

Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí

VÍCTOR HERNÁNDEZ VACA
El Colegio de Michoacán

La danza del arpa...
no se toca donde quiera...
La danza del arpa...
es como un secreto...,
ese no es como un huapango,
no es como... como para hacer diversión
de otras cosas mundanos...¹

Este trabajo es una contribución a la conmemoración del décimo aniversario de la *Revista Literaturas Populares*. En su título va implícita la intención de exponer algunas consideraciones acerca de por qué la construcción de instrumentos musicales no puede, en sentido estricto, inscribirse dentro de la organología ni de la organografía, herramientas conceptuales usadas en múltiples trabajos etnomusicológicos para el estudio de los instrumentos musicales.

El trabajo de campo que he realizado con los guitarreros en mi pueblo, Paracho, y los ebanistas o carpinteros de San Juan de los Plátanos, Apatzingán y Coalcomán, en la Tierra Caliente michoacana (Hernández Vaca, 2008), lo mismo que con los *kuachichiketl*² de Texquitote, San Luis Potosí (Hernández Vaca, 2007), o con los *pas bo'ometik* (hacedores de guitarras) de San Juan Chamula, Chiapas, me han llevado a la entera certeza de que mi principal objeto de estudio son los instrumentos musicales de cuerdas y, ante todo, los artífices de estos. Sin embargo, de lo que no estoy

¹ Floriberto Ortiz Hernández, Texquitote, S.L.P. Véase abajo Entrevistas.

² Categoría nativa local para designar a los especialistas constructores de arpas, rabeles, cartonales, huapangueras y jaranas huastecas.

plenamente convencido es de si mis investigaciones pueden considerarse propiamente como estudios de *organología* u *organografía*.

Después de realizar un primer acercamiento y balance bibliográfico a la literatura donde se estudian de forma directa o indirecta los instrumentos musicales mexicanos,³ los resultados arrojan las tendencias siguientes: los estudios, etnomusicológicos principalmente, han usado como herramientas conceptuales para el estudio del instrumental musical tanto la organología como la organografía. En la mayoría de los casos, se da por hecho que todos entendemos conceptualmente ambas definiciones, y son pocos los autores que reconocen y ofrecen una distinción y definición de ambos conceptos, en tanto que otros solo ofrecen la definición de *organología*, tomando el concepto de Mantle Hood (1971: 24).

Los conceptos de organografía y organología, dependiendo del autor, tienen definición y aplicación diferente, ya como arte, ya como disciplina, ya como una ciencia. No es este un espacio para realizar el análisis etimológico, crítico e histórico de estos conceptos, ni tampoco para abrir la discusión entre los autores que han hecho uso de los mismos; no obstante, resulta pertinente ofrecer alguna definición que permita tomar posición en el estudio de los instrumentos musicales construidos para los sonos huastecos.

Mantle Hood, en el texto *The Ethnomusicologist* (1971), ofrece un acercamiento y distinción de los conceptos organografía y organología. Al primero, lo presenta como un "sistema de clasificación de instrumentos musicales", mientras que la organología la entiende como "la ciencia de los instrumentos musicales". Al respecto, ofrece una sugerente definición:

³ Martí, 1968; Flores Dorantes y Flores García, 1981; Chamorro, 1984; Varela, 1986; Contreras, 1988; Casanova, 1988; Suárez, 1991; Roubina, 1999; Olmos, 1998; Hernández Azuara, 2003; Hernández Vaca, 2008; Ochoa Cabrera y Cortés Hernández, 2002, etc. Este análisis crítico de los conceptos deberá ser realizado con una perspectiva histórica. Para una discusión más completa, falta integrar el texto de Michael Praetorius o Schulz, *Syntagmatis musici...De organographia*, 1619. Praetorius parece ser quien acuñó el término de *organographia* en el siglo XVII, concepto que se ha venido usando en los estudios de instrumentos musicales relacionados con los sistemas clasificatorios. En esta discusión falta igualmente la voz de Margaret J. Kartomi y su texto: *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*.

la ciencia de los instrumentos musicales debe incluir no solamente la historia y la descripci3n de los instrumentos, [sino que] tambi3n es importante incluir aspectos olvidados por la "ciencia" de los instrumentos musicales, tales como las particulares t3cnicas del *performance*, la funci3n musical, la decoraci3n (diferenciándola de la construcci3n del instrumento) y una variedad de consideraciones socioculturales (Hood, 1971: 124).

La definici3n anterior deja fuera de la ciencia de los instrumentos musicales —entendida como organoloǵa— la construcci3n del instrumento musical. Felipe Flores Dorantes, por su parte, tambi3n afirma que la construcci3n de los instrumentos es un tema diferente de la organoloǵa (1981: 8). Aś pues, ¿d3nde cabŕa, dentro de estos conceptos, el estudio de la tradici3n cultural de construir instrumentos musicales de cuerdas, campo ajeno a la organoloǵa y ḿs a3n a la organograf́a?

Ninguno de estos acercamientos toma en cuenta la pŕctica, la tradici3n o la cultura de la *laudería*, es decir, la construcci3n del instrumento musical. Los lauderos, guitarreros, ebanistas, *kuachichiketl* y *pas bo'ometik* no forman parte de su campo de inter3s. El estudio se hace a partir del instrumento musical ya terminado, concluido, enfocándose principalmente en la forma y, en menor medida, en los usos sociales. Ante todo, no se ha considerado un enfoque del proceso que permita conocer otras dimensiones relacionadas con la cultura musical.

Casi toda la producci3n de estudios sobre instrumentos musicales mexicanos se basa en las conocidas tablas clasificatorias de Sachs y Hornbostel. Por otro lado, se sabe que a la musicoloǵa sistemática le interesa principalmente el objeto material; no se ocupa de estudiar las relaciones objeto-sujeto, ni las formas mediante las cuales se logra un proceso de mediaci3n expresiva en el interactuar de estos.

Bajo tales consideraciones, debo aclarar, este estudio no es propiamente etnomusicol3gico, tampoco organol3gico y mucho menos ata3e a la organograf́a; podŕa entenderse, ḿs bien, como un ensayo de *etnolaudería*, aunque acad3micamente no existen las bases epistemol3gicas para que esta sea reconocida como una disciplina que contribuya a la comprensi3n ḿs completa del instrumento musical mexicano. No pretendo aqú hacer una cŕtica de la organoloǵa o de la organograf́a, pero ś se3alar la necesidad de indagar en otra dimensi3n de la cultura

musical, la laudería, hasta ahora desatendida por los estudiosos del instrumento musical mexicano.

En este sentido, parece pertinente plantear una cuestión: ¿qué tipo de información se puede obtener a partir del estudio del instrumento musical dimensionándolo en sus contextos de producción y significación? En estas líneas presentaré un argumento panorámico, ejemplificado con el estudio de caso de Texquitote, San Luis Potosí. A partir del seguimiento del proceso de construcción de los instrumentos y de las múltiples relaciones y producciones de significados, plantearé algunas reflexiones sobre la ambigua generalización acerca de los instrumentos musicales para los sones huastecos, así como de la ceñida caracterización del género llamado *son*.

El uso social del instrumento otorga una clave para entenderlo: un tipo de instrumentos forman parte del sistema ritual conocido como “el costumbre”, el cual se ofrece en ocasiones especiales, como el aseguramiento y agradecimiento del maíz, para pedir agua, para la sanación de enfermedades, el encargo y la entrega de los instrumentos, la bendición de una casa, el festejo de algún santo, por ejemplo, san José, relacionado con el trabajo de la madera. Otro tipo de instrumentos forma parte de otro sistema, el huapango, que tiene dimensiones aún por estudiarse.

