



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES “ALFONSO VÉLEZ
PLIEGO”

MAESTRÍA EN HISTORIA

“EN PUEBLA HAY SON, EXPRESIÓN MUSICAL DE PAHUATLÁN
(1940-1950)”

Septiembre de 2020

Tesis presentada para obtener el grado de Maestría

Presenta: Brenda Lira

Directora: Dra. Rosalva Loreto

ÍNDICE

	Página
Introducción	4
CAPÍTULO I. Música mexicana 1940-1950	13
1. 1.1 Cultura nacionalista del siglo XX. Nacionalismo musical	14
1.1.2 Música popular	19
1.2.1 El género musical del “son”, más allá del orden establecido	25
1.2.2 Los nuevos aires musicales en el cine	30
1.2.3 Las musicalidades regionales	35
1.3.1 Los años 40’s: el giro del nacionalismo al servicio de las élites	38
1.3.2 La hegemonía de los estereotipos culturales	44
CAPÍTULO II. Proceso histórico de la región huasteca	49
2.1.1 El espacio huasteco	52
2.1.2 El espacio de Pahuatlán	61
2.2.1 La población huasteca	65
2.2.2 La población de Pahuatlán	76
2.3.1 La cultura musical de la huasteca	79
2.3.2 El son huasteco	82
CAPÍTULO III. El son en Pahuatlán: una práctica huasteca	95
3.1.1 Los caminos del son	100

3.1.2 Mapa social	111
3.2.1 Los soneros de Pahuatlán	115
3.2.2 Músicos indígenas	124
3.3.1 La práctica del huapango	129
3.3.2 Mujeres bailadoras y organizadoras de huapangos	136
3.3.3 Lazos festivos, culturales y de familia	139
Conclusiones	144
Glosario	151
Anexos	154
Bibliografía	161

Introducción

La investigación sobre la historia de la música mexicana se ha trabajado desde la primera mitad del siglo XX, tres importantes precursores fueron el musicólogo y compositor Víctor T. Mendoza (Cholula, Puebla, 1894- Ciudad de México, 1964), el compositor, crítico e investigador de la música Gerónimo Baqueiro Sosa (Holpechén, Campeche, 1892-Ciudad de México, 1967), y el folklorista, poeta y musicólogo Rubén M. Campos (Guanajuato, Gto., 1876- Ciudad de México, 1945). Es conocido que Víctor y Gerónimo generaron colecciones especializadas de archivos musicales que actualmente constituyen herramientas básicas para la investigación.¹

En medio de la corrientes nacionalista de la música, algunos estudios y músicos pertenecientes a esta corriente, como Manuel M. Ponce, adjudicaron a la herencia musical europea todas las virtudes de las singularidades de la música mexicana.²

Fue hasta la segunda mitad del siglo XX que el interés por la música regional y local se reflejó en las importantísimas recopilaciones de música tradicional del etnomusicologo Jose Raul Hellmer (Pensilvania, EUA, 1913- Ciudad de México, 1971), y del también etnomusicologo Thomas Stanford (Albuquerque, EUA, 1929- Ciudad de México, 2018) quienes compilaron los primeros catálogos de música en lengua indígena y tradicional, colecciones que actualmente son acervo del Instituto

1 Herlinda Mendoza, “Gerónimo Baqueiro Foster y su legado documental”, *Revista Digital Universitaria* (2006) p.2.

2 Ricardo Pérez Montfort, “Entre "nacionalismo", "regionalismo" y "universalidad" Aproximaciones a una controversia entre Manuel M. Ponce y Alfredo Tamayo Marín en 1920-1921”, *Heterofonía: Revista de Investigación* (1998) pp. 141-151

Nacional de Antropología e Historia.³ Así como, en los trabajos de Otto Mayer-Serra, Salvador E. Morales Pérez, Gabriel Saldívar, Jesús Jauregui, Yolanda Moreno Rivas, Jas Reuter, Antonio García de León, etc., en los que se puso en valor las raíces africanas e indígenas de la música mexicana.

La presente investigación transdisciplinar tiene el objetivo de conocer el proceso de resistencia y la práctica cultura que al interior de una comunidad sonera, en este caso Pahuatlán, se llevó a cabo, arraigando el son, frente a al procesos de hegemonización cultural que en este periodo el Estado emprendió, junto con los medios de comunicación entre 1940 y 1950.

Esta investigación se encuentra inspirada en los trabajos de los historiadores de la música y musicólogos antes mencionadas, así como en las investigaciones contemporáneas de Rosa Maria Bonilla & Juan Carlos Gómez, Lizette A. Alegre, Aurelio Tello, Rosa Virginia Sanchez, Raquel Paraíso, Fernando Híjar Sánchez, Antonio Corona, entre otros investigadores de la música. Y también en los trabajos de historia cultural de Ricardo Pérez Montfort, en la historia social de Antonio Escobar Ohmsted, quien ha hecho profundos estudios sobre la región huasteca, en la historia ambiental de Carmelo Peralta Rivero. De quienes se retoman herramientas y datos para analizar el contexto en el que se enfoca este trabajo.

Desde la historiografía cultural se analiza el proceso de la expresión musical, a través del cual continuo como una práctica el género regional del *son*, el lugar que ocupó la música en la política cultural nacionalista de los años 40's, y su impacto en la cultura regional y local. A través de la historiografía social que incluye estadísticas y mapas, se observa el proceso que siguieron las sociedades huastecas

3 Boletín No.465, Dirección de Medios de Comunicación, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 10 de diciembre de 2018; Boletín No.39, Dirección de Medios de Comunicación, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 8 de febrer de 2018.

para su conformación moderna. Y mediante la historiografía ambiental se analiza al paisaje natural como un tema presente en la relación sociocultural con el espacio tanto en lo regional y como en local, y dentro de la expresión musical de la huasteca.

Ya que éste trabajo pretende internarse en la problemática cultura regional y local de la música del *son* huasteco en un periodo coyuntural para las estructuras sociales y políticas del México del siglo XX, y de relevancia para comprender la cultura huasteca en el tiempo presente, forma parte de esta introducción una breve semblanza histórica sobre el proceso del *son* y los acontecimientos político-culturales que lo atravesaron.

En el género musical del *son* se engloban manifestaciones culturales, símbolos de mestizaje que han trascendido en la historia cultural de México. Su formación data del siglo XVIII cuando eran llamados *soncitos de la tierra*. Sus orígenes se encuentran “en el repertorio secular que fue importado de España durante el periodo colonial mexicano”,⁴ integrado al cancionero ternario caribeño a partir de los circuitos de los mercado internos y externo a cada puerto, regiones que a pesar de su lejanía, compartieron “una cultura y un cancionero lírico y musical muy semejante entre sí”.⁵ Se le llama cancionero ternario debido a que sigue un compás de tres tiempos.⁶

Las celebraciones de los esclavos africanos camufladas detrás de prácticas religiosas, las cuales “incorporaban música, danza y ejecución de instrumentos como el arpa o la guitarra” servían “como vehículo para ridiculizar a la religión, el poder y la dominación española” en respuesta a la represión

4 Raquel Paraíso, “Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sones mexicanos”, *Revista de Literaturas Populares* 10 (2010) p.155.

5 Raquel Paraíso, “Las redes” p.155.

6 Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. (México, FCE, 2016) p.122.

que sufrían de parte de la inquisición. Éstas fueron cruciales en la formación del *son*, pues mestizos y africanos organizaban festividades combinando elementos religiosos y seculares⁷, en las cuales se fusionaron elementos de ascendencia indígena, española y africana⁸

Las letrillas, coplas, seguidillas y coplillas españolas son, los versos cantados considerados predecesoras directas del *son*. Mientras que, la palabra *son* apareció “por primera vez en 1766 en la denuncia que se hizo de unas estrofas cantadas en el puerto de Veracruz”, término no obstante, que ya se asociaba al canto secular, al baile y a “la ejecución de instrumentos de cuerdas”.⁹

Los grupos humanos que en estos siglos se expresaron en la fiesta del “fandango” tuvieron en común características como “la trashumancia ganadera, la forma de vestir, las canciones de trabajo, los cantos de arreo, las danzas, las rondas infantiles, los cultos religiosos y su relación con el ritmo, las décimas, el mestizaje” elementos culturales que permanecieron a lo largo del siglo XIX y fueron definiendo sus características regionales.¹⁰

Los sones “durante los primeros cincuenta años de vida independiente” recibieron un fuerte impulso, alimentando el ambiente popular, donde su transmisión se mantuvo de forma principalmente oral.¹¹ Algunos temas comenzaron a ser incluidos como símbolos de folclore en los repertorios de la “música de salón”, combinados con la música romántica influenciada por la corriente europea (la ópera italiana,

7 Raquel Paraíso, “Las redes” p.154.

8 Ricardo Pérez Montfor, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo* (México: CIESAS, 1994) p.94.

9 Antonio Garcia de León, *El mar*, pp. 147-149.

10 Antonio Garcia de León, *El mar*, pp. 147-149.

11 Ricardo Pérez, *Estampas*, p.95.

la zarzuela), lo que generó las primeras publicaciones escritas en partituras con figuras musicales alusivas al son, estilo que posteriormente se consolidaría en el *nacionalismo musical*.¹²

A pesar de las desigualdades económicas que se remarcaron durante el porfiriato entre el pueblo y las élites, el intercambio comercial dio pie a la difusión de la música popular, entre ellas el *son*, madurando formas musicales con las que se le identificó desde entonces.¹³ Fue sobre todo la zona noro-central (bloque geográfico que incluye Durango, Zacatecas, San Luis Potosí, Aguascalientes, Guanajuato y Jalisco) donde se reforzó una visión regional de la cultura, correspondiendo al crecimiento económico de esta zona durante las últimas décadas del siglo XIX, debido al despunte de la minería y la metalurgia,¹⁴ acunaron los artistas posrevolucionarios.

El nuevo liberalismo de finales del siglo XIX basado en el lema de “paz y progreso”, ingresaría a México al llamado mundo *moderno y cosmopolita del siglo XX*”, que al coincidir con “los afanes europeizantes de la élite en el poder” influenció a la música académica, guiada por las escuelas italianas, alemanas, polacas y francesas, fundándose en 1866 el Conservatorio Nacional. En este periodo algunos compositores fueron integrando al romanticismo, que permeaba en las manifestaciones artísticas del porfiriato, los “aires nacionales” a sus composiciones.¹⁵

En tanto que, las sociedades sufrieron profundos cambios como la absorción de comunidades campesinas por las haciendas y plantaciones, con las vías férreas y los primeros pasos de la industria moderna. “La influencia de lo político en la creación musical del siglo XX ha sido más intensa que en ninguna otra época anterior. Los conflictos ideológicos y sociales asumieron una función explícita en

12 Julio Estrada, *Canto Roto: Silvestre Revueltas* (México, FCE, 2012) p. 13.

13 Ricardo Pérez Montfor, *Estampas*, p.92-94.

14 Julio Estrada, *Canto*, p.9.

15 Ricardo Pérez Montfor, *Estampas*, pp.91-93

las artes, comparable a la que en otras épocas habían desempeñado la religión (...) el nacionalismo terminaría derivando en los grandes totalitarismos(...) Pero lo musical no sólo reflejó el discurso del poder. También realidades sociales cuya dureza habitualmente propiciaba su ocultación por el orden establecido”.¹⁶

México siguió siendo a principios del siglo XX predominantemente rural, de dónde provenía la mayor desigualdad. Los movimientos agrarios condujeron al inicio de la lucha de la revolución.¹⁷ En este periodo de lucha armada, menciona Pérez Montfort, “muchos músicos profesionales emigraron”, desintegrándose las orquesta más importantes del porfiriato, contrario a lo que sucedió con la música regional.¹⁸

Después de la Revolución mexicana, la cual describe Arnaldo Córdova como una gigante movilización de masas trabajadoras urbanas y rurales, impulsadas con la palanca de las reformas sociales.¹⁹ Para los años veinte la reforma agraria solo servía como un instrumento de manipulación de masas campesinas. Mientras que Álvaro Obregón a través del caudillismo y el militarismo logró impedir que el grupo de los revolucionarios se desintegrara, con el cual Plutarco Elías Calles concertaría entre estos el poder, aglutinándolos en el Partido Nacional Revolucionario, dejando de lado la política de masa de la Revolución, política de desarrollo que “había dejado de cumplirse”.²⁰ El nacionalismo estaba puesto en marcha.

