

LA MANTA Y LA RAYA

NÚM. 5



Universos sonoros en diálogo



EDITORES

FRANCISCO GARCÍA RANZ
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

FOTOGRAFÍA

CAMILO CAMACHO J. 5, 28, 67.
RUTH LECHUGA 24, 29, 31.
F. GARCÍA RANZ (2-3).
RUY GUERRERO 36-45.
JONAZ HERRERA 10.
M^a E. JURADO B. 66, 67.
PEDRO MEYER 8.
SERGIO A. VÁZQUEZ R. 7.
FOTOTECA NACHO LÓPEZ, CDI.

portada

Dúo de músicos de cuerda, Pisaflores, Ixhuatlán de Madero, Ver., 1982. Fototeca Nacho López, CDI.

contraportada

Cañero, Mario Cruz Terán, (colección *Azúcar del Sotavento*, 2012)



© LA MANTA Y LA RAYA

Revista digital
de distribución gratuita

HECHA EN MÉXICO

www.lamantaylaraya.org



• Época 1, número cinco, julio 2017.
 La Manta y La Raya, revista cuatrimestral Editores responsables: AAL, FGR. Número de Reserva en INDAUTOR: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Título: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Contenido: en trámite. Domicilio: Buenavista Núm. 34 Barrio Los Reyes Tepoztlán, 62520. Morelos, México.

lamr.5.1.1

CONTENIDO

EDITORIAL	4
§ ASEGUNES Y PARECERES	
MARGARITA DALTON PALOMO	
<i>El camino y sus hallazgos</i>	7
§ DIJERA USTED	
SOBRE BENO LIEBERMAN ESCRIBEN:	
FRANCISCO GARCÍA RANZ	
<i>¿Quién diablos fue ese Beno Lieberman?</i>	13
FEDERICO ARANA	
<i>Bendito Beno</i>	20
§ ASÍ, COMO SUENA	
CAMILO RAXÁ CAMACHO JURADO	
<i>Acervos en movimiento:</i>	
<i>Música tradicional de la Huasteca</i>	24
§ PALOS DE CIEGO	
RUY GUERRERO	
<i>El sueño que creció: La jarana huasteca de Tesquitote, San Luis Potosí</i>	36
§ RECIO Y CLARITO	
RELATOS DE ANDRES MORENO NÁJERA	
<i>Aquellos años del ramal</i>	47
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL	
MARIO CRUZ TERÁN	
<i>Azúcar de Sotavento</i>	48
§ BONUS TRACK	
La música es una ofrenda	
SOBRE EL LIBRO “ <i>Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: teenek, nahuas y totonacos</i> ” de M. Eugenia Jurado Barranco y Camilo R. Camacho Jurado (coords.)	65



Editorial

Desde hace algunos años – quizá los mismos que veníamos prefigurando, aunque sin mucha conciencia la confección de esta revista – los Editores de esta revista empezamos a reflexionar sobre la importancia que la producción fonográfica (y junto con ella la investigación, documentación y registro de prácticas musicales) ha tenido en el resurgimiento y fortalecimiento de las tradiciones musicales regionales de nuestro país y del mundo entero. Nos resultaba llamativo la poca importancia que desde la investigación social se ha prestado a los discos de acetato, cassettes o Cidis, en tanto objetos culturales en sí mismos; pero al mismo tiempo, hacíamos notar el aparente poco interés prestado a la producción, circulación y recepción de producciones fonográficas específicas y su impacto social en la dinámica de las distintas tradiciones musicales. Al vuelo recordábamos, en aquellos años, algunos traba-

jos de Rubén Luengas y Carlos Ruiz Rodríguez y, por supuesto, los muchos párrafos que se han escrito en torno al fonograma clásico *Sones de Veracruz*, pero lo cierto es que solo bastaría con revisar las tesis y trabajos de investigación de las universidades y centros académicos durante los últimos quince años, para confirmar lastimosamente la vigencia de aquella presunción: que los fonogramas en tanto objetos culturales han sido poco trabajados en la investigación social – aunque no dudamos que una revisión sistemática nos haría encontrar agradables sorpresas.

Esa inquietud compartida ha encontrado en este número 5 de LA MANTA Y LA RAYA, la ocasión propicia para reflexionar sobre un personaje fundamental en la conformación del acervo musical de nuestro país: Beno Lieberman. Dos textos –de Federico Arana y Francisco García Ranz – permiten acercarse a la obra y legado de este personaje sorprendente. Con mucha razón suele decirse que la perspectiva generacional lleva a mirar la realidad de una forma o de otra.



LA ESTACIÓN, SAN ANDRÉS TUXTLA, VERACRUZ.



TAWILATE. SIRENA CON GUITARRA FRENTE AL ALTAR.

Para las generaciones que han crecido en la digitalización de la música, la internet y con un banco inagotable de información musical al alcance del teléfono inteligente, la tableta y, cada vez menos, la computadora, puede resultar harto difícil dimensionar el esfuerzo que significó para la primera generación de investigadores registrar el patrimonio musical de regiones tan inaccesibles, aisladas o de plano ignotas. En ese sentido, los nombres de Henrietta Yurchenko, José Raúl Hellmer, Irene Vázquez Valle o Thomas Standford, por mencionar solo algunos aguardan por investigaciones serias que nos ayuden a dimensionar la grandeza de su obra y legado.

Viajes a lomo de animal, a pie, en camiones, avionetas o autos particulares; con pesados equipos de grabación, enormes e inasibles - donde muchos dejaron el alma al cargarlos y transportarlos por los campos de un México que ya no es más, fue parte de lo que hubo que hacer para poder grabar *in situ* a hombres y mujeres que ocupan un lugar central de la mitología de la música regional mexicana. Beno Lieberman ha sido uno de esos hacedores del acervo de la música mexicana y aquí contamos parte de su historia.

Siguiendo el hilo de las grabaciones de campo y de la importancia de los registros sonoros, la Huasteca se hace presente en este número con tres diferentes trabajos. Camilo Camacho y Ruy Guerrero se estrenan como colaboradores de nuestra revista. El primero comentando los pormenores del trabajo que realizó para conformar el trabajo *Acervos en movimiento: música tradicional de la Huasteca* y, el segundo, compartiendo su reflexión de la jarana huasteca desde su perspectiva de laudero y su experiencia en la comunidad de Texquitote, San Luis Potosí. Completa esta trilogía huasteca una reseña del libro *Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre* de María Eugenia Jurado y Camilo Camacho, un trabajo imprescindible para quienes estudian y disfrutan de la músicas tradicionales del país.

Para no olvidarnos del Sotavento jarocho, el promotor, músico y profesor Andrés Moreno Nájera, nos comparte un evocador relato del ramal del ferrocarril que cubría el trayecto entre San Andrés Tuxtla y Juan Rodríguez Clara, una ruta que después de más de 60 años llegó a su fin en 1992. En su trayecto el ramalito unía a un conjunto de poblaciones indígenas y afroestizas, constituyendo el ferrocarril una vía de comunicación

fundamental para comprender la vida social, cultural y económica de la región de Los Tuxtlas y las tierras bajas de los llanos durante el siglo XX.

Este número cuenta también con un texto de la antropóloga Margarita Dalton, publicado originalmente en la revista *Regiones*, que editó durante algún tiempo la DGVC del CONACULTA. La reflexión de Margarita Dalton proviene de un momento en el que las políticas culturales del Estado Mexicano intentaron apuntalar el desarrollo cultural regional. De allí que en este trabajo se haga insistencia en la necesidad de pensar el quehacer cultural de nuestro país desde la diversidad y el reconocimiento de distintos México que aún no empezamos a conocer. “Estar en México – nos dice esta reconocida antropóloga - es alcanzar una visión de la diversidad artística y cultural de muchos pueblos.” Completa la revista el trabajo fotográfico de Mario Cruz Terán sobre el corte de caña y los cortadores del Sotavento en la región del Papaloapan. Una vida

dura y fatigosa, a ratos ingrata pero necesaria, queda plasmada en la lente de Cruz Terán, para recordarnos la importancia social y cultural de un quehacer laboral que desde el periodo colonial ha constituido una de las principales actividades económicas en el estado de Veracruz.

Confiamos que este número, además de ser de su provecho y disfrute, contribuya a esa convicción sostenida en acciones y palabras por Beno Lieberman, a lo largo de su quehacer apasionado en la música mexicana: “(...) si hemos de gustar de nuevos valores culturales y artísticos y abandonar las tradiciones, primero conozcámoslas (...)”.

Y ese sigue siendo uno de los impulsos que nos empujan a seguir haciendo esta revista.

Los Editores



VIOLINISTA SERI CON VIOLÍN DE UNA CUERDA. DESEMBOQUE, SONORA, MÉXICO. AGUSTÍN MAYA, 1944.

SECCIONES DE LA REVISTA

ASEGUNES Y PARECERES

Textualidades e imaginarios a debate

DIJERA USTED

Los otros relatos de la memoria social

ASÍ, COMO SUENA

Recuentos y puestas al día del quehacer creativo

PALOS DE CIEGO

Instrumentos y saberes

RECIO Y CLARITO

Experiencias de viva voz

LAS PERLAS DEL CRISTAL

Relatos visuales

BONUS TRACK

EL CAMINO Y SUS HALLAZGOS*

Margarita Dalton Palomo

S. ALBERTO VÁZQUEZ RODRÍGUEZ

La geografía de México puede imaginarse como una gran trama de culturas en un cuerpo vivo y respirando. Los procesos culturales en transformación continua son el aliento que entra y sale de sus pulmones. Sus ojos captan el horizonte de montañas y mares, sus oídos se deleitan con el canto de los pájaros, su olfato percibe los humores del trópico húmedo y del desierto, su tacto siente los textiles, el barro, el amate, las flores y todas las materias primas que sirven para recreación de lo simbólico y tejen las horas que se deslizan en una larga historia de muchos pueblos. Sus caminos son arterias y venas por donde corre la sangre que la mantiene viva. En esos caminos se encuentran diversas manifestaciones de la cultura mexicana, conectadas, interrelacionadas, similares y disímiles; ahí se expresan arquitectura, música, danza, literatura, artes plásticas, gastronomía, tradiciones, mitos y ritos, el organismo que mantiene

viva la identidad mexicana. La sangre son los artesanos, artistas, hombres y mujeres que hacen el milagro a través de las celebraciones y de la vida cotidiana.

Viajar por esos caminos imaginarios que nos pueden llevar en un parpadeo de Tijuana a Comitán, de Nuevo Laredo a Quintana Roo, del Bravo al Suchiate, es absorber el mundo, cargar las pilas, alimentar a las Tres Gracias pero, sobre todo, asombrarse por los continuos hallazgos de manifestaciones culturales ignoradas. Estar en México es alcanzar una visión de la diversidad artística y cultural de muchos pueblos. Sin embargo, conjugar este ser y estar a través de las montañas, los mares, los valles y las sabanas tropicales no es fácil; a veces una montaña, una laguna, o simplemente lo intrincado de un camino impiden que los mexicanos intercambien costumbres o se acerquen y se conozcan entre sí.



PEDRO MEYER

La difusión, promoción y consolidación de la cultura a través de los medios de comunicación ha sido una de las labores del Estado mexicano, de iniciativas privadas y de la sociedad civil. La política cultural del gobierno, desde principios del siglo pasado hasta la fecha, ha promovido el desarrollo cultural, primero desde una perspectiva integracionista, y en los últimos tiempos se ha visto obligada a reconocer la diversidad de culturas que existe en el país. El cambio de política es el resultado de un movimiento de etnólogos, historiadores, antropólogos, sociólogos y promotores de la cultura, entre los que se destaca Guillermo Bonfil por su *México profundo* y por su *Pensar en nuestra cultura*. El reconocimiento de la multiétnicidad de México y de sus culturas ha dado nuevo impulso a la música, la danza, las artes plásticas y la literatura de los 56 grupos étnicos del país. Después de una negación sistemática ha llegado el tiempo de afirmar lo múltiple, de sumar la riqueza, de cosechar sin limitaciones.

Se inicia un milenio con los que algunos han llamado la globalización. Los medios de comunicación rompen las barreras y se recibe a través de la radio y la televisión la cultura de otros pueblos de América, Europa, Asia y Oceanía.

Estamos conectados con el mundo y podemos observar grandes diferencias y semejanzas al interior de la cultura que poseemos.

LAS REGIONES CULTURALES Y CÓMO ESTABLECERLAS

Durante muchos años, después de la Revolución Mexicana, se dio por pensar que en México todos éramos charros y chinas poblanas. Ésa fue una identidad construida sobre la base de una realidad pero no la de todos los mexicanos, sino la de algunos; las películas con charros proyectaron esas imágenes que se volvieron mitos, tanto en nuestro país como en el extranjero; toda Latinoamérica soñó “a la mexicana” con las canciones de Tito Guízar, Pedro Infante y Jorge Negrete. En años recientes, transformar esos mitos se ha vuelto parte de la política cultural del Estado, y para ello se han utilizado nuevas estrategias. México se ha dividido en regiones geográficas, económicas, políticas y, ahora, en regiones culturales, con diferentes propósitos. Definir una región cultural es un reto, y seguramente habrá quién no esté de acuerdo en alguna definición de este estilo. Las regiones del Golfo, del Pacífico, de la Huasteca o del Bajío han estado caracterizadas e identificadas por su música, su



TUXPAN, VER.

indumentaria y su gastronomía, lo imposible es definir con exactitud sus límites. Hay otras que sí están bien delimitadas, como las fronteras del país, que no son regiones geográficas pero sí políticas, con significados históricos profundos, trascendentes, amén de otras peculiaridades. Pero es casi una osadía definir una frontera cultural en la actualidad. Las nuevas formas de la televisión por medio del satélite homogenizan a quienes están relacionados con estos medios y afectan a la televisión y a la radio de cada país. Más y más gente se engancha en las nuevas tecnologías que multiplican las culturas y los bailes tradicionales, como los de la India, Japón y los países árabes; estos componen los escenarios de las nuevas corrientes musicales y de los *videoclips*.

La frontera con Estados Unidos obliga a los pueblos de esa zona a repensar sus tradiciones culturales y a reforzar los aspectos más profundos de su identidad. Sin embargo, las fronteras no son espacios cerrados para la cultura; así, la canción nortea tiene mucho de la música country de Estados Unidos, y la comida “texmex” de la mexicana. La cultura de la frontera tiene una larga historia de resistencia y de intercambio, y debido a la resistencia de los habitantes de la

frontera, la identidad mexicana se encuentra más fortalecida, en algunas de sus manifestaciones. “Los pueblos son unidades sociales a través de las cuales se hace la historia. Las transformaciones decisivas con las que se incorporan plenamente a la cultura de un pueblo; y también las continuidades y las resistencias. Sólo cuando los acontecimientos cambian realmente la cultura de un pueblo se convierten en cambios históricos. Es la transformación interna la que finalmente cuenta, porque cambia a un pueblo y así se cambia la historia, decía Bonfil; efectivamente, los procesos son inacabados y alientan a los individuos a participar con su granito de arena en el acontecer cultural, cada cual desde su ámbito, desde su región, pero una región no es inamovible. Cuando hay conflicto, cuando hay una invasión de cualquier tipo, quienes están más cerca de los invasores son quienes lo resienten más, y quienes integran distintos valores culturales en nuevos valores. La historia universal de las lenguas no es otra cosa que la apropiación y transformación de palabras, símbolos y valores.

Por eso pensar en fronteras culturales rígidas es muy atrevido. No hay bardas que impidan a la cultura deambular por uno u otro lado de la frontera. En México, la del norte es tal vez la



frontera más tajante, porque encontramos una frontera real: la lengua, la frontera entre el inglés y el español. Y digo fue porque ésta se transforma apresuradamente; sin embargo, es una frontera que se ha ido perdiendo, a medida que muchos mexicanos viven del otro lado, hablan español, y también inglés, y la combinación de ambos idiomas es una realidad. Los mexicanos del otro lado pueden perder su lengua, pero no pierden su identidad mexicana, sus gustos por la comida, la música y la fiesta. Sorprendentemente, la gastronomía, el gusto por ciertos condimentos y la subjetividad del tiempo que se dedica al arte culinario están relacionados con el amor, la familia, la religión y, por supuesto, el amor propio, el orgullo y la identidad.

Los mixtecos, los zapotecos y otros pobladores que habitan en lo que ellos llaman *Oaxacalifornia* han propiciado la celebración de la Guelaguetza, con lo cual contribuyen a reforzar la identidad de muchos paisanos que llegan de otras partes de la república, al identificarse con lo oaxaqueño se identifican con lo mexicano; al establecer una

tradicción como ésta al otro lado de la frontera se transforma la historia de mucha gente de aquí y de allá, y se da un ejemplo a seguir. Hace más de diez años que se celebra esta fiesta solidaria que reúne a los mexicanos y les recuerda su cultura, sus tradiciones y su gastronomía, porque no se puede pensar en una fiesta de esta naturaleza sin comida, música, danza y el compartir. No son los gobiernos quienes han impulsado estas fiestas sino las personas.

Y sin embargo, ¿para qué sirve una regionalización? Las regiones son eslabones que permiten incorporar a “lo mexicano” expresiones artísticas y tradiciones culturales que no han sido parte de la identidad nacional oficial. Regionalizar es ordenar, organizar, definir y nombrar, y esta identificación tiene que ver directamente con la identidad; región e identidad, van íntimamente ligadas al paisaje y al imaginario.

Hay en México regiones donde se comparten bailes y se reconocen como hermanas o primas, tal es el caso de la costa de Guerrero y Oaxaca, la Costa Chica y la Costa Grande; en ambas hay un baile conocido como los Diablos, una expresión dancística de los pueblos negros de la costa. Estas expresiones cruzan la frontera de los estados de Guerrero y Oaxaca, y son emblema cultural de la costa negra. Hablando de regiones, también se podría en la Huasteca con sus sones; en el Caribe mexicano, con la influencia de música de percusión que sintetiza la presencia africana, y en la región sureste, con la jarana; éstas son algunas manifestaciones regionales aceptadas en México. La identificación regional se establece por sus pautas y comportamientos culturales que existen en la historia de los lugares a través de su música, danza, gastronomía, artesanía y expresiones artísticas. Quién puede negar que existe un son jarocho que recorre la costa del golfo de México, o una chilena en una parte de la costa del Pacífico, una jarana en la península de Yucatán, una redoba en los estados del norte y un huapango en las Huastecas.



GABRIEL FIELDS

LOS RETOS DE LA REGIONALIZACIÓN CULTURAL

Definir las regiones de la cultura en México no es fácil, porque la sangre fluye por las venas y los medios de comunicación rompen las fronteras reales y las imaginarias. Pero hacerlo para impulsar el apoyo y fomento a la cultura popular, diversa, a veces aislada, y a los descubrimientos de prácticas culturales que se desconocen por la mayoría es, sin duda, estimulante. Así, lo mexicano puede pensarse como la suma de identidades en proceso de descubrimiento, asimilación y transformación.

Las regiones culturales pueden establecerse de forma arbitraria con el fin de preservar, consolidar, rescatar o transformar un entorno. El reto es la devolución, el reto es el respeto, el reto es ¿qué tan abiertas están las autoridades, los oficiales o los burócratas de la cultura a escuchar manifestaciones diversas a las acostumbradas?, manifestaciones que rompan los esquemas o, simplemente, a que los protagonistas en las regiones culturales expresen lo desconocido o lo poco conocido y el resto del país lo pueda considerar como patrimonio propio. ¿Qué tanto se puede respetar la identidad voluntaria de los pueblos?

Si compleja y llena de contradicciones es la definición de la cultura, ¿cómo podremos ponernos de acuerdo en lo que significa una región cultu-

ral?, y menos ahora que las fronteras se desdibujan; pero, sin duda, no es lo mismo la costa que la montaña, ni los valles altos rodeados de bosques fríos que las sabanas pobladas de palmeras o las selvas tropicales y lluviosas. Es la geografía la que primero imprime sus características a las personas que habitan su entorno. Luego vienen las influencias, el modo y los “asegunes” que van transformando la identidad, multiplicándola y definiéndola como propia.