Texquitote, San Luis Potosí: la mata de los instrumentos musicales huastecos

A esta comunidad de origen náhuatl localmente se le conoce también como *Texqui*. En el pasado fue parte del municipio de Tamazunchale; hace apenas algunos unos años, el 2 de diciembre de 1994 para ser precisos, pasó a ser parte de un nuevo municipio: Matlapa. Se ubica a un costado de la carretera México-Nuevo Laredo, en la parte sureste del estado de San Luis Potosí (Mendioza Monterrubio, 2001, 2002, 2005).⁴

⁴ Existen pocas referencias escritas a este municipio. Pueden verse los textos del ex cronista municipal, hoy cronista independiente, profesor Rafael Mendioza Monterrubio, *Monografía de Matlapa*, 2001, 2002, y 2005. En realidad no son monografías, ya que contienen poca información histórica y etnográfica del municipio. Tampoco ofrecen mucha información acerca de las comunidades que lo

La antigua comunidad se caracteriz3 por los cultivos de ma3z, caf3 y ca3a de az3car, como todav3a recuerdan algunos “abuelitos”, quienes dicen, incluso, que “el caf3 brotaba afuera de las casas, y que ni siquiera hab3a que andarlo plantando ni cuidando”. Como la tierra era buena, muy f3rtil, nunca se dejaba de hacer ceremonia de agradecimiento a la tierra, nadie olvidaba realizar *el costumbre*, y es por eso, seg3n su creencia, que la tierra era muy buena y generosa, pues “los se3ores o dioses de la tierra” estaban muy contentos (Hernández Vaca, 2007).⁵

Texquitote ha sido un lugar muy reconocido por ser tierra de grandes curanderos, as3 como por sus m3sicos, que desde anta3o amenizaban con quinta huapanguera y viol3n las bodas, las fiestas de Carnaval y otros acontecimientos. Hac3an m3sica especialmente para las “fiestas de divers3n, para el *huapaktli*”;⁶ en aquel entonces, en ellas no se cantaba, solo hab3a m3sica instrumental. Por otro lado, con este mismo d3o de m3sicos se pod3a ofrecer el costumbre, al acompa3ar la danza de *Xochiltines*; sin embargo, lo mejor para este tipo de ceremonias eran los m3sicos de arpa, rabel y cartonal: estos eran (y siguen siendo) los instrumentos indicados para llevar el ritmo de la danza de *Pilayakaxtintil*, *Danza del arpa* o *Danza de cascabel*.

En la actualidad, la gente tiene claro que en el pasado todos sab3an que “la *Danza del arpa* no era un juego”, sino una de las cosas m3s serias en la comunidad. Los instrumentos no pod3an tomarse para interpretar la m3sica del arpa cualquier d3a o a cualquier hora; esta solo se usaba para “ceremonias de aseguramiento y agradecimiento al ma3z”, para “pedir lluvia cuando el agua escaseaba”, como “remedio de cierto tipo de enfermedades” y en actos muy significativos como el cambio de autoridades y el ritual de *Xantolo*.⁷ Por ser la m3sica un asunto de extrema

conforman. Tamb3n v3ase la siguiente p3gina electr3nica <http://www.e.local.gob.mx/work/templates/enciclo/sanluispotosi/municipios/24057a.htm>

⁵ Charla con don Clemente Herńndez Francisca, 26 de marzo de 2006, Texquitote.

⁶ *Huapaktli* es el ruido que se hace al bailar taconeando; se usa para denominar lo que en espa3ol ser3a *fandango* o *huapango*. Esto seg3n Floriberto Ortiz Herńndez, m3sico y artesano.

⁷ Fiesta dedicada a los muertos en varios puntos de la Huasteca. Entrevista con el m3sico y artesano Lorenzo Ortiz Herńndez, Texquitote.

importancia en la comunidad, los músicos de arpa, rabel y cartonal fueron sumamente reconocidos dentro de la estructura social del grupo. Junto con los danzantes, estos músicos eran muy apreciados y siempre respetados, ya que “eran como los abogados, por ser los que se entendían con los señores o dioses de la tierra”.

Más allá de lo anterior, la comunidad se ha caracterizado principalmente por ser “la mata de los instrumentos musicales huastecos”. Al hablar del lugar donde se han construido los instrumentos musicales de cuerda de la gran región huasteca, la comunidad náhuatl de Texquitote sobresale cuantitativa y cualitativamente.

La historia de los *kuachichiketl* o trabajadores de la madera en Texquitote es una historia muy antigua, a tal punto que con el paso del tiempo ha conformado una tradición; si por algo se conoce la comunidad es por ser el mayor centro manufacturero de quintas, jaranas, violines, arpas, rabeles, cartonales y otros instrumentos (Hernández Vaca, 2007).

Hoy en día, la comunidad está constituida por 155 hogares aproximadamente, y por lo menos la cuarta parte de los lugareños trabaja en la fabricación de instrumentos musicales. Esta tradición es muy valiosa debido a su antigüedad y, observando los talleres de trabajo y los procesos de construcción de los instrumentos, puede obtenerse información valiosa para documentar y registrar la historia de la laudería mexicana. A esta comunidad acuden los músicos de los tríos huapangueros de diversos estados, para encargarse y comprar sus instrumentos musicales. Lo mismo sucede con los músicos de los tríos de la Danza del arpa — mediadores entre lo humano y lo divino —, quienes acuden también a este lugar para solicitar la construcción de sus respectivos instrumentos.

Es pertinente señalar que en la comunidad de Texquitote existe una distinción con respecto a la práctica de construir instrumentos musicales, de acuerdo con su uso social, como se dijo más arriba. En un plano general, todos son construidos para utilizarse en las músicas huastecas: el son huasteco y el son de costumbre;⁸ no obstante, en un nivel más específico, cada uno tiene su propio contexto de producción y de uso y, más aún, cada cual tiene su propia estética, lo que es visible tanto en el instrumento como

⁸ En Texquitote, el son de costumbre es conocido como la *Danza del arpa*.

en la indumentaria de los ḿsicos. El contexto del primero, llamado son huasteco, es la fiesta mundana y est́ presente en las fiestas de diversión, el *huapakkli*, el huapango. El contexto del segundo, el son de costumbre o son divino, es la ceremonia ritual del mismo nombre, el costumbre, dedicado a las entidades divinas de la tierra, sobre todo al esṕritu del maíz, localmente conocido como *cintektli* o *piljcintektli*.⁹

Con base en lo anterior, se puede decir que existen dos tipos de instrumentación para los dos tipos de sones huastecos: por un lado, los instrumentos contruidos para la ḿsica y el baile dedicados a lo humano, lo mundano (el huapango), los cuales, seǵn los informantes, son “instrumentos de diversión”;¹⁰ por otro lado, los instrumentos fabricados para contextos de ḿsica y danza ritual (Son de costumbre o Danza del arpa), instrumentos para lo divino, enmarcados en una dimensi3n de respeto absoluto, relacionados con una categoría local de la mayor importancia: el costumbre.

La guitarra quinta, la jarana y el violín son usados, generalmente, para la interpretaci3n del *huapango*, sin3nimo de *son huasteco*, ejecutado por una terna instrumental llamada *trío huasteco*. Estas agrupaciones – algunas con grabaciones comerciales – han construido una est3tica, no solo de sus vestimentas, retomadas con mucha frecuencia de los grupos “de duranguense”, sino tambi3n de sus instrumentos musicales. La guitarra quinta huapanguera y la jarana huasteca, poco a poco, han ido adquiriendo los rasgos est3ticos de la guitarra sexta, cuya referencia ḿs inmediata es la poblaci3n de Paracho, Michoacán.

Desde hace unas d3cadas, las guitarras de Paracho, de manufactura industrial, llegan a la comunidad en busca de reparaci3n. Desde la d3cada de los sesenta del siglo XX, los guitarreros de Paracho han comercializado sus guitarras sextas en el estado de San Luis Potosí. Actualmente, siguen arribando a las casas musicales de Tamazunchale, Ciudad Valles y San Luis Potosí guitarras de fabricaci3n industrial (econ3micas), en cuya *palma* o *cabeza* llevan serigrafada la marca comercial de la guitarra: *JOM*, *GIL*, *Ochoa*, *Estrada*, etc3tera.

⁹ De *centli*: ‘maíz’, y *pilcentli*: ‘maíz noble, maíz niño’.

¹⁰ Entrevista a Floriberto Ortiz Herńndez, 25 de agosto de 2007, Texquitote.

Como consecuencia, los constructores de instrumentos de Texquitote se han adecuado a los nuevos requerimientos y gradualmente han ido modificando la forma de las plantillas o moldes de las guitarras quintas huapangueras y las jaranas — cada vez más delineadas —, la forma de la cabeza, de la nariz, así como los adornos, ahora de concha nácar, abulón o hueso de res. También han adoptado el uso de riel para los trastes, los clavijeros mecánicos, las cuerdas de nailon y las etiquetas; igualmente se pueden observar algunas guitarras quintas y jaranas con *abanicos*¹¹ en la estructura interior de la *cara* o *tapa*, que por lo general solo tiene dos varas horizontales en ambos costados de la boca. Actualmente se construyen incluso quintas y jaranas electroacústicas, en especial para los tríos que radican en los Estados Unidos de Norte América, laborando como huapangueros.