16 Joaquín Piñeiro Blanca “La música como elemento de análisis histórico: La historia actual”. *Revista Electronica Historia Actual Online*, No.5 (2004) pp155-169.

17 Juan Felipe Leal, *La burguesía y el Estado mexicano* (México, Ed. El Caballito,1986) p.111.

18 Ricardo Pérez Montfor, *Estampas*, pp.98-100.

19 Arnaldo Córdova, *La política de masas del cardenismo* (México, Ed. Era, 2010) pp.13-15

20 Arnaldo Córdova, *La política*, pp.13-16.

En este periodo, José Vasconcelos encargado de la Secretaria de Educación Pública (1921-1924), integro “el argumento de la mexicanidad basado en lo típico nuestro” al recuperar la antigua propuesta de Alberto J. Pani dirigida a la instrucción pública, que buscaba reivindicar “las industrias típicas, por las élites” y orientar la tecnología al mejoramiento económico de los sectores populares, con el objetivo del progreso y la unidad nacional.²¹

Las autoridades educativas mostraron preferencia por “las manifestaciones culturales del Bajío, los valles poblanos, la meseta Tarasca y Oaxaca”, se discutiría desde entonces con que imagen definir la identidad estética de lo mexicano: con la del charro, la china poblana, la tehuana o el indio tarasco.²²

Describe Pérez Montfort que, fue durante el Maximato cuando los estereotipos nacionalistas mexicanos delinearon sus principales elementos, inventados tanto para la “alta cultura” como para la cultura popular “una serie de figuras y cuadros representativos de la mexicanidad” para unificar la diversidad tan amplia que es lo “típico y tradicional”. Con lo que se legitimaría a la cultura oficial y a los líderes políticos frente al pueblo. José Vasconcelos avivó la semilla de la discusión sobre los orígenes y el sentido de la nación mexicana iniciados en el siglo XVIII.²³

Artistas, literatos, filósofos, educadores y periodistas, buscaban modelar el nacionalismo cultural en boga. Los nacionalismos culturales vasconcelistas “veían a la educación, y con ella *la estética*, como la forma ideal de superación material y cultural”. Se buscaron definiciones de lo típico, en lo cual también participaron los medios de difusión masiva, en ello la diversidad tuvo que sacrificarse, poco a poco se fue imponiendo el cuadro típico un tanto inventado: el charro, la china poblana y la música de

21 Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos* (México, CIESAS, 2000) pp. 49-53.

22 Ricardo Pérez Montfor, *Avatares*, p. 54.

23 Ricardo Pérez Montfor, *Estampas*, p.113

mariachi. Recurso nacionalista difundido en las escuelas oficiales y desde los medios de comunicación que, entre los años veinte y treinta quedó aceptado en los ámbitos populares.²⁴

¿Qué sucedió para entonces con los sones mexicanos? ¿cuál fue la música que domino el espectro nacionalista? ¿cómo repercutió este proceso de selección y exclusión en la expresión regional y local? ¿de que manera continuó la práctica de la música del *son* en lo local? ¿que ha representado esta musica creada al margen del orden establecido para las sociedades locales, especialmente en el municipio de Pahuatlán?

En el primer capítulo de este trabajo de investigación se describe el contexto histórico nacional que abarcamos: el nacionalismo musical, que junto con la música popular del periodo: ranchera y bolero, fue establecida como la cultura dominante, fortalecida por los medios de comunicación y la industria cinematográfica que consolido los íconos culturales: “lo típico”. Se define el concepto de *son mexicano*, profundizando en dicho género musical, en sus características y aspectos que, hacía el siglo XX se encontraban ya consolidados en manifestaciones musicales locales, formando parte del paisaje cultural intangible de diversas regiones, consecuencia y reflejo de procesos históricos de mestizaje y de resistencia frente a la dominación cultural. Y se analiza y reflexiona sobre la hegemonización cultural a través de lo cual, los estereotipos fabricados por las élites, bajo el proyecto nacionalista, sirvieron muy bien en los años cuarentas al proyecto modernizador de las élites, que margino a la diversidad cultural de las regiones.

En el segundo capítulo, pasando a hablar del *son* en su contexto regional, se describe la región Huasteca, la cual se encuentra compuesta por diversas unidades espaciales, integrada por ecosistemas y

24 Ricardo Pérez Montfor, *Estampas*, pp.115-121

poblaciones muy variados entre sí, pero amalgamados a través del paisaje y la cultura en la que destaca la música del son huasteco, una de sus principales características, que la diferencia del resto del territorio nacional. Lo anterior, con el objetivo de esclarecer e identificar los procesos que culturalmente han distinguido a esta región, comprender su composición territorial y sociocultural. Para comprender el proceso musical del son huasteco y su práctica, y el papel que desempeñó en la identificación cultural de lo huasteco, durante el periodo estudiado. Se realizará un acercamiento y se analizará también, las características del municipio de Pahuatlán ubicado en la Sierra Norte de Puebla, lugar conocido por sus huapangos, para observar las características que comparte este municipio poblano con el resto de la huasteca, y comprender esta identificación cultural y musical.

En el tercer capítulo nos adentraremos en el proceso histórico local del son en el municipio de Pahuatlán, a través del conocimiento previo sobre su contexto, de entrevistas de historia oral y del análisis etnográfico. Siguiendo los rastros del son huasteco en el periodo que estudiamos, conoceremos su práctica musical, los huapangos, los caminos por los que transitaron los soneros y transmitieron su tradición musical, a los sujetos que lo han interpretado, las características que le dan singularidad a este son en este lugar, los símbolos culturales que se anclaron por medio de esta expresión, a las mujeres bailadoras y organizadoras de la práctica tradicional festiva del huapango, así como, historias de vida y de familias que con su amor por el son han fortalecido la práctica y los lazos, más allá de cualquier hegemonía cultural. Es decir que, analizaremos a nivel local el fenómeno musical, alrededor del cual la sociedad huasteca se identifica.

CAPÍTULO I

Música mexicana 1940-1950

1.1.1 Cultura nacionalista del siglo XX. Nacionalismo musical

Con la corriente “nacionalista” de la música, lo tradicional fue sancionado por las élites intelectuales y artísticas del país. Por un lado el nacionalismo musical tomó para sus composiciones melodías de los sones tradicionales de las regiones, pretendiendo limpiar y armonizar las versiones vernáculas mexicanas. Surgiendo a partir de esto, antagonismos por parte de músicos regionales, como el que relata Pérez Montfort en uno de sus ensayos, donde narra el conflicto entre Manuel M. Ponce con músicos de Yucatán, especialmente con Alfredo Tamayo, quien señaló como plaguario al renombrado compositor académico.²⁵ Y por otro lado, se crearon nuevas formas comerciales a partir de los estilos regionales, las cuales aparecieron en la capital del país, lo cual afectó tanto a los estilos como a los intérpretes locales”.²⁶

La crisis del 29 provocó la desarticulación de las actividades económicas, situación que Calles justificó desde el aspecto técnico de la economía, pero que resintió sobre todo la clase trabajadora. Los postulados de la Revolución se mantuvieron vivos para un sector que a mediados de los años treinta condujo la política nacional: el cardenismo.²⁷ Cárdenas se convirtió en el líder de las masas, a través de quién, el “pueblo mexicano” y el Estado se unieron definitivamente en una ideología nacionalista. El régimen nacionalista de Cárdenas creó a la CTM (Confederación de Trabajadores de México), y a la CNC (Confederación Nacional Campesina), que junto con la expropiación petrolera (1938) fortaleció al sector obrero, mismo que pareció estar respaldado por el Estado, mientras, afirma Córdova, éste encontraba “la llave maestra para la política de masas: la organización”.²⁸

25 Ricardo Pérez Montfort, “Entre “nacionalismo”...” pp.141-151.

26 Raquel Paraíso, “Las redes” p.160.

27 Arnaldo Córdova, *La política*, p.24.

28 Arnaldo Córdova, *La política*, p.49

El corporativismo fue desde entonces la brújula que guiaría el liderazgo entre las masas, del PNR, el cual una vez consolidado el cardenismo cambió su nombre a PRM (Partido de la Revolución Mexicana). Contrario a la reforma de la educación socialista del artículo tercero constitucional que no duró mucho, el corporativismo planteado dentro de una economía mixta, sirvió muy bien a los siguientes gobiernos, que se inclinarían en pos de la modernidad, por la inversión y la propiedad privada. Si bien, la política de masas, como explica Arnaldo Córdova “se plasmó” como “la alianza entre las masas y el Estado”, fue sobre todo una eficaz política de desarrollo”.²⁹ Fue este momento en que el Estado consolidó la integración de los símbolos culturales estereotípicos, que llevaron al pueblo a identificarse con él, mientras que una serie de artistas nacionalistas de todas las ramas y los medios de comunicación masiva, arrojaron la ideología.³⁰

Concuerdan varios autores que, una característica de la década de los años treinta fue el comienzo del nacionalismo musical, con “la aparición de una nueva concepción estética en el terreno de la creación sonora: la Escuela Nacionalista”, con la que, si bien se dio a conocer una imagen hacia el exterior también se establecieron parámetros “como si se tratara de sujetar talentos y formas con una camisa de fuerza”.³¹ Cabe destacar en este terreno que, algunos de los compositores más importantes eran originarios de la región norcentral, lo que Julio Estrada define como “la segunda frontera” donde se abrevaron producciones culturales. Espacio regional que debido a la explotación minera, había ganado cierto estatus cultural desde mediados del siglo XIX.³²

29 Arnaldo Córdova, *La política*, pp.77-89.

30 Vicente de Jesús Fernández, “El nacionalismo cultural mexicano y sus contradicciones en la película “Vámonos con Pancho Villa”, *Fotocinema: Revista científica de cine y fotografía*, No. 14 (2017) p. 29.

31 Yolanda Moreno Rivas, "Las políticas culturales en la música mexicana", en *Políticas culturales del Estado mexicano* Coord. Moisés Ladrón de Guevara (1983) p. 186.

32 Julio Estrada, *Canto*, pp. 25-26

Para Dan Malmström, el nacionalismo musical dio inicio con la formación de la Orquesta Sinfónica Mexicana (OSN), en 1928.³³ Bajo este término se encontraron “artistas que vivieron en la época del nacionalismo” cultural, “pero cuya obra claramente aparece muy distante entre sí”.³⁴ El mismo Blas Galindo escribió en el *Boletín del Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública* de 1946, un artículo nombrado “El nacionalismo musical mexicano”, donde el compositor incluye entre los músicos nacionalistas a “Melesio Morales, Ernesto Elorduy y Felipe Villanueva *influenciados por los sonecillos, canciones y bailables en boga por aquel entonces en el país*”, y culmina “su recuento con Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Candelario Huízar, Luis Sandi y el Grupo de los Cuatro (Pablo Moncayo, Daniel Ayala, Salvador Contreras y él mismo)”.³⁵

Este *occidentalismo* musical, buscó integrar y hacer alusiones a la mexicanidad. Manuel M. Ponce destacó desde el periodo revolucionario al formar parte del programa piloto vasconcelista, emprendiendo obra teórica e instrumental para el nacionalismo mestizo, creando obras como “Balada mexicana” (1915) y “Estrellita” (1912).

En lo estilístico el nacionalismo se caracterizó “por el uso del material melódico o rítmico inspirado por la música indígena, mestiza o popular o bien tomado de ellas”, así como, por el uso o combinación de instrumentos de la música “indígena, mestiza o popular”, incluso el uso “de frecuentes cambios de compás” se adjudica a la influencia de esta música, aunque también se percibe la influencia de compositores extranjeros como Stravinsky, Debussy y Ravel.³⁶

33 Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX* (1974) p.134.