En la recuperación de la historia de la cultura en México no puede olvidarse el papel que han jugado los medios de comunicación, y en particular la radio. A través de las ondas hertzianas se han popularizado canciones que han sido cantadas en muchos rincones de la república y muchas imprimieron identidad a la personalidad del mexicano. El tránsito de la canción a través de la radio es impredecible, y a veces una frase de una canción nos trae un recuerdo y un sentimiento. Por ejemplo, algunas canciones que estuvieron en boca de nuestros abuelos, y de nosotros, canciones mexicanas constructoras de nuestra identidad: “Camino de Guanajuato”, donde la vida no vale nada, o “El Caminante del Mayab”, de sentimiento profundo; “Caminito de Contreras” ya nunca será el mismo, si se piensa que para llegar a él hay que tomar Periférico; el romanticismo mexicano expresado en “Caminos de ayer/ pasado de un romance que fue...”, o la terriblemente doble disyuntiva

de “Cuatro caminos hay en mi vida”. Así como las canciones al camino están las canciones a la tierra, al cielo, al mar, a las veredas, a las flores, a los árboles, a los acontecimientos históricos, como los corridos, muchas descriptivas y de añoranza. También las canciones son regionales. Estas canciones han ido construyendo lo que podría llamarse la sensibilidad de una identidad mexicana, que se establece en el espacio real, en el tiempo y en la psicología de lo mexicano.

Muchas de estas canciones populares se han vuelto himnos de la mexicanidad, en México y en el extranjero: “Qué lejos estoy del cielo donde he nacido”; en el mundo campirano, la radio acompaña la labor; en el mundo indígena, las rancheras también han sido bien recibidas, sobre todo por los jóvenes. Hay otras comunidades donde no ha sido posible el reconocimiento de la canción mexicana en español porque no se habla la lengua hispana. Los diez millones de personas que forman parte de la diversidad india de México participan de múltiples identidades, pero no se puede señalar a ciencia cierta dónde se encuentran sus fronteras identitarias, a veces están bien definidas y otras no, pero siempre imprimen su peculiaridad en la regionalización.

CONCLUSIONES

Regionalizar la cultura puede considerarse una práctica arbitraria que tendría valor si, se atendiera con ello la demanda surgida en pueblos que consideraran la necesidad de rescatar, revalorizar o mantener vivas sus culturas, artes y tradiciones, en fin, su forma de ser para transmitirla a sus descendientes; pero esta demanda no puede ser establecida desde afuera, tiene que surgir desde adentro o cuando menos expresar un intercambio de opiniones.

Difícil elemento el que se activa con la regionalización como categoría de análisis o como instrumento de fomento y difusión, porque puede confundirse el porqué con el para qué. En todo lo que es cultura, las palabras para describir la acción del Estado se vuelven difíciles y se escogen con cuidado, casi diría que con pinzas, para no herir susceptibilidades. Porque la razón de la cultura y el arte están envueltas en una capa de gran sensibilidad y cualquier intromisión del Estado, así sea de buena fe y voluntad, podría leerse como una acción por medio de la cual se coarta la libertad o se trata de forzar o de imponer una verdad.

Las emociones que habitan en nuestra identidad mexicana emergen de un sentimiento de pertenencia a un paisaje y a una historia. Cuando se quiere definir lo mexicano, no cabe duda que se encuentran múltiples y a veces hasta contradictorias formas de hacerlo, pero cada día es más claro que la cultura mexicana, definida como parte de un territorio reconocido dentro de una región geopolítica, esta vinculada a un mundo de fronteras volátiles y virtuales.

Ahora parecería que hablar de una región cultural étnica, en un contexto global en México, es configurar una cadena de significados y grupos de expresión populares que habían sido intencionalmente negados por no pertenecer a la idea occidental de “lo bello y sus formas”, pero este nuevo reconocimiento de identidad puede ser un hallazgo en el camino que nos enriquezca.



(*) Texto publicado anteriormente en la revista *Regiones de México*, Año 1, núm. 2, octubre de 2002. CONACULTA.

¿QUIÉN DIABLOS FUE ESE BENO **LIEBERMAN?**

*Hay historias que no terminan...
y parece que, aunque vueltas a repetir,
no se terminan de contar.*
(anónimo)

Francisco García Ranz

El reciente reconocimiento que la UNESCO⁽¹⁾ otorgó a los *DOCUMENTOS SONOROS DE BARUJ "BENO" LIEBERMAN, ENRIQUE RAMÍREZ DE ARELLANO Y EDUARDO LLERENAS. UN LEGADO DE LA MÚSICA TRADICIONAL MEXICANA A LA MEMORIA DEL MUNDO*, ha reunido a este importante y singular acervo sonoro en la Fonoteca Nacional, tanto para su resguardo y conservación, como para darlo a conocer al público en general. Todo ello nos conduce a repasar la gran aventura que envuelven a estas grabaciones de campo y una oportunidad para adentrarnos y delinear con mayor exactitud la obra y figura de un tal Baruj, *Beno*, Lieberman (1932-1985), a 32 años de su prematura muerte.

I. ANTECEDENTES

La punta del iceberg de este acervo lo fue el álbum de 6 discos de acetato (LP), con notas de Federico Arana (1942), publicado en 1981: *Antología del son de México*.⁽²⁾ Una obra que ganó inmediatamente la atención y el reconocimiento internacional y que marcó un hito en la disco-

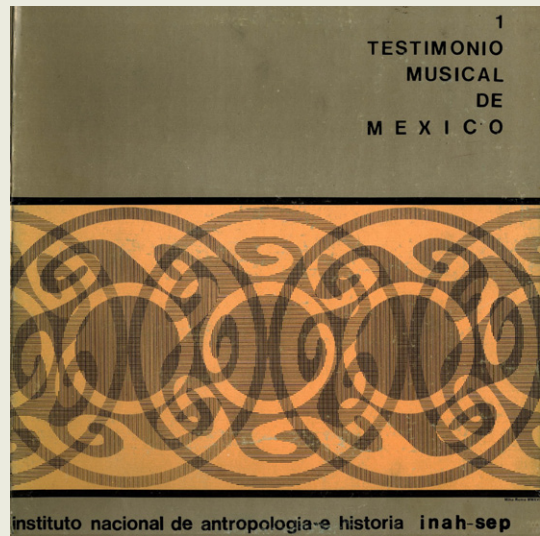


grafía de la música tradicional mexicana. En la *Antología* se presentan algunas de las joyas del acervo registradas durante los primeros 10 años de la saga iniciada por Lieberman: interpretaciones ejemplares y representativas de ocho variantes fuertemente diferenciadas y características del son mexicano, registradas entre 1971 y 1981 en 9 estados de la República Mexicana.⁽³⁾

Nuestro conocimiento del *auténtico* son mexicano, a través de la discografía publicada en México hasta 1980, no era tan extenso ni tan variado como alguien pudiera suponer. Sin duda un recuento a detalle de la discografía del son mexicano (1960-1980) queda pendiente, sin embargo, hago un primer y breve apunte.



ANTOLOGÍA DEL SON DE MÉXICO, 1981.
FONART-FONAPAS



TESTIMONIO MUSICAL DE MÉXICO, INAH.
STANFORD, WARMAN Y VÁZQUEZ, 1967.

En la década de los años 60 (s.XX) se publican en México 4 discos LP con grabaciones de José Raúl Hellmer (1913-1971). Uno de ellos dedicado exclusivamente al son jarocho, mientras que la selección de grabaciones incluidas en los otros 3 discos publicados, tenían la intención de mostrar un panorama amplio de la música indígena y mestiza tradicional de México; en estos se incluyen algunos ejemplos de sones huastecos, jarochos y terracalenteños de Michoacán.⁽⁴⁾ En 1967, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) re-edita *Testimonio Musical de México* con grabaciones de Thomas Stanford (1929), Arturo Warman Gryj (1937-2003) e Irene

Vázquez Valle (1939-2001), el cual se convertiría en el primer disco LP de una serie temática (por regiones o géneros musicales) que se empezará a publicar, de manera sistemática, a partir de 1970.

A esta discoteca básica (del joven folclorista de los años 60), habría que añadir *The Real Mexico in music and song*, un disco importado que se distribuyó en México hacia finales de la década, con grabaciones realizadas entre 1964 y 1966 por Henrietta Yurchenco (1916-2007) en Michoacán, éste, además de música y canción purépecha, incluía algunos sones terracalenteños.⁽⁵⁾



PANORAMA MEXICANO, 200 AÑOS EN CANCIONES FOLKLÓRICAS. HELLMER, 1960.

En los años 70 aparecerán los primeros 20 títulos de la serie *Testimonios Musicales de México* del INAH, entre ellos, 8 discos dedicados al son mexicano,⁽⁶⁾ y compuestos, en su mayoría, por grabaciones de Warman realizadas entre 1964 y 1974, así como grabaciones de Vázquez, de sones de Jalisco registrados entre 1974 y 1975,⁽⁷⁾ y de Stanford, realizadas entre 1963 y 1974 en la Costa Chica. Otras referencias importantes lo fueron: *Maestros del Folklore Michoacano. Vol. 2 Música mestiza terracalenteña*, con grabaciones de 1967 (publicado en 1973); y *Música Veracruzana, Conjunto Tlacotalpan, Voz viva de México*, UNAM, grabado al finalizar la década.⁽⁸⁾ Esta sería la colección de grabaciones de campo que habíamos reunido y atesorábamos hacia 1980.

Con excepción de Thomas Stanford, el INAH deja de hacer grabaciones de música tradicional de regiones previamente registradas (esto es, por su parte no hubo nuevas grabaciones de sones huastecos, jarochos, etc.), para continuar grabando y publicando música de otras tradiciones musicales poco conocidas.⁽⁹⁾ El son mexicano que empezamos a conocer a través de los discos del INAH, registros valiosísimos e inolvidables, muestras de las diferentes formas regionales y sonoras del son mexicano, no fue más que un primer acercamiento y una excelente introducción, que invitaba y despertaba el interés por conocer más y más del diverso son mexicano. De ahí que la publicación de la *Antología* en 1981 fuese tan celebrada y agradecida; en una época, habría que recordar, cuando la música folclórica latinoamericana aún estaba en su apogeo y se escuchaban en México mucha más música folclórica sudamericana (andina, venezolana, argentina,...), canciones de protesta, nueva trova cubana, etc., que *sones de la tierra*.

II. LIEBERMAN ET AL., EL DESPEGUE (1971 - 1975)

Lieberman empieza a grabar a varios tríos huastecos, en diciembre de 1971, en Ciudad Valles, San Luis Potosí, acompañado de Carlos Perelló, para así comenzar una historia de 14 años de grabaciones de campo y viajes, singular y notable. Una actividad que Lieberman llevaría a cabo de manera casi obsesiva y pasional, durante los periodos vacacionales que aprovechaba casi sin excepción, o haciendo viajes *relámpago* de fines de semana; y todo ello por cuenta propia. Nunca estuvo patrocinado por institución o fundación alguna.⁽¹⁰⁾

En 1972 Beno graba a 6 diferentes tríos huastecos en San Luis Potosí, Querétaro, Veracruz e Hidalgo; en Guerrero, al virtuoso Juan Reynoso y su conjunto, y al Póker de Ases de Zacarías Salmerón; en la Tierra Caliente michoacana, a

Los Caporales de Apatzingán; en Tixtla, al conjunto Los Azohuastles y, en la Costa Chica, al legendario arpista Eduardo Gallardo Tormés y al Dueto Damián-Calleja. Todo ello en el lapso de un año, con una grabadora marca *Ampex*, primero, y una *Revox* prestada, un poco después. Además de Perelló, quién acompañó a Lieberman en varias giras hasta 1974, habría que mencionar a Radamés Vallejo, acompañante frecuente en 1972, y a Federico Arana, en 1975. En el segundo viaje de grabaciones que hace Lieberman a la Huasteca, en enero de 1972, lo acompañan Enrique Ramírez de Arellano, Carlos Perelló y Eduardo Llerenas. A partir de ese viaje, Enrique Ramírez de Arellano (1937),⁽¹¹⁾ será el compañero de Lieberman, casi inseparable, en todas las giras por venir hasta 1985, quién “*se convertiría en un miembro imprescindible, por sus conocimientos en electroacústica, así como por su amistad y complicidad con Beno, a partir de ese momento y hasta su muerte.*”⁽¹²⁾ Por otra parte, Eduardo Llerenas (1946),⁽¹³⁾ un joven de 26 años en ese entonces, regresará tres años más tarde, en 1975, para unirse a Lieberman y Ramírez de Arellano de manera definitiva y así consolidar al célebre terceto formado por un músico y dos científicos.



GRABADORA NAGRA IV S
(ESTEREO, DE CARRETE ABIERTO)

En 1973 Lieberman y Ramírez de Arellano apuestan por el mejor equipo de grabación en el mundo: Beno adquiere una grabadora estéreo de campo (carrete abierto) *Nagra* y Ramírez de Arellano, por su parte, un juego de micrófonos de condensador *Neumann*. Con este equipo, una mezcladora de campo de 6 canales y equipo de monitoreo profesional, empiezan las grabaciones de alta calidad sonora (labor de Ramírez de Arellano la mayoría de las veces), que caracterizan a la colección. Ese año las incursiones se concentran en la música del Balsas, a donde Lieberman y Ramírez de Arellano regresarán con Juan Reynoso y con el Poker de Ases; en 1974 vuelven a Tixtla y a la Huasteca, y comenzarán las primeras grabaciones en Veracruz.

En 1975, ya con Llerenas de vuelta de Inglaterra, en donde hizo estudios en bioquímica, se llevan a cabo registros en la Huasteca, Michoacán y Veracruz. Y así Beno, con astrolabio en mano y deseoso de salir de la ciudad, se encargaba de llevar la nave –sabía a qué músicos buscar y dónde encontrarlos–, decidir a cuáles grabar, y sobretodo, cuidar la calidad musical de las interpretaciones. En ausencia de Ramírez de Arellano, Beno volvía al puesto de ingeniero de grabación. Ramírez de Arellano era el ingeniero de sonido *por default*, mientras que Llerenas se encargaba, entre otras cosas, de tratar y atender a los músicos durante las grabaciones.⁽¹⁴⁾ Hacia 1978, Ramírez de Arellano compra otra grabadora *Nagra*, y el equipo empieza a trabajar de una manera más versátil. Para finales de la década y principios de los años 80, Lieberman, Ramírez de Arellano y Llerenas (L,R y LL) harán grabaciones de sones arribeños en la región de Río Verde (1978 y 1980), sones abajeños purépechas (1979), sones jaliscienses y música del Istmo (1981), y continuarán haciendo registros en la Huasteca.

Como resulta evidente en la *Antología*, los datos están cargados hacia el son huasteco, tanto por el número de ejemplos incluidos en el álbum como

en la variedad de excelentes tríos huastecos registrados entre 1971 y 1981. Sin dejar de sobresalir en particular, las grabaciones realizadas en Guerrero (1972-1978) y Michoacán (1972-1977), y la inclusión de sones de Río Verde, poco conocidos hasta entonces. No parece exagerado considerar al conjunto de grabaciones realizadas entre 1971 y 1978 como el *hardcore* del acervo de L, R y LL; esto se refleja también en otras colecciones de grabaciones publicadas posteriormente.⁽¹⁵⁾



LIEBERMAN, RAMÍREZ DE ARELLANO Y LLERENAS, 1975, EL ÉBANO, SAN LUIS POTOSÍ.

III . TIERRA ADENTRO, MAR EN FUERA (1976 - 1985)

Sin dejar las grabaciones de música mexicana, Lieberman ahora conduce la nave hacia otros mares. En 1976 comienza la primera gira de grabaciones a Santo Domingo, República Dominicana, para continuar, junto con Ramírez de Arellano y Llerenas, a Belice (1978, 1985), Costa Rica (1981), Panamá (1984), Antigua y Barbuda (1981), Guadalupe y Martinica (1982) y Haití (1983). Algunas grabaciones de estos trabajos de campo fueron publicadas en 1987 y 1989 en disco LP, y posteriormente re-editadas en disco CD.⁽¹⁶⁾ Valga la comparación con Henrietta Yurchenko, quien empieza haciendo registros sonoros en México y terminará grabando décimas, aguinaldos, plenas y guarachas en Puerto Rico, en 1967. Ramírez de Arellano recuerda a Lieberman en estas incursiones caribeñas, particularmente en Santo Do-

mingo, viviendo cada momento del viaje intensamente; tan excitado que muchas noches no podía dormir, y salía de madrugada a caminar, aprovechado cada segundo de su estancia, para conocer e impregnarse de los lugares, nuevos mundos, a los que había llegado.

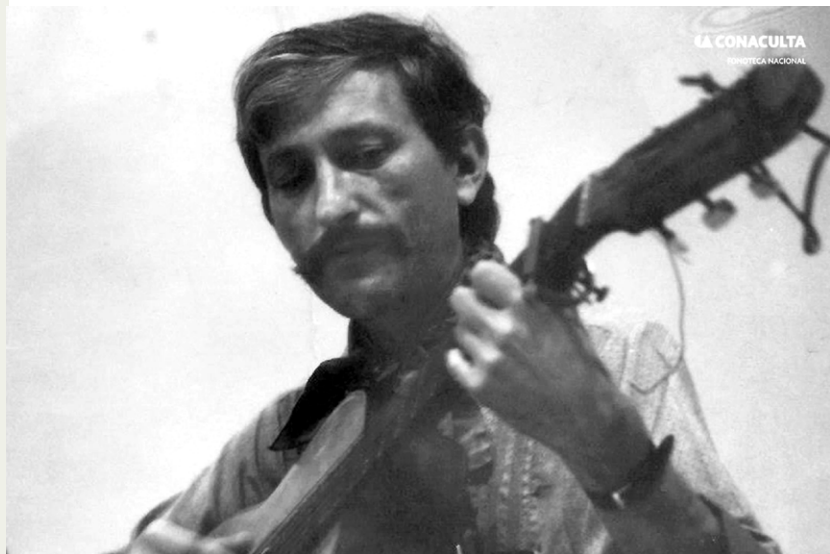
La colección de música caribeña y centroamericana que L, R y LL, llegan a reunir –grabaciones de excelentes interpretaciones en alta fidelidad– está compuesta por documentos sonoros importantes y de gran valor para la memoria musical de los lugares (países) en donde el trío mexicano de etnomusicólogos llegó a trabajar. Lieberman así cumple un sueño y retoma un proyecto que se había planteado en 1965 cuando conoce y graba, en su primer viaje a América Central, la música afroestiza de esa región.

Después de la muerte de Beno, Enrique Ramírez de Arellano y Eduardo Llerenas continuaron trabajando juntos por algunos años más, grabando en México y en el Caribe. Eduardo Llerenas por su parte, además de haberse convertido en un productor de discos muy importante, continúa –contagiado del *mal de Lieberman*– trabajando intensamente hasta la fecha, haciendo grabaciones de música mexicana, así como de música caribeña (cubana, principalmente) e inclusive africana.⁽¹⁷⁾



ANTOLOGÍA DEL SON DE MÉXICO, 1985.
MÚSICA TRADICIONAL (WITH SPANISH-ENGLISH BOOKLET)

Pocos meses antes de la muerte de Lieberman, en octubre de 1985, se publica una re-edición de la *Antología*, en el mismo formato y bajo un nuevo sello discográfico, *Música Tradicional*, fundado por Ramírez de Arellano y Llerenas.



BENO TOCANDO LA GUITARRA DURANTE EL CONCIERTO DE *CANTOS NOBLES*, c. 1976.

IV. LOS MEROS INICIOS (1959 - 1970)

Pero regresemos al principio. Lieberman, antes de lanzarse a esta gran aventura, conocía bien la música que quería grabar y contaba con cartas de navegación precisas. Aguascalentense de nacimiento y de ascendencia judío-polaco, Lieberman, de 27 años de edad, regresa a México en 1959, después de una estancia en Israel de 10 años. Se inscribe en la Facultad de Ciencias de la UNAM con la intención de estudiar la carrera de Física, la cual no termina, pero sí funda El Coro de la Facultad de Ciencias, su primera agrupación musical; ahí conoce a Federico Arana, quien sería uno de sus más cercanos amigos y colaboradores.

