se complace a la tierra y con ello se logra el equilibrio natural y emocional, necesario para la vida humana. Precisamente, en la parte medular de este ritual, llamado *tlaxolewalistli*, de “desbaratamiento”, en uno de sus momentos ocurren estas dos acciones: *xochikopina*, que significa despojarse de las flores, y *xochitohtoma*, desatarse de ese bejuco florido llamado *xochimekatl*, por el cual pasan siete veces y se desanudan siete veces. El ritual dura cuatro días. Inicia en la casa, pero se desplaza a los cerros.

12 Este significado es muy relevante, ya que representa la idea de algo que nace, algo que brota y germina con facilidad. A la flor se le asocia con la capacidad de nacer fácilmente. Por ejemplo, cuando un niño nace se le da un primer baño ritual, para el cual colocan esa misma flor en el agua y luego la maceran, y con esa agua dan el primer baño al niño y los asistentes a la fiesta se lavan la cara.



ya equitativamente entre todos. Esto no es una paga, sino es una figura simbólica de retribución y reciprocidad. El fin de este ritual es evitar que el instrumento “le cobre” al músico. Esto, por el hecho de que es su instrumento de trabajo, por el uso que el músico hace de él. El músico obtiene prestigio, producto de la satisfacción y el respeto de las comunidades de donde es originario o en las que produce su música. Si el músico no le da de comer al instrumento, éste lo va a comer a él, va a cobrárselo con su salud. Si no se cumple esta regla, se dice que el músico puede caer enfermo.

Finalmente, las denominaciones nahuas de los instrumentos usados en el son de *costumbre* o son ritual, tienen referentes asociados a esos sentidos de humanidad y corporalidad. La jarana denominada *okichpil*, jarana niño, es indicada así por su tamaño y sonoridad. La guitarra quinta se le denomina *kixtiano*, que traduce al español: cristiano o señor. Y el violín es *siwapil* (mujer), haciendo referencia a la voz femenina del violín: muy aguda y que alcanza también tonos graves de gran sonoridad.

Reflexiones finales: la etnomusicología huasteca y la antropología del arte

Aunque durante las últimas dos décadas hubo un incremento en la producción de estudios sobre la etnomusicología de la Huasteca, aun es necesario ahondar más en la relación que se establece entre las ritualidades, las cosmovisiones corporales y el efecto que esto tiene en la producción de formas sonoras y musicales. Sostenemos que un objetivo de este tipo va más allá de los aspectos etnomusicológicos. Implicaría pensar la articulación entre sonoridades, estilos musicales, rituales y una percepción del arte entre las comunidades que las producen y que, a través de ellas, le dan significado a sus propias maneras de subjetivar los sonidos, la música y la cultura.

Describir etnográficamente los contextos rituales en que acontecen los sonos de *costumbre*, es un punto de partida para entender los referentes estéticos que son contruidos por los nahuas de la Huasteca. A lo largo del presente artículo hemos hecho un recorrido por las principales características que dotan de sentido a los sonos de *costumbre* nahuas y que van más allá de la producción de un estilo musical. El son de *costumbre* nahua de la Huasteca tiene una filiación directa de hermandad con el son huasteco, pero sus escalas musicales privilegian las afinaciones en re, que en los rituales nahuas aparecen como una marca sonora que los identifica. Se encuentran adaptados a una preferencia musical, que ejecutan y distinguen auditivamente. Forma parte de un *gusto* propio del son, ejecutado con fines rituales.