34 Ricardo Pérez, *Avatares*, p. 70.

35 Ricardo Pérez, *Avatares*, p.71.

36 Dan Malmström, *Introducción*, pp.114, 115.

El proyecto se fue consolidando hacia los años treinta, con obras como “Sinfonía India” (1935-1936), “Xochipilli” (1940) de Carlos Chávez (1899-1987), en las que el uso de ocarinas, flautas de carrizo, sonajas y teponaztli marcaron un estilo indigenista tratando de interpretar la tradición musical de los pueblos indígenas. Carlos Chávez fue la figura más destacada de la música académica mexicana, a quien describe Julio Estrada “como el artista mexicano de mayor rango”. Chavez además de realizar numerosas e importantes composiciones, participó en tantas actividades institucionales de la música nacionalista que lo distinguieron. Dirigió el Conservatorio, la Orquesta Sinfónica Mexicana en los años treinta, fundó y dirigió el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (1947-1952).³⁷

Candelario Huízar (1883-1970) apuntaló al movimiento con obras como “Pueblerinas” (1931), “Surco” (1931), Daniel Ayala participó en la búsqueda indigenista con “Tribu” (1935), “Los Yaquis y los Seris” (1937), Pablo Moncayo (1912-1958) realizaba su conocido “Huapango” (1941) de tintes regionales, y Silvestre Revueltas (1899-1940) constituyó la culminación del movimiento con un catálogo de obras como “Sensemayá” (1938) y “Cuauhnahuac (1930).³⁸

Este último, Revueltas, compuso también música para películas como: *Vámonos con Pancho Villa* (1936), *El indio* (1938), *Ferrocarriles de Baja California* (1938), *La noche de los mayas* (1939), *Bajo el signo de la muerte* (1939), *Los de abajo* (1940). Y fue reconocido por su importante experimentación musical, la cual rebasó parámetros nacionalistas, europeos e indigenistas, marcando con ello, y desde su postura personal, una clara diferencia con la corriente. Una gran variedad de estilos trató de encerrar el llamado nacionalismo musical, que sin dejar de seguir al romanticismo europeo se planteó generar un estilo nacional.³⁹

37 Julio Estrada, *Canto*, p.32

38 Yolanda Moreno, “Las políticas” p.187.

39 Dan Malmströmo, *Introducción*, pp.89,90.

El año de 1940 ha sido considerado el declive de este movimiento musical, pero también el “climax” pues en este año “se celebró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la exposición de arte mexicano, que incluyó conciertos”, evento en el que se estrenó en mayo de 1940: *Sones de Mariachi* de Blas Galindo.⁴⁰

Como vemos en el nacionalismo musical mexicano, la música académica también incorporó el sonido del mariachi y el de las diversas regiones a la hora de buscar afirmarse. Una de las obras más conocidas, la cual, incluso, ha sido considerada popularmente como el segundo himno mexicano, es *Huapango* de José Pablo Moncayo, “basada en los sones *El Siquisirí, El Balajú y Gavilancito*” que “se estrenó en 1941 y desde entonces es pieza obligada en el repertorio de las orquestas sinfónicas mexicanas”.⁴¹

Quizá lo que más caracterizó a la música de mariachi fue que provenía de un grupo de individuos vestidos invariablemente de charros... El atuendo lo habían tomado de la Orquesta Típica de la Ciudad de México, y ésta a su vez la había copiado del cuerpo de policía porfistia por excelencia conocido por el nombre de Los Rurales Mexicanos... La Orquesta típica represento a México en diversas exposiciones internacionales, y múltiples eventos de carácter oficial.

40 Dan Malmströmo, *Introducción*, pp. 134-150; Ricardo Pérez, *Avatares ...* p.132

41 Ricardo Pérez, *Avatares*, pp.132- 140

1.1.2 Música popular

En el ámbito de la música popular, el mariachi fue explotado como símbolo de lo mexicano, sobre todo desde la fundación de la XEW en 1930⁴², también fue promovido durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), los charros dominaron el quehacer nacional. ⁴³ Finalmente, bajo el término de *canción ranchera* se aglutinaron de forma comercial las variantes de música rural que venían del “rancho”, marcándose una separación con la música tradicional mexicana de origen regional.

“Jauregui apunta que el género *ranchero* fue un triunfo de la comunicación electrónica” ⁴⁴ Este se fortaleció sobre todo en el contexto urbano, “se desarrolló en el contexto de una época de transito... que pregonaba la nueva vida urbana impulsada por el Estado a partir de 1940”. ⁴⁵

La inauguración de la XEW, contribuyó “con gran ímpetu comercial a forjar el mayor número de ídolos destinados al consumo indiscriminado”. Este negocio radiofónico no sólo se filtró “en los ambientes financieros y económicamente poderosos sino que se llevó de corbata parte del *mexicanísimo gusto* de los radioescuchas”. ⁴⁶ Estado y burguesía consolidaron su relación, “se estaba tratando de conducir y de *educar* al pueblo para que revalorará su propia sabiduría”. ⁴⁷

42 Ricardo Pérez, *Estampas*, 1994, pp.119-125.

43 Ricardo Pérez, *Avatares*, p.83.

44 Arturo Chamorro, “Jesus Jauregui. El mariachi: símbolo de México” *Reseñas, Revista Relaciones* (El Colegio de Michoacan, 2014) p.251.

45 Humberto Dominguez Chavez, “La música popular 1940-1950”, *Programa de computo para la enseñanza, Modernización del sistema y consolidación política 1940-1970* (UNAM, 2011) p. 1.

46 Ricardo Pérez, *Avatares*, p.102.

47 Ricardo Pérez, *Avatares*, pp.76-77.

Describe Fernández Mora que es hacia los años cuarenta que se inauguró la llamada “Época de oro del cine mexicano”, como consecuencia de la política cultural cardenista que había financiado directa o indirectamente a las diversas ramas de la creación artística, pero sobre todo por “la alianza con los Estados Unidos durante la segunda guerra mundial y los menoscabos en las industrias cinematográficas competidoras”. Se puso entonces en circulación todo el aparato simbólico de la mexicanidad. ⁴⁸

“La producción fílmica mexicana de 1935 estuvo caracterizada por una tendencia a estandarizar sus volúmenes: en ese año se filmaron 23 cintas de largometraje de argumento y dos documentales de carácter oficial que implicaron la participación estatal”. Películas como *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), fueron parte aguas para la formación de la industria fílmica nacional. En esta década el contenido estuvo marcado por los símbolos revolucionarios . ⁴⁹

Hacia los años cuarentas el contenido de las películas giro hacia la construcción de los estereotipos culturales, hermanándose con la XEW. Señala Eduardo de la Vega que, la cinematografía nacional logró transformarse en una industria gracias al éxito de una serie de películas denominadas "comedias rancheras" (*Allá en el Rancho Grande, Cielito lindo, ¡Ora Ponciano!, Bajo el cielo de México, ¡Así es mi tierra!*, etcétera) . ⁵⁰

El nuevo presidente, Manuel Ávila Camacho buscó aprovechar la “coyuntura que ofrecía la guerra mundial para industrializar al país”, “desechó toda retorica que pudiera parecer comunistas”, más del

48 Vicente de Jesus Fernández, “El nacionalismo” p. 29.

49 Eduardo De la Vega Alfaro, “Cine e industria cultural en México: ¿Hacia un nuevo enfoque sociológico?”, *Comunicación y Sociedad* (Departamento de Estudio de la Comunicacion Social, Universidad de Guadalajara, 1992) p.230.

50 Eduardo De la Vega, “Cine” p.230.

50 por ciento de los gastos de gobierno los destinó a apoyar a las empresas privadas, impuso la práctica del mercado libre. Contando con el inmenso poder que la revolución dio a la presidencia, y “con el contexto de la guerra mundial” que de forma justificada le permitió convocar a la unidad nacional.⁵¹ Las corrientes nacionalista o mexicanistas ya no solo respaldarían el nacionalismo de Estado, sino que serían utilizadas “institucionalmente”, como el muralismo para pintar presidencias municipales.⁵²

Al igual que el mariachi, sobre el son jarocho se construyó un cuadro estereotípico, su máximo apogeo se ubicó dentro del régimen de Miguel Alemán (1946-1952). A lo largo de los años cuarenta “los vestidos blancos, las peinetas los grupos de arpa y jarana, el paliacate rojo y el sombrero de cuatro pedradas, se convirtieron en sinónimos de son jarocho”. Y “con películas como *Sólo Veracruz es bello* (1948), o *Flor de Caña* (1949)” el estereotipo jarocho quedó establecido.⁵³

El son huasteco no se mantuvo ajeno a la comercialización de los medios de comunicación masivos, y la figura estereotípica del huasteco se apuntaló en la ya mencionada película: *Los tres huastecos* (1948). Nicandro Castillo, sonero huasteco originario de Xochiatipan (Hidalgo), apareció frecuentemente en el cine de la década de los cuarentas junto a Jorge Negrete y Pedro Infante, convirtiéndose en una figura representativa de lo huasteco, que no obstante, interpretaba canciones mexicanas que en contadas ocasiones se acercaron al son huasteco, pero que, caracterizó por su falsete (técnica particular del canto del son huasteco). Canciones que variaban entre el bolero y la ranchera.

Entre los compositores que estuvieron a cargo de la banda sonora de estas películas se encontraron Antonio Díaz Conde, Gonzalo Curiel y Manuel Esperón. Antonio Díaz, músico español, compuso la

51 Eduardo De la Vega, “Cine” p. 230.

52 Eduardo De la Vega, “Cine” p. 225.

53 Ricarda Pérez Montfor, *Avatares*, pp.137-140.

banda sonora de las películas *La Perla*, *Pueblerina*, *Rosaura Castro*, *La malquerida*, *Maclovía*, *Salón México*, *Las rosas del milagro*, *Los tres García*, entre otras.⁵⁴ Gonzalo Curiel compuso la banda sonora de varias películas protagonizadas por cantinflas, mismo que fue un prestigiado compositor de música popular del siglo XX.

Esperón fue el más destacado, pues introdujo el mariachi al cine, y en 1943 organizó musicalmente a los grupos de mariachis “que en ése entonces tocaban sin partituras ni dirección musical. El primer grupo de mariachi que organizó fue el Mariachi Vargas, con la canción Cocula (de su autoría), para acompañar a Jorge Negrete”. Desde ese momento, se volvió obligatorio para los mariachis modernos aprender a leer música, o por lo menos tener un director musical. Esperón “Fue compositor de cabecera de los grandes ídolos del cine de la Época de Oro, entre los que destacan Jorge Negrete y Pedro Infante.”⁵⁵

Describe José Agustín que la corriente nacionalista en la música que, para 1944 estreno *Huapango* de Pablo Moncayo, comenzó a declinar en esta década. Lo que vendría sería la vanguardia internacional que maduraría hasta los años cincuentas⁵⁶. Fue la música popular la que se consagró con los éxitos de Agustín Lara, Toña la Negra, los boleros de María Luisa Landín y los Hermanos Martínez Gil, los mambos con Dámaso Pérez Prado, el chachachá, el danzón en los salones de baile como el Salón México (inaugurado en 1920) donde se inició la difusión en nuestro país de la llamada música tropical.⁵⁷ En este entonces también brillo Francisco Gabilondo Soler “Cri cri”⁵⁸

54 Secretaria de Cultura, “Dedican cita del ciclo Detrás de la pizarra a Antonio Díaz Conde”, 2013.

<https://www.gob.mx/cultura/prensa/dedican-cita-del-ciclo-detras-de-la-pizarra-a-antonio-diaz-conde-43629>

55 Sociedad de Autores y Compositores de México, *Manuel Esperón González*.

<http://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08021>

56 José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940-1970*, (México, FCE, 1993) pp.29-34.

57 Humberto Domínguez, “La música” p. 2

58 José Agustín, *Tragicomedia*, pp.29-34.

“Algunas de las más populares interpretaciones de boleros quedaron en manos de grupos musicales de tres integrantes que, con guitarras y maracas, difundieron las mejores obras del género. Fueron famosos en el cine nacional Los Tres Calaveras, mientras que Los Panchos aparecieron en Nueva York en 1944 para convertirse en uno de sus grandes intérpretes en las ciudades latinoamericanas. Proliferaron además otros grupos como Los Tres Ases, Los Tres Caballeros o Los Tecolines”⁵⁹

En la música popular ya no se incluyeron sones tradicionales. Las nuevas versiones de la música de ambiente rural, pero que formaron parte de un contexto de reciente estimación de la vida urbana y la modernidad, en la ranchera sobresaldrían José Alfredo Jiménez, Pedro Vargas, Jorge Negrete, María González, Lucha Reyes, Pedro Infante. Música que se consagró en el cine nacional. Una continuada manifestación de este género lo integraría el llamado bolero ranchero, con exponentes como Pedro Infante, y Cuco Sánchez. “Expresión más acorde con el tipo de macho mexicano, por lo que sus intérpretes vestían de charro, como integrantes de un mariachi”.⁶⁰

Los tres sones (mariachi, jarocho y huasteco) que, como vemos en este subcapítulo, para ser promovidos como objetos masivos de consumo sufrieron cambios sobre su imagen, sus estructuras musicales y forma de interpretación, fueron consumidos por un público capitalino y extranjero, a través de los que se identificó a las regiones que los crearon. No obstante, como mencionan distintos autores, los sones tradicionales continuaron reproduciéndose en las regiones aisladas, y aunque en mayor o menor medida fueron influenciadas por la cultura masiva y la modernidad, las prácticas tradicionales

59 Humberto Domínguez, “La música” p.3

60 Humberto Domínguez, “La música” p.1

de música fueron sostenidas por redes sociales, para las que estas expresiones han cumplido funciones culturales específicas.