El gran gusto e interés que tenía Lieberman por la música tradicional lo lleva primero a fundar, en 1961, junto con Rubén López, la Asociación Mexicana de Folklore A.C., y poco después *El Pe-sebre*, la primera *peña folclórica* en la Ciudad de

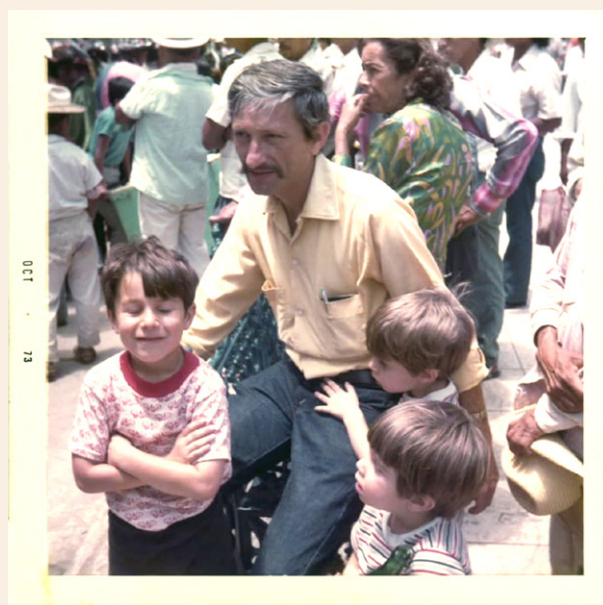
México; un foro musical, con servicio de cafetería (*todo lo que pueda comer y beber por 10 pesos*), donde todos los sábados y por muchos años, se llegó a reunir el pequeño mundillo de estudiosos, investigadores, intelectuales así como una nueva generación de músicos folcloristas. Hablar del *Pesebre* con detalle, es un tema que merece muchas páginas y que dejo aparte. Pero sí debe destacarse que ese espacio cultural, único en los años 60, fue un lugar de encuentro de antropólogos y musicólogos; frecuentado por el profesor José Raúl Hellmer así como por los jóvenes antropólogos Arturo Warman e Irene Vázquez, entre otros. Lieberman mantuvo siempre fuertes vínculos con todos ellos, y en particular, una gran amistad con Hellmer. Todos ellos referencias fundamentales e inspiradores del trabajo que Lieberman emprenderá más tarde por cuenta propia.

Beno Lieberman deja algunos escritos y muchas historias y anécdotas sin contar. Para una nueva edición de la *Antología*, una edición de autor que estaba preparando, deja entre sus borradores este pequeño texto:

“Como dicen los huicholes: el día que se olviden las costumbres de los padres, cuando se dejen el vestido blanco y las cruces cardinales, no volverá jamás a salir el sol. O para expresarlo de otra forma: si hemos de gustar de nuevos valores culturales y artísticos y abandonar las tradiciones, primero conozcámoslas... Que este no fue el motivo que nos llevó en innumerables fines de semana a abandonar la rutina del trabajo y la familia, y la ciudad enajenada y su absurda disposición de centros de consumo y producción y deslizarnos primero velozmente por carreteras alejantes, luego ya con calma, por caminitos verdes de terracería, con la mirada alerta, los oídos atentos y el olfato, ya por fin liberado de los vahos de azufre, en actitud sibarita, en espera de la próxima brisilla perfumada. Rastreábamos... Detrás de que

recodo de verde trópico hemos de oír el mejor de los fandanguitos? ¿Será en ese pueblecito de lejos, que se ve tras del cerro de la Luz, donde se esconde el son, ese que nombran del ‘Emperador’, o del ‘Adiós’? Ese, realmente era el motivo –buscábamos la belleza, y lo cierto es que la encontramos, la capturamos y la hemos revivido en múltiples ocasiones de tertulia, saboreando ese recio y sobrio, orgulloso y tenue ‘sabor de antiguo’ que nos cuenta de valores fundamentales.”

Beno Lieberman



RECONOCIMIENTOS

Agradezco a Ilán Lieberman, hijo de Beno, quien de manera generosa ha compartido conmigo muchas anécdotas, historias, información y datos precisos sobre *ese Beno Lieberman*. Es a Ilán a quien también está dedicado este texto.

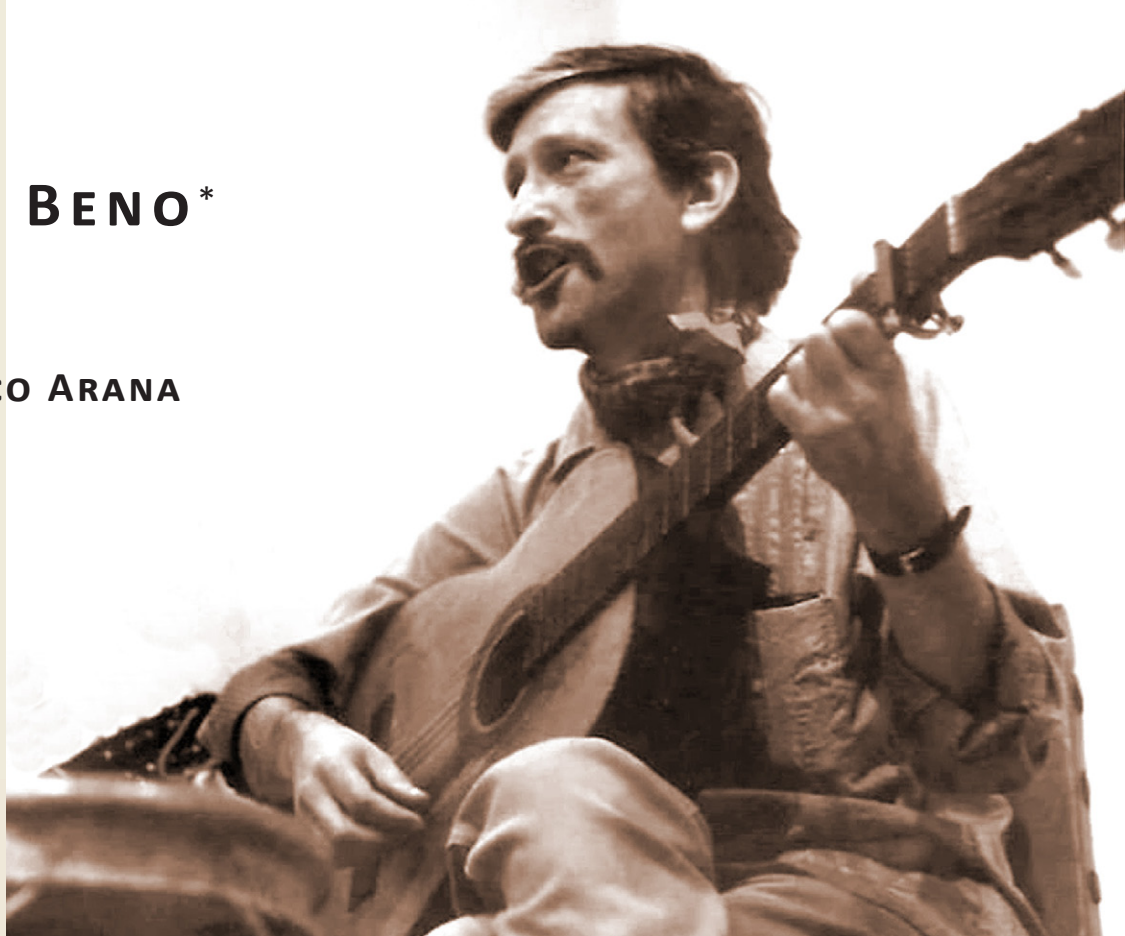
NOTAS

- (1) El Programa Memoria del Mundo (*Memory of the World Programme*) es una iniciativa internacional propulsada y coordinada por la UNESCO desde 1992 con el fin de procurar la preservación y el acceso del patrimonio histórico documental de mayor relevancia para los pueblos del mundo, así como también promocionar el interés por su conservación entre los estados miembros. <http://es.unesco.org/>
- (2) Una edición especial de FONART-FONAPAS, México, 1981, con un tiraje de 1,000 ejemplares.
- (3) La *Antología* incluye: sones jaliscienses, sones terracalenteños del Balsas (Guerrero) y del Tepalcatepec (Michoacán), sones de Costa Chica y Tixtla (Guerrero), sones istmeños (Oaxaca), sones jarochos (Veracruz), sones huastecos y sones arribeños de Río Verde, SLP. Una publicación equivalente y también excepcional, *El Son Mexicano* (Urtex 3011/13) – un álbum con 3 discos CD y un pequeño libro, con grabaciones y notas, de Thomas Stanford realizadas entre 1958 y 1990–, llegaría hasta 2001, 20 años después que la *Antología*.
- (4) *Panorama mexicano. 200 años de canciones folklóricas*, disco LP con grabación y notas de José Raúl Hellmer (Vanguard-Gamma CV-010), 1960, México; *Folklore mexicano Vol. I*, (Musart D890) y *Folklore mexicano Vol. II*, (Musart D929), ambos de la serie del Instituto Nacional de Bellas Artes, con grabaciones y notas de Hellmer, c. 1965, México; y *México, Música prehispánica y mestiza*, (RCA VICTOR, MKS 1773) con motivo de las Olimpiadas México 68, un disco extraño con grabaciones de Hellmer, y donde no le dan ningún crédito al profesor.
- (5) *The Real Mexico in music and song*, 1966 (Nonesuch-H-72009).
- (6) Con excepción del disco *Música Huasteca* (INAH-03) en el que el todos los ejemplos musicales del lado A están dedicados a la música indígena (danzas teenek) de la Huasteca.
- (7) Se publicaron dos versiones del disco *Michoacán Sonos de Tierra Caliente* (INAH-07), en su 1ra edición con grabaciones de Warman y, desde la 3ra edición del LP, con grabaciones de Irene Vázquez realizadas en 1975. Este es un caso interesante.
- (8) *Maestros del folklore michoacano vol. 2*, dirección y notas de Arturo Macías, (Peerless-1664). *Música Veracruzana, Conjunto Tlacotalpan*, con notas de Federico Arana, Voz Viva de México, UNAM, Serie Folclor (SF-5/309-310), México, 1980.
- (9) En 2001 la Fonoteca del INAH publicó grabaciones de Hellmer de sones jarochos y recientemente, en 2012, un trabajo de investigación, con música de la Costa Sierra de Michoacán y Guerrero: *De la Sierra Morena vienen bajando, zamba, ay, que le da. Música de la Costa Sierra del Suroccidente de México*, (INAH-54).
- (10) En la *Antología* se incluye dos grabaciones de esa primera gira a San Luis Potosí: *El Gallo* con el trío Los Parientes y *El Bejuquito* con Los Cantores de la Sierra. En el álbum *El Gusto, 40 años de son huasteco*, se encuentra *Las Flores*, interpretada por Los Cantores de la Sierra.
- (11) Enrique Ramírez de Arellano es ingeniero en electrónica egresado del IPN, con estudios en el Instituto Internacional Philips de Estudios Tecnológicos en Eindhoven, Países Bajos. Se graduó como Doctor en Ciencias en la Universidad de Gotinga, Alemania.
- (12) Ilán Lieberman, comunicación personal.
- (13) Eduardo Llerenas hizo su maestría y doctorado en bioquímica en el Centro de Investigación y Estudios Avanzados (IPN), donde trabajó como profesor-investigador hasta 1985, cuando tomó la decisión de dejar la ciencia para dedicarse a tiempo completo a la investigación y promoción de la música tradicional.
- (14) En las notas de la *Antología* (Discos Corason, 2002, COTO01), Llerenas escribe al respecto: “Durante [la grabación], es necesario mantener un clima de animación y comunicación permanentes, importantísimos para el buen resultado de la tarea de recopilación. Tanto el entorno natural del músico, como su posible empatía con los investigadores, son factores promordiales para un buen registro del ejemplo musical en la cinta magnética.”
- (15) Por ejemplo, en el CD *El Gusto, 40 años de son huasteco* (COB601), en donde el grueso de las grabaciones que contiene el álbum (44 en total) fueron registradas entre 1971 y 1978; también en el CD *El ratón, Sonos de Arpa Grande* (Discos Corason, 2004, CO165), compuesto por grabaciones realizadas entre 1972 y 1979.
- (16) Con el sello MÚSICA TRADICIONAL, Serie Música Tradicional, se publicaron los LP: *Panamá, Tamboritos y Mejoranas* (MT09, 1987); *República Dominicana, Merengues, Cantos de vela y Criollas* (MT10, 1987); y *Haití, Merengue y Vudú* (MT11/MT12, 1989). Bajo el sello DISCOS CORASON, se han publicado en CD: *Brukdon, Los calipsos tradicionales de Belice* (COCD118, 1994); *Méringue* (COCD107, 1993); y *El Mero Merengue, Lo mejor del Perico Ripia’o* (COCD122, 1995); en estas últimas publicaciones, re-ediciones en CD algunas de ellas, no se le da ningún crédito a Lieberman, ni se le menciona en las notas que acompañan a estas ediciones.
- (17) Eduardo Llerenas, a través de Discos Corason, ha publicado en formato CD una nueva edición, en 2002, de la *Antología*, (COTO01), ahora Llerenas, Ramírez de Arellano y Lieberman, así como otros discos con grabaciones del acervo de L, R y LL. (www.discoscorason.com).



BENDITO BENO*

FEDERICO ARANA



*Cuando termine la música
apaguen las luces.
La música es tu amiga especial.
Danza sobre el fuego
mientras es intensa.
La música es tu única amiga
hasta el fin.*

Jim Morrison

Cuando lo conocí no tardé en percatarme de que aquel hombre delgado, ni alto ni chaparro, de abundante cabellera canosa y bigote de pulquero tenía un perfil no precisamente griego ni etíope, ni tártaro. Como eran tiempos en que el maniqueísmo y el sectarismo encabezaban el orden del día, pensé que de aquel local asignado por la dirección de la Facultad de Ciencias de la UNAM uno iba a salir cantando *Hava Nagila* y *Shalom aleijem*. Craso error: lo primero que hizo fue asignarme la voz de bajo –cuando soy un triste barítono atenorado– para cantar un espiritual negro cuya letra aún recuerdo:

*The Virgin Mary had a Little baby
Oh oh, glory hallelujah
Oh oh pretty Little baby
Glory be to the new born King*

Antes de referirme a su espíritu genuinamente internacionalista, añadiré que Virgin y Mary las escribía con mayúscula, mérito digno de elogio porque lo más trillado en aquel entonces era degradar a Dios escribiendo su nombre con minúscula. En verdad, este hombre irrepetible era un judío absolutamente dionisiaco, no sé si capaz de guardar los ayunos señalados por el calendario hebreo, aunque puedo asegurarles que celebraba el Hanuka y el Pésaj a rajatabla. Sin embargo, lejos de lo que pudiera imaginarse, no sufría ninguna conmoción por comer tacos de trompita, ostiones en su concha o camarones al mojo de ajo, por citar sólo tres viandas que tendrían vedada la entrada a cualquier menú kosher que se respete. En resumen: era un hombre del mundo fascinado por

su diversidad y convencido de su unicidad. En un momento veremos que, tratándose de gozos musicales, seleccionaba las canciones únicamente en función de su belleza intrínseca.

Mi relación con Beno se inició en tiempos en que la genuina música folclórica no convencía más que a algunos espíritus selectos que actuaban tímidamente en el ámbito universitario, ámbito que, contra lo que indica su nombre, no abarcaba a toda la universidad sino a unas cuantas personas y a contadas facultades –Ciencias y Filosofía– y escuelas –Antropología e Historia.

De la Facultad de Ciencias surgió el Bob Dylan mexicano –Beno Lieberman– y de Antropología la Joan Báez autóctona –Victoria Novelo–, a quienes, por supuesto, la realidad del país se encargaría de cortar las alas. Porque, entre presentarse en *El Pesebre* y lanzarse a conquistar el mundo desde el *Club 47* de Cambridge hay un abismo insalvable.

De cualquier manera, Beno se nos casó en 1965 y, a duras penas, hubo de posponer sus inclinaciones bohemias por algún tiempo. Eso sí, una vez resuelto el problema principal de todo proveedor medianamente burgués, el señor Lieberman

consiguió reunir a un grupo de aficionados dispuestos en teoría a cantar por cantar sin preocuparse por los dineros ni por el qué dirán: dos cantantes maravillosas –Diana López y Victoria Novelo– dos guitarristas medio trespiedras –el inolvidable Alonso Martín y servidor–, un portorriqueño cumplidor –¿Ismael?– y un hombre del todo negado para la música pero bastante conocido como organizador de subversiones y teórico marxista quien siempre me pareció muy desinformado de cuanto ocurría dentro de los países alegre e irresponsablemente denominados socialistas –Alberto Híjar. Huelga decir que la mezcla de tan dispares elementos era dinamita pura porque esencialmente éramos, por un lado, dos portorriqueños y una mexicana justamente indignados por la política exterior del gobierno gringo, un convencido de que la lucha de clases terminaría por... etcétera, un chilango más bien conservador y del todo indiferente a las cuestiones políticas, un hidalguense que, además de ser hijo de víctimas de la santurronería dizque comunista, había leído a Orwell, a Koestler, a Camus y a Malraux y, para terminar la promiscuación, un bendito que había huido del kibutz anhelando una vida menos sacrificada luego de haber sido señalado como frívolo, decadente y burgués por poseer una bicicleta marca Patito.



VICTORIA NOVELO,
JORGE FERNÁNDEZ
Y BENO LIEBERMAN,
EN EL PESEBRE, 1963.



BENO DE 16 AÑOS DE EDAD AFUERA DEL DEPARTAMENTO DE SU FAMILIA EN EL BARRIO DE LA LAGUNILLA, CD. DE MÉXICO, 1949.

Y puedo asegurar que su corazón no guardaba rencor alguno porque había asimilado ese trago amargo con mucho sentido del humor y, sobre todo, se las había arreglado para poner de por medio no sólo bastante tierra, sino incluso la mar océano.

Entonces, como ha quedado dicho, la mezcla era dinamita pura y todo parecía indicar que iba a producirse un estallido el día en que el ala radical apareció en el ensayo con un disco del uruguayo Daniel Viglietti más la exigencia de montar cuatro números que les parecían punto menos que sublimes: *A desalamburar*, *Yo nací en Jacinto Vera*, *Cruz de luz* –dedicado a Camilo Torres, el cura guerrillero– y *Soldado aprende a tirar* –sobre un poema de Nicolás Guillén. Las canciones nos resultaron ligeramente panfletarias pero malas no eran, así que Beno echó mano de su enorme vocación conciliadora para buscarle la cuadratura al círculo y no tardó en tener listos los arreglos. Luego de unos cuantos ensayos, todo parecía indicar que estábamos listos para presentar ante nuestras amistades finas los gorgoritos y guitarras de tan discrepante grupo.

Tocamos algunas piezas y, cuando el ágape estaba llegando a la culminación –eso que actualmente, gracias a la Real Academia de la Lengua, hasta los más cultos llaman el punto álgido– Alberto tomó la palabra y, esencialmente, planteo que había llegado el momento de sacar al folclor de las yertas vitrinas o de los fríos sepulcros y ponerlo al servicio de la revolución y del “hombre nuevo”. Una vez terminado aquel pequeño mitin, Beno volvió a tomar la palabra y dijo: “Continuaremos con una canción ecuatoriana, la *Chagrita caprichosa*” y al decirlo representó la mirada y los gestos de la tal Chagrita en el trance de cumplir su capricho.

Con algunas caras más largas que un discurso de Fidel Castro terminamos la tocada, la indignación era tanta que, casi sin despedirse, presentaron a Beno su irrevocable y densa renuncia, izaron las banderas, empuñaron los sables, blandieron la hoz y el martillo y, si te he visto, no me acuerdo.