Los constructores de Texquitote reconocen la influencia de los rasgos de la guitarra sexta de Paracho en los instrumentos para interpretar el son huasteco. Como ejemplo, tenemos el comentario del señor Cayetano, quien explica la razón por la que comenzó a utilizar los abanicos arriba mencionados en la estructura interna de la quinta y la jarana huapangueras:

pues no sabía cómo, no sabía cómo... antes, pero como ya..., ya llegó, viene, viene instrumentos de que viene otro parte; eh..., de Paracho, hora que ya, ya todos quieren así, los clientes, fundadores, hora ya quieren todos con gabanico, con gabanico, hum, hum, aunque sea jarana, o quinta, o requinto, de todos modos quieren con abanico...¹²

Otro elemento estético y significativo de los instrumentos para el son huasteco (huapango) — no propio de la guitarra sexta — lo constituye la impresión de ciertas letras o adornos que aparecen al frente de la *cabeza* (en Paracho, le dicen *la palma*), haciendo alusión al nombre del trío, como Fama Hidalguense o Trío los Martínez. De igual manera, es ya parte de la ornamentación incluir los nombres propios, apellidos o nombre del

¹¹ *abanico*: 'varataje en forma de abanico propio de la guitarra sexta española'. El número de varetas es variable.

¹² Entrevista con el artesano Cayetano Pérez, 7 de marzo de 2007, Texquitote.

trío en la parte superior del *diapasón*, que son elaborados con materiales como la concha nácar y el abulón, que se combinan con hueso de res para los bordes, previamente blanqueado mediante un procedimiento tradicional. Los músicos protegen y adornan la tapa, utilizando una mica, que destaca por la combinación y brillo de varios colores.

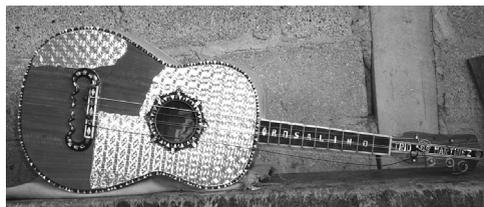


Fig. 1. Guitarra quinta o huapanguera.
Constructor: Frumencio Herńndez, Texquitote.

Es sumamente complejo hacer una generalizaci3n sobre la construcci3n de la quinta huapanguera y la jarana huastecas, debido a que cada *kuachichiketl* utiliza diferentes plantillas para la tapa, aś como tambi3n aplica diferentes dise~nos para el *punte* o *cordal* (figuras como v́boras, murci3lagos, media luna, de cuerno, sirena y diversas plantas). Asimismo, los dise~nos de la boca varían mucho, dependiendo del constructor, ya que existen numerosos modelos y t3cnicas para realizarlos.



Fig. 2. Quinta y jarana para trío huasteco.
Constructor: Frumencio Herńndez.

Los contextos de producción de estos instrumentos no tienen relación con ningún sistema ritual; los artesanos trabajan cualquier día y a cualquier hora, no hay fechas especiales para realizar este trabajo: no se requiere de ningún tipo de abstinencia. En la construcción de la quinta y la jarana para el huapango no hay una normatividad ritual relacionada con el objetivo final de los instrumentos. Por tal motivo, los huapangueros que desean adquirir alguno, no tienen que realizar ningún acto ritual para obtenerlo; basta llegar a la comunidad con dinero, buscar a algunos artesanos y realizar una transacción económica, un acto de compra-venta.

En otras comunidades, la quinta, la jarana y el violín también se utilizan para interpretar el son de costumbre o son a lo divino. En Texquitote, por lo tanto, también se construyen estos instrumentos, pero siguiendo la normatividad ritual, aunque no es muy usual. En tal caso, estos instrumentos pueden manifestar otros rasgos estéticos significativos. La indumentaria de los músicos, así como sus instrumentos musicales, no presentan notables cambios, como en los utilizados para el huapango. La quinta y la jarana para el son de costumbre generalmente no llevan adornos de concha de abulón, concha nácar o hueso de res. La gran mayoría tiene adornos “rústicos”, siguiendo una técnica análoga al pirograbado. Las plantillas o moldes siguen conservando las formas primigenias, casi sin curvas.



Fig. 3. Quinta y jarana para el son de costumbre.
Constructor: Cutberto Ramón.

La quinta y la jarana construidas para los sones huastecos, con fines festivos o ceremoniales, no pueden ser homogenizadas en su estética; cada una, en función del uso social, tiene su propia estética y su contexto de producción. Así, no es lo mismo construir una quinta y una jarana para el son de costumbre —austeras en su ornamentación y que corresponden a un cierto contexto y a una estética regional o local—, que construir una quinta y una jarana para uno de los populares tríos de huapango, cuya estética responde a otros contextos, que remiten a las guitarras sextas de Paracho, Michoacán.

Actualmente, estos dos instrumentos se construyen por lo general con madera de cedro rojo de la propia comunidad y ambos se elaboran siguiendo la técnica del ensamblado de piezas de madera. Existen indicios de que en el pasado ambos instrumentos fueron contruidos siguiendo una técnica diferente: el escarbado o rascado de una sola pieza de madera.¹³

Lo explicado hasta aquí nos da una idea de lo complejo que resulta la representación del instrumento musical para ejecutar los sones de la Huasteca. Ahora, siguiendo con esta dicotomía entre instrumentos para el son huasteco o huapango —expresión de lo humano— e instrumentos para el son de costumbre —expresión de lo divino—, me interesa ofrecer otros argumentos acerca del son articulado con la dimensión religiosa, con el fin de acercarnos, por otra parte, a la complejidad de la caracterización del concepto *son* en general y *son huasteco* en particular. El concepto de son es tan general que permite incluir al *son divino* y su conjunto instrumental —parte esencial de *el costumbre*—, cuya estructuración se expresa en otro tipo de relaciones estéticas, vinculadas con la historia mítica local, regional.

En Texquitote se construyen otros tres instrumentos para ser usados especialmente en la danza de *Pilayakaxtinitl*, *Danza del arpa* o *Danza de cascabel*: el arpa, el rabel y el cartonál. A partir del proceso de construcción de estos, junto con el análisis de sus elementos constitutivos, trataré aquí de explicar este planteamiento.

¹³ Técnica aplicada hasta nuestros días en la construcción de jaranas y guitarras de son de la región jarocho en Veracruz [N. de la R.].

Se deben tener presentes algunas consideraciones antes de entrar al análisis del arpa y su dimensión simbólica. Una de las cosas sobre las que hay que llamar la atención es la relación existente entre la tradición en Texquitote de construir instrumentos musicales de cuerdas y un complejo sistema ritual, lírico, coreográfico y musical –del que es parte integral–, relacionado íntimamente con la gramínea más importante de los pueblos originarios de México: el maíz. Ese sistema ritual se manifiesta a través de la categoría nativa, llamada el costumbre. Diversos elementos constituyen este sistema: la música, los músicos, la danza, los danzantes, la comida (*patlache*), el copal, las flores, el aguardiente, el maíz, las narraciones orales (con las normas éticas implícitas en ellas), las velas, el altar, los instrumentos musicales de cuerda y, por supuesto, la práctica de construirlos y los propios artífices. El costumbre se ofrece en un marco de respeto principalmente para rituales de aseguramiento y agradecimiento del maíz. El maíz tiene una importante función y representación en el grupo náhuatl como símbolo modelizante de la cultura, por una razón que expondremos a continuación.

Para entender por qué los tres instrumentos son tan respetados y significativos, y por qué la práctica de construirlos está vinculada al sistema ritual, debe prestarse atención al sistema normativo oral de la comunidad. Tal vez la respuesta está en una palabra recurrente en las narraciones y las prácticas culturales de los habitantes de la comunidad: el respeto (Hernández Vaca, 2007).

Estoy de acuerdo con Gyögy Szalijak cuando afirma que “las normas éticas nahuas de la práctica ritual del costumbre se sintetizan en la palabra ‘respeto’ (*tlatelpanilistli*)” (2003: 134). Esta noción de respeto, presente en diferentes contextos y relaciones como un valor axiomático, “desempeña un papel muy importante entre los conceptos sobre el mundo”. De hecho, al ser un valor fundamental, concentrado en la ejecución de el costumbre, el que prácticamente se relaciona con la cultura en general, esta noción de respeto se encuentra presente en el sistema social y en el sistema de pensamiento: básicamente, se manifiesta en la totalidad de la cultura de la comunidad. Por lo tanto, el valor ético del respeto es una categoría que armoniza las relaciones entre los nahuas de Texquitote. Por medio del respeto se regula la convivencia social entre los habitantes de la comunidad (padres, hijos, vecinos, parientes, amigos) y, más impor-

tante, se regulan las relaciones entre los habitantes de la comunidad y los dioses o se~ores de la tierra; esto, apoyado en otra noci3n importante: las relaciones basadas en la reciprocidad.