Cabe destacar que en este periodo, la presencia femenina en la industria musical, enmarcada en la interpretación vocal fue un parte aguas para las siguientes generaciones, en un mundo musical que era exclusivo de los hombres. Con su potente voz Lucha Reyes en las canciones rancheras y la música vernácula, creó un estilo personal, interpretando también corridos, participó cantando en cintas del “cine de oro mexicano” como “El zorro de Jalisco” (1941) y “¡Ay Jalisco, no te rajes!” (1941). Dentro de la música ranchera se contaría con la presencia de duetos como “Las hermanas padilla”, “Las jilguerillas”, “Las hermanas Huerta”.

Con un estilo también muy personal y profunda sensibilidad Toña la Negra dejó un selló incalculable en las interpretaciones de boleros, cantante predilecta de Agustín Lara; quién participó en películas como “Revancha” (1948). María Luisa Landín y Ana María González, fueron algunas de las figuras femeninas destacadas de este periodo musical.

1.2.1 El género musical del “son”, más allá del orden establecido.

Para hablar sobre los sones mexicanos, hay que señalar su carácter regional, ya que forman parte de las características culturales que han constituido a un determinado tipo de sociedad, misma que ha reproducido por generaciones esta experiencia musical.⁶¹ Lo regional se refiere a una unidad histórico-social, con identidad propia que se diferencian de otros ámbitos territoriales⁶². Al respecto Claudio Lomnitz afirma que en este ámbito “sus patrones de organización y sus ritmos de cambio, siguen otra lógica” al “compartir orientaciones valorativas prácticas”.⁶³

Actualmente existen diversos géneros regionales, mas el “son” conforma una categoría que encierra varios estilos con características comunes, a continuación las abordaremos. El “son” ha sido un género y una práctica musical fomentada desde espacios rurales en relativo aislamiento, no obstante en constante cambio bajo procesos de integración y adaptación tanto interna como externamente, por medio de mercados, migraciones, vías y medios de comunicación, lo que le hizo trascender los límites regionales. Pero también lo convirtió en un símbolo, que establece un lazo permanente en la relación cultural de quienes la reproducen con el territorio que la ha sustentado con sus propias técnicas, revitalizando el apego a la comunidad.

Etimológicamente “derivado del latín *sonus* y del español *tañido* -sonido que produce un instrumento musical de los que se tañen-” la palabra “son” “significa ruido concertado, percibido con el sentido del

61 Yolanda Moreno “Las políticas” p.181.

62 Emilia Velázquez, *Cuando los arrieros perdieron sus caminos* (México, Colegio de Michoacan,1995) p.17.

63 Claudio Lomnitz, *Las salidas del laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano* (México, Planeta, 1995) p.41.

oído”.⁶⁴ Este género musical además de contar con características rítmicas, melódicas y armónicas específicas, cuenta con elementos líricos y coreográficos. Lo coreográfico incluye, en varios casos, a la pareja de bailarines que zapatean sobre una tarima, zapateado que se integra como percusión a la música.

Con este concepto: “son”, se describe a las distintas tradiciones musicales de las regiones mestizas, asociadas “con determinadas dotaciones instrumentales, estilos de canto y baile, matices interpretativos y textos”,⁶⁵ que como señala Raquel Paraíso, su historia “marca una de las primeras manifestaciones de globalización” que refleja la combinación de las tres raíces principales de la música latinoamericana, la “africana, europea”, e “indígena” en la apropiación local de las tendencias extranjeras, de instrumentos y de técnicas para crear su versión.

Lo anterior se observa en aspectos, como el hecho de que la mayor parte de las percusiones de frotación como la leona (del son jarocho) y la huapanguera “tienen una base común con la instrumentación indígena” del Caribe y de Mesoamérica que se funden con formas africanas y europeas; mientras que “el uso generalizado del *contrapunto*⁶⁶”, es muestra de la influencia de la *polirritmia*⁶⁷ africana. Cabe aclarar que el contrapunto se reconoce en el *ritmo*⁶⁸ cruzado, la asimetría, el choque, la suma de varios pulsos con duración diferente, mismo que se encuentra en los sones.⁶⁹

64 Rosa María Bonilla & Juan Carlos Gómez, “Son huasteco e identidad regional”, en: *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía* (México, UNAM, 2013) p.91.

65 Raquel Paraíso, “Las redes” p.155.

66 El término “contrapunto” deriva “de *punctus contra punctum*, i.e., *melodía contra melodía*, denota música consistente en dos o más líneas melódicas que suenan simultáneamente” (*Diccionario Harvard de la Música*, 1997, p.120)

67 El término “polirritmia” indica la “utilización simultánea de varios ritmos distintos”. (*Diccionario Harvard de la Música*, 1997, p.120)

68 “Ritmo” es el “aspecto de la música que se ocupa de la organización del tiempo. Como tal, es una función principalmente de las duraciones de los sonidos y silencios de los cuales consiste la música” (*Diccionario Harvard de la Música*, 1997, p.421).

69 Raquel Paraíso, “Las redes” pp. 175-187.

Existen entre los diversos tipos de sones “parentescos organológicos” así como de “estructuras musicales y literarias” de lo que han hablado diversos autores como Otto Mayer-Serra, Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza. “Los instrumentos básicos son cordófonos, con formas y afinaciones diversas, aunque no totalmente disímbolas. Si bien es posible diferenciarlos a partir de los punteos y los rasgueos, también esto muestra sus semejanzas”.⁷⁰

De carácter profano, el *son* aunque hace alusiones algunas veces “a la Virgen María, a algún santo, al paraíso” utiliza estos recursos como “metáforas relacionadas con el embeleso, la tortura y el sufrimiento que se expresan en la lírica amorosa”.⁷¹ El parentesco lírico en los versos resulta relevante al incluir formas idénticas “cuartetas, sextillas y décimas muy semejantes entre sí”, así como alusiones y metáforas que hacen evidente no solo su origen común, también su arraigo local.⁷²

Los contenidos de las coplas (la copla se compone de cuatro versos), en su mayoría son amorosos y pícaros, un amplio grupo se refiere a animales, “a manera de fábulas... se compara con una persona o uno de sus rasgos; los bailarores imitan a veces los movimientos de los animales”.⁷³ La longitud de cada “son” es variable “la estructura es la misma: alternancia entre copla y partes puramente instrumentales”, “no hay norma que establezca el número de coplas que deben intervenir en un son”. Su interpretación rara vez corresponde a un solo músico, “suelen ser conjuntos de tres a siete integrantes, según la región”.⁷⁴

70 Ricardo Pérez Montfort., *Estampas*, p.38.

71 Jas Reuter, *La música*, p.152.

72 Ricardo Pérez Montfort, *Estampas*, p.38.

73 Jas Reuter, *La música*, p.59.

74 Jas Reuter, *La música*, p.161.

En cuanto al ritmo, se trata de una combinación de compases⁷⁵, “de 3/4 y 6/8, a la que se añade con frecuencia el de 5/8.”⁷⁶ Geográficamente se distribuye “a lo largo de las costas del Golfo y de las costas meridionales del Pacífico, en las vertientes de las Sierras Madre Oriental y Madre Occidental, o sea en las regiones subtropicales del país en que se encuentran los más claros vestigios de la antigua población negra y mulata”.⁷⁷

Según “referencias literarias y periodísticas de fines del siglo XIX y principios del XX, los géneros vernáculos” entre los que se incluye los sones de las diversas regiones, “no sufrieron demasiado cambio”⁷⁸. La lucha armada de la revolución provocó la migración de los músicos profesionales, mientras que la música popular como los sones, se adaptaron a los acontecimientos del momento contando con “innumerables cultivadores anónimos”, algunos temas regionales fueron renovados como el son huasteco de la “La leva”. Argumenta Montfort, que “la actividad musical de México reivindicó los espacios populares puestos a prueba por una guerra fratricida”.⁷⁹

Hacia los años veinte y treinta del siglo XX, los líderes políticos buscaron legitimarse con el “pueblo mexicano”. Y en busca de la unificación o “síntesis de la *mexicanidad*”, ya que “lo nacional no podía dispersarse demasiado ni hacer caso a tanta diversidad”, las culturas regionales “asistieron a una especie de contienda por la representación nacional”. Las expresiones populares del Bajío tuvieron un

75 El termino “compás” refiere a “grupos de ritmos (unidades de tiempo musical) señalados en la notación musical por medio de líneas divisorias. El número de medidas que contiene un compás y el valor determinado de las notas empleadas para representar cada compás determina el tiempo del compás” (*Diccionario Harvard de la Música*, 1984, Ed. Diana, p.114)

76 Ricardo Pérez , *Estampas*, p.158.

77 Jas Reuter, *La música*, p.164.

78 Ricardo Pérez , *Estampas*, p.92.

79 Ricardo Pérez , *Estampas*, p.92.

peso particular y con lo que el cuadro impuesto fue el “del charro, la china y el mariachi”, una combinación que llegó a parecer inventada, afirma Montfort.⁸⁰

Entre los diferentes usos que se le dio en la época ferviente del nacionalismo, fue la propaganda en la política de masas a partir del cardenismo. Por aquellos años, los estilos más reconocidos y popularizados fueron, el ya mencionado Mariachi y el son jarocho. Es indispensable hablar del Mariachi, ya que éste fue el primero en ser transregionalizado de “lo rural” a “lo urbano”, no obstante en su forma moderna que, aún, teniendo sus raíces en el son tradicional, se alejó de éste como resultado de los intereses empresariales y políticos de los años 30’s.

Como describe Jesús Jáuregui, y sucede en los sones tradicionales, las características del mariachi tradicional han incluido ser elaborados colectivamente, incluso la comunidad realiza una “censura preventiva”, no tienen un autor; se usan voces campesinas no estudiadas, ni afectadas; la música es indisoluble al baile, y el zapateo es equivalente a la percusión de los tambores; el grupo es reconocido por el nombre del lugar al que pertenece o del músico principal; para tocar los músicos utilizan la ropa para la fiesta; la música del mariachi tradicional forma parte de la tradición musical del pueblo; su presencia es previa a la difusión de los medios de comunicación electrónicos (masivos).⁸¹

Respecto a la modernización del mariachi, aún se debate si fue el Mariachi Vargas, la XEW, o el Mariachi Marmolejo quien incluyó la trompeta, lo que si ha quedado claro es que, fue la carrera comercial lo que marcó la diferencia entre el mariachi tradicional y el mariachi moderno “que parte del

80 Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, (México, CIESAS, 2007) p, 253.

81 Jesús Jáuregui, “El mariachi como elemento de un sistema folklórico”, en *Palabras devueltas: Homenaje a Claude Lévi Strauss*, Coord. Y-M Gourio , (México, INAH,1986) pp.93-126

cultivo de lo ranchero como estereotipo hasta la expropiación de los sones”. El resto de los sones regionales sufrieron menores modificaciones e influencias comerciales en este periodo.⁸²

1.2.2 Los nuevos aires musicales en el cine

En “la época de oro del cine mexicano” (1936-1959) que alcanzó su momento álgido en la década de los cuarentas, además del mariachi, el son huasteco o huapango, el jarocho tuvieron apariciones en la pantalla, claro, con mucho menor frecuencia. Como en la conocida película protagonizada por Pedro Infante, *Los tres huastecos* (1948) y en *La Perla* (1947) en las que ambos estilos regionales (jarocho y huasteco) se mezclan indistintamente como si se tratará de una variante de la misma región.