En verdad la dimisión del teórico marxista tendría que habernos llenado de un entusiasmo rayano en el frenesí, pero la salida de Diana y Victoria nos hundió en una profunda depresión que



DE IZQUIERDA A DERECHA:
JOAQUÍN GAMBOA,
FEDERICO ARANA,
ALONSO MARTÍN,
MÓNICA PREUX,
BENO LIEBERMAN Y
PATRICIA FITZMAURICE

fue desapareciendo con los años a medida que se incorporaron elementos como Jas Reuter, Patricia Fitzmurice, Héctor Ugalde, Mónica Preux y Joaquín Gamboa. Con ellos hicimos un disco donde figuran canciones mexicanas, argentinas, irlandesas, francesas, yugoslavas, israelíes, sefarditas e incluso villancicos anónimos del XVI español. Lástima que por aquellos tiempos aún

no habíamos montado un numerito que revelaba la ausencia de rencores hacia la ideología con que años atrás habíamos topado –que era tanto como topar con la iglesia en tiempos de Cervantes–: el himno soviético.

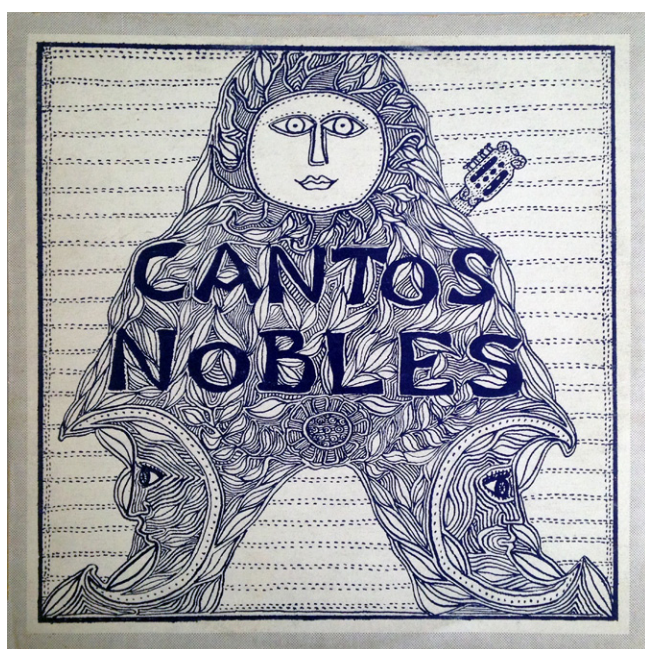
Soyuz nerushimi respublik svobodnij
Unión inseparable de repúblicas libres

Splotila naveki velikaya Rus'
Gran Rusia ha sellado para siempre proteger

Ciertamente la letra, como suele ocurrir con la de todos los himnos, no decía más que una sarta de patrañas destinadas a enmascarar la ferocidad nacionalista del régimen, pero la música era y es bellísima, al grado de que la Rusia de Putin sigue cantándola aunque, obviamente, con otra letra, porque la tal unión resultó tan inseparable como aquel discrepante grupo dirigido por Beno que solía reunirse en Amsterdam 218.



(*) Texto para el homenaje a Beno Lieberman que se celebró en la Fonoteca Nacional de la Ciudad de México el 18 de septiembre de 2015.



CANTOS NOBLES, LP, 1975.



RUTH LECHUGA (FOTO)

La colección *Acervos en Movimiento, Música Tradicional de la Huasteca*, proyecto dirigido por la Mtra. Amparo Sevilla y producido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia a través de la Coordinación Nacional de Antropología, surge a partir de una reflexión colectiva entre músicos, investigadores y promotores culturales, quienes identificaron una ruptura en la transmisión de los conocimientos dancísticos, líricos y musicales, entre las viejas y las nuevas generaciones de músicos, trovadores, bailadores y danzantes. Publicado en 2015, esta selección busca regresarle a los pueblos parte de su patrimonio musical que se encuentra en las fonotecas más importantes del país, así como de las fonotecas de investigadores y promotores culturales. Además tiene el propósito de ser un material didáctico que ayude a la importante labor de quienes se de-

dican a la enseñanza de las nuevas generaciones de músicos y trovadores en la Región Huasteca. Este material, integrado por una guía de escucha, un catálogo y una lista de referencia de los 387 ejemplos musicales seleccionados, es uno de los más completos que se hayan hecho sobre las culturas musicales de la Huasteca, al contemplar ejemplos del ámbito religioso y secular, tanto de mestizos como de pames, teenek, nahuas, totonacos, tepehuas y otomís que habitan la región. Las grabaciones cubren un periodo de más de 60 años; casi dos terceras partes fueron realizadas durante el siglo XX. Los ejemplos más antiguos datan de la década de los 40s y corresponden al ámbito secular. La mayoría de las grabaciones de este periodo fueron realizadas por estudiosos de la música mexicana como: José Raúl Hellmer, Tomás Stanford, Arturo Warman, Irene Vázquez, Felipe Flores y Fernando Nava.

UNA SELECCIÓN PARA LA
MEMORIA MUSICAL DE
LA HUASTECA:

ACERVOS EN MOVIMIENTO

MÚSICA TRADICIONAL DE LA HUASTECA

INAH

CAMILO R. CAMACHO
JURADO

Del periodo que va del año 2000 al 2012, encontramos grabaciones realizadas por: Enrique Rivas Paniagua, María Eugenia Jurado y Julio Delgado, Camilo R. Camacho, Marina Alonso y Félix Rodríguez, Gonzalo Camacho, José Luis Sagredo y Pablo Romero.

Como parte del acervo sonoro se han incluido 10 programas de radio; 3 de ellos corresponden a la serie *Folclor mexicano* de Radio UNAM, producidos por José Raúl Hellmer en 1963 y dedicados a la música de la Huasteca. Tres más, corresponden a la serie *Sonidos de la Huasteca* de Radio Educación, producidos por Enrique Rivas Paniagua. De esta misma emisora se incluyen 4 programas especiales dedicados a la música de esta región

Criterios de selección del acervo

Para la búsqueda y selección final de las grabaciones que integran a este gran acervo reunido, se utilizaron los siguientes criterios:

1. **Riqueza musical de la región.** Se seleccionó un universo que diera cuenta de la riqueza y diversidad poética, dancística y musical de la región Huasteca. En este sentido se presentan grabaciones tanto del ámbito secular como religioso, de pueblos indígenas y mestizos que habitan la región.
2. **Antigüedad de las grabaciones.** Se buscaron las grabaciones más antiguas.
3. **Repertorios endémicos.** Se priorizaron las grabaciones de repertorios poco conocidos o que se han dejado de interpretar.
4. **Dotaciones instrumentales endémicas.** Se seleccionaron piezas de instrumentos o dotaciones instrumentales que se encuentran en riesgo de desaparecer.
5. **Estilos de ejecución.** Se seleccionó un universo que diera cuenta de la diversidad

estilística de interpretación del repertorio regional, priorizado aquellos estilos de ejecución que se han perdido o se encuentran en riesgo de perderse.

6. **Contextos de ejecución.** Se privilegiaron grabaciones *in situ*, es decir, aquellos ejemplos que se grabaron durante sus contextos de ejecución apropiados, como fiestas, rituales, huapangos, velorios, velaciones, entre otros.
7. **Calidad de las grabaciones.** Se escogieron ejemplos que tuvieran una calidad de grabación que permita apreciar la música lo mejor posible.

I. LA REGIÓN

En la época prehispánica, antes de la llegada de los nahuas a la región, la zona estaba habitada por algunos pueblos o grupos de origen maya como los teenek o huastecos, así como por totonacos, tepehuas, *xi'uí*, entre otros. Los grupos que habitaban estas tierras interactuaron con los toltecas, quienes llegaron aproximadamente entre el 750 y el 800 d.C. Más tarde los mexicas conquistaron la región. Ochoa (1984) indica que en el clásico y sobre todo en el posclásico hay relaciones estrechas entre huastecos, nahuas, totonacos y otros pueblos que ocuparon el área, lo que produjo un importante intercambio cultural. De tal forma que todos estos pueblos indígenas compartían





FABRICANDO ARPA.
AQUISMÓN, SLP. FOTOTECA
NACHO LÓPEZ CDI; JOSÉ
LUIS MARTÍNEZ, 1980.

una cosmovisión a pesar de hablar lenguas distintas. A tal grado se dio esa interacción entre los diferentes pueblos indígenas de la región que en la actualidad siguen compartiendo rituales, creencias, mitos, dotaciones instrumentales, danzas y música. Uno de los mitos más sobresalientes que comparten estos pueblos, es el que se refiere al niño maíz. De acuerdo a teenek, nahuas y totónacos, el niño maíz enseñó la música del Costumbre a los hombres; y cada año hay que ofrendar a las deidades con música, danzas, comida, aguardiente, velas, copal, entre otros elementos, para que el maíz crezca y la vida siga. De esta manera:

“Sus diversas deidades eran parte de la unidad de su mundo sagrado, su concepción cíclica de la vida incorporaba también a la muerte. Este pensamiento se plasmó en la música, el canto y la danza. Tiempos y espacios del rito cobraban significado, entre otros aspectos, por las atmósferas sonoras que eran peculiares en cada rito, al utilizar: cascabeles, ocarinas, caracoles, conchas de tortuga, flautas, silbatos y teponaztles. Para los músicos indígenas el Oriente seguirá siendo el lugar por donde llega la música a través de sus sueños” (Jurado y Camacho, 2012:5)

Para los pueblos indígenas de la región, el Oriente sigue siendo el lugar de la sabiduría y la abundancia, ahí se encuentra la música. Por eso, muchos de los músicos indígenas consideran que la música es prestada a los hombres por las deidades. Para acceder a ella hay que pedirla en las cuevas, en los arroyos y pozos de agua, pues es la virgen Sirena una de las deidades encargadas de enseñar la música. Desde esta época encontramos una relación muy estrecha entre la música y el agua que perdura hasta nuestros días.

Con la llegada de los Españoles arribaron a la región diversos instrumentos, entre los que se encontraban los de cuerda: arpas, guitarras, violines, rabeles, vihuelas, entre otros. Estos fueron adoptados rápidamente por los indígenas mesoamericanos, quienes aprendieron a tocarlos y a construirlos. Son varios los cronistas (Mendietta, 1997; Sahagún, 1992), que señalan las habilidades que tenían los indios para construir y ejecutar los instrumentos europeos que habían llegado a estas tierras.

“Estos instrumentos y la música que se hacía con ellos fueron reinterpretados por los pueblos indígenas, dando como resultado nuevas for-



DÚO DE MÚSICOS DE CUERDA. PISAFLORES, IXHUATLÁN DE MADERO, VER. FOTOTECA NACHO LÓPEZ CDI., 1982.

mas musicales, así como una gran variedad de instrumentos de cuerdas inspirados en los modelos de los conquistadores. De esta manera, durante la Colonia se generan nuevas formas musicales y dotaciones instrumentales que van configurando la identidad nacional y de las diferentes regiones del país. Estas nuevas formas musicales también influyeron en el repertorio de la música europea. El fandango, como música, lírica, baile y fiesta, ya incluía para el siglo XVIII un repertorio con características propias de la Nueva España, que inspiraba a los compositores europeos” (Jurado y Camacho, 2012:6)

A finales del siglo XVIII, los sonecitos de la tierra y los jarabes ya daban identidad a mestizos y criollos. Estos fueron adquiriendo rasgos particulares en cada región, generando nuevos usos y funciones, así como nuevas formas musicales. Es durante el siglo XIX y XX que estas diferencias regionales se fueron acentuando, algunas veces por las mismas dinámicas económicas y culturales, y otras por intereses políticos. Repertorios y géneros musicales se perdieron o se homogenizaron bajo la categoría de “son”. De esta manera, la Huasteca se fue configurando como la región del son huasteco y del huapango.

Podemos decir que son los procesos de larga duración los que han construido a la región Huasteca.⁽²⁾ Pues vale decir, que no es un espacio geográfico homogéneo, no obstante comparte procesos históricos, sociales, económicos y culturales, que dan identidad a la región. En este sentido coincido con Bustamante, quien señala que:

“La región se va construyendo y se va dando como efecto más que como causa de los procesos sociales a analizar. Tampoco es una abstracción, la región es concreta y objetiva como son los procesos sociales que en ella se desarrollan, objetividad que se expresa en las dimensiones de espacio y tiempo, el lugar y los momentos en que se dan los procesos sociales” (Bustamante, 2000:32).

No es raro entonces, que dependiendo de la época y los intereses de los investigadores, se quiten y se agreguen municipios a esta región. Además, hay que tomar en cuenta que, en el campo de la cultura no existen fronteras determinantes, ni fijas. Sin embargo, podemos decir que el corazón de esta región, comprende lo que ahora son porciones de seis estados del país, Tamaulipas, San Luis Potosí, Querétaro, Hidalgo, Veracruz y Puebla.

II. UNA APROXIMACIÓN AL SISTEMA MUSICAL DE LA HUASTECA

Generalmente la Huasteca se reconoce por el son huasteco y sus huapangos. Sin embargo, esta región es una de las más ricas del país por su diversidad poética, dancística y musical. En esta amplia región, conviven los mestizos con diferentes pueblos indígenas, cada uno con sus respectivas manifestaciones musicales. Las diferencias y semejanzas lírico-dancístico-musicales, ponen en acción el juego de las identidades. Así, el son huasteco identifica tanto a los mestizos como a los indígenas, pero estos últimos se diferencian a través de la música *del costumbre* o *de la costumbre*; a su vez, entre ellos se diferencian por sus idiomas, sus danzas y dotaciones instrumentales, entre otros aspectos. De esta manera rasgos musicales, líricos o dancísticos sirven para identificar las diferentes culturas musicales de la Huasteca. Por lo tanto, no podemos hablar de “La música de la Huasteca”, sino de sus músicas, relacionadas, estructuradas y organizadas dentro de un sistema.

Desde la antropología y etnomusicología, el concepto de *sistema musical* se ha utilizado para entender la manera en que se estructura, organiza y se relacionan las prácticas dancístico-musicales de un pueblo.⁽³⁾ Ustedes como músicos saben que hay ciertas piezas o repertorios que se pueden tocar dentro de la iglesia y hay otras piezas que no. También saben que hay danzas que sólo salen en carnaval y otras que se utilizan para la velación de un Santo. Los trovadores saben que hay versos que se cantan a lo divino y otros a lo humano, y que hay momentos especiales donde se pueden cantar unos y otros. Es decir, músicos, danzantes y trovadores, así como la población en general, sabe que la música, la danza y los versos tienen su lugar y su momento adecuado para interpretarse; cada uno de los “géneros musicales” tienen sus usos, funciones y contextos de ejecución. Pues no es correcto que se toque un narcocorrido para



MÚSICOS TONACAS DE SONES DEL COSTUMBRE Y DANZA DE TAMBULÁN. PANTEPEC, PUEBLA; CAMILO CAMACHO J., 2003.

la velación de un angelito. Estas reglas de ejecución que marcan los momentos y espacios donde se interpretan la música, son parte de la manifestación de este sistema musical. Investigadores como Jáuregui (1987) y Camacho (1996), han señalado que los sistemas musicales de los pueblos, se organizan a partir de una primera oposición entre la música del ámbito religioso y la música del ámbito secular. Ambos se encuentran en el campo de lo sagrado, que se entiende gracias a su oposición a lo profano. Hay que recordar que lo profano se refiere a las actividades de la vida cotidiana, mientras lo sagrado implica la inauguración de una nueva realidad que interrumpe el transcurrir de las prácticas cotidianas.⁽⁴⁾ Al respecto Jáuregui escribe:

“Dentro de lo sagrado –que, si bien no es una categoría absoluta, definible en sí misma, sino por su oposición, sí excluye el cercano campo de lo lúdico, el juego- existen diversos

gradientes, característicos de cada sociedad. En las situaciones capitalistas contemporáneas, precisamente, uno de estos gradientes separa a lo sagrado-religioso de lo sagrado-secular. En el primer caso se acepta explícitamente que se trata de prácticas vinculadas a nociones místicas, esto es, se atribuyen a los fenómenos suprasensibles cualidades que no pueden ser constatadas por la observación. En el segundo, se llega, incluso, a negar que se trata de prácticas religiosas; lo cual no implica necesariamente que la referencia implícita a nociones místicas esté ausente” (1987: 100).

Para entender el sistema musical de la Huasteca, partimos de la oposición que se da entre las manifestaciones dancísticas-musicales del ámbito religioso y las del ámbito secular. Para los pueblos indígenas de la región, el ámbito religioso está marcado por la música *del costumbre*, que generalmente se interpreta en cuevas, milpas, cerros, ojos de agua, casas y en algunos casos, en los atrios de las iglesias católicas. “Cabe aclarar, que a diferencia de lo que señala Jáuregui, los pueblos indígenas incluyen como parte de lo sagrado el campo de lo lúdico y sexual, que son centrales en su concepto de fertilidad” (Jurado y Camacho, 2012). Por su parte los mestizos, consideran “la música de la iglesia” como la música del ámbito religioso. En este ámbito, tanto mestizos como indígenas pueden compartir algunas categorías nativas de “géneros musicales” como los vinuetes o minuetes, pero no necesariamente son formas musicales iguales.

Las prácticas dancístico-musicales que estructuran el repertorio del ámbito secular, tanto para mestizos como para indígenas, es sin duda el *son huasteco* y/o el *Huapango*.⁽⁵⁾ A grandes rasgos, podemos decir que el sistema musical de las culturas musicales de los pueblos indígenas de la huasteca, se estructura a partir de una oposición entre la música del *Costumbre* y el *son huasteco*.

ÁMBITO RELIGIOSO < > ÁMBITO SECULAR
música del costumbre *son huasteco*

Es importante aclarar que los mestizos suelen interpretar un repertorio muy reducido de la música *del Costumbre*, en espacios restringidos a los recintos de la religión católica. Por lo que se considera que la cultura musical de mestizos se estructura a partir de una oposición entre las alabanzas-minuetes y el *son huasteco*.

ÁMBITO RELIGIOSO < > ÁMBITO SECULAR
Alabanzas-minuetes *son huasteco*

Es dentro de esta oposición que se estructura, organiza, relaciona y adquiere sentido el repertorio lírico, dancístico y musical de los pueblos indígenas y mestizos de la Huasteca. Por esta razón, se organizaron las grabaciones en dos carpetas que corresponden: una al ámbito secular y la otra al ámbito religioso. Sin embargo, hay que aclarar que algunas piezas o géneros musicales se pueden interpretar en cualquiera de los dos ámbitos, quizás cambiando algunas de sus características musicales.



RUTH LECHUGA (FOTO)

III. ÁMBITO RELIGIOSO

Para los pueblos indígenas de la Huasteca, la música que interpretan en sus rituales del Costumbre, se reconoce como *música del Costumbre*. Bajo esta categoría nativa que se utiliza en el contexto lingüístico del español, los pueblos indígenas clasifican diferentes formas musicales que tienen una función religiosa, que se sustenta en una cosmovisión que hunde sus raíces en un pensamiento mesoamericano. De esta manera, xochitlsones, canarios, sones de Santa Rosa, cantos de chicomexochitl, sones de costumbre, vinuetes, sones de danzas, se interpretan dentro del ámbito religioso y generalmente son reconocidos como *música del Costumbre*. Es decir, por *música del Costumbre*, no nos referimos a un género musical, sino a una categoría nativa que aglutina diferentes formas musicales que se ejecutan en ámbitos religiosos, que generalmente tienen la función de ofrendar, sacrificar, pedir y agradecer a las deidades por las cosechas, los alimentos y una vida digna sin envidias. Sus espacios de interpretación son las cuevas, los cerros, las milpas, los manantiales, ríos, ojos de agua y pozos. También se puede ejecutar parte de este repertorio en los atrios de las iglesias, para la velación de algún santo o un angelito, en las casas frente a los altares familiares, en las calles de la comunidad o en los cementerios.



SON DE COSTUMBRE., OJITAL CUAYO, IXHUATLÁN DE MADERO, VER., CINTHYA SANTOS BRIONES, 2009.