En este contexto, donde el respeto es clave para entender la dicotomía de los instrumentos para los sonos huastecos, los *kuachichiketl*, que de verdad saben construir instrumentos siguiendo la norma ritual, sitúan a estos en una dimensi3n distinta de los otros, que son, por llamarles de alguna manera, profanos. El arpa, rabel y cartonal "son de verdadero respeto, son muy delicados y no cualquiera puede tocarlos". Así lo comunicó uno de nuestros amigos de la comunidad: "El arpa no es una cualquiera, no es como una guitarra que puede tocarse en cualquier rato, cualquier lugar y por cualquier persona; no, el arpa es de mucho respeto, tiene su punto muy significado".¹⁴

El maíz y el valor del respeto en la construcci3n de los instrumentos del son de costumbre

Es importante establecer en qué medida la música, la danza y los instrumentos musicales como el arpa, el rabel y el cartonal, junto con la práctica de construirlos, están insertos en un estricto sistema ritual enmarcado por el respeto. La etn3loga María Eugenia Jurado Barranco, a través de las narraciones orales relacionadas con el nacimiento del maíz, identificó el origen de la música sagrada: el son a lo divino (Jurado, Barranco, s. f.).¹⁵ Así, la música sagrada, parte integral de el costumbre, guarda relaci3n paralela con los mitos acerca del origen del maíz.

En este sentido, entre las entrevistas etnogŕficas realizadas con los artesanos, encontramos un bello relato que narró el se~or Clemente Herńndez Francisca, el cual es, segun mis deducciones y la comparaci3n con relatos recogidos en otras comunidades por otros autores, uno de los mitos que explican el nacimiento del maíz, paralelo al origen del arpa y la música. La narraci3n dice:

¹⁴ Floriberto Ortiz Herńndez.

¹⁵ Véase la ponencia, "De mitos y de sue~os, la música sagrada entre los teneek de la huasteca", *II Foro Nacional de Música Mexicana. Los instrumentos musicales y su imaginario*. Patzcuaro Michoacán, 29 de Septiembre de 2005.

El *Cintektli*, era una vez que vivía una señora y tenía una hija, una hija tenía, y no lo dejaba para salir, pero así él [ella] lo acarrea agua, todo lo hacía todo, pero está encerrado la hija. Era una hija bien bonita, dicen. Luego de allí, pues, una vez, ya no quiso él [ella] salir, y va a salir para fuera, iba ir a bañar hasta el arroyo no, nomás lo bañaban, ento's de allí salió, ya va en camino, queriendo a lo mejor ahí — ¿no has oído también se llama un pájaro le llamamos *papan*? —, y que empezó a gritar el ese pajarito, y empezó a gritar a la, donde estaba parado arriba en un árbol, el pájaro, y que se asoma la señorita, ver arriba donde estaba ese pajarito, y cuando se puso la vista arriba, y como abrió la boca, entonces ese pajarito hizo su necesidad y cayó en la, en la boca de la muchacha, cayó y lo mejor él [ella] lo tomó, entonces la señora ya llegaron, llegó a la orilla del arroyo, le enjuagaba su boquita su lengua, y ya no, parece que le quitó todo, pero él [ella] ya lo tomó la caca de ese pajarito; dentro de poco tiempo ya se empezó a ver la chamaca, ya ella no es sola, ya va, eh... como se va embarazando, así se empezó, y así hasta que se nació el bebé, hasta que nació, pero la agüelita está bien, bien enojado[a] porque así se hizo su hijita, entonces así creció, y un día ya, ahí grandecito, no sé qué tantos años tiene, y que lo agarró y que le echó unas patadas o con garrotazos hasta que como lo mató, y lo mató, entonces lo fue a enterrar donde esas hormigas, como nosotros les llamamos, arrieros, allí lo enterró, para que allí, que le coma, que se acabe todo; pero dentro de unos cinco o ocho días fue a verlo, ya estaba nacido el maizalitos, ya estaba así los maizalitos, y todavía fue a llevar una garrotada, y los garroteo ese, maizalitos, y ellos se cortaron y se doblaron otra vez, y dieron fruto un maizal, luego ya cuando ya está el maíz, el elote, y quiso ese el agüelita, enton's fue a cortar elote y las coció, y la comió, como antes dice el dicho, antes no tenía, no hacían la necesidad del dos, era... no — eso dice el cuento, no sé cómo será eso —, y entonces ese día cuando ya comió el elote, entonces ya le dio ganas para ir aaa... hacer el baño del dos, así le pasó, entonces a la hora se empezó a doler el estomago porque no hay donde, entonces ese niño, él ya sabe que para ese ya lo comió, y todavía, cuando ya está llorando con su estomago y él [ella] quería hacer la necesidad, él le habló, le habló ese, el muchachito: “¿Qué tienes, abuelita? — le dijo —, ¿qué tiene, abuelita?” “Ahhhh... como eres chiquitito, yo ya te comí, no sé si todavía vives”. “¿Qué tienes!?, ¿iqué tienes!?”. Ento's que lo trae un pedazo de carrizo, lo fue a traer y que le hace el hoyito, para, hizo su necesidad, y todavía ya hizo su necesidad, y todavía — pus eso ya no sé cómo lo hicie-

ron—, y despús, despús, parece, ‘taba en una casa, estaba tocando el niõ, el Cintektli, ‘taba tocando con el arpa, y el abuelito [la abuelita] con el coraje, siempre anda, y entonces, lo fue a... a encender ese casita donde ́l estaba tocando, para que se quemee alĺ, pa que se haga ceniza, y de alĺ cuando se quemó toda la casita; entonces fue a ver la abuelita, donde ve un montón de ceniza: “A lo mejor este es mi nieto que le quemé”, y que le agarra un puño de ceniza, lo prueba, y ́l todav́a le habló de fuera, ́l todav́a le habló: “¿Qué comes, abuelita?”. “¡Ay, que niõ!, yo pensaba ya estabas encendido, por eso estoy probando el ceniza, yo pensé es de tuyo”. Y ́l se salvó, y luego enseguida ‘taba haciendo, cosiendo, haciendo, eee... hilos la señora; entonces alĺ también en una casita: “Hora vas a ver”; entonces se volvió hacer, hora el..., el Cintektli, entonces fue ́l, lo quemó ́l, el jacalito donde estaba la abuelita, ́l sí, ese no se salvó, ese se quemó alĺ, y alĺ luego lo fue a... ver: pus todo se quemó y ́l ya no apareció nada de ella. Luego de alĺ ya, al poco tiempo lo fue a recoger este el..., la ceniza y lo fue a enterrar, y luego despús le dijeron, le dijeron a la ceniza leeee, lo levantó ese chamaco, y lo metió en un güaje, en un güaje, y luego ayudó a un sapo, de esos grandotes, entonces le encargó pa que lo vaya a enterrar alĺ dónde ́l le dijo: “Ve ya a enterrar pa que no lo vean”. Pero como ́l está muy chistoso, el sapo, como hora nosotros, siiii nos va encargar alguna persona llevar: “Qué cosa es lo que lleva, quiero ver”, y que lo destapa el güaje; a la hora que lo destapa, entonces salieron unas moscas, d’esas como nosotros les llamamos *quijote* [kuaxikojtli], d’esas que pican, como ‘ste... avispas, pero no son avispas. Pues de alĺ, alĺ terminó la señora, y ya no hubo ido, y luego regresó el sapo y ya está bien hinchado en la espalda, y luego le dice el Cintektli: “Y eso, ¿qué te paso?”. “Nada, no me ha pasado nada”. “¡Ah, tú lo destapaste el güaje, por eso te picaron!”. Desde esa... y por eso hora vemos el sapo: tiene como granitos en la espalda. — Es un tradición, no sé si será cierto o qué, pero en los antepasados así lo decían...¹⁶

Este relato se puede resumir del siguiente modo: una muchacha muy bonita vive con su abuela, encerrada, no la dejan salir de la casa. Al salir

¹⁶ Entrevista al artesano y rezandero Clemente Hernández Francisca, 21 de marzo de 2006, Texquitote. Según el informante, este relato era narrado por su madre, ya fallecida, la señora María Francisca Juana. He respetado la narración original, haciendo del relato una transcripción *verbatim*.

a bañarse en el arroyo, le cae en la boca el excremento del pájaro *papan* (ave que se alimenta de maíz); del acto queda preñada. Hay un sentimiento de hostilidad de un personaje femenino (la abuela) hacia el feto y luego hacia el niño, el cual es la representación del espíritu del maíz o *Cintektli*. Tiempo después, la abuela lo mata y sepulta donde hay hormigas *arrieros*. El niño no muere, renace convertido en la mata de maíz, nunca muere, pues el maíz siempre se renueva, florece. Ya maduro, se convierte en elote, y la abuela lo come, pero el elote no muere, renace cuando la abuela defeca, ayudada por *Cintektli*, que con la punta de un carrizo le hace el ano para que pueda obrar. La abuela insiste en matarlo. Un día *Cintektli* está tocando el arpa dentro de una casa, la abuela le prende fuego para matarlo, *Cintektli* se incinera junto con el arpa, sus cenizas y las del arpa quedan mezcladas; hay una simbiosis simbólica entre el maíz y el instrumento musical. *Cintektli* renace de las cenizas, mezcla del maíz y el arpa, así jamás muere. Es como la flor, se renueva alegremente, floreciendo en una dimensión cíclica.