En “La Perla” (1945) película dirigida por Emilio Fernández, musicalizada por Antonio Díaz Conde compositor español, con fotografía de Gabriel Figueroa. Protagonizada por Pedro Armendáriz y María Elena Marqués. La cual es un elogio a la pobreza del mundo campesino-costeño, en la que se escenifica la ignorancia y humildad de los pobres, la avaricia, el egoísmo y la malicia de los ricos. Una vez que el pescador “kino” ha encontrado la perla bajo una piedra en el fondo del mar, comienza a imaginar cómo ésta le cambiará la vida a él, a su esposa y a su hijo, consiguiendo con ella su “libertad”. Continúan escenas que hacen alusión a la fiesta del pueblo en la que ellos (la pareja) comunican el hallazgo de la perla. Se observa a hombres y mujeres costeños formados en una fila para rentar zapatos a cuatro centavos “la pieza bailada”.

82 Arturo Chamorro, “Jesús Jáuregui. El mariachi: símbolo musical de México” *Revista Relaciones*, No. 58 (2019) p.12

Suena la música del son huasteco “El Gusto”, la cámara enfoca al violín de Antonio Maciel, después a Nicandro Castillo y su guitarra (no jarana ni hupanguera), esto nos recuerda más a la alineación del mariachi que a la del trío huasteco. La toma se abre y es posible observar al grupo que interpreta, son cuatro músicos principales y atrás de ellos se observa a toda una orquesta (tubas, trombones, platillos, trompetas, tambores). En cuatro filas entran las y los bailarores zapateando sobre una gran tarima en una escenografía rodeada de palmeras, en ese momento ya se escucha la orquesta interpretando sobre la melodía de “el gusto”. El violín se luce mientras los cohetes y los fuegos artificiales estallan.

Terminando la canción huasteca, entra el arpa jarocho, sobre la misma tarima y escenario. La fiesta finaliza con la quema del torito. Exaltando lo “típico”, se trata de integrar al mismo mosaico, las expresiones musicales, modificándolas para adaptarlas al cine. Los vestidos de las mujeres bailadoras, como los de las costeñas a lo largo de la película son todos iguales: de color negro con líneas blancas bordadas en la orilla del cuello, los brazos y a lo largo de la falda, adornadas con el rebozo al estilo tehuana. Y el vestido de los hombres también es siempre en toda la película, como se mostró típicamente al indio campesino en la películas mexicanas: de manta, con sombrero plano con un listón para sujetarlo, como los de Michoacán, y un sarape doblado y colgado en el hombro o rodeando su cuello.

Los versos que Nicandro canta, en los que se utiliza constantemente el falsete, a lo que un coro de mujeres responde tarareando “Ay la ra la”, mismo acompañamiento vocal de “El gusto” huasteco. En la versión de la película Nicandro entra diciendo “¡échele sinfonía para que se oiga más bonito! (...) Las perlas que dan riqueza dicen que traen algo especial, son lagrimas de tristeza que por ellas pierde el mar. Ay la ra la (...) Bailemos todos contentos con la música del mar, con las canciones del viento y el

arrullo del palmar. Ay la ra la (...). Ahora observemos una de las versiones más difundidas en la huasteca, los hermosos versos de “El gusto”:

“Cantando el gustito estaba cuando me quedé dormido, cuando me quedé dormido cantando el gustito estaba. Ay la ra la (...) mi mamá me despertaba, yo me hacía el desentendido para ver si me quedaba otro ratito contigo (...) Soy un errabundo que ando, lejos de la tierra mía, lejos de la tierra mía soy un errabundo que ando. Ay la ra la (...) Las costumbres escuchando entre penas y alegrías, entre penas y alegrías, triste pero no llorando (...) El gusto se me acabo, mis ilusiones volaron, mis ilusiones volaron el gusto se me acabo. Solo en mi mente quedaron, ilusiones que amargaron, ilusiones que amargaron la vida que dios me dio”

Sobre la escena musical en esta película, que es una de las más representativas para la música regional popularizada en la década de los 40's, es posible observar que la presencia de toda una orquesta sinfónica para interpretar un “son” es una clara alusión a la corriente nacionalista, un intento por estandarizar, tomando la armonía de uno de los sones más sonados de la región huasteca, antecedido por la frase que lanza Nicandro que dentro del proceso de la creación de estereotipos nacionales, dice mucho.⁸³ El objetivo de apropiarse de estos sones, es regresarlos como productos mejorados, intervención que estuvo respaldada por toda una industria.

En la película “Los Tres Huastecos” (1948) dirigida por Ismael Rodríguez, se mencionan tres huastecas (San Luis Potosí, Veracruz y Tamaulipas) sin duda, las popularizadas en aquellos años por su industria petrolera. El “son” entra desde que se presenta a los principales personajes (los triates) como parte de su caracterización. Uno de los hermanos representa a la iglesia: es el cura, el otro al ejército: es capital, y el tercero es el descarriado de la cantina. Ya lo largo de la película la música huasteca suena representando la alegría, incluso en ciertas escenas los versos forman parte del diálogo picaresco.

83 Por “armonía” (musical) se entiende a la “sucesión de acordes según las leyes de modulación”. Esta sucesión es importante porque le da el carácter propio a cada composición musical. Para los griegos se trataba de la “sucesión adecuada de sonidos” (*Diccionario de música*, Ed. Aka S.A., 2007) pp.85, 86.

Resulta interesante observar en las dos cintas hasta el momento mencionadas, los aspectos que nos remiten a la forma de entender el nacionalismo musical en este periodo, en el que los géneros se mezclan indistintamente como parte de una homogeneidad. En “Los tres huastecos” la canción huasteca comparte escena con música jarocho, con las que se identifican distintos estados de animo, y según sea el caso, suenan. No obstante, no se identifica ningún “son” en especial, a lo largo de la película. Se trata de adaptaciones musicales que se alejan del género que aparentan interpretar, y hacían constante alusión al mariachi, a la canción ranchera y al nacionalismo musical.

Son pocas películas en las que se intenta representar al huasteco y su ambiente musical. Encontramos principalmente la presencia del mariachi, y en menor medida, del jarocho. En la película “Los tres García” (1947) con música de Manuel Esperón, guion y dirección de Ismael Rodríguez, se escenifica la vida en un “pueblecito” del cual no se describe su ubicación, pero en el que ya, todos los hombres van vestidos de charros, y los tres García cantan en una y otra escena canciones de mariachi.

Una característica del cine de estos años, es que con el traje de charro se distinguió a cierto tipo de hombres con estatus, hacendados, capataces, patronos, mestizos, en la vida rural de las películas se diferencian así de los “indios”. Como en “Maria Candelaria” (1944) dirigida por Emilio Fernández, que transcurre en Xochimilco, o en “Pueblerina” (1949) del mismo director, el patrón y el rico visten de charros. En esta última, aunque sombría, pues transcurre en una boda donde no llegan los invitados, la escena musical sucede con el intento de animar la fiesta, donde una especie de grupo jarocho, por la tonada del arpa, y el moño rojo sobre la camisa blanca de los músicos, así como la tarima sobre la que baila la pareja de novios y el calzado de la mujer, es lo que permite distinguir la alusión que se hace al estilo musical jarocho, pues la guitarra y los versos lo aproximan más a una canción ranchera.

Por último, cabe mencionar que también se hicieron alusiones a música extranjera, como en “Doña Barbara” (1943), en la que el personaje principal representada por Maria Felix, es una terrateniente y capataz. En ésta, se escenifica el joropo venezolano, debido a que se basó en la novela escrita por el venezolano Rómulo Gallegos, mismo que escribió el guión. En la escena musical el joropo se integra al pastiche musical tanto en su instrumentación (maracas, arpa, guitarra), en la forma de vestir de hombres y mujeres, y en su base rítmica principal, que no obstante va variando hacia formas jarochoas en el arpa (aunque pueden ser similares, por ser música de raíces caribeñas, se adornan de forma muy distinta)⁸⁴ finalmente, aunque no se encuentran en escena, suenan violines, y la música nuevamente recurre al sonido típico del mariachi.

Las escenas musicales en el cine que hemos descrito, suelen referirse a momentos de relajación, donde se expresan sentimientos románticos o pícaros, resaltando emociones relevantes para el clímax, relacionados con la fiesta que funcionan como catalizadoras. En cuanto al “son” al que se hacía alusión, parece haberse hecho un pastiche o colage más que un retrato; las coplas se alejan mucho de la estética y motivos de los versos, de los sones, y las composiciones toman diversos elementos musicales y los combinan, obteniendo como resultado, canciones populares con las que se busca identificar a todo pueblo por igual.

84 Antonio García de León en “El mar de los deseos: El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto” (México, FCE, 2002)

1.2.3 Las musicalidades regionales

En este periodo se buscó institucionalizar algunos estilos de sones regionales, La Guelaguetza por ejemplo, antes de ser patrimonio cultural era llamada “fiesta de Los Lunes de Cerro, constituido entre 1930 y 1950, fue institucionalizada por el Estado buscando proyectar una forma representativa de ser del oaxaqueño⁸⁵. Miguel Alemán (1946-1952) “utilizó el son de *La bamba* como *slogan* para su campaña electoral.

Tomando en cuenta la diversidad aún existente, que incluso se debate, se reconocen los *sones de tarima de Tixtla o de la Costa Chica*; *sones istmeños* (del Istmo de Tehuantepec); *sones jarochos*; *sones jaliscienses* (de Jalisco y Colima; *sones Huastecos* (de Veracruz, San Luis Potosí, Hidalgo, Querétaro, Tamaulipas y Puebla; *sones calentanos*, del valle del río Balsas en Guerrero; *sones calentanos*, de Tepalcatepec; *sones abajeños*, de Michoacán, y sones de Río Verde y Cárdenas o *sones arribeños*, de los estado de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro”. Incluye otras tradiciones como: los “*sones de marimba* de Chiapas, *el zapateo* o sones de Tabasco, *las chilenas* de las Costa Chica de Guerrero, y el *son de maya pax* del estado de Quintana Roo”⁸⁶.

En la zona del Golfo mexicano los géneros más conocidos “son el son jarocho y el son huasteco”, indica Antonio García de León que se trata de un caso de *variantes dialectales* “de un mismo lenguaje musical”. El estilo o “variante jarocho corresponde al interior rural, al antiguo mercado interno del puerto de Veracruz” siendo la que más rasgos caribeños conserva” mientras que “la variante huasteca

85 Jesús Lizama Quijano, *La Guelaguetza en Oaxaca. Fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano* (México, CIESAS, 2006) p. 399.

86 Raquel Paraíso, *Las redes*, p.116.

(llamada así por indios teenek o huastecos de la región) es mucho más extendida, a partir de las influencias del puerto de Tampico, con mayor uso de temas marineros, estilos locales y el *falsete*.⁸⁷ Siguiendo los rastros del *son*, el huasteco se encuentra hacia el interior con el “son rioverdeño de la Sierra Gorda, de fuerte tradición de improvisación de varios tipos de décimas, cuartetos y octavas reales, así como con los sones del Pacífico, en Jalisco y la costa de Michoacán, Guerrero y Oaxaca”.⁸⁸ Esta región, de la que hablaremos ampliamente en el siguiente capítulo de la investigación, si bien “no responde a una región natural homogénea, ni a un grupo étnico determinado” y desde estos puntos de vista es muy variada, es mejor identificada como “como una *región cultural*”.⁸⁹

Una característica de los huastecos, es que estos se definen a sí mismos a partir de la práctica musical, y aunque suelen hacer diferencias entre uno y otro estilo musical, incluso quienes no lo practican se suman a esta identidad al mencionar que crecieron escuchándolo, o bailándolo, y en su interacción con el medio físico.⁹⁰ En este aspecto una porción importante de la Sierra Norte de Puebla se identifica como Huasteca poblana. Se trata del espacio colindante al este con Veracruz y al oeste con el Estado de Hidalgo. Esta se encuentra constituida por los municipios Francisco Z. Mena, Pantepec, Venustiano Carranza, Xalpan, Tlaxco, Xicotepec, Pahuatlán, Honey y Nahuapan.