Aunque los músicos de los sonos de *costumbre* conocen también el amplio repertorio del son Huasteco y lo saben reproducir en los huapangos, distin-



guen muy bien y separan los tipos de sones que son propios de los rituales frente a los altares (es decir ‘los sones de adentro’), de aquellos otros que son destinados para la fiesta pública (que son ejecutados en los huapangos) y el convivio (los ‘sones de afuera’). El repertorio de los ‘sones de adentro’ nahuas guardan una consistencia con el tipo de ritual que se produce. Es decir, el *tlatmatketl* (o ritualista) y los músicos, saben qué sones son propios de qué ritual. En algunos momentos, algunos sones del repertorio de *costumbre* han cruzado la frontera de sus comunidades y se han instalado en el repertorio general del son huasteco, es el caso de sones como el *Xochipitzahua*, que se interpreta en los ritos matrimoniales nahuas, pero que se tornó una música reapropiada por poblaciones no indígenas de la Huasteca, pasando a formar parte del repertorio del son Huasteco en general.

En concordancia con lo que señala Marina Alonso Bolaños (2008: 20-21), aunque la tradición de etnomusicólogos mexicanos retomó el apelativo disciplinar de la tradición de etnomusicólogos anglosajones (la cual se forjó con mayor fuerza a partir de la década de 1960), no se desarrolló en México una tradición analítica. Se privilegió más el carácter descriptivo de las formas musicales y la cultura, sin que esto derivará en una discusión teórica más amplia sobre sus relaciones con las formas de producción de artes locales. En esa perspectiva se haría necesario localizar el desarrollo, la producción y la transmisión de sentidos estéticos compartidos (no exentos de intercambios e influencias), en los que la producción de formas de agencia, la creatividad, la circulación de objetos y las formas de relacionalidad ocupan un lugar primordial (Gell, 2016).

Distintos trabajos dentro de la etnomusicología indican la necesidad de localizar los *performances* musicales (Blacking y Kealiinohomoku, 1979; McLeond y Herndon, 1980; entre otros); así como la relación entre la música, las ritualidades y la identidad (Müller, 1999; Goertzen, 1997; etcétera). En esa dirección, es posible llevar el análisis a un campo más amplio, en el que las sonoridades y los estilos musicales traten de discutirse el entorno de las formas de percepción y construcción de los sentidos que les acompañan.


En el son de *costumbre* estas formas de relacionalidad son centrales para distinguir el carácter que asumen las formas de musicalidad y los procesos rituales. La música nahua de la Huasteca articula una serie de gustos sonoros y melódicos, entrelazados a sus percepciones del mundo. Los instrumentos son dotados de una corporalidad que establece un vínculo entre las formas de cosmovisión y los atributos relacionales que los nahuas destacan en su percepción del mundo. De esta forma, se configura en el son huasteco de *costumbre* un *gusto estético* particular, conectado con otras sonoridades, pero que también mantiene trazos propios que lo identifican.



Los instrumentos son producidos en esos contextos. Circulan dentro de canales de herencia y reciprocidad que, además de dotarlos de sentido, hacen que estos se conviertan en vehículos de construcción comunitaria. Estas formas de *circulación y relacionalidad* son muy importantes para pensar a las expresiones musicales de los nahuas de la Huasteca (entendidas éstas también como formas artísticas). Forman parte de un tipo de estética que integra al ritual, las cosmovisiones, el cuerpo, los instrumentos y a las personas, en un todo articulado, relacional por antonomasia. El arte occidental separa su pensamiento sobre el arte en unidades fragmentadas (música, oralidad, artes plásticas, escenificación, etcétera). También separa el arte de los marcos mayores de cosmovisión, los cuales asume que son un atributo individual del productor y creador de los objetos artísticos. En la representación estética de los nahuas de la Huasteca los instrumentos forman parte de un conjunto al que se le personifica y se le transmuta colectivamente. Los instrumentos no son meros objetos, conforman parte del sistema de cosmovisiones y representaciones locales.