Esta es la narración de *Cintektli* (el espíritu del maíz, el niño del maíz, el dueño del maíz).¹⁷ Otros autores mencionan un relato de similar estructura con el nombre de *Chicomexochitl* (siete flor).¹⁸ Aunque los otros trabajos se refieren a diferentes comunidades de la Huasteca potosina e hidalguense, es evidente que las narraciones pertenecen a un mismo arquetipo, en todas se hace referencia al nacimiento del maíz relacionado con un héroe mítico llamado *Chicomexochitl*, que en el caso de *Texquitote* se llama *Cintektli*, o *Piljcintektli*. Los elementos también cambian, por ejemplo, en un relato recopilado en *Chicontepec*, comunidad náhuatl en el estado de Veracruz, el animal que embaraza a la muchacha de donde nace el maíz es una pulga y no un pájaro *papan*. En general, algunos personajes y escenarios son distintos, pero la estructura y la trama es la misma: el nacimiento del maíz, vinculado con la producción musical e instrumental. El relato presenta de manera simbólica el nacimiento

¹⁷ Traducciones proporcionadas por la gente de *Texquitote*.

¹⁸ Véase: Jurado Barranco, 2001; Jesús Ruvalcaba, Juan Manuel Pérez Zevallos y Octavio Herrera, coord., 2004; Juan Manuel Pérez Cevallos y Jesús Ruvalcaba, coord., 2003; Enriqueta Olguín, 1993, y Gonzalo Camacho y Susana González Aktories, 2002.

del maíz, representado en la figura del mítico Cintektli que, a la vez, se vincula con el origen del arpa y la música.

Un dato interesante en una de las narraciones (recopilada por María Eugenia Jurado Barranco) es el hecho de que Chicomechitl se representa interpretando la flauta de carrizo, no el arpa. Esto podría sugerir que en la narración original el héroe mítico asociado al maíz interpreta la flauta de carrizo, instrumento que ya existía antes de la llegada de los españoles. Es muy posible que, entre el grupo náhuatl, la asociación entre el nacimiento del maíz y el origen de la música exista desde la época prehispánica, y que durante el proceso de evangelización la narración haya sustituido algunos de sus elementos (la flauta de carrizo por el arpa), cuando se produjo el contacto con los nuevos instrumentos musicales vinculados con el ritual católico y la cultura musical alrededor del mismo. Creemos que no es fortuita la permanencia en la Huasteca del primer modelo de arpa introducido en Hispanoamérica en el siglo XVI, y no sus versiones posteriores.

En el relato aparecen elementos que permiten construir la asociación del origen simultáneo del maíz, la música y el arpa. Esto explica por qué el arpa y su construcción están vinculadas al sistema ritual del maíz y al valor ético del respeto.

En este contexto, el arpa, al estar relacionada con la principal divinidad, aparece como el instrumento musical sagrado y respetado. En sentido análogo, es como si Jesucristo se representara como ejecutante de arpa. Esta dimensión sagrada del arpa, relacionada con el “espíritu, niño, dueño del maíz”, hace que el arpa sea el instrumento musical más importante de todos los instrumentos huastecos. En la cosmogonía náhuatl, el arpa está asociada simbólicamente con el principal Dios: la representación del maíz. Existe un vínculo inquebrantable entre Cintektli y el arpa, fundidos por el fuego en una sola ceniza, dándose un tipo de relación en tiempo y espacio cíclicos.

Así, los instrumentos musicales, la danza, la música, los músicos, los danzantes, el aguardiente, el *patlache*,¹⁹ el copal, las velas, las flores y las narraciones son un todo: el costumbre, ofrecido en principio en las

¹⁹ *patlache*: ‘tamal grande elaborado con un gallo y una gallina enteros sacrificados de forma ceremonial’ [N. de la R.].

ceremonias relacionadas con el aseguramiento y agradecimiento al maíz, donde se evoca la figura del Cintektli.

El arpa, en este sentido, al estar relacionada directamente con la mayor de las divinidades, no puede ser “una cualquiera”, “el arpa es de mucho respeto” y “tiene su punto muy significado” – como mencionó uno de nuestros principales amigos e informantes. Por lo tanto, no puede ser equiparada con una artesanía, ni debe ser elaborada por una persona cualquiera, como cualquier objeto material. La práctica de construirla se enmarca dentro de un sistema ritual, que tiene como trasfondo los valores éticos, no solo del respeto, sino también de la envidia y de la reciprocidad, como se verá más adelante. El arpa fungirá (ya terminada) como la intermediaria, entre los hombres y los dioses, me explicaba un “arpisto”: “El arpa es como un juez o un abogado”, es la que interfiere a favor de los hombres, pidiendo a los señores o dioses buenas cosechas, agua, salud, bienestar para la comunidad. En este sentido, es natural que la construcción se realice apegada a la norma ética más importante de el costumbre y del sistema social: el respeto.

El arpa es como una novia

La comunidad de Texquitote es por excelencia, como ya se dijo, el centro manufacturero de instrumentos musicales huastecos. Al lugar acuden músicos de toda la región huasteca que desean comprar un instrumento, ya sea para el huapango o para la danza. Cuando el instrumento es para ser utilizado en el huapango, basta con llevar dinero, elegir y comprar la quinta huapanguera, jarana o violín. Cuando se desea adquirir un cartonal, rabel o arpa, no basta con llevar dinero, no es tan sencillo. Según los constructores, la “cosa es muy diferente si se habla del arpa”; hay normas especiales para fabricarla y deben respetarse de forma estricta. Es necesario “pedirla”, al igual que a una muchacha huasteca:

Tiene que poner la ofrenda, porque un arpa, como te decía, es como una novia, como una novia. Porque el más antiguo, si vamos recordar el más antiguo, que, antes era así, antes era más respetuoso y más exagerado, pero hasta horita, lo que estamos viendo se está cambiando mucho. Pe-

ro, si vamos a hablar de tradición, entonces pues así es: cuando van a querer arpa, tienen que llevar algo.²⁰

Como en la petición de mano, cuando un músico o danzante llega con los constructores para solicitar la construcción de un arpa (*kuatsokoro*), es necesario pedir permiso a los señores o dioses de la tierra. Así, “el que encargue un instrumento, se debe de encargar también de traer un litro de aguardiente, copal, incienso y cuatro velas; eso es el principio, eso es cuando para pedir permiso”.²¹ Pedir permiso se explica así:

Es pedir permiso, la autorización, en la tierra, ¿por qué?, porque en la tierra es lo principalmente, es donde nacemos, donde nacemos nosotros como humanos y donde nace el árbol, y allí también se puede pedir permiso a la tierra, que se puede pedir todo porque en la tierra todo hay. Entonces, eso, que viene a pedir un instrumento siempre tenemos que hablar de esa manera, y ese tradicional aguardiente de caña se brinda, se enciende las velas, y así para que así esté, pidiendo permiso.²²

El aguardiente y las velas son para pedir permiso a los señores de la tierra, en este caso a Cintektli, para poder construir el arpa. El constructor del arpa y el músico o danzante solicitantes de arpa piden permiso brindando con aguardiente de caña. El brindis se lleva a cabo primero con la tierra y después entre el constructor y quien recurre a sus servicios. Esto se realiza sobre una mesa en cuyas cuatro esquinas se prenden unas velas junto con el copal. De esa manera se respeta la norma de la ofrenda y queda pactado el compromiso de hacer un arpa, o el juego de arpa, rabel y cartonal. De común acuerdo, se pacta la fecha de entrega de los instrumentos, cuyo proceso de fabricación se desarrolla en un lapso de siete semanas. A partir de ese acto, el artesano acata las normas éticas del costumbre, de manera que no se falte al respeto a los señores o dioses de la tierra y los instrumentos sirvan para la danza del arpa. Además,

²⁰ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández, 25 de agosto de 2006, Texquitote.

²¹ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

²² Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

para no faltar al respeto, hay que mantenerse “limpio” y hacer abstinencias rituales sexuales y de alimento.