Es aquí, donde queremos destacar la presencia del municipio de Pahuatlán, ubicado en la parte meridional de la Huasteca, lugar donde año con año se lleva a cabo uno de los festivales de son huasteco más importantes, el cual da inicio el jueves de Semana Santa.⁹¹ Pahuatlán se encuentra a 215.7 km de la ciudad capital, según el Sistema Nacional de Información Municipal (INEGI) en el año 2010

87 Antonio García, *El mar*, p. 257.

88 Antonio García, *El mar*, p. 257.

89 Maria Eugenia D'Aubeterre Buznego & Maria Leticia Rivermar Pérez, *Migración en la huasteca poblana, actores y procesos* (México, ICSYH, BUAP, 2011) p.14.

90 Rosa María Bonilla, “Son huasteco” p. 87.

91 Maria Eugenia D'Aubeterre, *Migración*, p.14.

1.3.1 Los años 40's: el giro del nacionalismo al servicio de las élites

*Emilio Azcarra Vidaurreta, asociado por vía matrimonial con el porfirista y poderoso consorcio financiero Patricio Milmo e Hijos Sucesores, y gerente general de la México Music Co., filial mexicana de la RCA, principal fabricante de aparatos fonográficos, radios y discos en Estados Unidos, no sólo inauguró en 1930 La Voz de América Latina desde México, sino que para el fin de esa década ya tenía bajo su mando otras 17 estaciones de radio, una en México y las otras 16 en provincia.*⁹⁴

Para 1940, la población y el Estado parecían corresponderse ideológicamente mediante la llamada cultura nacionalista. La política de masas y el proyecto educativo-cultural patriótico habían consolidado los símbolos nacionalistas, a lo que se sumaron los medios masivos de comunicación. Y a partir de la explotación de estos símbolos se fabricaron los estereotipos, con los que se intentó identificar a lo típico mexicano.

Si bien, durante el cardenismo, industria privada y medios de comunicación fueron la principal oposición a Cardenas, los siguientes gobiernos buscarían la unificación con estos, así como la pacificación y reconciliación con un Estados Unidos anticomunista. El discurso político se transformó, del revolucionario social se pasó al de la unidad frente a la guerra, en pos de un desarrollo capitalista. El nuevo objetivo sería la modernización del país. Para entonces el Estado ya se encontraba legitimado frente al pueblo, y los poderes presidenciales, establecidos.

El 3 de enero de 1940, en la columna "El dedo en la llaga" del diario "La Opinión", en su edición número 5640, en la portada, reflejaba la sensación que reinaba. El año de las elecciones presidenciales,

⁹⁴ Ricardo Pérez, *Avatares*, p. 101.

a poco tiempo de que hubiera comenzado la segunda guerra mundial (en septiembre de 1939), lo describía como “el año agonizante perdido en la noción del tiempo”. El panorama era desalentador y confuso: “los esfuerzos realizados por los pueblos de mayor civilización en beneficio de la paz” se señalaban estériles.

Respecto a México y a las siguientes elecciones que, ya amenazaban con dar un giro al proyecto “revolucionario”, en la redacción del diario, se describía que, dicho proyecto “había dejado intereses heridos” de fuerzas “interiores y exteriores” al haberlos limitado por medio “del sistema de garantías individuales”, fuerzas, que no obstante “en un momento dado podían aplastarnos”. Con esto se señalaban las aspiraciones conservadoras en contra de las aspiraciones populares. En la columna se mencionaba con temor las aspiraciones de la ultraderecha afín al franquismo y enemiga del cardenismo. Concluía la redacción: “solo la fuerza y el señorío de la Revolución la harían incontenible y firme”.⁹⁵

Con todo y que la política de masas del cardenismo se había enfocado en beneficiar al pueblo, para hacer sostenible el desarrollo económico; que Cárdenas había elegido un sucesor “neutro” para la consolidación de los poderes presidenciales frente a la coyuntura anticomunista y la fuerza de la derecha; que Miguel Alemán (quien llevo la campaña electoral del siguiente presidente) había negociado el apoyo al gobierno de Manuel Ávila Camacho con los Estados Unidos, y que los sindicatos de trabajadores y campesinos se encontraban afiliadas al PRM, las elecciones de 1940 no solo fueron fraudulentas sino, también sumamente violentas.

95 Columna *El dedo en la llaga*. En: Diario “La Opinión”, (México, Pue., 3 de enero de 1940) No. 5640.

Al respecto Luis Medina describe que, el PRM hizo uso de todo sus medios de control para impedir al candidato del PRUN (Partido Revolucionario de Unificación Nacional) Juan Andrew Almazán (mismo que ya había pronosticado el fraude) aventajar las votaciones.⁹⁶

Y como lo señaló el diario “La opinión” meses antes, los temores a la ultraderecha estaban justificados. Los intereses que las élites como terratenientes, empresarios e iglesia, y parte de la clase media urbana habían visto afectados, les llevó a identificar a Cárdenas como “un peligro comunista” causando especulación económica al retirar su dinero de los bancos mexicanos, el cual tuvo que dejar de dar préstamos, lo que favoreció enormemente a la derecha. Ávila Camacho “subió el volumen conservador de su campaña” y no se cansó de sugerir “que llevaría a cabo las rectificaciones que se exigían”,⁹⁷ cosa que cumpliría. Lo que la redacción del diario “La Opinión” no había previsto, fue el giro que daría el candidato del PRM.

Mientras, en la edición poblana del mismo diario (1940), tras hablar sobre los incidentes trágicos en su edición del 8 de julio y de la campaña impulsada por el PRM de Gonzalo Bautista, para las elecciones en el Estado de 1941, se describen el 2 de agosto los trabajos preliminares para impulsar el turismo en Puebla, y se anuncia también que “los ferroviarios ya no quieren comunistas”. Para el 11 de enero de 1941, se publica que se reformará la ley del trabajo y la educación dejará de ser socialista. El 18 de enero se da la noticia sobre la imposición del servicio militar que, a partir de agosto de 1942 entró en vigor a causa de la guerra⁹⁸. Para el siguiente año, en enero de 1942, se describe el trabajo que se ésta

96 Luis Medina, *Historia de la Revolución mexicana. Periodo 1940-1952. Del cardenismo al avilacamachismo*, (México, Colegio de México, 1978) pp. 11-12

97 José Agustín, *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970* (México, FCE, 1990) pp.11-19.

98 José Agustín, *Tragicomedia*, p.36; “La Opinión. Diario de la mañana” Puebla, 1940-1941, No 5640.

llevando a cabo “en el apoderamiento para el parcelamiento de ejidos” y una gran cantidad de alabanzas al gobierno de Maximino A. Camacho.⁹⁹

El discurso cambió rápidamente en todos los espacios públicos y de consumo. Incluso dentro del contenido del diario que citamos se observa que los comentarios de contenido social y político dejan de publicarse, y para 1944 la primera plana está cubierta por titulares de asesinatos, traiciones y suicidios.

100

Escribe Soledad Loaeza que es a Manuel Ávila Camacho a quién se le adjudica el cambio en el régimen posrevolucionario, “cuando buscó aliados en el sector privado y abandonó algunas de las políticas más radicales y ambiciosas del cardenismo, por ejemplo, la distribución de tierras y la educación socialista”, mismo que instaló el carácter caciquil.¹⁰¹ La política antiagraria repercutió rápidamente en los tejidos sociales, las migraciones hacia las ciudades aumentaron, junto con el bracerismo legal o ilegal a Estados Unidos.¹⁰²

El 18 de noviembre de 1945 en el diario “La opinión” se describe la ilegalidad de un “paro ferroviario”, se anuncian banquetes, corridas de toros y la inauguración de una exposición de fotografía canadiense en Puebla.¹⁰³ Fidel Velázquez dirigente de la CTM desde 1941 (tras la salida de Lombardo Toledano) había negociado sobre el derecho de huelga de los trabajadores, renunciando a él “por solidaridad” tras el discurso de unidad nacional que en tiempos de guerra manejó el presidente.

99 Diario “La Opinión. Diario de la mañana”, (México, Pue., 1940-1941) .

100 “Diario “La Opinión. Diario de la mañana”, (México, Pue., 1942-1945)

101 Soledad Loaeza, “La reforma política de Manuel Ávila Camacho”, en *Revista Historia Mexicana* (Colegio de México, 2012) p. 251.

102 José Agustín, *Tragicomedia*, p.55

103 Diario “La Opinión. Diario de la mañana”, (México, Pue., 1942-1945)

La CNOP (Confederación Nacional de Organizaciones Populares) se constituyó en 1943, en contraposición de la CTM y la CNC. La organización recién creada sería un espacio para la clase media que crecía “francamente capitalista”.¹⁰⁴ Se neutralizó la relación con las fuerzas trabajadoras, militares y estadounidenses, sellándose este procesos con “la reorganización de los intereses del capital y del trabajo en la firma del pacto obrero-industrial en abril de 1945”, y con la fundación de la Secretaría del Trabajo.¹⁰⁵

Las exportaciones aumentaron, la renuncia al derecho de huelga benefició a la iniciativa privada que recuperó la confianza, la codicia empresarial se desbordó, los cacicazgos se impusieron a punta de pistola. Para entonces, con la electricidad surgieron por todas partes las radiodifusoras, siendo la XEW la que alcanzó cobertura nacional.¹⁰⁶

La transición política entre Ávila Camacho y Miguel Alemán fue mucho más tranquila que la sucesión seis años antes, incluso el Partido Comunista, como narra José Agustín, se adhirió a la candidatura del candidato. En este periodo se finalizaría con lo que había iniciado el avilacamachismo: “sepultar la revolución mexicana en favor de un capitalismo satélite supeditado al de Estados Unidos”.¹⁰⁷

Queriendo aparentar la transición a nuevas formas democráticas, poniendo en escena un acto político el 18 de enero de 1946 se declaró disuelto el PRM y se inauguró el Partido Revolucionario Institucional (PRI).¹⁰⁸

104 José Agustín, *Tragicomedia*, p.36

105 Soledad Loaeza, “La reforma, p. 258.

106 José Agustín, *Tragicomedia*, pp.39-44

107 José Agustín, *Tragicomedia*, pp.60-62.

108 José Agustín, *Tragicomedia*, pp.65

El gobierno de Miguel Alemán hizo notar sus características anticomunistas, sus intenciones de reformar el contrato colectivo de trabajo, su mano dura con la creación de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) que más bien eran “las oficinas de espionaje y control político”, su enfoque por modernizar. Detuvo el reparto de tierras, quito y puso gobernadores, surgió la “Temible Desaparición de Poderes”. Los líderes sindicales fueron francamente marrulleros¹⁰⁹. Económicamente, las exportaciones, al finalizar la guerra perdieron muchos de sus mercados, la energía eléctrica y el transporte resultaron inadecuados y la maquinaria fue obsoleta. Ante la crisis económica “el gobierno de Alemán trato de obtener dinero de donde pudo” mientras que la corrupción y el peculado crearon una nueva burguesía.¹¹⁰

El furor de la cultura estadounidense comenzó a permear, los pachucos en la frontera fueron una de las primeras manifestaciones contraculturales.¹¹¹ Se entraba a un nuevo periodo en la historia de México, el de la tecnología, que cómo explica Álvaro Matute, fue impulsora del nacimiento de una sociedad urbana, mecanizada, rápida y completamente capitalista.¹¹²

109 José Agustín, *Tragicomedia*, pp.71-78.

110 José Agustín, *Tragicomedia*, pp.82-85.

111 José Agustín, *Tragicomedia*, pp.39-44.

112 Alvaro Matute, “De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra”, en *Historia de la vida cotidiana en México* 5, coord. Aurelio de los Reyes (Colegio de México, 2016) pp. 157-176.

1.3.2. La hegemonía de los estereotipos culturales

*Los discursos públicos se convirtieron en formas de no decir. Y este universo de significados y nociones no dichas, de creencias en la jerarquía racial y en la desigualdad inherente de los seres humanos, van incubándose en el sentido común...*¹¹³

Consolidado el presidencialismo, y su estructura de poder a través de las corporaciones, establecidos los medios que conducirían la masificación, afianzados los estereotipos culturales que designaban al pueblo la forma de ser mexicano, se enfocó sobre los centros urbanos el proceso de modernización. ¿Qué fue lo que quedó fuera de los estereotipos, de los medios y de la modernidad? ¿Qué ocurrió con los elementos culturales y sociales que no fueron incluidos? A partir del sistema de hegemonía cultural que se expandió ¿hubo un proceso de marginación hacia el resto?