Hemos intentado brindar argumentos etnográficos para mostrar cómo la música y sus sonoridades, en el son de *costombre* nahua de la Huasteca, reivindican otros sentidos de (re)producción. La perspectiva occidental sobre el arte ha desplazado estas lógicas de creación al campo de lo ritual y cultural, *exotizándolas*. En casos extremos, como en la producción de textiles, desde la perspectiva occidental se establecen distinciones que dividen al arte de las artesanías, segregando las nociones estéticas sobre la producción de textiles al campo de “lo artesanal” y no reconociendo cómo estas forman parte de una noción más amplia de lo estético, que son diferentes a las que caracterizan al arte “occidental” y que tienen sus propias formas de (re)producción y sus representaciones cosmogónicas (Rocha, 2014; Johnson, 2015; Casas, 2018).

En este artículo hemos buscado describir brevemente los procesos de desarrollo del son de *costombre* y el son huasteco a través de los distintos registros orales de la región. También hemos intentado caracterizar etnográficamente sus principales atributos. Es claro que esto requiere todavía un esfuerzo mucho mayor que rebasa los límites del presente texto. Aún existe mucho trabajo por hacer en esa dirección.

Un trabajo de este tipo se encuentra orientado a alcanzar un mayor reconocimiento de la música y de otros campos de la producción creativa de los nahuas de la Huasteca, vistos como parte del campo de las artes y que producen una estética propia. Como hemos argumentado anteriormente, estas formas de comprensión y percepción del mundo están envueltas por demarcadores y sentidos propios de lo sonoro, lo visual y de otras esferas de la vida y de lo estético, que comparten entre sí los nahuas de la Huasteca. Proponemos caminar en esa dirección. La etnomusicología y la antropología del arte pueden complementarse mutuamente y contribuir grandemente en la mejor comprensión de esos procesos. 



Referencias

- ALONSO BOLAÑOS, MARINA (2008). *La “invención” de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Argentina: SB.
- ÁLVAREZ BOADA, MANUEL (1985). *La música popular en la huasteca veracruzana*. México: La Red de Jonás.
- ÁLVAREZ BOADA, MANUEL (1997). “La música en La Huasteca”. En: *Tierra Adentro*. Núm. 87, agosto-septiembre.
- APPADURAI, ARJUN (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo.
- BAUDRILLARD, JEAN (1997). *El Sistema de los objetos*. México: Siglo XXI editores.
- BLACKING, JOHN y JOANN W. KEALIINOHOMOKU (1979). *Performing Arts: Music and Dance*. USA: Mouton.
- CAMACHO DÍAZ, GONZÁLO (2010). “Dones devueltos: música y comida ritual en la Huasteca”. En: *Itinerarios*. Vol. 12.
- CAMACHO JURADO, JESÚS G. y MARÍA EUGENÍA JURADO BARRANCO (2016). “El son huasteco, identidad musical de una región”. En Xilonen M. del C. Luna Ruíz y Jacinto Armando Chacha Antele (coordinadores). *Culturas musicales de México, Vol. 1*. México: Dirección General de Culturas Populares.
- CARPITELLA, DIEGO (1973). *Musica e tradizione orale*. Italia: Flaccovio.
- CASAS MENDOZA, CARLOS ALBERTO (2018). “*Tukay*: patrimonio y cosmovisiones en un conjunto de *manteles de historia* totonacos dedicados a la naturaleza”. En: *Uhúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*. Año 16, Núm. 32, julio-diciembre.
- CHAMORRO ESCALANTE, JORGE ARTURO (1993). “El papel de los *Griots* como cantores-historiantes y mediadores sociales”. En: *Relaciones*. Núm. 53, Vol. XIV.
- CSORDAS, THOMAS (1990). “Embodiment as a Paradigm for Anthropology”. En: *Ethos*. Vol. 18, Núm. 1.
- GELL, ALFRED (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Argentina: SB.
- GOERTZEN, CHRIS (1997). *Fiddling for Norway: revival ad identity*. USA: University of Chicago Press.