Para la construcción de un arpa se procede de la siguiente manera. Una vez que se ha pedido el instrumento y se solicitó el permiso a los dioses o señores para trabajar, el primer paso es la selección y el corte del árbol de cedro rojo, llamado en náhuatl *tiokuahuitl*. Los constructores opinaron que no se usa una madera cualquiera, “es una madera sagrada, como divina; *tiokuahuitl* se compone de dos palabras: *tio* y *kuahuitl*; la primera, *tio* o *teo*, hace referencia a lo divino; la segunda, *kuahuitl*, es madera o palo, por eso se entiende como madera divina o sagrada”.²³ Debido a ello, el árbol que dará vida al arpa, debe ser “tumbado” un día “escogido”:

Es en menguante, es en la luna menguante cuando se debe de cortar, porque es día escogido también, dependiendo como caiga la luna. Porque si uno la corta cuando esté la luna así tierna, digamos, con creciente, eso también, este, no falta, se puede, se puede picar la madera, y aunque lo cortes, pus no te sirve. Y eso cuando esté la luna, la luna bien, muy bien, entonces, si la cortas, pus no importa, la madera puede estar y no le puede pasar nada. Así es.²⁴

Además de esperar un día “escogido” de luna menguante, el árbol de cedro rojo debe estar físicamente en un lugar especial, para garantizar las mejores cualidades sonoras. Se nota aquí la necesaria intervención de los vientos provenientes del norte, punto que en los mitos de origen tiene una gran importancia:

Para hacer un arpa es muy diferente que cortar un árbol para una guitarra. Es muy diferente si se habla de arpa. Necesita cortar un cedro donde esté la loma, para que, para que, 'ste, [la] voz salga bien, para que tenga voz un instrumento. Sí, porque ese instrumento, ese, si se habla del arpa, ese no es como un juguete, sino que se trata respetuosamente. Entonces, necesita cortar, que, 'ste, en la loma, donde pega el aire por los lados y donde le pega sol. Sí, para que así pues, 'ste, un instrumento salga con

²³ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

²⁴ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

bien, con resonancia, que tenga voz, para que así no pierde el sonido, lo principal es el norte, el norte, porque de allá viene todo, del norte, que le pega el aire.²⁵

Una vez que se eligió el árbol, teniendo en cuenta las consideraciones inherentes al oficio de *kuachichiketl*, se “tumba” y se elige el tronco de madera de donde va a salir el arpa. Con ayuda de serrucho y hacha se raja la parte más propicia, generalmente una de las partes de en medio. Una vez teniendo el tronco de madera en la casa, en el lugar de trabajo del constructor, se quita la *tecata* (‘corteza’) y se deja secar muy bien. La tradición señala días “buscados” o “escogidos” para trabajar en el instrumento. Los días “buscados o escogidos” son los martes, jueves y viernes, es decir, tres días por semana, en un lapso de siete semanas. No conocemos las razones simbólicas de esta distribución del trabajo, pero entendemos que permite al artesano alternar el proceso de construcción con otras actividades. En versión de otro artesano, se nos dijo que para construir un arpa se tiene que empezar el miércoles de ceniza, para terminar el viernes santo.

Durante todo el proceso de elaboración del arpa, el constructor debe sujetarse a ciertas abstinencias rituales, de manera que siempre se mantenga “limpio” y la norma ética del respeto no se quebrante. Es necesario abstenerse sexualmente mientras dura la fabricación del instrumento y trabajar fuera de la casa (en el cerro) donde no se tenga contacto con ninguna persona.²⁶ Todos los días, antes de iniciar el trabajo, es importante ofrecer un vaso de aguardiente a la tierra, hasta que se termine el proceso de construcción. Una vez que se cumplen las siete semanas de la etapa de elaboración y se concluye la fabricación del arpa, se entregan los instrumentos; siguiendo con la analogía, se otorga “la mano” de la muchacha:

Cuando ya van ir a recoger, entonces van a llevar esa ofrenda, allí es un ejemplo, grande, allí es donde se ve que... cuando lo recibe uno es con

²⁵ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

²⁶ Plática con el señor Frumencio Merced Hernández y con Floriberto Ortiz Hernández.

alegría, con ánimo y con amor, con respeto que se merece. Y así, para que así, pues... — porque hay muchas personas como que no lo toman en cuenta, y eso hay que tomarlo mucho en cuenta —, entonces pa que no haiga este, problema, porque si no entre más quiere uno, pa los remedio, se puede crear mucho, muchos problemas de enfermedad, y enton's por eso, pa que no le pase uno, entonce, 'ste, hay que tomarlo con respeto. Sí, con respeto. Y así, así antes de lo más antiguo así era.²⁷

El sentido del respeto se encuentra presente en todo el proceso de construcción de los instrumentos. Este valor axiomático se manifiesta mayormente con el otorgamiento de la ofrenda o el costumbre como forma de agradecimiento, primero a los dioses de la tierra, después al artesano. En el día de la entrega del arpa, el costumbre u ofrenda consiste en música, danza, patlache, velas, copal, aguardiente, flores. La descripción etnográfica del ritual de entrega de los instrumentos es demasiado extensa para incluirla aquí; solo mencionaré algunos puntos, como la puesta de dos mesas, una para los instrumentos y otra para la ofrenda (el costumbre), dedicada a los señores de la tierra; se brinda con los instrumentos, de manera que el aguardiente primero caiga sobre los instrumentos y después escurra hacia la tierra. Acto seguido, el artífice del arpa brinda con las personas que encargaron el trabajo — con los músicos, con los danzantes —, para finalmente terminar comiendo el patlache de la ofrenda. Todo sucede dentro de un estricto marco de respeto. Uno de los artesanos claramente nos explicó la noción del respeto al arpa:

Uno la toma así, con, de veras, con aprecio. También tiene vida, porque si usted lo maltrata, alguna cosa que es importante, tal vez se puede perjudicar uno, porque como te decía, el arpa, el arpa no se conoce no más por el arpa. El arpa se conoce por respeto, el arpa se conoce por de lo más antigua que conservaban ellos, y para ellos era muy respetuoso, agarraban con respeto, lo tomaban con respeto, no la tomaban como en juego, y por eso era muy delicado de agarrar como quiera, y hasta horita pus también.²⁸

²⁷ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

²⁸ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

El arpa no se concibe como un objeto material insignificante, por el contrario, se habla del arpa como un sujeto vivo, con emociones y sentimientos, semejante a sus artífices, con el cual se brinda, se convive y se le guarda la mayor de las reverencias, seguramente por tener relación directa con Cintektli. Así, el arpa conecta el presente con el tiempo mítico y el tiempo histórico; siempre se hace referencia a los dioses o señores de la tierra y también a los difuntos, músicos, danzantes y curanderos de Texquitote.

Igualmente necesario es pedir permiso a Cintektli, a esta divinidad del maíz (por estar directamente relacionada con ella), para poder hacer uso del instrumento musical, el arpa, que según la narración, le pertenece. La forma correcta de pedir el permiso es otorgando “ofrenda”, apegados a la norma ética más importante del costumbre, que he venido explicando: el respeto.

Si el respeto enmarca la práctica de la fabricación del arpa y las relaciones sociales, es natural que en los instrumentos también se manifieste la otra categoría que culturalmente es opuesta al respeto, es decir, la envidia (Hernández Vaca, 2007). A través de los elementos constructivos se puede identificar y mostrar la forma en que el otro valor ético, la envidia, aparece representado en los elementos constructivos del arpa y del rabel.



Fig. 4. Instrumentos para el *son de costumbre* huasteco: kuatsokoro (arpa), pilkochotsin (rabel) y cartonal.

Un sistema lírico, coreográfico, musical, festivo: la presentación o llegada

El arpa, el rabel y el cartonal se emplean para la *Danza de Pilayakaxtinitl* o *Danza de cascabel*, cuyos usos sociales son, según se dijo, asegurar y agradecer al maíz, pedir lluvia cuando hay escasez, remediar o sanar a alguna persona, honrar a un santo patrono. Como ya he venido mencionando, el complejo sistema ritual del costumbre, además de los instrumentos musicales y la música, incluye alimento, bebida, danza, velas, copal, narraciones, normas éticas. Este sistema representa la forma de agradecer a los señores o dioses de la tierra, por lo tanto, es la forma de reactivar las relaciones armoniosas entre los hombres y los dioses dentro de un marco de respeto y reciprocidad. El arpa y el otro par de instrumentos del trío del costumbre tienen funciones metamusicales. Los elementos u órganos constructivos del arpa (el pescuezo con animales encontrados, botones de cuerno de toro para el encordado, las 22 cuerdas, la flecha, etc.) tienen un profundo significado, como ocurre con la música, que, además del valor estético, “nos permite observar la articulación del arte con otras dimensiones culturales” (Camacho Díaz y Tiedje, 2005: 120).