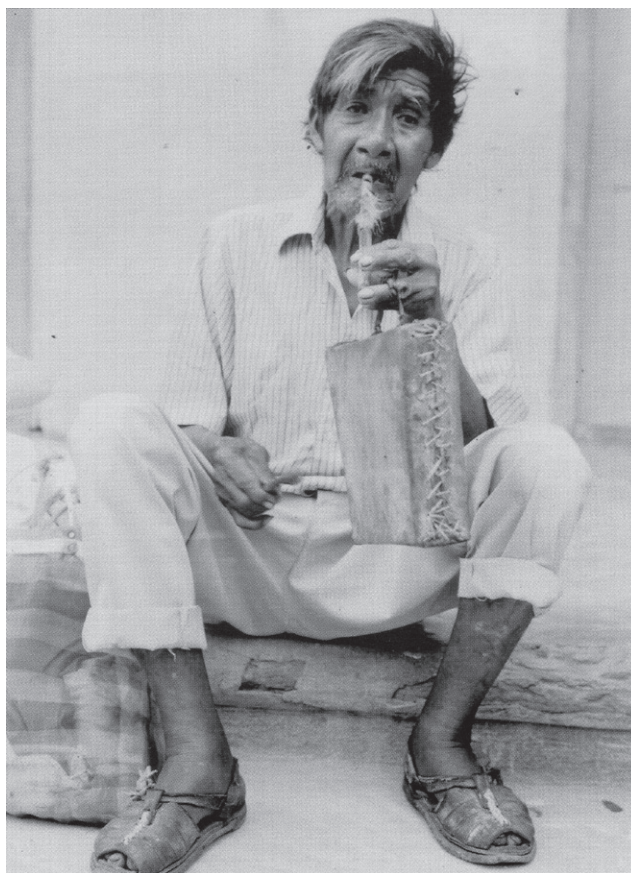


FOTO: RUTH LECHUGA

Para los pueblos indígenas de la región, la *música del Costumbre*, su contexto ritual y sus espacios de ejecución, son marcas de identidad que los diferencian de los mestizos. Y aunque estos últimos puedan compartir una parte de este repertorio, generalmente se restringe al ámbito de la liturgia católica y al espacio de los templos católicos. Es importante señalar que algunos músicos indígenas limitan su práctica musical del ámbito religioso al espacio de la Iglesia, ya que hay sacerdotes católicos que todavía los regañan si hacen sus *rituales del Costumbre*, en milpas, cuevas, arroyos y cerros.

Dotaciones instrumentales

Las dotaciones instrumentales que se utilizan en la Huasteca son muy variadas. Cada una de ellas nos habla de diferentes momentos históricos que ha vivido la región y el país. Entre los instrumentos que se siguen interpretando y que podemos



FOTO: IVETTE VICTORIA RÍOS

rastrear sus orígenes desde la época prehispánica tenemos a la concha de tortuga, cascabeles, el *nukub* o *teponaztle*, sonajas de diferentes tamaños, la concha de caracol y las *flautas de mirliton*. Durante la conquista llegaron otros instrumentos como: arpas, rabeles, vihuelas de brazo y arco, guitarras de cinco ordenes de cuerdas, violines, chirimías, flautas de diferentes tamaños, tambores de diferentes tamaños y configuraciones, entre otros. Ya en el México independiente, llegaron guitarras sextas, trompetas, trombones, saxores, acordeón, tarola, teclados, batería, guitarras eléctricas, entre otros.

Es importante considerar que muchos de estos instrumentos se han transformado a lo largo del tiempo, reinterpretándose en los núcleos duros de la cosmovisión de las culturas musicales de la región.⁽⁵⁾ Incluso este sistema de transformaciones ha generado versiones o nuevos instrumentos

reconocidos como huastecos, tal es el caso de la jarana huasteca y la guitarra quinta huapanguera, la media jarana, los cartonales, rabeles, entre otros.

En el ámbito religioso es donde encontramos el mayor número de dotaciones instrumentales, que van desde la voz a capella o acompañada con una concha de tortuga, hasta las bandas de viento, pasando por el trío huasteco, las arpas, rabeles, cartonales, flautas de carrizo, tambores, entre otros instrumentos característicos de la región.

Las diversas dotaciones instrumentales también forman parte de los referentes identitarios de los pueblos de la Huasteca. Por ejemplo, en la actualidad las dotaciones instrumentales que incluyen la flauta de mirlitón las encontramos entre pames, teenek y nahuas. Por otro lado, las dotaciones que incluyen arpa, sólo las encontramos entre teenek, nahuas y totonacos, pero cada modelo de arpa es diferente al de los otros pueblos, e incluso hay modelos diferentes entre el mismo pueblo indígena de acuerdo al tipo de danza que acompaña. Estas diferencias también se perciben en los timbres de los instrumentos y sonoridades de



MÚSICO CON FLAUTA DE MIRLITON.
ROBERTO VELÁZQUEZ CABRERA.

las diferentes dotaciones instrumentales. Es decir, la flauta de mirlitón de los pames no suena igual que la flauta de mirlitón de los teenek, ni las dotaciones instrumentales son iguales. Las grabaciones del ámbito religioso se organizaron de acuerdo a 17 dotaciones, que muestran la diversidad musical del ámbito religioso.

1. Voz a capella
2. Dotaciones con arpa
3. Mandolinas y conchas
4. Violín de carrizo
5. Violín y jarana
6. Dotaciones con violín y huapanguera
7. Dotaciones con violín y guitarra sexta
8. Dotaciones con violín, tambor y carrizo
9. Violín, jarana, huapanguera y tambora
10. Violín, jarana y huapanguera
11. Violines huapanguera y vihuela
12. Acordeón y bajo sexto
13. Dotaciones con flauta de carrizo
14. Dotaciones con flauta de mirliton
15. Dotaciones con chirimía
16. Banda de viento
17. Concha de tortuga



TRÍO DE MÚSICOS DE CUERDAS EN LA IGLESIA. SANTA MARÍA ACAPULCO, SAN LUIS POTOSÍ. FOTOTECA NACHO LÓPEZ, MIGUEL BRACHO, 1980.

IV. ÁMBITO SECULAR

El *son huasteco* y el *huapango* constituyen el referente musical del ámbito secular entre indígenas y mestizos de la Huasteca. Antes de continuar, aclaremos de forma breve la diferencia entre estas dos categorías musicales que, en el contexto lingüístico del español, se han utilizado en muchos casos como sinónimos y, recientemente, para diferenciar dos repertorios con características específicas.

Para algunos músicos e investigadores de la región, estas dos categorías son consideradas como géneros musicales⁽⁷⁾ que se utilizan como sinónimos: “El son huasteco. En la Huasteca es también conocido con el nombre regional de huapango, y los músicos que los interpretan como huapangueros” (Hernández, 2003: 94). Sin embargo, la palabra son huasteco sólo se refiere al baile, la música y al canto, mientras la categoría nativa de huapango incluye a la fiesta y a los músicos. No me voy a referir al origen etimológico de la palabra huapango, ya que varios de los textos que se anexan hablan de ello. Lo que me interesa resaltar es el hecho histórico de las categorías nativas. Es decir, si para el siglo XIX la palabra huapango se utilizaba para designar un repertorio similar que se interpretaba en las festividades llamadas huapangos, para mediados del siglo XX, esta misma categoría se empezó a utilizar, para diferenciar las nuevas composiciones que mezclaban rasgos musicales, tanto del son huasteco, como de formas musicales de moda. Estos últimos se popularizaron a través de los medios masivos de comunicación, como lo fue la canción ranchera, el bolero y el mariachi, principalmente. De esta manera la palabra huapango se utiliza, cada vez más, para diferenciar las nuevas composiciones de un repertorio antiguo. En este sentido, tenemos que para otros investigadores y músicos, estas dos categorías nativas hacen referencia a dos géneros musicales con características propias:

Aquellas piezas que se caracterizan por tener infinidad de versos son “sones huastecos” y su carácter popular radica en un dominio público de incierta antigüedad que, sin conocer el autor, los hace de gusto propio, dándoles un carácter “abierto” que permite un enriquecimiento como el que presenta esta obra, debiendo interpretarse con “música de cuerdas” (violín, jarana y guitarra huapanguera). Los huapangos, por el contrario, son piezas de autor generalmente conocido, por tanto, pueden ser obras registradas e incluso escritas musicalmente, pues admiten arreglos e instrumentación variada; en el aspecto letrístico, un huapango no puede modificarse sin previo consentimiento del autor, tal es el caso de piezas como: Las dos huastecas, Flor Silvestre, El mil amores y otras (Bustos, 1999: 26).

A estas características Álvarez Boada, (1985), incluye que los tocadores de huapango son músicos profesionales que cobran por su actuación. Enrique Rivas Paniagua (2003: 14-15), agrega dos importantes diferencias:

“Salvo pocas excepciones (digamos La petenera cuando viaja alrededor del mundo), el son huasteco tradicional no es narrativo, no suele narrar una historia, un suceso de principio a fin, no sigue una línea espacial o cronológica, como normalmente sí lo hace el huapango. Los versos de aquél son sueltos, y aun se dan casos en que su melodía es simple justificación para trovar menesteres ajenos al título (conozco versiones de El tepetzintleco donde ni por asomo se usa este gentilicio, y de La presumida vieja cuyas coplas jamás hablan de mujeres vanidosas), a fe, repito, del huapango, que no se aparta de su tópico y lo disecciona hasta agotarlo. Y de ribete, nada extraño es el huapango un recurso ajeno a la casi totalidad de sones huastecos: el estribillo; es decir, el dístico, tercero, cuarteta o doble cuarteta que a manera de coro se repite al final de cada copla.”

Habría que agregar que incluso en la ejecución de los huapangos se puede prescindir del violín. Pero no es raro encontrarse con músicos y personas de la región, que sigan utilizando la palabra son huasteco o huapango como sinónimos. Esto se lo van encontrar principalmente con músicos indígenas, quienes consideran al son huasteco o huapango, como la música de los mestizos o cuicatl chinaco.⁽⁸⁾

Además del son huasteco y el huapango, en los ámbitos seculares podemos escuchar, cumbias, jarabes, malagueñas, peteneras,⁽⁹⁾ zapateados, corridos, narcocorridos, canciones rancheras, vales, polkas, marchas, pasodobles, danzones, baladas, pasito duranguense, entre otras formas musicales de moda que no son propias de la región. Este amplio repertorio es interpretado por las diferentes dotaciones instrumentales que conviven en la Huasteca.

Dotaciones instrumentales.

La dotación instrumental emblemática del ámbito secular, que aunque no se restringe a la ejecución de este ámbito, es el trío huasteco, el cual esta conformado por el violín, la jarana huasteca y la guitarra quinta o huapanguera. Esta dotación además de sones huastecos y huapangos, también



MÚSICOS DE SON ARRIBEÑO (SIERRA GORDA).

interpreta zapateados, jarabes, peteneras, malagueñas, cumbias huastecas, corridos, canciones rancheras, polkas, pasodobles, vales, entre otras formas musicales.

Existen otras dotaciones de cuerdas que se ejecutan en este ámbito, como violín y guitarra sexta, esta dotación a sustituido a la de violín y huapanguera e incluso en algún momento sustituyó al trío huasteco. La guitarra sexta se incluye a las dotaciones de la Huasteca en la primera mitad del siglo XX, principalmente por músicos que migraron a la ciudad de México. La mayoría de estos músicos tuvieron contacto con la radio y el cine nacional, por lo que tuvieron que adecuar sus interpretaciones a los gustos de productores, directores y público de los centros urbanos. Grupos como “Los Chinacos de Pedro Galindo”, “Los Trovadores Tamaulipecos” o “Los Plateados de Nicandro Castillo”, entre otros, utilizaron guitarras sextas en lugar de jarana y guitarra quinta o huapanguera para interpretar los sones huastecos. De hecho, como ya señalamos en la introducción, las grabaciones más antiguas que se han encontrado de sones huastecos son interpretados con esta dotación. Cabe señalar que en algunas de sus interpretaciones de este género, una de las guitarras puntea las cuerdas graves como se acostumbra hacer con la huapanguera. En otros casos, se sustituyó sólo a la huapanguera o sólo la



TRÍO DE HUAPANGUEROS.

jarana, como escucharemos en algunos ejemplos. La dotación de acordeón y bajo sexto se utiliza en la parte norte de la región, principalmente por mestizos y pames. Al parecer, es otra de las dotaciones que se incorporan a la cultura musical de estos pueblos a mediados del siglo XX. Por lo general, su repertorio se restringe a polkas, corridos, narcocorridos, canciones rancheras y canciones norteñas.

Otra de las dotaciones que se arraigó en la región durante el siglo pasado, es la banda de viento. Como ya habíamos señalado en la Huasteca, esta dotación no integra saxofones, clarinetes, ni la tuba que utilizan las bandas sinaloenses. En la región que nos ocupa, las bandas de aliento están integradas por trompetas, trombones, saxos, bajo de latón, tambor redoblante (sustituido recientemente por la tarola), bombo y platillos. Dentro de su repertorio del ámbito secular, no faltan los sones huastecos, sin embargo, éstos no se cantan. Las grabaciones, se organizaron de acuerdo a 7 diferentes dotaciones instrumentales que muestran la diversidad musical de la región.

1. Voz a capella
2. Violín y huapanguera
3. Violín, jarana y huapanguera
4. Acordeón y bajo sexto
5. Dotaciones de violines, jarana y huapanguera (Sierra Gorda)
6. Dotaciones de violines, vihuela y huapanguera (Sierra Gorda)
7. Banda de viento

Solo falta agregar que este trabajo se hizo sin fines de lucro. Esperamos que esta selección llegue a buenas manos y cumpla con los propósitos para los cuales fue creado.

NOTAS

- (1) Es importante apuntar que esta selección no pudo completarse como se hubiera deseado, por la negativa de conceder los permisos necesarios para incluir algunas de las grabaciones históricas que disqueras como: Discos Corason, Warner Music, RCA-Victor y Smithsonian Folkways Recordings, tienen en sus catálogos. Sin duda los acervos de estas disqueras son importantes para entender el devenir de la cultura musical de la Huasteca, sin embargo, lamentamos la poca sensibilidad mostrada para el presente proyecto.
- (2) Sobre los procesos de larga duración ver Braudel, 1974.
- (3) Es importante aclarar que dentro de la etnomusicología el concepto de sistema musical es utilizado, sobre todo, para referirse a las estructuras internas de la música, que identifican y diferencian a un género o forma musical.
- (4) En la tradición musicológica, es común encontrar la utilización de conceptos como música sagrada y música profana. Esta división se da desde la visión de la religión católica dominante, que excluye del campo de lo sacro a cualquier manifestación musical que no se encuentre regulada por el catolicismo europeo.
- (5) A la largo de la Guía de Escucha del acervo se analizan las diferencias entre el huapango y el son huasteco.
- (6) Para mayor información sobre el concepto de núcleo duro, ver López-Autín, 2001.
- (7) Véase Álvarez Boada, (1985); García de León (2002); Vázquez, (2002); Hernández (2003); Bustos (1999); entre otros.
- (8) Ver Jurado y Camacho, 2012.
- (9) En la actualidad las malagueña y peteneras se consideran sonos huastecos, sin embargo, trabajos recientes señalan que las malagueñas y peteneras constituían formas musicales particular (Reyes Lénica, 2011; Jurado y Camacho, 2012).

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BOADA, MANUEL

1985 *La música popular en la Huasteca veracruzana*, la Red de Jonás, Premia Editora, Dirección General de Culturas Populares - 16, SEP, México.

BUSTAMANTE, ÁLAVAREZ, ET AL.

2000 *Reproducción campesina, migración y agroindustria en Tierra Caliente, Guerrero*, SEP/CONACYT-SIBEJ- Plaza y Valdes, México.

BUSTOS, EDUARDO

1999 *Cantares de mi Huasteca*, Ediciones del Fondo Regional de la Huasteca.

BRAUDEL, FERNAND

1974 *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza Editorial.

CAMACHO DÍAZ, GONZALO

1996 "El sistema musical de la Huasteca hidalguense", en Jáuregui et al., *Cultura y comunicación. Edmund Leach*. In Memoriam, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, pp. 499-517.

GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO

2002 *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Siglo XXI / Estado de Quintana Roo, Universidad de Quintana Roo / UNESCO, México.

HERNÁNDEZ AZUARA, CÉSAR

2003 *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Colección Huasteca, CIESAS, México.

JÁUREGUI, JESÚS

1987 "El mariachi como elemento de un sistema folklórico", en Jesús Jáuregui e Yves Marie Gourio (editores), *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Francés de América Latina, México, pp. 93-126.

JURADO BARRANCO, MARÍA EUGENIA Y CAMILO R., CAMACHO JURADO (Coordinadores).

2011 *Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: teenek, nabuas y totonacos*, Colección Huasteca, CIESAS, El Colegio de San Luis, FONCA-Conaculta, Secretaría de Cultura del gobierno de San Luis Potosí.

2012 *Cuicat Tlanamiquiliztli. Pensamiento musical de los nabuas de la Huasteca hidalguense*, CDI.

LÓPEZ-AUSTIN, ALFREDO

2001 "1. El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en Johanna Broda y Félix Báez- Jorge (coord.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, FCE/CONACULTA (Biblioteca mexicana), pp. 47-65.

MENDIETA, JERÓNIMO

1997 *Historia Eclesiástica Indiana*, Colección Cien de México, CONACULTA, México.

OCHOA, LORENZO

1984 *Historia Prehispánica de la Huasteca*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Serie Antropológica no. 26, UNAM, México.

RIVAS PANIAGUA, ENRIQUE

2003 *Nicandro Castillo el hidalguense*, CONACULTA, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, FOECAH, México.

SAHAGÚN, BERNARDINO DE

1992 *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Col. Sepan Cuantos, No. 300, Porrúa, México.

VÁZQUEZ, IRENE

2002 "La Huasteca: su geografía, su gente, su historia", en *Regiones de México*, CONACULTA, año 1, No. 1, pp. 13-19.



EL SUEÑO QUE CRECIÓ:

**LA JARANA HUASTECA
DE TEXQUITOTE,
SAN LUIS POTOSÍ**

RUY GUERRERO



INTRODUCCIÓN

La historia, aparición y desarrollo de la jarana huasteca es aún poco clara. Hay quien afirma (Hernández A., 2003), que se trata de un invento local del siglo XX. Sin embargo, son varios los factores que hacen pensar que la antigüedad de la jarana huasteca puede referirse a un pasado más antiguo. Algunos de esos factores son:

- Sus características organológicas y su similitud con otros instrumentos como la guitarra barroca, el cuatro venezolano, el guitarró catalán, el rajão y otras violas portuguesas por mencionar algunos ejemplos.
- Su homogeneidad y distribución en un área compleja y vasta en la Huasteca.
- Su relación contextual con instrumentos definitivamente previos. Por ejemplo las arpas de la danza de Moctezuma y las danzas *Tzacam Soon* y *Pulik Soon*.

La realización de este trabajo pretende arrojar luz sobre el tema exponiendo información veraz y clara sobre la organología del instrumento a partir de la definición de características constructivas concretas. Se desarrolla aquí un análisis de las conformaciones del instrumento mediante datos derivados de estudios en instrumentos elaborados en la comunidad de Texquitote e instrumentos en colecciones. El análisis de estos datos se cruza con referencias a partir de entrevistas realizadas a los constructores de la comunidad.

PANORAMA DE TEXQUITOTE Y SU TRADICIÓN LAUDERA

La comunidad de Texquitote se encuentra en el estado de San Luis Potosí. *Texqui*, como le llaman afectivamente, es una comunidad nahua con una población de 1500 habitantes, de los cuales aproximadamente 40 son herederos y responsables de la construcción de instrumentos



musicales. Los instrumentos que allí se elaboran son jaranas huastecas, quintas huapangueras, conchas, violines, arpas, rabeles y cartonales.

Tal como lo describe Hernández Vaca en varios de sus escritos y tal como es sabido por varios de los músicos del son huasteco y *el Costumbre*, Texquitote es la cuna de gran número de los instrumentos que se distribuyen en la huasteca. Los instrumentos de Texquitote pueden ser adquiridos desde el interior de la comunidad y hasta poblaciones tales como Xilitla, Tamazunchale, Ciudad Valles, Huejutla e incluso la Ciudad de México.