- GONZÁLEZ VARELA, SERGIO (2012). “Una mirada antropológica a la estética y personificación de los objetos. El caso del *berimbau* en la capoeira angola en Brasil”. En: *Desacatos*. Núm. 40, septiembre-diciembre.
- GÜEMES JIMÉNEZ, ROMAN (1996a). “La fiesta de Alahuatitla. Plática sobre cómo se realizaba una fiesta, amenizada con sones tradicionales, en la comunidad de Alahuatitla, municipio de Chicontepec, Veracruz”. En: *Tramoya*, julio-septiembre, Núm. 48.
- GÜEMES JIMÉNEZ, ROMAN (1996b). *Mira, aquí estamos: pláticas en torno a la danza. Los Santiagos de Atzalan, Veracruz*. México: Universidad Veracruzana.
- GUERRERO, JULIANA (2012). “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. En: *TRANS-Revista transcultural de música/Transcultural Music Review*. Núm. 16.
- HALE, THOMAS A. (1997). “From the Griot of *Root* to the Roots of *Griot*: A new Look at eh Origins of a Controversial African Term for Bad”. En: *Oral Tradition*. Vol. 12, Núm. 2.
- HERNÁNDEZ AZUARA, CESAR (2003). *El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México: CIESAS, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- HERNÁNDEZ AZUARA, CESAR (2004). *Danzas del costumbre como ofrenda ritual. Reproducción cultural de cuatro comunidades nahuas de la Huasteca*. Tesis de Maestría. Programa de Historia y Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México, México.
- JOHANSSON K., PATRICK (2012). “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica”. En: *Estudios de cultura náhuatl*. Núm. 44, julio-diciembre.
- JOHNSON, KRISTEN (2015). *Saberes enlazados. La obra de Imgard Weitlaner*. México: CONACULTA y Artes de México.
- MARTÍN HERRERO, JOSÉ ANTONIO (1997). *Manual de la antropología de la música*. España: Amarú Ediciones.
- MCLEOD, NORMA y MARCIA HERNDON (1980). *Ethnography of musical performance*. USA: Norwood Editions.
- MONTES NOGALES, VICENTE ENRIQUE (2011). “Los productores de las epopeyas oesteafricanas: los “Griots” o los protectores de la memoria”. En: *Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo*. Núm. 56, Año LVI.



- MONTES NOGALES, VICENTE ENRIQUE (2019). “La tradición malinense en Recas: Las funciones sociales de un *griot* Bambara”. En: *Estudios de Asia y África*. Vol. 54, Núm. 3.
- MULLER, CAROL ANN (1999). *Rituals of fertility and the sacrifice of desire: Nazarite women’s performance in South Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
- PEYRON GABRIEL (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Vol. 2. México: Universidad Panamericana.
- ROCHA VALVERDE, CLAUDIA (2014). *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo Teenek. Historia de una prenda sagrada*. México: El Colegio de San Luis.
- SÁNCHEZ, ROSA VIRGINIA (2005). “Hacia una tipología del son en México”. En: *Acta Poética*. Vol. 26, Núm. 1-2.
- SÁNCHEZ, ROSA VIRGINIA (2010). “Lírica nueva en sonos viejos de la huasteca”. En: *Revista de Literaturas Populares*. Año X, Núm. 1 y 2.
- SEVERI, CARLO (1996). *La memoria ritual: locura e imagen en blanco en una tradición chamánica amerindia*. Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- SEVERI, CARLO (2012). “The Arts of Memory: Comparative Perspectives on a Mental Artifact”. En: *HAU Journal of Ethnographic Theory*. Vol. 4, Núm. 2.
- STANFORD, THOMAS (1984). *El son mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- STRATHERN, MARILYN (1999). *Property, Substance, and Effect: Anthropological Essays on Persons and Things*. Inglaterra: Athlone Press.
- TURRENT, LOURDES. (2006). *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- YOSIHIKO, TOKUMARU y YAMAGUTI OSAMU (1986). *Oral and the Literate in Music*. Japón: Academic Music.