Por ejemplo, el arpa tiene 22 cuerdas. Cada una se encuentra representada por un nombre que contiene un texto oral que legitima su existencia. El número de cuerdas del arpa tiene también relación con el número siete, número importante dentro de la cultura náhuatl y del que reservaremos una interpretación para otro espacio. Según los constructores, se cuentan por tres grupos de siete, dando un total de veintiuno, más “un canario” que concluye a la vez que se conecta con el comienzo de la “presentación o llegada”, dando un total de 22 cuerdas. El número de cuerdas también lo relacionan con santa Cecilia:

El veintidós, cuerda que tiene, como vemos a la filarmónica santa Cecilia. La santa Cecilia es una... es un ángel, santa, virgen, se le puede llamar. De allí proviene, las cuerdas, que contiene el arpa, veintidós cuerdas, por eso, un día veintidós de noviembre la celebran, la filarmónica de santa Cecilia, que es el patrón, o la patrona, de todos los músicos, a nivel mundial.²⁹

²⁹ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández, 20 de marzo de 2007, Texquitote.

Al comenzar las ceremonias de aseguramiento y agradecimiento al maíz, existe la norma que establece tocar siempre 22 “sones escogidos” en “la presentación” o “la llegada”. Después de eso, ya no se tocan “sones escogidos”, se tocan otros sones con nombres de animales, elementos de la naturaleza y otros.

Falta hacer una investigación más profunda al respecto, pero algunos indicios hacen pensar que muchos de los nombres de los sones de la “presentación o llegada” y los que se tocan después del cierre de esta, coinciden con las acciones coreográficas corporales del ritual; lo mismo que los eventos de la naturaleza acontecidos en el tiempo y espacio del ritual. Así, se toca *Mistli* (luna) cuando la luna sale o se presenta; *Los arrieros* (hormigas arrieras), cuando después de cenar juntan las hojas de tamal y “basura” para mantener limpio el espacio; *El gallo*, cuando va amaneciendo, como a las cuatro de la mañana, hora en que canta el gallo; *Tonatiuh* (sol), cuando empieza a salir el sol. Se tocan también varios sones con nombres de animales, en los que los danzantes coreográficamente representan al animal; por ejemplo: *El cangrejo*, en que todos danzan para atrás, simulando el movimiento del cangrejo. Al terminar el acto ritual se toca el son *El agradecimiento para todo*.

Lo que puede afirmarse es la existencia de 22 “sones escogidos” para la “presentación” o “llegada” y la representación de estos en las cuerdas del arpa. En este contexto, la presentación se realiza con los señores o dioses de la tierra. A ellos está dedicado el costumbre. De esta forma, son 22 cuerdas del arpa y 22 sones escogidos, cada uno con su nombre y su respectivo texto oral. El orden y los nombres se presentan a continuación:

Presentación o llegada

1. *CanarioTetlajpaloli* (un saludo).
2. *Mesa grandeKampatlanunutsa* o *Nahui*, lugar (cuatro puntos cardinales, cada esquina de la mesa).
3. *Mesa chicaMesa chikitetsin*.
4. *PañueloPaño*.
5. *AguardienteUitsikilatl*.

6. Vaso *Ce tlatamachihulisti*.
7. Chuparrosa *Uitsilin*.
8. Canario (un saludo)
- 9-15. *Siete cerros Chikontepetl* (se tocan siete “sones chicos”).
16. Canario *Tetlajpaloli*.
17. Flor menudita *Xochitlpitsantsin*.
18. Malinche *Malitsin*.
19. Sentimiento *Tekipacholi*.
20. Flor *Xochitl*.
21. Agradecimiento para todo *Tlaskamati paranotchi*.
22. Canario *Tetlajpaloli*.

Cada una de las cuerdas tiene un nombre, un significado especial dentro del entramado simbólico del costumbre. La narración y transcripción del significado de cada uno de los 22 “sones escogidos” es larga y el espacio aquí insuficiente para referirnos a todos ellos.³⁰ Para el ensayo opté por seleccionar, a manera de ejemplo, uno de los “sones escogidos” que revela, además de la dimensión literaria, la complejidad de los instrumentos contruidos para el son de costumbre o son a lo divino.

Siete Cerros, *Chikontepetl*³¹

El siguiente se va a llamar *siete cerros*, siete cerro, pues significa también, bueno, creo que, muchos señores, danzantes, lo han de saber, o si, si lo supieron, para qué es esta danza, y porque hay un son que se llama siete cerros. Siete cerros, ese proviene de mucho más allá, de historia prehispánica, porque esto se puede hablar de unos tres mil años, uhm, porque, siete cerro, ahorita pus están colocados, alrededor de, del mundo entero, pero, antes, estaba un cerro muy grande, que está, está colocado por parte del norte, sí, entonces ese cerro era tan alto, era alto, casi como llegaba a medio cielo, entonces, allí, hay un cueva, o todavía existe un cueva, pero, grande, allí, era la cueva, o es la cueva muy grande, en donde muchas personas llegaban allí, y entonces, pues, que también, como había una

³⁰ Ver Hernández Vaca, 2007.

³¹ Transcripción *verbatim*.

cueva muy grande, y era lugar solitario, pues habitaban muchas, muchos animales, que ahorita casi ya no existen de esos animales, que era ya, ya se murieron, tambín existían como personas, pero, con diferentes clases ya, que tenían cuernos y tenían cola grande, pero, pero así como personas tambín, de estatura como una persona. Existían esos, cómo lo puedo llamar... hombres, pero, no, no pensaban como, como horita, como personas humanas pensamos cosas, sino que eran, eran malos, que habitaban allí en esa cueva, y entonces, cuando, cuando nació, eee..., nuestro señor Jesucristo, ese cueva ya, ya existía, y entonces, como eran, como por decir eran judíos, eran, eran en contra de, de nuestro señor Jesucristo, y entonces, pensaban de que existe un dios, arriba, pero para ellos, casi no le tomaban en cuenta, eee..., y entonces, un tiempo, planearon de que si iban a subir en este cerro, lo más alto que se pueda, hasta la mera punta, podrían, podrían ver el señor allá arriba, o podrían ver algo, que, que, de lo que hay allá arriba, pero, intentaban subir, al cerro, a la más alta, pero no, nunca, nunca lograron allegar, y entonces, pues vio que, que, el padre celestial vio que existe mucha, mucha desobediencia aquí en el mundo, hay mucha desorden, de que un día dijo el señor de que, es mejor, que va a mandar unos, unos truenos, unos vientos, muy fuerte, para que los derrumbara todo ese cerro y quedara destruida, entonces, pues, llegaron allí, y mucha gente, que pensaba que, que era malo, y entonces, pus un día, pus vino fuertes vientos, fuertes truenos, relámpagos, y agua, ese hubo, y, con truenos, muy fuertes, pues entonces, este cerro lo derrumbaron, lo destruyeron, se partió en pedazos, como vino fuertes vientos, los sopló este viento, y, y el señor pus como es grande, es maravilloso, es infinita, él quiso colocar unos cerros, más o menos, como medianos, ya no, para que ya no, ya no tuvieran bastante poder, y..., o bastante, bastante, este..., altura que donde pudieran allí, a saber que es lo que hay allá arriba, entonces, pues de allí, pues, más que nada, los cerros fueron volando, en pedazos, y, se fueron colocando, por alrededor del mundo entero, salieron siete pedazos, se partieron en siete pedazos, de un cerro que, que era, partieron siete pedazos, y, están colocados ahorita alrededor del mundo, y este son que vamos tocar horita, como siempre digo yo, cada música, cada son, cada melodía como se puede llamar, tiene su significado, y entonces, horita estos cerros están colocados, cada cerro, contiene, cada cerro contiene, de los siete, de los siete, de los siete cerros que hay horita, cada son contiene un cerro, o un cerro contiene un son, y de los siete, por eso, esta danza que vamos a, que estamos tocando, es danza del arpa, o danza de *pilayakachtinitl*, se le puede llamar,

danza de cascabel, verdá, también; esta danza pues, pues casi todavía nosotros donde podamos, pues sabemos, pa nosotros, no hay, este..., no hay, no hay duda para explicar, para nosotros queremos que se enteren, que entiendan cómo es la danza, para qué es la danza y para qué son los sones, porque cada son, vuelvo a recalcar, significa mucho; hay unos, por si una persona la puede, la puede tocar el arpa, la puede tocar el rabel, pero no sabe su significado, pues allí donde, no quiere nada, algo, en la historia, verdá, pero como nosotros poquitos donde sabemos, podemos informar a lo que les interesa de esta danza; por esto horita lo que vamos sacar, esta, esta melodía se va a llamar siete cerro.³²

La cuerda número nueve: *Chikontepetl* ('siete cerros') es especialmente importante por la trama que ofrece acerca del origen del universo huasteco. Además, se complementa con otros seis "sones chicos" que musicalmente representan la creación de los siete cerros, uno grande y seis chicos. Así lo explicó Floriberto: de los siete cerros que hay ahora, cada uno contiene un son.