La comunidad, como tantas otras poblaciones de México se ha nutrido de un sin fin de elementos culturales diversos y sufre de cambios endógenos y exógenos. Se preserva allí un sistema de construcción de instrumentos musicales que de



FIG 1. SERRUCHADO DE PIEZAS PEQUEÑAS Y RÍGIDAS (MADERA PARA DIAPASONES, PUENTES Y CLAVIJAS).



FIG 2. SOSTÉN DE INSTRUMENTO EN PROCESO PARA LA ELABORACIÓN DE HOYOS DE CLAVIJAS Y CANALES PARA MAQUINARIA. TEXQUITOTE, S.L.P.

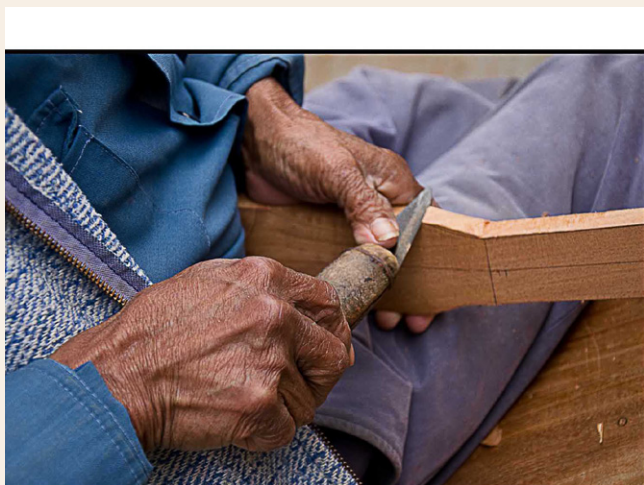


FIG 3. EJEMPLO DE TALLADO EMPLEANDO NAVAJA TRIANGULAR DE FILO RECTO.



FIG 4. CLEMENTE HERNÁNDEZ LLEVANDO A CUESTAS SU TALLER Y HERRAMIENTAS. TEXQUITOTE, DIC. 2014.

acuerdo con algunos académicos (se recomendando la lectura de los textos de Hernández Vaca, Guzmán Bravo y Corona Alcalde) es un reducto de los talleres virreinales de violería.

Dicho sistema se define por elementos clave tales como el uso de un banco de trabajo de baja altura, el empleo de medidas antropogénicas (jeme, cuarta, palma, vara, brazada), la no utilización de herramienta eléctrica ni de prensas. La sujeción y prensado se realiza empleando el cuerpo (ejemplos en FIGS. 1 y 2) y piezas de madera elaboradas ex profeso in situ. Además el uso de un número limitado de herramientas fundamentales: garlopa, navajas triangulares alargadas elaboradas de residuos de machetes (FIG. 3), limas para el afilado, gramiles rudimentarios, serrucho largo de diente triangular, berbiquí, escuadra y reglas de madera y, para el caso de las arpas, un formón, azuela o gurbia. Es relevante mencionar que a diferencia de los talleres de laudería modernos (ya sea de guitarrería o del cuarteto clásico), los talleres de este sistema son prácticamente transportables (FIG. 4). Como en todo sistema, existe un lenguaje específico vinculado, en este caso en náhuatl.



FIG. 5. EJEMPLO DE CONJUNTO DE PLANTILLAS O MEDIDAS. FAMILIA HERNÁNDEZ, TEXQUITOTE, 2012.

Otro de los aspectos fundamentales de este sistema es su relación a una vasta y compleja cosmovisión en donde los procesos constructivos existen aunados a actividades ceremoniales precisas y donde el objeto final (el instrumento musical), no solo es objeto sonoro, sino ente viviente y depositario de una serie de valores y funciones.

Existen vestigios y prácticas contemporáneas similares de dicho sistema de construcción en otras regiones dedicadas a la fabricación de instrumentos musicales: Santiago Tuxtla en Veracruz, Paracho en Michoacán (actualmente en desuso pero con registros reportados) y San Juan Chamula en Chiapas. Estos elementos sitúan a la laudería de Texquitote como un patrimonio histórico de alto valor y que preserva aún vigor y riqueza. Como ejemplo baste ver la variaciones de diseños en uso por los lauderos de la comunidad (FIG. 5).

GENERALIDADES DE LA JARANA

La jarana huasteca es un instrumento cordófono con caja de resonancia. Su función dentro del son huasteco y piezas del costumbre es básicamente armónica. Cuenta con cinco órdenes de cuerdas sencillas (existen algunos ejemplos excepcionales con mas cuerdas pero igual número de orde-

nes: BDP-C-FGR-021, Chicontepec, Veracruz, ca. 1980). La afinación del primero al quinto orden es la siguiente: la, fa#, re, si, sol. Se considera que esta afinación en intervalos de terceras es particular y exclusiva, aunque existen reportes de afinaciones similares (Hernández Azuara, 2003), e igual pero en orden inverso de quinto a primer orden en jaranas jarochoas (Luis Argüello, comunicación personal, 2015).

Se construye laminando piezas delgadas de madera de Cedro rojo o teocuahuitl (*Cedrela odorata*) mediante la técnica de ensamblaje de tiras de madera delgada con aros doblados. El interior de la caja se compone por bloque inferior, dos barras transversales en la tapa, misma que no lleva abanicos o varetaje. El fondo lleva dos o tres barras transversales. La caja se compone por fondo, tapa y dos piezas de madera para formar los aros o costillas. Se ensambla mediante un número indefinido de piñados, dientes o tuinos, que en algunos casos se sustituyen por tiras o contrafajas. En la FIG. 6 se puede observar una jarana en proceso de construcción. El brazo es delgado y nunca lleva 12 trastes de la cejilla a la caja, su numero varía de 9 a 11 trastes. El diapason se coloca a ras de la tapa y termina en donde comienza la tapa en el borde

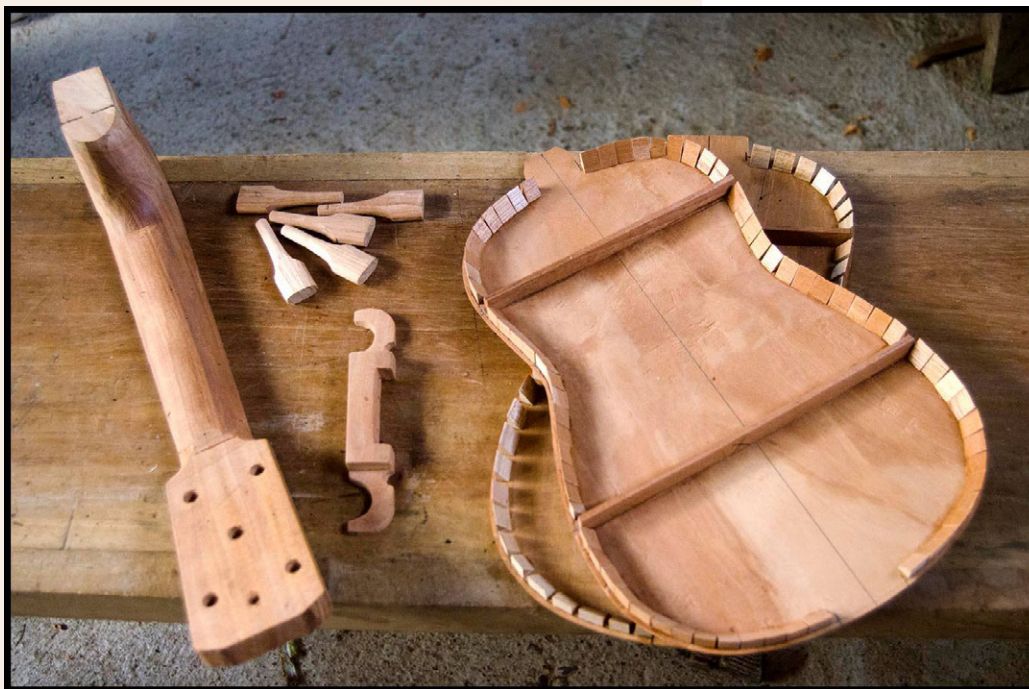


FIG. 6. ALGUNAS DE LAS PIEZAS QUE CONFORMAN LA JARANA HUASTECA. DE IZQUIERDA A DERECHA: BRAZO, CLAVIJAS, PUENTE Y FONDO CON BARRAS Y PIÑADOS.

superior de la caja de resonancia (existen ejemplos de instrumentos contruidos en la Ciudad de México y Paracho en donde el diapasón se coloca sobre la tapa y no al ras de la misma, aspecto que en general no es preferido por los músicos pues se contrapone a la técnica fundamental de ejecución). El puente del instrumento no lleva cejilla y por lo general las cuerdas van amarradas de tal manera que no existe un borde que determine con precisión el final de la cuerda vibrante (FIG. 7).

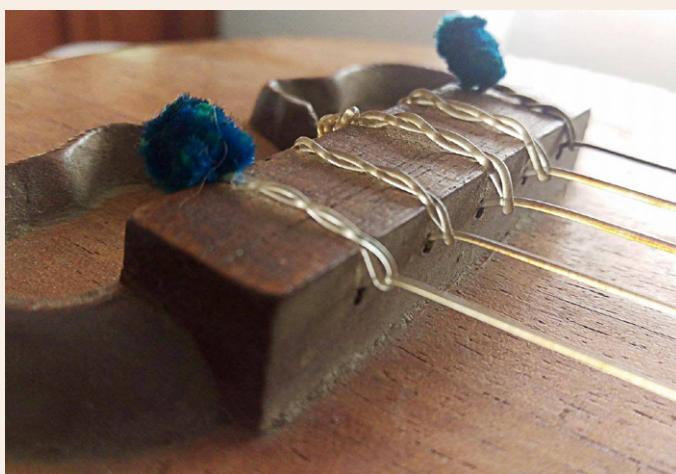


FIGURA 7. SISTEMA DE SUJECIÓN DE LAS CUERDAS EN EL PUENTE. EL NUDO GENERA UNA MORFOLOGÍA CON LONGITUD DE CUERDA NO DETERMINANTE.

DIVERSAS CONFIGURACIONES DE LA JARANA HUASTECA EN TEXQUITOTE

Derivado de las visitas a la comunidad y resultado de entrevistas y del estudio de instrumentos en colecciones, se pudo indentificar que para el caso de la jarana huasteca de Texquitote, existen 5 configuraciones en la construcción de dichos instrumentos. En cierta medida, los pasos de una configuración a la siguiente, pueden considerarse también como avances de la calidad técnica.

1. EL ORIGEN. DE UN SUEÑO O DE UNA VISIÓN EN UNA PANGA

De esta primera etapa solo se sabe por entrevistas con algunos de los constructores de la comunidad. Todos coinciden en que el autor de la primera jarana en Texquitote (circa 1920) fue el señor Pedro Ramón, quien conocía el trabajo de la madera pues se dedicaba a la construcción de trapiches y quien derivado de un sueño pudo elaborar un primer instrumento. Otra de las versiones asevera que el Sr. Pedro Ramón observó a un músico con una guitarra pequeña de cinco cuerdas en la panga que cruzaba el río en Tamazunchale y que de allí memorizó la forma y reprodujo una primera versión.

Se dice que el instrumento que construyó se caracterizaba por haber sido elaborado de una sola pieza de madera (caja y brazo labrados en una técnica similar a la empleada en la jarana jarocho) a partir de un árbol de jonote. La tapa era de una sola pieza. El adhesivo empleado para pegar la tapa a la caja era *tzactli* (un mucílago derivado del bulbo de una orquídea)⁽¹⁾ o cola natural. Además, se afirma que la unión de la tapa a la caja estaba reforzada con clavos. El instrumento no se barnizaba y las cuerdas eran invariablemente de tripa obtenida de animales silvestres de la región, principalmente mapaches y tlacuaches. Los trastes del instrumento se elaboraban en otate (ver ejemplo similar en FIG. 8) y no llevaba una madera añadida como diapason. Las clavijas eran de pioche y no llevaban agujero, las cuerdas se sujetaban rajando la punta de las mismas. El puente es simple, sin bigotes y tampoco llevaba agujeros: el canal para las cuerdas se hacía con serrucho, previo al proceso de pegado en la tapa.

No se sabe cuantos ejemplares se hicieron de este modelo y no se conoce la proporción del brazo y la caja. De esta etapa no se conservan ejemplares. El único referente conocido similar a esta descripción se hallaba en una colección particular cercana, conocida como guitarra chatita (FIG. 9) y de la cual, lamentablemente en la última visita llevada a cabo en diciembre de 2014 se notificó que se vendió a una mujer que la trasladó a Monterrey.

¹ Los lauderos de Texquitote refieren que en la comunidad se encontraba una orquídea que crecía bajo tierra, que su bulbo era pequeño, del tamaño de una cebolla chica. Al buscar encontrar la planta en la comunidad no se logró hallarla. Se estima que ésta ha desaparecido debido a la presencia desde los años 70 de agroquímicos poderosos y de una pérdida avanzada debido a deforestación en la comunidad en la década de 1990. No se sabe que especie sea la referida como *tzactli*. En el año 2014 se pudo encontrar tsaak, otra variedad de orquídea cuyo bulbo sirve como pegamento natural. La planta se encontró cerca del Sótano de las Huahuas en una comunidad teenek y se pudo emplear para pegar con éxito una jarana. Se identificó que la especie era la *Cyrtopodium macrobulbon*.

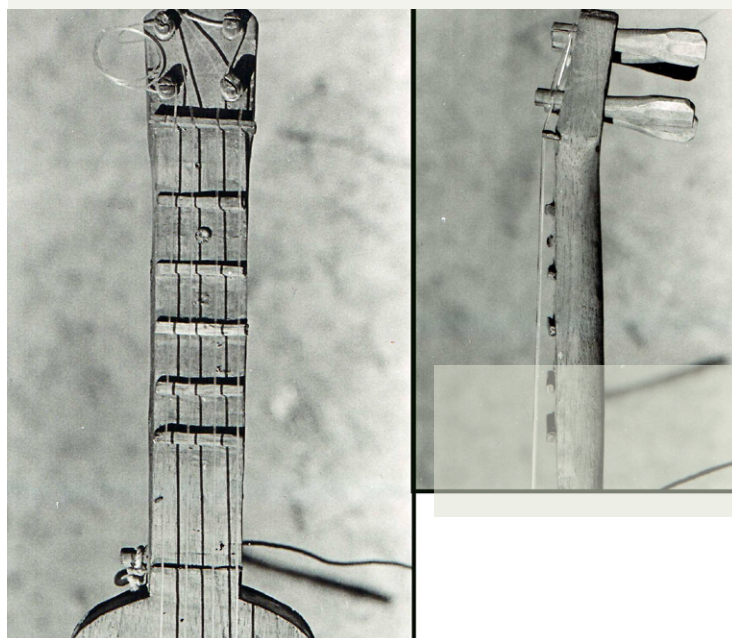


FIG. 8. TSENTSEN CON TRASTES DE OTATE. CA. 1920. TANCANHUITZ S.L.P.

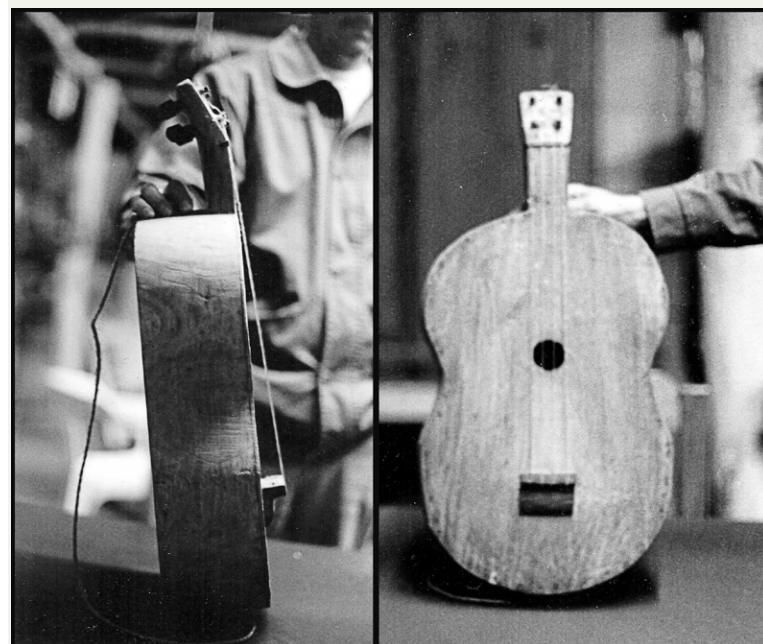


FIG. 9. GUITARRA CHATITA. HUICHIHUAYAN, S.L.P.

2. EL PROTOTIPO MAGNÍFICO

No se sabe con certeza qué originó un cambio radical en la técnica constructiva, aunque pueden hacerse inferencias que lo expliquen. El punto queda pendiente para una publicación posterior. En esta configuración la construcción se hace de piezas laminadas, las partes de tapa, fondo y brazo no llevan ensambles; trastes de otate o hueso, cuerdas de tripa y diapason corto, uso de clavijas de madera con punta rajada, existencia nula de adornos o adornos simples con pirograbado. Solo se emplea madera de cedro y el adhesivo empleado es tzauhtli o cola natural. La forma de la palma o clavijero es simple: rectangular con las esquinas redondeadas. El barnizado se elabora empleando goma laca disuelta en alcohol. Acerca del barniz, varios constructores de la comunidad afirman que solo se barnizaba el cuerpo y el brazo. La tapa por su parte no llevaba barniz salvo por la orilla. Este elemento tan particular se observa aún dentro de la comunidad en los instrumentos de juguete (FIG. 10) que se elaboran para el turismo y en una jarana construida en Chicontepepec *ca.* 1980: BDP-C-FGR-021 (FIG. 11).

No existen ejemplares de Texquitote remanentes de esta etapa. El año 2014, Clemente Hernández Francisca, laudero de la comunidad, construyó un



FIG. 10. EJEMPLOS DE JARANITAS DE JUGUETE. DIVERSOS AUTORES, TEXQUITOTE S.L.P. COLECCIÓN RUY GUERRERO.



FIG. 11. JARANA HUASTECA, BDP-C-FGR-021. CHICONTEPEC, VERACRUZ.



FIG. 12. JARANA HUASTECA ANTIGUA. REPRODUCCIÓN DE CLEMENTE HERNÁNDEZ FRANCISCA. TEXQUITOTE, 2014. COLECCIÓN RUY GUERRERO.

instrumento a solicitud de llevarlo a cabo según su memoria sobre la jarana más antigua que recordaba. El instrumento coincide en muchas de sus características con las mencionadas para esta conformación (FIG. 12).

3. LA CONSOLIDACIÓN DE UNA TÉCNICA CONSTRUCTIVA

El instrumento se elabora de piezas laminadas de cedro, el diapasón se alarga en uno o dos trastes a la caja. El brazo se elabora ya no de una sola pieza y se modifica en dos versiones. La primera, con el tacón o el clavijero añadido. La segunda con ambas piezas ensambladas: el tacón añadido y el clavijero ensamblado según la usanza de la guitarra popular (FIG. 13).

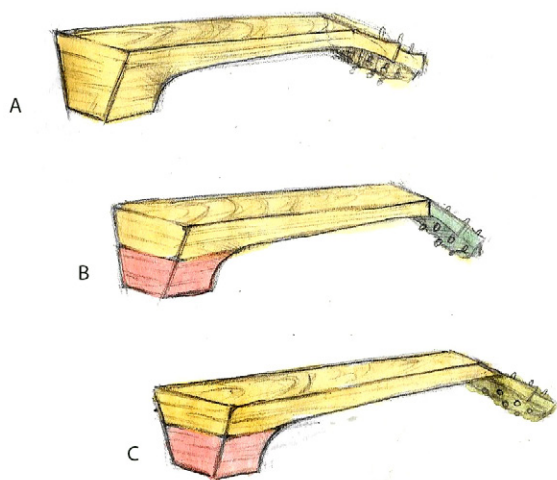


FIG 13. ILUSTRACIÓN SOBRE 3 MÉTODOS DE ENSAMBLAJE DEL BRAZO.