El proceso había iniciado en los siglos anteriores. El espíritu nacionalista que se desarrolló desde finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, llevó a la elaboración de una “serie de elementos abstractos”, reconocidos como “estereotipos”. Por estereotipos se entiende a la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen; símbolos y valores, aceptados o impuestos, a determinado grupo social o regional, como elemento central de carácter hegemónico. Siendo estas, expresiones de la cultura popular mas no siempre generadas por el pueblo.¹¹⁴

El estereotipo fabricado a partir del espacio intermedio del mestizo, experimentó un proceso de búsqueda de identidad cuando comenzó a plantearse un modelo de “cultura nacional”, a finales del

113 Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Argentina: Tinta Lión, 2010) p.20.

114 Ricardo Pérez, *Avatares*, p.16.

siglo XIX y principios del siglo XX. ¹¹⁵ Con el movimiento revolucionaron se impulsaron una “gran variedad de reflexiones sobre lo que había sido y lo que pretendía ser México”. Si bien se “estudiaron y rescataron los bienes culturales que producían las comunidades a las que llegaban los proyectos escolares”, también “se impusieron otros valores que, con el pretexto de ser populares pretendieron uniformar aquel espacio de la expresión propia: el de los recuerdos y los elementos rituales e imaginarios que otorgan sus características diferenciales a los individuos”. ¹¹⁶

Las élites intelectuales y artísticas del país hicieron de jueces, lo que “contribuyó no sólo a la invención de las tradiciones, sino a la consolidación de estereotipos regionales primeros” nacionales, después. ¹¹⁷ Es así, que “a la hora de reivindicar a la cultura popular como el alma del pueblo, el nacionalismo la utilizó como nutriente de legitimación del estado”. ¹¹⁸

Observamos varios factores clave en la configuración del Estado nacionalista en el siglo XX. La corporativización de las organizaciones campesinas y de trabajadores que, consolidaron la política de masas, la cultura del pueblo que fue redefinida por la élite cultural, lo que permitió unificar a las masas en torno a una ideología, frente a la coyuntura de las guerras, la modernidad y el capitalismo. Como describe Fernández Mora “la política cultural oficial estimuló un verdadero renacimiento artístico” que se estrecharía “en favor de una serie de hitos culturales, nacionalistas y excluyentes: Modelos programáticos para las distintas manifestaciones artísticas” ¹¹⁹

115 Ricardo Pérez, *Avatares*, pp.20-36.

116 Ricardo Pérez, *Avatares*, p.67.

117 Ricardo Pérez, *Avatares*, p.42.

118 Ricardo Pérez, *Avatares*, p.71.

119 Julio Estrada, *Canto*, p.31.

Las heterogeneidades culturales y de clase se redujeron, se neutralizó cualquier discurso crítico y se legitimó el discurso hegemónico “ capturando la movilidad social en estos estereotipos implícitamente conformes con el régimen social posrevolucionario”.¹²⁰Haciendo juego la comercialización con el discurso oficial, la XEW presento a las llamadas tradiciones y costumbres, manipulando la multiplicidad nacional, adecuándolas al mercado, “más preocupados por la generación de divisas que por el desarrollo de propuestas artísticas”.

Cabe aclarar que, no es que se niegue “la existencia de seres humanos que responden a las características de algunos de estos estereotipos”, mas, se requiere “examinar algunos principios relativos a la formación” de estos para poder entender cómo se ha logrado la generación de estos modelos, y de que forma “han servido a homogeneizar expresiones culturales bajo la consigna de lo popular y lo típico... lo que ha permitido el desarrollo de un discurso oficial que liga el costumbrismo con el folclore y este con las llamadas identidades nacionales”.¹²¹ Y que, con su consolidación estigmatizaron a otras formas de expresión.

En la capital mexicana, en cabarets y teatros se conformaron espectáculos en los que se inventaba lo típico, “como fruto de un reconocimiento falseado que el centralismo político y cultural” le otorgó a sus regiones.¹²² Lo que se puede reconocer como símbolo de la mexicanidad en realidad son los estigmas de la mexicanidad que se reconocen en toda la historia del cine y la canción vernácula comercializada que son “lo macho”, “el cantar ebrio”, el ser “mujeriego”, “bravucón” o bien “romántico”.¹²³

120 Julio Estrada, *Canto*, p.31

121 Ricardo Pérez, *Avatares*, p.23.

122 Ricardo Pérez, *Avatares*, p.139.

123 Arturo Chamorro, “Jesus Jauregui” p. 250.

La radio cooperó “a la idea de un México musical lejano de la autenticidad”.¹²⁴ La cultura regional o popular fue absorbida por la cultura de masas, y desechada. El *nacionalismo cultural* más que generar *identidades culturales* manipuló, e incluso negó “la pluralidad y versatilidad de las culturas locales y las proporciones originales de individuos concretos”, “inventó con la alianza de intelectuales y empresarios una serie de patrones capaces de generar identidades falsas”.¹²⁵ En este sentido, el éxito del nacionalismo cultural, se basó en la transformación de la cultura popular en cultura de masas.

Los medios de comunicación masiva cumplieron con la función de consolidar los vínculos entre discursos oficiales, intereses comerciales y empresariales. “El estereotipo se concibió mayormente para el consumo del turismo, los medios de comunicación masiva y desde luego para la legitimación de los espíritus patrioterros”.¹²⁶ “Los ofrecimientos regionales y locales” se vieron “disminuidos ante el influjo creciente de productos capitalinos” apoyado por la tecnología desde la primera mitad del siglo XX.¹²⁷

En el cine nacionalista, las figuras portando estereotipos recién inventados fueron explotados exóticamente, los contenidos políticos y sociales ya no eran requeridos, sino más bien los melodramas modernos de amor y familia. “Los discursos oficiales institucionalizados encontraron la forma de instrumentalizar los productos artísticos y culturales como aparatos ideológicos del estado para homogeneizar una cultural nacionalista compacta, sin fisuras”.¹²⁸

124 Ricardo Pérez, *Avatares*, p.104.

125 Ricardo Pérez, *Avatares*, p.11.

126 Ricardo Pérez, *Avatares*, p.31.

127 Carlos Monsiváis, “Cultura popular. Reír llorando”, *Política cultural del Estado mexicano*, Coord. Moises Ladron de Guevara (México, CEE- GEFE, 1983) p.21.

128 Vicente de Jesus Fernández, “El nacionalismo” p. 39.

En este sentido lo que entendemos como hegemonía del nacionalismo cultural (cultura de masas), es el “producto negociado” que involucró los intereses de todas las élites, de lo que se eximió a la diversidad cultural.¹²⁹ Hegemonía que contó con la plataforma de los medios masivos de comunicación, lo que permitió su receptividad en cada rincón, estratégica relación moderna que se engendró entre la industria cultural y el Estado.¹³⁰ Si bien lo masivo no es ajeno a lo popular, se trata de un hecho “malévolamente” utilizado por las clases dominantes para invadir la cultura propia de los sectores populares, y “contribuye eficazmente a la reproducción y expansión del mercado y de la hegemonía”.¹³¹

Mientras que, las expresiones regionales como el *son*, continuaron a base de resistencia, frente a un contexto nacional que no solo las explotó por un lado y manipuló por otro, sino que, incluso, estigmatizó y desplazó los espacios culturales donde se produjeron: lo rural. La cultura nacional aceptó solo ciertos símbolos regionales, que “el nacionalismo vernáculo” adoptó (transformándolos en estereotipos), impuestos “por hacendados, ex rurales y medios de comunicación masiva, desde entonces aliados indirectos de los intereses del poder”¹³².

La resistencia cultural en cuanto a los sones y a otras expresiones musicales regionales, ha respondido a la sostenida práctica que las comunidades han reproducido, como parte de los lazos sociales que le unen a su territorio, y le permiten expresar y diferenciar su cultura.

129 Eduardo De la Vega Alfaro, *Cine*, p. 218.

130 Eduardo De la Vega Alfaro, *Cine*, p.218.

131 Eduardo De la Vega Alfaro, *Cine*, p. 220.

132 Ricardo Pérez, *Estampas*, p. 130.

CAPÍTULO II

Proceso histórico de la región huasteca

En este capítulo analizaremos los procesos regionales que han identificado históricamente a la Huasteca como una región compuesta por diversas unidades espaciales, integrada por ecosistemas y poblaciones muy variados entre sí, pero amalgamados a través del paisaje y la cultura que la diferencia del resto del territorio nacional. En este sentido, el son huasteco o huapango es un importante hilo conductor, consecuencia de su historia, componente cultural de la región, y una de sus principales características en el siglo XX.

El objetivo general es esclarecer y diferenciar los componentes de la región huasteca, identificar los procesos que culturalmente la han distinguido, comprender su composición territorial, social y cultural, así como, definir algunas de sus principales características y sus relaciones intraregionales. Tomando como indicador el proceso musical del son huasteco y su práctica, buscaremos comprender el papel que tuvo esta expresión en la caracterización cultural de lo huasteco, durante el periodo estudiado.

Los objetivos particulares, son comprender el paisaje social, a partir de describir los procesos económicos, políticos e históricos que fueron transformando el espacio; conocer la configuración cultural, al describir los procesos que configuraron el paisaje regional, a través de la interacción social, cultural, política y emocional sobre el territorio; y desentrañar su práctica musical, como un reflejo de dicho paisaje cultural. Para observar las características que comparte el municipio poblano de Pahuatlán con la huasteca, y comprender esta identificación cultural.

La comprensión de la región es importante, ya que Pahuatlán se encuentra integrada culturalmente a ésta. Sus antecedentes musicales son parte de esta cuna cultural, y la configuración de lo que actualmente y desde finales del siglo XIX se conoce popularmente, como *son huasteco*. Se estudia la importancia de esta práctica social, buscando identificar la cohesión en torno a ésta, así como su

manifestación y difusión en la región, dentro de la cual, incluso, conviven variaciones locales dentro de la gran unidad del son huasteco.

Práctica musical que coexiste en el *huapango*, celebración en la que, como parte del mismo universo conviven bailadoras y bailadores, músicos y versadores. El municipio de Pahuatlán ubicado en la Sierra Norte de Puebla es un lugar conocido por sus huapangos, que desde hace décadas convoca a soneros de las distintas huastecas y de las diversas poblaciones (otomis, nahuas y mestizos, entre otros).

2.1.1. El espacio huasteco

La región no es solamente un área geográfica, sino un tejido de procesos y conexiones creados por los hombres, a partir de los cuales se relacionan con su entorno.

Antonio Escobar.¹³³

Dentro de la bibliografía que describe a la región huasteca encontramos diversas maneras de definirla, de acuerdo a las inquietudes y a la tendencia teórico metodológico de cada investigador.¹³⁴ En este trabajo se observa al territorio de “la” o “las huastecas” como un paisaje, es decir, como un espacio dinámico pero también persistente, cambiante y resiliente, escenario cultural sobre el que, se expresa la relación que la gente tiene entre sí y con el lugar. De esta forma, se describe a la naturaleza como el primer artífice, como el agente que define la primera capa del paisaje.¹³⁵

El espacio que describiremos a continuación está integrado por un “sistema territorial”¹³⁶, a través de unidades territoriales (municipios) pertenecientes jurídicamente a seis estados de la República: Tamaulipas, San Luis Potosí, Veracruz, Hidalgo, Querétaro y Puebla, pero unidos por el paisaje y el regionalismo huasteco. La civilización que dio nombre a este espacio, identificada por sí misma como *Teeñek*, según Stresser Pean “nació cuando grupos mayas emigraron hacia la región de Pánuco” alrededor del 2000 a. C, la cual fue nombrada *cuextécatl* (huastecos) por parte de grupos nahuas que se adaptaron a sus tradiciones.¹³⁷

133 Antonio Escobar, “Las huastecas, ¿de qué tipo de “regiones” hablamos?”, *Revista Península* 2 (México, UNAM, 2008) p.99.