La extraordinaria narración acerca del origen del universo desde el pensamiento huasteco revela varias cosas significativas. Demuestra la precisa "articulación entre el arte con otras dimensiones de la cultura", en un proceso de mediación expresiva que puede identificarse en dimensiones de tipo material, corporal, simbólica, por mencionar algunas. Con el estudio de caso de la construcción de los instrumentos musicales para los sones de la Huasteca se ha querido enfatizar las relaciones entre la ética y la estética (Gossen, 1979).

Uno de los puntos significativos es la polisemia del concepto *son* y su caracterización por elementos: fiesta, música, coreografía, literatura y danza. Otro aspecto interesante es la ambigüedad en el siglo XVII entre los términos *son* y *danza*, que recurrentemente aparecen en los textos como intercambiables (Stanford, 1984: 7).

La danza del arpa, el son del arpa, el son de costumbre, el son dedicado a lo divino, cuyas raíces músico-instrumentales-lauderas se encuentran arraigadas en las primeras músicas, danzas, instrumentos y lauderías que llegaron de España a Hispanoamérica en los siglos XVI

³² Floriberto Ortiz Hernández, 20 de marzo de 2007.

y XVII, contiene los elementos estructurales y contextuales del *son*, solo que el son mexicano, generalmente, se ha asociado con otras estructuras de tipo nacionalista.

El son mexicano dedicado a lo divino con caŕcter ritual y festivo, sus antiguos conjuntos de instrumentos de cuerdas, las danzas u oraciones corporales, las oraciones y los rezos, sus textos orales ́ticos, las t́cnicas de laudería antigua, son parte de un sistema con claras reminiscencias de la Colonia (Herńndez Vaca, 2007). Lo anterior puede compararse o comprobarse con otros sistemas, como el de San Juan Chamula, Chiapas, donde se construyen, con antiguas t́cnicas de laudería, instrumentos musicales de cuerdas exclusivamente para interpretar ḿsica dedicada a lo divino, *bats'í son* ('son verdadero').

La danza, la ḿsica, los antiguos instrumentos musicales y los rezos y oraciones se presentan en varias festividades de caŕcter ritual, como el cambio de flores, las fiestas de los santos patronos, el lavado y cambio de ropa de los santos y otros. El estudio de Harrison y Harrison demostró que "la ḿsica y los instrumentos musicales (de Chamula y Zinacantán) son derivados de géneros de la ḿsica colonial que estuvieron presentes en los siglos XVI y XVII, pero que no lograron sobrevivir en España". Así, por ejemplo, uno de los sones antiguos dedicado al protector de las almas, *Bolomchon*, "se relaciona con una melodía definida, vinculada con la *chacóna* y la *zarabanda*, que posiblemente hayan sido introducidas por los misioneros dominicos en el siglo XVI" (Gossen, 1979).

Los conjuntos instrumentales en forma de trío, con antiguos modelos de arpas diatónicas, un tipo de guitarra, rabel o violín, siguen vigentes para interpretar ḿsica dedicada a lo divino. El acercamiento a los instrumentos musicales a partir de sus contextos de producción y significación, representado en un caso de laudería mexicana, muestra el tipo de información que puede obtenerse al estudiar la construcción de los instrumentos musicales para los sones huastecos. La etnolaudería —o el acercamiento etnohistórico a la práctica, la tradición, la cultura de la construcción de instrumentos musicales de cuerdas—, o bien, la interpretación de la cultura a partir de la observación etnográfica, histórica, iconográfica, corporal, simbólica, de la práctica de construir instrumentos musicales y del propio instrumento musical, apenas se encuentra en ciernes.



Fig. 5. Trío de son de costumbre o danza del arpa.
Texquitote, San Luis Potosí.

Bibliografía citada

- CAMACHO DÍAZ, Gonzalo y Susana GONZÁLEZ AKTORIES, 2002. "La música del maíz, estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiológica en la región Huasteca". Ponencia presentada en el Congreso de la Sociedad Española de Musicología, inédito.
- CAMACHO DÍAZ, Gonzalo y Kristina TIEDJE, 2005. "La música de arpa entre los nahuas: simbolismo y aspectos performativos". *Anales de Antropología* 39-11: 119-150.
- CASANOVA OLIVA, Ana Victoria, 1988. *Problemática organológica cubana, crítica a la sistemática de los instrumentos musicales*. La Habana: Casa de las Américas.
- CHAMORRO ESCALANTE, Arturo, 1984. *Los instrumentos de percusión en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán / CONACYT.
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo, 1998. *Atlas cultural de México-Música*. México: SEP / INAH / Planeta.
- FLORES DORANTES, Felipe y Lorenza FLORES GARCÍA, 1981. *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos*. México: INAH.
- GOSSEN H., Gary, 1979. *Los chamulas en el mundo del sol, tiempo y espacio de una tradición oral maya*. México: INI.

- HARRISON, Frank y Joan HARRISON, 1968. "Spanish Elements in the Music of two Maya Groups in Chiapas". *Selected Reports* 2: 1-44.
- HERNÁNDEZ AZUARA, César, 2003. *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos musicales en los siglos XIX y XX*. México: CIESAS / El Colegio de San Luis / Programa de Desarrollo Cultural de las Huastecas.
- HERNÁNDEZ VACA, V́ctor, 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.
- _____, 2008. *Que suenen pero que duren. Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- HOOD, Mantle, 1971. *The Ethnomusicologist*. Los Ángeles: Institute of Ethnomusicology, University of California.
- JURADO BARRANCO, María Eugenia, 2001. *Xantolo, el retorno de los muertos*. México: FONCA / CONACULTA.
- _____, y Camilo Raxa CAMACHO JURADO, [s.f.]. *Notas al disco compacto La Huasteca. Música de arpa en los rituales de costumbre: Teenek, Nahuas y Totonacos*. México: FONCA-CONACULTA.
- MARTÍ, Samuel, 1968. *Instrumentos musicales precortesianos*. México: INAH.
- MENDIOZA MONTEERRUBIO, Rafael, 2001. *Monografía de Matlapa*. México: Independiente.
- _____, 2002. *Monografía de Matlapa*. México: Independiente.
- _____, 2005. *Monografía de Matlapa*. México: Independiente.
- OCHOA CABRERA, José Antonio y Claudia L. CORTÉS HERNÁNDEZ, 2002. *Catálogo de instrumentos musicales y objetos sonoros del México indígena*. México: FONCA / Grupo Luvina.
- OLGUÍN, Enriqueta, 1993. "Cómo nació Chicomexochitl". En *Huasteca, II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional*, coord. Jesús Ruvalcaba y Graciela Alcalá. México: CIESAS.
- OLMOS AGUILERA, Miguel, 1998. *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*. México: INAH.
- PÉREZ ZEVALLOS, Juan Manuel y José RUVALCABA, coord., 2003. *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región*. México: CIESAS / El Colegio de San Luis.
- ROUBINA, Eugenia, 1999. *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: CONACULTA / FONCA.

- RUVALCABA, Jesús, Juan Manuel PÉREZ ZEVALLOS y Octavio HERRERA, coord., 2004. *La Huasteca un recorrido por su diversidad*. México: CIESAS / El Colegio de San Luis / El Colegio de Tamaulipas.
- STANFORD, Thomas, 1984. *El son mexicano*. México: FCE.
- SUÁREZ, María Teresa, 1991. *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*. México: CENIDIM.
- SZALIJAK, Gyögy, 2003. "...porque si no comemos maíz no vivimos. Identidad y ritos de fertilidad en la huasteca hidalguense". En *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región*, coord. Juan Manuel Pérez Zevallos y José Ruvalcaba. México: CIESAS / El Colegio de San Luis, 113-144.
- VARELA R, Leticia T., 1986. *La música en la vida de los yaquis*. Sonora: Gobierno del Estado de Sonora-Secretaría de Fomento Educativo y Cultura.

Entrevistas

- Cayetano Pérez, 41 años. Constructor de quintas huapangueras, jaranas, bajo sextos y guitarras sextas.
- Clemente Hernández Francisca, 63 años. Rezador y constructor de quintas huapangueras y jaranas.
- Cutberto Ramón Ávila, 46 años. Constructor de quintas huapangueras, jaranas, requintos, bajo sextos, violines y guitarras sextas.
- Floriberto Ortiz Hernández, 28 años. Danzante, músico intérprete de arpa y rabel y constructor de jaranas y quintas huapangueras.
- Frumencio Merced Hernández. Constructor de quintas huapangueras y jaranas, guitarras sextas.
- Lorenzo Ortiz Hernández, 55 años. Músico intérprete de arpa y rabel, constructor de arpas, rabel y cartonal.

Fotografías

Víctor Hernández Vaca.