Se abandona poco a poco el adorno con pirograbado y gradualmente se van insertando mas adornos en una técnica intermedia de intarsia y relleno con estuco oscuro de aserrín. El diseño de la palma se estiliza y pasa a la forma de “botella de coca” (FIG. 14). Se preserva el uso de clavijas pero los trastes cambian a latón o acero. Las clavijas presentan ya un cambio pues se abandona el rajado de la punta y se hace ahora un agujero pequeño por donde pasa la cuerda. Eventual empleo de frijolillo como madera para el diapasón.



FIG. 14 COMPARATIVO DE DOS ESTILOS DE PALMA EN JARANAS.

El adhesivo empleado es sintético. El barniz alterna entre sintético y el empleo de goma laca. Es común observar la adición de micas plásticas de diseños variados. Existen ejemplares de esta etapa constructiva. Como importante mención resalta que el adorno o “filete” o “yarda” se inserta en un canal hecho sobre la tapa: en similitud al proceso de injerto del filete en una tapa de violín (FIG. 15). Este tipo de injerto solo ha sido identificado por el autor en la comunidad de Texquitote y es al parecer un elemento distintivo de los instrumentos hecho allí.

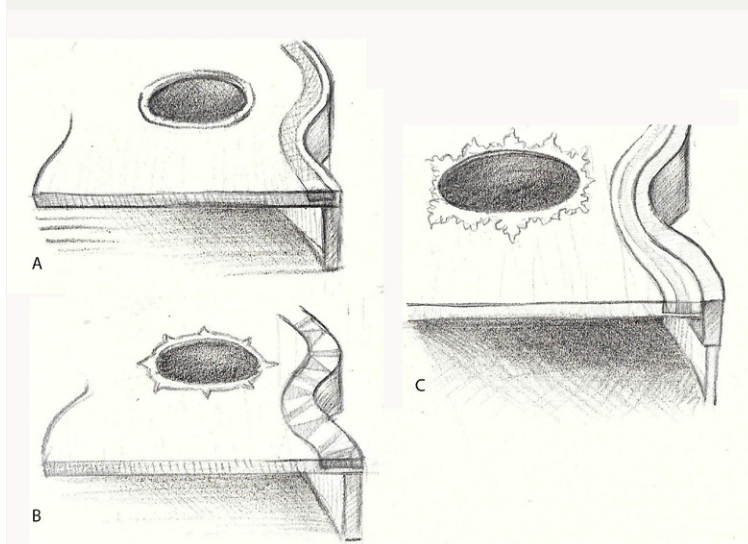


FIG. 15 ESQUEMA DE DIVERSAS MORFOLOGÍAS EN LA INSERCIÓN DE FIELTES Y ADORNOS. A Y B SON VISIBLES EN LA LAUDERÍA DE TEXQUITOTE. C ES UN EJEMPLO DE LA GUITARRERÍA CLÁSICA.

4. EL MODELO VIGENTE

Muy similar a la precedente salvo por el uso de algunas maderas distintas como el *Tlacuilocuahuatl* o palo Escrito, y otras originarias de localidades lejanas, por ejemplo el granadillo de Michoacán. Las clavijas son sustituidas por maquinarias metálicas. Si bien coexiste el puente con sistema de amarre, se inserta en esta configuración, un modelo de puente “aguitarrado” el cual incluye una cejilla y donde la longitud de cuerda queda totalmente determinada (FIG. 16). Coexisten los adornos de fileteado insertos en canal y llevado hasta la orilla a forma de escalón. Dicho escalón se hace solo en la tapa, no la corta ni llega a los aros como sucede en la guitarrería clásica.

En esta configuración, el ancho de las costillas se reduce entre 1 y 2 cm. El barniz es mayoritariamente sintético y con un terminado que busca un alto brillo aunque el pulido es rudimentario. Se conserva el uso de las micas plásticas en la tapa y en partes del diapasón. En algunos casos se observa la inserción de pastillas y sistemas de amplificación. Esta etapa es la mas común en la actualidad de la mayoría de los instrumentos producidos en la comunidad y es del tipo que los lauderos de Texquitote emplean para llevar a vender a diversas comunidades.

5. LA BÚSQUEDA DE LA MAESTRÍA

Se trata de instrumentos similares a los de la etapa precedente salvo por el hecho de variaciones en la ornamentación. Se considera un avance técnico debido a que se abandona el uso del estuco de aserrín y se usa solo madera, hueso o concha para la elaboración de ornamentos (FIG. 17). En general, la selección y orientación de la madera en estos instrumentos es mas cuidadosa y el barniz empleado es goma laca.

De esta etapa se puede decir que se debe a la búsqueda, por parte de algunos constructores de la comunidad, por mejorar la calidad o lograr

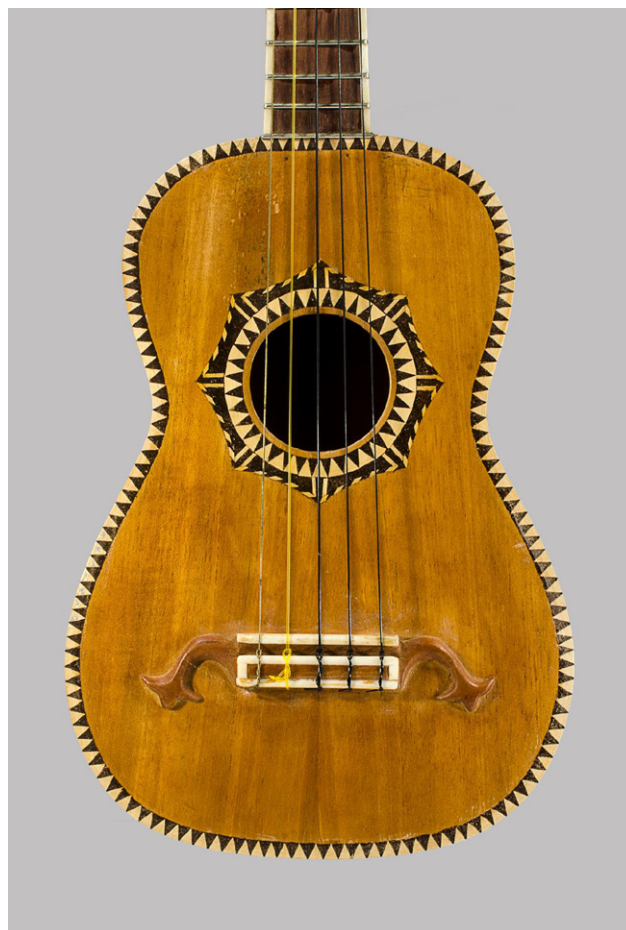


FIG. 16. JARANA HUASTECA, POR MOISÉS HERNÁNDEZ. TEXQUITOTE, S.L.P.

la elaboración de instrumentos mas refinados. Normalmente el acceso a este tipo de trabajo en la comunidad requiere la asistencia personal del comprador y una entrevista detallada con los constructores. Este tipo de instrumentos solo se elaboran sobre pedido.

6. OTRAS CONFIGURACIONES.

Es común encontrar en Texquitote, ejemplares con elementos combinados de las 3 últimas configuraciones. Esto no es de extrañarse pues como bien lo dice Víctor Hernández (Hernández Vaca, 2007, p. 90):

“Hay que hacer énfasis en que cada instrumento en función de su morfología y configuración, se inserta en un período de tiempo en constante diálogo con la sociedad en donde se utiliza; por lo tanto, de un período a otro cambian las

técnicas de construcción, los materiales, herramientas y códigos sociales y filosóficos en torno a su proceso de construcción y utilización.”

Cabe mencionar que en fechas recientes se está popularizando en el país, la elaboración de jaranas huastecas “eléctricas”. Estos instrumentos emplean cuerdas de nylon y sistemas de amplificación piezoeléctricos. A diferencia de las jaranas fundamentales, estos ejemplares no cuentan con caja de resonancia.

COMENTARIOS FINALES

Son muchos los temas que se pueden derivar de las visitas que se han realizado a la comunidad, de las entrevistas y de los estudios hasta ahora hechos. Sirva decir que hace falta un estudio serio y extenso sobre los instrumentos de brazo corto (presentes también en el son jarocho y en otros instrumentos de tradiciones musicales en México y otras partes del mundo).

Es determinante el valor de los instrumentos de juguete que se hacen en la comunidad. Estos depositan un sin fin de información sobre elementos de la tradición laudera de texquitote y deben ser considerados como documentos en posteriores trabajos de investigación.

Si bien este artículo no es extensivo sobre los elementos y características de las jaranas e instrumentos en Texquitote, estar ante la presencia de 4 de 5 configuraciones claramente definidas resulta valioso para la reflexión sobre el concepto de tradición, aspecto sin duda cambiante y complejo.

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Este trabajo va dedicado a cada uno de los *cuachichiketl* de Texquitote entre cuyos nombres figuran: Abel Plácido, Adolfo Quirino, Arturo Ortiz, Benjamín Benito, Domingo Plácido, Epigmenio, Eustacio, Floriberto Ortiz, Hermenegildo Ortiz, Pedro Ortiz, Lorenzo Ortiz, Cutberto Ramón Avila, Simeón Ramón, Humberto Ramón, Pedro

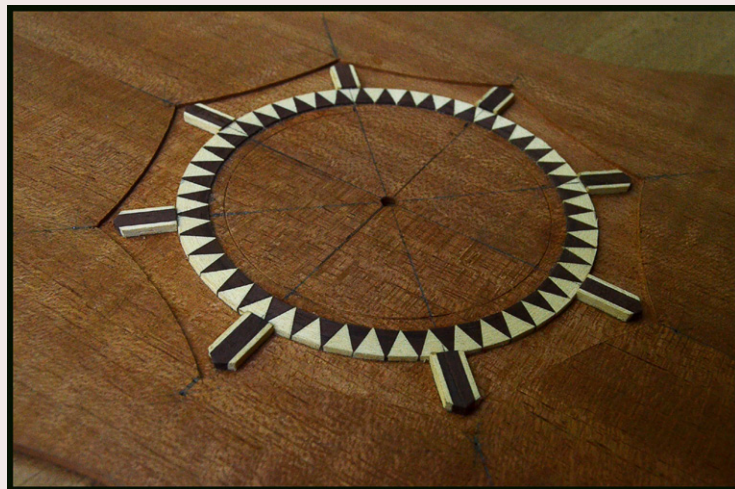


FIG. 17. EJEMPLO DE ELABORACIÓN DE ROSETA. RICARDO EMILIO HERNANDEZ FRANCISCA, TEXQUITOTE, 2014.

Ramón, Dionisio Ramón, Cayetano Pérez, Santos Donaciano, Ignacio Benitez Martínez, Erasmo Quirino, Erasto Hernández Santos, Frumencio Merced Hernández, Froimir Hernández Quirino, Marcos Ramón, Rosel, Elder, Ricardo Emilio Hernández Francisca, Clemente Hernández Francisca, Neitel (Felipe), Moisés Hernández (padre), Moisés Hernández Cándido, Neftaly Hernández Cándido, Inés Ortiz, Santos Leobardo, Santos Plácido, Sebastián Plácido, Pedro Hipólito Ramón, Salomón Ortiz Trejo y Antonio Benito. En particular mi agradecimiento a Gonzalo Camacho, Guillermo Contreras, Daniel Guzmán, Miguel Zenker, Laurence Libin, Antonio Corona, Joan Pellisa y Victor Hernández Vaca, quienes han aportado con sus investigaciones e inspiración para la realización de este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

- ARGÜELLO HERNÁNDEZ, LUIS MIGUEL
2014 *El laberinto se mueve: noticias varias sobre cuerdas y afinaciones antiguas para jarana en el son jarocho*, Hispanica Lyra; No. 20, dic 2014, España.
- CAROLUSA, GONZÁLEZ TIRADO
1996 *El tzaubtli: mucilago de orquídeas. Obtención, usos y caracterización*, Tesis de Licenciatura, ENCRyM.
- 2006 *The Tzaubtli Glue*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Coloquios, Puesto en línea el 01 febrero 2006, consultado el 26 julio 2014. URL : <http://nuevomundo.revues.org/1674> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.1674

CONTRERAS ARIAS, GUILLERMO
1988 *Atlas Cultural de México*, Música, Planeta, México.

CORONA ALCALDE, ANTONIO
199. *The Popular Music from Veracruz and the survival of instrumental practices of the Spanish Baroque*; *Ars Musica* Denver 7, No. 2, Spring 1995, pp 39-68.

DE VALE, ET. AL
1990 *Selected Reports in Ethnomusicology, vol.8: Issues in Organology*; UCLA Ethnomusicology Publications; 1990.

FONSECA EDILBERTO (editor)
2005 *Modo de Fazer Viola de Cocho*; IPHAN, Brasil.

GUERRERO RAMÍREZ, RUY ALONSO
2010 *Diagnóstico técnico y propuesta para la elaboración del primer curso de capacitación para los lauderos de Texquitote*, San Luis Potosí; Paxché, Taller de Laudería, México.

2012 *Texquitote, Lugar de Lauderos*; en Memorias del Primer Coloquio de Cultura Popular y Arteenías; van't Hooft (Cordinadora); Coordinación de Ciencias Sociales y Humanidades de la UASLP, México.

GUZMÁN BRAVO, JOSE ANTONIO
1978 *Mexico, Home of the first musical instrument workshops in America*; *Early Music* 6, pp. 350-355.

HERNÁNDEZ AZUARA, CÉSAR
2003 *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos musicales en los siglos XIX y XX*; CIESAS- El Colegio del San Luis- Programa de Desarrollo Cultural de las Huastecas, México.

HERNÁNDEZ VACA, VÍCTOR
2001 *De madera, cuerpo y cuerdas. Las tradiciones violeras españolas transferidas a tres espacios mesoamericanos: Paracho, Michoacán, Texquitote, San Luis Potosí y San Juan Chamela, Chiapas*, Tesis doctoral.

2007 *La mata de los instrumentos musicales huastecos: Texquitote, San Luis Potosí. Historia y manifestación material corporal y simbólica de una tradición laudera*. Tesis de Maestría. Zamora: El Colegio de Michoacán, México.

2008 *!Que Suenen pero que duren! Historia de la Laudería en la Cuenca del Tepalcatepec*; El Colegio de Michoacán, México.

2010 *Son Huasteco, Son de Costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote*, San Luis Potosí; El Colegio de Michoacán.

JENKINS, JEAN
1970 *Instruments de Musique Ethnique*, CIMCIM-UNESCO.

JURADO BARRANCO, M. E., CAMACHO JURADO, C. R. (Coordinadores)

2011. *Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: teenek, nabuas y totonacos*;... CIESAS- El Colegio del San Luis- Programa de Desarrollo Cultural de las Huastecas; México.

KARTOMI, MARGARET
1990 *On concepts and classifications of musical instruments*; The University of Chicago Press.

MONTANARO BRUNO
1983. *Guitares Hispano-américaines*; Edisud; Francia.

MORENO, SALVADOR (COORDINADOR);
1971 *La Imagen de la Música en México*, Revista Artes de México; Año XVIII; No 148, México.

OCHOA CABRERA, JOSÉ ANTONIO Y CORTÉS HERNÁNDEZ CLAUDIA
2002. *Catálogo de Instrumentos Musicales y objetos sonoros del México Indígena*; FONCA-Grupo Luvina; .

PELLISA, JOAN
2013. *Guitarres i Guitarrers*, Dels Gremis al Modernisme; Tritó; España.

TIEDJE, KRISTINA Y CAMACHO, GONZALO
2005. *La Música de Arpa entre los Nahuas: Simbolismo y aspectos performativos*. *Anales de Antropología*; Volumen 39, parte 2, p. 119, México.

INSTRUMENTOS

Colección Acervo de Arte de la CDI

- Jarana huasteca, CDI, No. 17
- Jarana huasteca, CDI, No. 19
- Jarana huasteca, CDI, No. 20
- Jarana huasteca, CDI, No. 21
- Jarana huasteca, CDI, No. 22
- Quinta huapanguera, CDI, No. 66
- Colección acervo de arte, CDI, No. 070
- Jaranita, CDI, No. 111
- Jarana huasteca, CDI, No. 182
- Quinta Huapanguera, CDI, No. 16434
- Colección acervo de arte, CDI, No. 17952
- Colección acervo de arte, CDI, No. 17953

Colección Francisco García Ranz

- Jarana huasteca, BDP-C-FGR-020
 - Jarana huasteca, BDP-C-FGR-021
- Colección Musée de la Musique, Paris, Francia
- Guitare miniature, anónimo, México, previa a 1872, Inventario E.448, Chouquet 1884 C.621
- Colección Ruy Guerrero
- Jarana huasteca, Clemente Hernández Francisca, Texquitote, S.L.P., ca. 1980, BDP-C-RG-058
 - Huapanguera, Anónimo, Adquirida en Huichihuayán en 1998, S.L.P., BDP-C-RG-0263
 - Jarana huasteca, Clemente Hernández Francisca, Texquitote, S.L.P, 2014.

ENTREVISTAS

- Ricardo Emilio Hernández Francisca. (S.L.P)
- Cutberto Ramón. (S.L.P)
- Clemente Hernández Francisca (S.L.P)
- Luis Argüello (D.F)
- Lorenzo Ortiz (S.L.P)
- Miguel Zenker (D.F.)

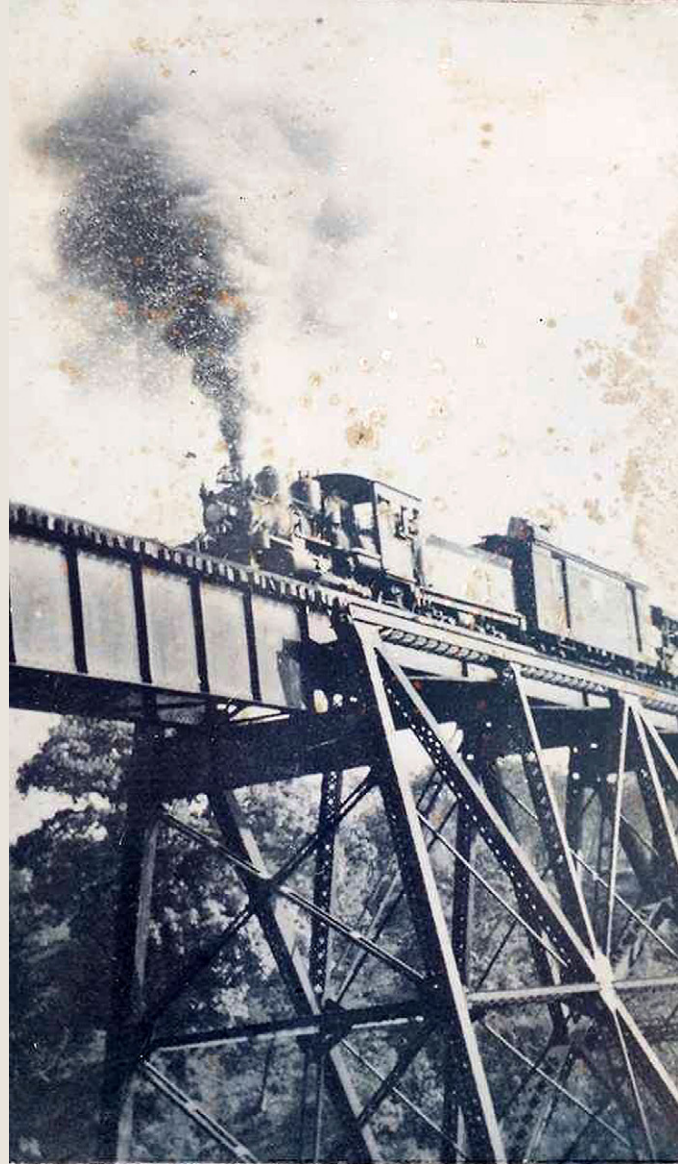


Relatos de Andrés
Moreno Nájera

AQUELLOS AÑOS DEL RAMAL

La vieja locomotora del ramal, o el tren negro como le decían a la máquina de vapor, corrió de 1913 hasta 1960, en que llega la máquina de diesel, y esta última se va para siempre en 1992.

Entre el personal del ferrocarril se recuerda al jefe de Estación Terminal, Froylan Beristaín y su auxiliar encargado de vender los boletos, Joaquín Abrajan Baxin, conocido como don galleta; su maquinista Cástulo Larios y como auxiliar Amado Osorio Reyes; su conductor Jesús Ceja; sus fogoneros Amado Osorio, Chito Con, Alfonso Rodríguez y Saúl Ríos, un caso especial fue el de Gabino Aranda Delgado, mejor conocido por “cumbia” que sin ser ferrocarrilero oficialmente, ayudaba a los fogoneros y aprendió a conducir el tren con todos sus carros; el agente de publicaciones y ventas Guillermo Álvarez; el encargado del exprés Andrés Moreno Torres y su auxiliar Alberto Ramos que también tenía la función de llamador; los auditores Antonio Cárdenas y Javier Gaviño; los garroteros Gabino Mazaba Ambros, Alfonso Contreras, Alfonso Cortés y Marcos Cortés; el velador Guillermo Morales, otros que se escapan a la memoria.



A través de este medio de transporte muchas comunidades y pueblos de las tierras bajas se comunicaban con San Andrés, a dónde venían a hacer sus compras y todo tipo de diligencias.

Cada comunidad tenía una tienda grande donde el campesino hacía sus compras diarias, pero además era el lugar a donde le compraban los productos que recogía en el campo, para posteriormente venderlo a los grandes comerciantes de San Andrés y otros municipios.

Fue por medio de los furgones del ferrocarril que se transportaba hasta las bodegas del AMSA el maíz, el frijol y el arroz, producto de las cosechas campesinas y la azúcar producida en San Juan Sugar.



Entre las familias que tenían las tiendas grandes y se dedicaban a la compra-venta de granos destacan los Barragán y Chagala Ventura de Pizapan, Fernando Ixtapan de Azcatitlan, Antonio Quinto Diez de Ohuilapan estación, los Marín y los Gallardo de Tilapan, Los Tepach Coello, los Montiel y los García de Mazumiapan, los Prieto y los Cadena del Laurel, los Mexicano y los Lindo de Lauchapan, los Rivadeneira del Sábalo, los Mendiola de Estación Norma, los Mendoza y los González de Cuatotolapan y los Pérez de Nopalapan.

El viejo ramal cambio varias veces su horario de salida. En la época en que salía a las siete de la mañana, el comercio de San Andrés se activaba desde las cinco, porque temprano acudían a hacer sus compras las anche-teras y personas que tenían que surtirse de efectos antes de que partiera el tren.

Al llegar a la estación todo era algarabía, bullicio y movimiento, la venta de atole, empanadas, enchiladas, arroz con leche, etc. Doña Nicolasa Díaz y su Hija Eva más conocida como viruta ofrecían atole, empanadas y enchiladas, don Manuel Valle y su esposa doña Susana Cosme, llevaban arroz con le-

che y antojitos, la niña Irene Candelario vendía empanadas, Eufemia y Agilia Lempinos pregonaban tacos.

Las viajeras o anche-teras y los varilleros cumplieron un papel importante en la vida de la comunidad y el comercio del pueblo, ellos surtían a la comunidad de los productos que no se podían adquirir en el lugar y de regreso traían productos del campo para satisfacer las necesidades del pueblo. Ellos llevaban géneros, listones, encajes, pantalones, alcohol, aguardiente, perfumes, peltres, dulces, rebozos, bolillos o pan francés, topostes, aretes y tantas cosas que se comerciaban. Era muy común que si el cliente no tenía dinero podía pagar o abonar con productos como los huevos, gallinas, guajolotes, cochinos, ciruelas, nanches calabazas, frijol, maíz, topostes o lo que al momento se diera.

En la memoria de los viejos usuarios del tren y las comunidades del ramal queda la imagen de doña Mercedes Bletzar, Mauricio Martínez, Luis Martínez, doña Pascualita Velasco, Demetria Hernández, doña Juana Chagala, Juana Obil, Juana Hernández, Silvestre Reyes Barragán, don Ramón Cortes,



doña María Concepción "Negra" Cárdenas, doña María Carrión, Aura María Reyes, Juan Ramos, Chica Ventura, Francisco Ventura, Asunción Anota entre otros.

En cada estación se armaba el alboroto y la corredera de la gente con la llegada de la locomotora, por un lado las viajeras descendiendo con sus canastas y sus productos y al mismo tiempo los pasajeros que buscaban ganar un sitio en los carros, los gritos de los vendedores del lugar ofreciendo tacos, atole, tamales fritos, elotes calabazas, papayas, etc.

Si por casualidad subían a algún enfermo en hamaca ya sea rumbo a Rodríguez Clara en busca del Doctor Navarrete o con rumbo de San Andrés, se subía al enfermo con todo y hamaca y la caña se atravesaba de lado a lado y los familiares de pie junto al enfermo.

En las múltiples ocasiones en que se llevaba a la Virgen de los Remedios de San Andrés rumbo a los llanos, el auditor, por lo regular destinaba uno de los carros a la Virgen y los peregrinos y el otro para los pasajeros. Se acomodaba el nicho en los asientos de en medio y junto a la imagen los caseros, al costado se sentaban los músicos quienes tocaban durante todo el trayecto. De cuando en cuando

se ponían de pie las mujeres para bailar en el pasillo del carro agarradas de los asientos, entre las bailadoras destacaron Tita Domínguez, María Ruiz, y Cristina Cárdenas de la comunidad de Nopalapan.

Al retornar el ferrocarril a la estación de San Andrés, al primer silbido que se escuchaba, la gente se alertaba al grito de ¡Ya viene la burra ¡ y salían a toda prisa a la estación. En el lugar se concentraban los compradores de los productos que traían las viajeras: pollos, guajolotes, patos, maíz, frijol, plátano, etc. Ahí ya estaban Chica Martínez y Juana Lucho comprando las gallinas y guajolotes para llevarlos al otro día a venderlos al mercado, los que compraban las ciruelas, el maíz por mano, las calabazas de concha, las anonas, etc.

También los niños y jóvenes tenían actividades y la oportunidad de ganarse unos centavos cargando las canastas, los bultos, morrales y todo aquello que fuera carga pesada para las viajeras y pasajeros del ferrocarril. El niño Leonardo Morales "canastita", junto con otros chiquillos encontró en las actividades de la estación su fuente de ingresos.



AZUCAR DEL SOTAVENTO

MARIO CRUZ TERÁN



Cuando uno se detiene a observar la serie *Azúcar del Sotavento* de Mario Cruz Terán, varias cosas salen de inmediato a relucir: los rostros curtidos por el sol, niños aprendiendo a trabajar a la par de sus mayores, el contraste entre un machete empuñado y las grandes máquinas, es el aire melancólico de la industria azucarera.

Las fotografías no sólo documentan una comunidad, también reflejan una ventana que explora las repercusiones histórico-sociales de la vida dentro de los ingenios.

En la serie monocroma de Cruz Terán podemos ver cómo el paisaje tiene memoria. Una memoria persistente y leal.

Un mar de caña cortada sirve de telón de fondo a los protagonistas de esta serie. Sus semblantes permanecen impávidos ante el arduo trabajo; su sudor contrasta con el dulzor de su producto. *Azúcar del Sotavento* le pone rostro a quienes están detrás del endulzante en nuestras mesas. Cruz Terán resalta de manera conmovedora la dignidad de estos personajes, que con su labor ayudan a mantener toda una forma de vida.

CARLOS CARMONA MEDINA































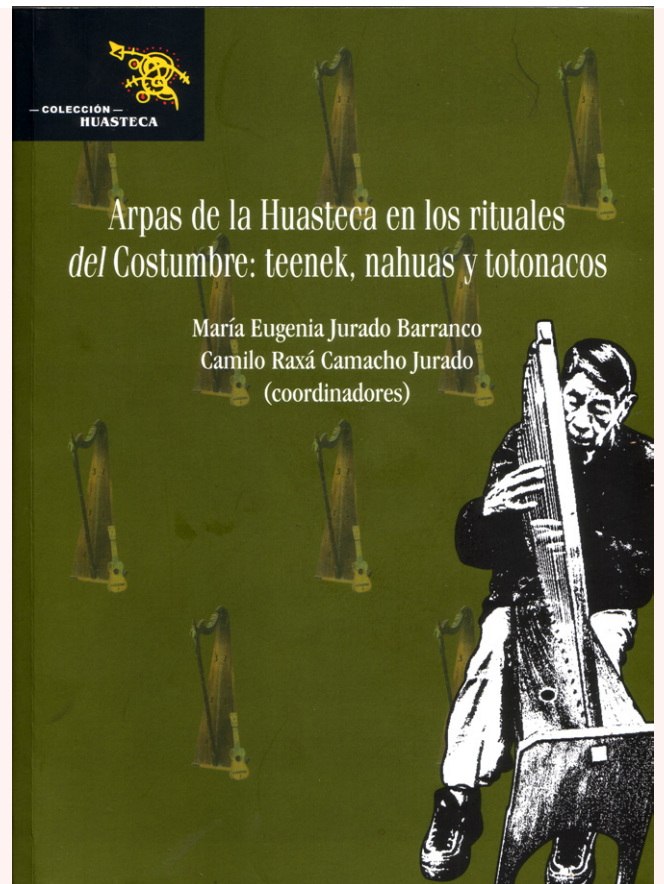
Arpas de la Huasteca en los rituales *del Costumbre*: teenek, nahuas y totonacos

María Eugenia Jurado Barranco,
Camilo Raxá Camacho Jurado,
José Gonzalo Camacho Jurado y
Daniel Guzmán Vargas

CIESAS / El Colegio de San Luis /
Gobierno de San Luis Potosí / UASLP
CONACULTA, México, 2011

La música es una ofrenda

La música, entre los teenek, es aire y se ofrenda a las deidades que se encuentran en el Oriente, *en medio del mar*. Es el lenguaje a través del cual los seres humanos se comunican y complacen a las deidades, ya sea para solicitar buenas cosechas o, agradecerlas. Las arpas huastecas, así como los rabeles, violines, cartonales, jaranas, sonajas,... instrumentos que completan la dotación instrumental de las prácticas rituales con las que se renueva *el Costumbre* de los pueblos originarios, son objetos sagrados, así como la música que se interpreta a través de ellos. Los músicos de *Costumbre* no ejecutan un instrumento por recreación, sino por compromiso con las deidades y los miembros de la comunidad. La buena práctica de su oficio es importante para garantiza la armonía social, al no haber hambre ni disgustos. La comunidad requiere de protección; la música y la danza surgen de esta necesidad, por ello la ejecución del ritual debe hacerse como lo marca la norma con el fin de buscar el equilibrio del individuo, de los miembros de la comunidad, de la naturaleza y del cosmos.



La obra *Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: teenek, nahuas y totonacos*, de María Eugenia Jurado Barranco y Camilo Raxá Camacho Jurado (coordinadores) –un libro y dos discos CD en los que se consignan los resultados de un extenso y exhaustivo trabajo de campo realizado entre 2001 y 2009, es uno de los documentos más sorprendentes y completos que hemos tenido la oportunidad de conocer.

Es a partir de las arpas de los teenek, nahuas y totonacos de la Huasteca, que los autores documentan de manera extensa –no solamente la música y la organología de estas arpas–, sino todo el complejo sistema ritual, lírico, musical y coreográfico del que son parte integral. Esto es, los investigadores abordan con detalle y a través de muchos testimonios, las prácticas rituales actuales con la que se renueva el *Costumbre* dando “cuenta de la prevalencia de la cosmovisión mesoamericana que se expresa en el sin palabras de la música”.

El libro está dividida en 6 partes. María Eugenia Jurado Barranco y Camilo Raxá Camacho Jurado comienzan haciendo una revisión de los antecedentes del arpa en la Huasteca y de la música y danza en Mesoamérica, para continuar y enfocarse en las danzas de Costumbre que teenek, nahuas y totonacos practican y que tienen en común el empleo del arpa, la cual tiene un lugar e importancia fundamental en los rituales. La investigación de Jurado y Camacho *et al.* está centrada en 6 danzas: *Pulik Soon* y *Tsacam Soon* de los teenek; las danzas nahuas de *Ayacaxtinij*, *Moctezuma* y *Rebozo de Moctezuma*; y las danzas de rituales de Costumbre entre totonacos (*Tawilate*).

Después de tratar los detalles de cada una de las danzas, su organización, sus coreografías, las creencias del origen de la música y la danza entre estos grupos étnicos, Jurado y Camacho abordan el tema específico de la música de arpa en estas danzas, sus significados, los repertorios, las normas, etc. Los autores consignan innumerables testimonios recogidos entre músicos y danzantes. Por ejemplo, para los músicos teenek, la *Malinche* representa una deidad relacionada con el viento, el mar y la tierra. Bernardo Reyes, arpista de la danza de *Pulik Soon Malinche* comenta:

“Esta danza es un espíritu, es viento, es puro aire. La música, la idea viene del mar”. (p.89)

Por otra parte, Santos Salvador, danzante de la danza de *Ayacaxtinij*, dice de esta danza:

“Cuando danzan el son ‘El coyote’, van saltando de a cojito con el pie izquierdo y meneando el derecho, luego al contrario. En el son del ‘Pixpix’ (pájaro negro), los danzantes nos movemos como ese pájaro, damos vueltas y zapateamos a los lados varias veces. En la ‘Salida’ o ‘Despedida’, el capitán grita más seguido, se levanta y todos empezamos a bailar en hileras y luego se vuelve a hincar. Nosotros somos las varas de maíz”. (p.143)



MÚSICOS DE *PULIK SOON*. PUKTE, TAMPAMOLÓN, SLP; MARÍA EUGENIA JURADO BARRANCO, 2004.

Las danzas del Costumbre tienen varios momentos marcados por el día, la noche y el amanecer del nuevo día. Así la música y el repertorio de sones están asociados a diferentes partes o momentos del ritual y se distinguen los sones *de entrada*; los sones *de comienzo de la danza*; sones *de medianoche* (El murciélago, El tlacoache, El coyote,...); los sones *del amanecer* (El encuentro con el sol, El gallo, La alegría,...); y los sones *de salida*.

Para los totonacos, la *virgen Sirena* enseña la música a los hombres que se acercan a su morada, ésta –con claros vínculos con la fertilidad de la tierra y la obtención de las semillas necesarias para sobrevivencia del hombre– es concebida como la pareja del “Sireno”, o San Juan, quién es el mismo *Aktsini*, dios del agua, del trueno. Por su simbología, los sones específicos del Costumbre nos remiten, principalmente a un mundo mí-



MÚSICOS DE LA DANZA DE *MOCTEZUMA*. TAXTITLA, CHALMA, VER., M. EUGENIA JURADO BARRANCO, 2005.

tico mesoamericano que también alude o establece analogías con las deidades católicas. (p.146)

José Gonzálo Camacho Jurado y Camilo R. Camacho Jurado hacen, a partir de los registros obtenidos durante los trabajos de campo, un análisis musical muy completo de la música de arpa, y nos presentan transcripciones musicales de sones representativos de las diferentes danzas. Los autores además nos entregan 42 grabaciones de campo contenidas en 2 discos CD.

Todo un capítulo del libro está dedicado a la organología de las diferentes arpas empleadas en los rituales. Un documento excelente y completo que nos presenta Daniel Guzmán Vargas, quien analiza un total de 17 arpas de danzas de Costumbre, pertenecientes a teenek, nahuas y totonacos.

Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: teenek, nahuas y totonacos, de María Eugenia Jurado Barranco y Camilo Raxá Camacho Jurado (coordinadores), es sin duda la obra más completa sobre el tema. Nos pone al día y nos lleva a conocer un mundo que está cambiando y desapareciendo poco a poco, un mundo antiguo campesino que se conserva entre los pueblos originarios de la Huasteca, en donde la música es una ofrenda.

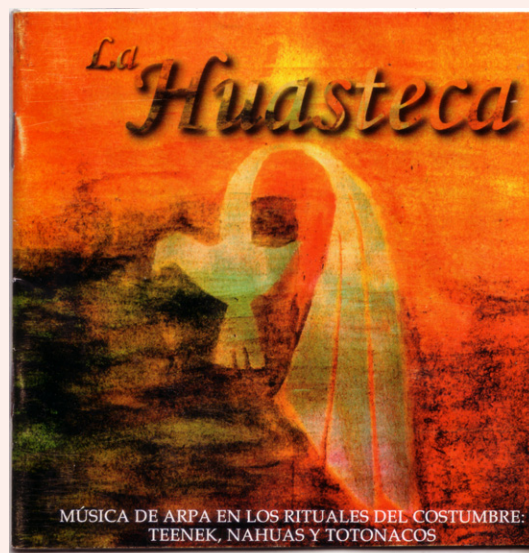
Los editores



DOTACIÓN INSTRUMENTAL DE LA DANZA EL REBOZO DE MOCTEZUMA. EL CEDRAL, TAMPACÁN, SLP, M. EUGENIA JURADO BARRANCO, 2003.



MÚSICOS Y DANZANTES DE TSACAM SOON. AQUISMÓN, SLP, CAMILO CAMACHO JURADO, 2001.





Regiones que colindan con la Huasteca; al oriente... el mar; al occidente las región de Pamería (San Luis Potosí y Querétaro) y de la Sierra Gorda (Querétaro e Hidalgo). La Huasteca Tamaulipas, San Luis Potosí, Veracruz, Hidalgo, Puebla.

Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano: Atlas etnográfico / coordinadores Julieta Valle Esquivel... (et al.). – México: Instituto Nacional de Antropología e Historia,



COLABORADORES

REVISTA NÚMERO CINCO

FEDERICO ARANA

Doctor en Biología egresado de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde fue profesor desde 1967 hasta 2013. En el área de las artes se desempeña como escritor, pintor, monero y músico-compositor-rocanrolero. También ha compuesto la música para varias películas y ha actuado en cuatro de ellas. En 1973 obtuvo el premio de novela Xavier Villaurrutia. Ha publicado textos de divulgación científica, novelas, relatos, teatro, infantiles, poesía y ensayo, además de haber expuesto su obra pictórica en México, Estados Unidos, Suiza y Alemania.

CAMILO RAXÁ CAMACHO JURADO

Etnomusicólogo.

MARIO CRUZ TERÁN

Fotógrafo egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Veracruzana, fundador del Foro Cultural Luz de Noche, se dedica a la gestión y promoción de proyectos dirigidos al registro, preservación y fomento de las prácticas culturales y artísticas en Tlacotalpan, Ver. Actualmente trabaja en la habitación del Centro de documentación del bajo Papaloapan.

MARGARITA DALTON PALOMO

Doctora en Geografía e Historia. Sus investigaciones se centran en temas de historia, cultura, identidad y género. Actualmente es editora de la revista *Desacatos* de la misma institución.

FRANCISCO GARCÍA RANZ

Ingeniero civil, arquitecto, músico, hacedor de marimboles, gnomonista aficionado.

RUY GUERRERO

Gestor cultural, fotógrafo, ingeniero químico (UIA), laudero egresado de la Escuela de Laudería (INBA), y mezcólatra. Es investigador de la cultura mexicana, en particular de la música; es ejecutante de son jarocho y de canción cardenche. Ha sido jurado en el concurso de Guitarra de Paracho en dos ocasiones, y realiza investigaciones y estudios sobre los instrumentos musicales mexicanos e ibéricos. Es gestor de la bienal Encuentro Música Madera, Laudería. Trabaja como docente de la Escuela de Laudería, Queretaro, y es responsable del taller de Laudería Paxche, Qro. en donde construye y restaura instrumentos tradicionales mexicanos e instrumentos del cuarteto clásico.

ANDRÉS MORENO NÁJERA

Jaranero, promotor cultural.

NÚM. 5 julio 2017



www.lamantaylaraya.org

LA MANTA
Y LA RAYA