134 Antonio Escobar, “Las huastecas” p.103.

135 Federico López Silvestre, “Pensar la historia del paisaje”, en *Paisaje e historia*, dir. Javier Maderuelo. (Madrid, Centro de Arte y Naturaleza, 2009) pp.6- 48.

136 Arturo Taracena Arriola, “Región e historia”, *Desacatos, Revista de Ciencias Sociales*, (México, CIESAS, 1999) pp.1-2.

137 Guy Stresser- Péan, “La Huasteca: historia y cultura”, *Revista Arqueología Mexicana*, (México, INAH, 2006) p. 32.

Este término, “huasteca”, designó un lugar geográfico, probablemente, desde los años 200-900 d.C., asumido por parte de una cultura organizada por señoríos “constituidos por grupos étnicos como los Otomíes, Tepehuas, Totonacos, Pames, Náhuas y Téneek”,¹³⁸ quienes aprovecharon la abundancia de recursos naturales que ha caracterizado este espacio a lo largo de su historia.

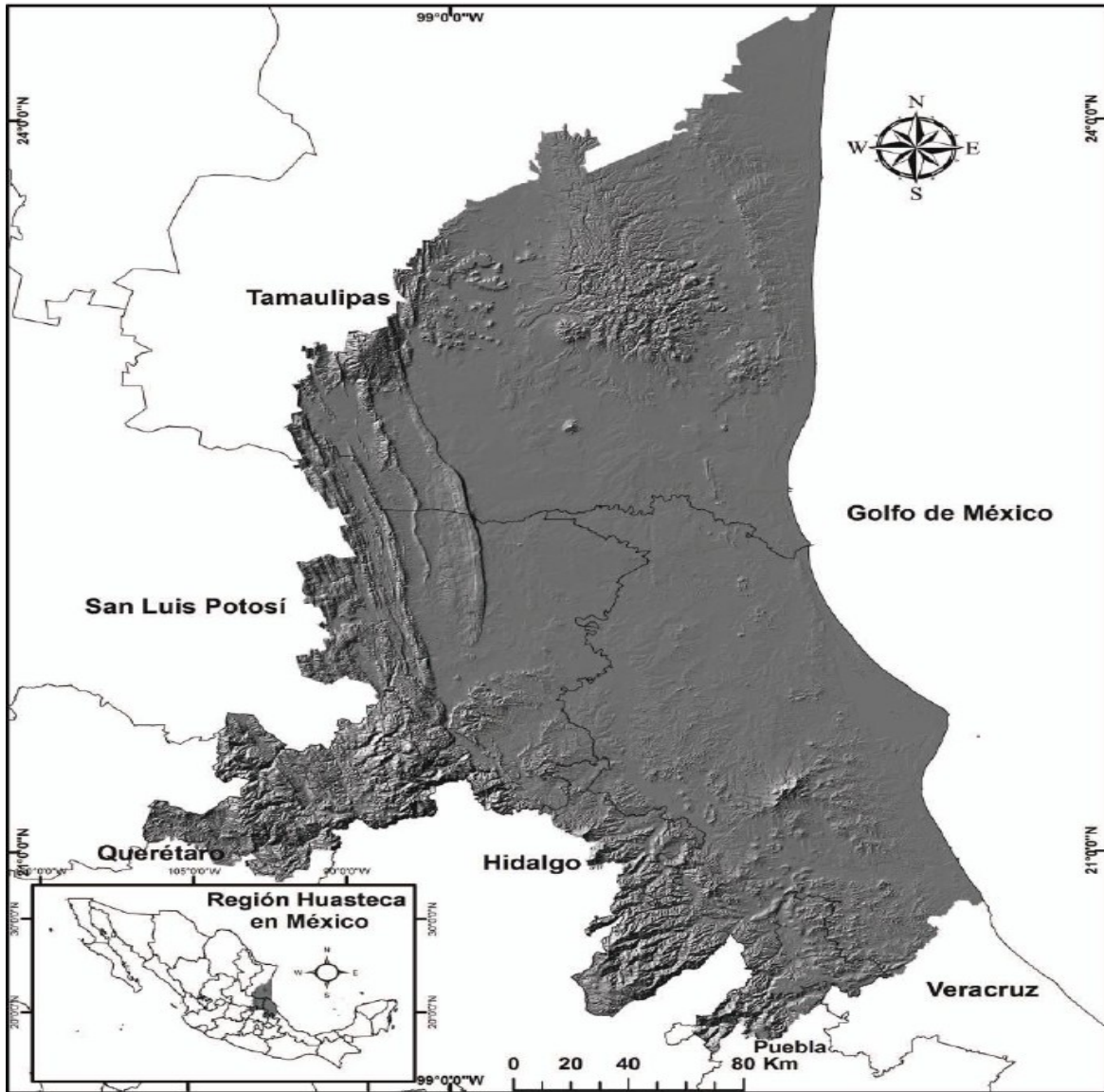


Figura 2.1. Mapa de la localización de la Región Huasteca de México y sus entidades administrativas (Elaboró: Carmelo Peralta, et al.)

138 Carmelo Peralta, et al. “Historia ambiental de la región huasteca: principales cambios de cobertura y uso de suelo entre 1521 y 2011”, en *Tópicos ambientales y conservación de ecosistema naturales* (México, Universidad de San Luis, 2016 p. 92.

La definición actualmente más reconocida de la “Huasteca”¹³⁹ es la que Van Zantwijk señala, la cual remite al lugar *cuextli*, donde *cuex* “en náhuatl se refiere a sinuosidad, redondez o curvatura, por lo que el topónimo significaría caracol” versión con la cual coincide Eduardo Bustos, músico huasteco de Chicontepec quién señala al grupo étnico *huasteco* o *cuasteco* como los de la tierra de los caracolillos.¹⁴⁰

En la huasteca, tanto el paisaje como la cultura destacan por su diversidad biológica que integran y por la unidad que mantienen. Este espacio ha sido reconocido por la abundancia de sus recursos naturales, entre estos destaca la extensa red formada por ríos, y la abundancia “de arroyos, lagunas y manantiales”, sus recursos forestales maderables y no maderables. También destaca su clima predominantemente húmedo -lluvioso en las zonas marcadas por la sierra-. Características que propician un suelo sumamente fértil”.¹⁴¹

Siguiendo el recorrido de sus principales ríos que comienzan en la llanura costera del Golfo de México (los cuales reciben nombres locales al bañar las montañas y los valles), se observa que los caudales del río Pánuco-Moctezuma, el Tuxpan y el Cazones atraviesan la llanura, la Sierra Madre Oriental, así como los valles, cruzando de norte a sur la región.¹⁴²

139 El toponimo “Huasteca” cuenta con diversas definiciones: Bernardino de Sahagún “plantea que el término proviene del vocablo *náhuatl* *cuextlan* pero que podría también provenir del nombre del soberano original de ese pueblo, llamado Cuextecatli”. Lingüísticamente se sugiere que Huasteca es “un apócope de Huastecapan, lugar de abundancia de huax, un tipo de calabaza y símbolo de la fertilidad” En: Peralta-Rivero, Carmelo., *et al. Historia ambiental de la región huasteca: principales cambios de cobertura y uso de suelo entre 1521 y 2011*, 2016, p.90.

140 Eduardo Bustos, “La música en la Huasteca”, *Huasteca, II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional. Arte y Sociedad*, cord. Jesús Ruvalcaba (México, CIESAS. 1993) p. 187.

141 Arturo Warman, *03 Testimonio Musical de México* (México, INAH, 2002) pp.5, 14.

142 Antonio Escobar, *De la costa a la sierra. Las huastecas, 1750-1900*. (México, CIESAS. 1998) p.28.

Se considera al río Pánuco como la frontera norte de este espacio cultural, y al río Cazones como el límite al sur, en colindancia con el Totonacapan. El occidente está determinado por la Sierra Madre Oriental, la cual desciende formando grandes escalones atravesados por los ríos de las vertientes del Golfo de México, que constituye el límite al oriente. Las huastecas “se encuentran en la zona intertropical”, “entre el trópico de Cáncer y el de Capricornio”, lo cual explica algunos de sus rasgos, como la precipitación y la temperatura.¹⁴³

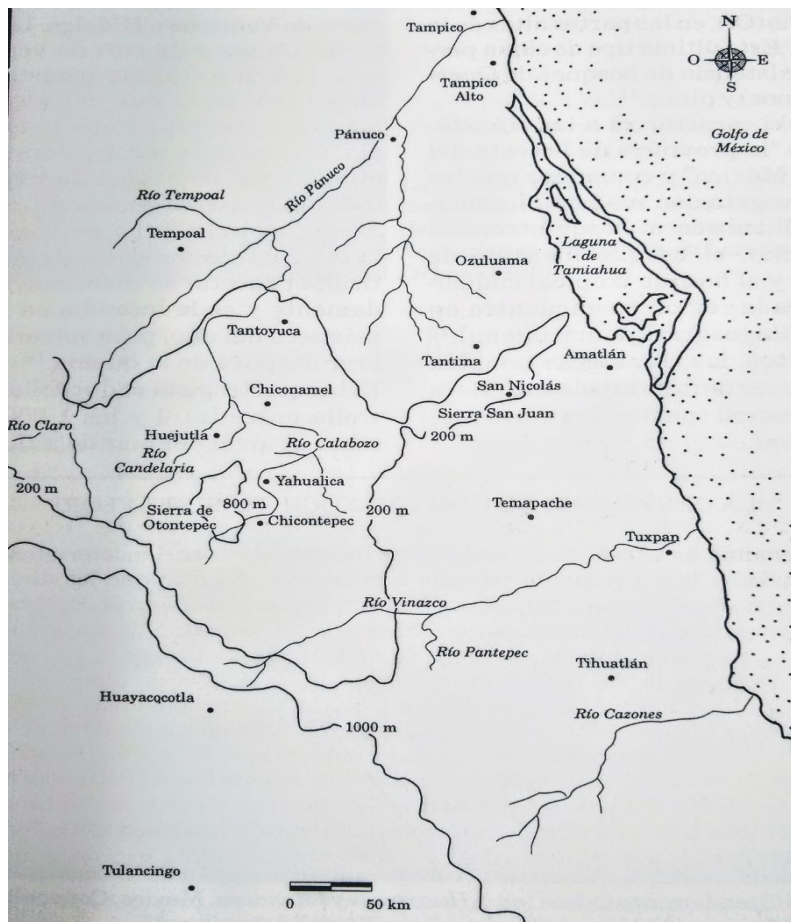


Figura 2.2. Mapa de la hidrografía de la huasteca (Elaborado por Antonio Escobar, (1998) en: *De la costa a la sierra. Las huastecas, 1750-1900*)

El paisaje es dibujado por una topografía muy accidentada sobre todo hacia la parte suroeste que responde a los relieves de la Sierra Madre Oriental, la cual “actúa como una pantalla meteorológica en

143 Antonio Escobar, *De la costa*, p.27.

la que chocan las masas de aire provenientes del mar”,¹⁴⁴ concentrando la humedad que es característica de los valles en la huasteca. Esta Sierra es protagónica en el paisaje, conforme se va subiendo, la montaña se vuelve más y más densa, los relieves llegan a ser barrancas sumamente inclinadas que en ciertos espacios, forman verdaderos cañones, rodeados de majestuosas montañas. La sierra parece rodear y proteger el oeste de la huasteca.

Según la entidad administrativa es reconocida cada huasteca, la hidalguense, la potosina, la tamaulipeca, la veracruzana, la poblana y la queretana, aunque juntas formen una unidad. En las siguientes tablas se reúnen las características territoriales de cada una, para obtener una comprensión más clara del espacio.

PAISAJE DE LA HUASTECA

Tabla 1. Superficie y municipios huastecos

HUASTE CAS	San Luis Potosí	Tamaulipas	Veracruz	Puebla	Hidalgo	Querétaro
Superficie	11,409 km ² . Corresponde al 18.73% de la superficie de SLP.	22,152.83 km ² , que corresponde a 36.38% de la superficie total	20,239.08 Km ² , que corresponde al 33.24% de la superficie total	1,815.46 km ² , lo que corresponde al 2.98% de la superficie total	2,509.31 km ² , lo que corresponde al 4.12 % de la superficie total	2,756.36 km ² , lo que corresponde al 4.52% de la superficie total
Municipios	Xilitla, Aquismón, Tamasopo, Tamazunchale, Axtla de Terrazas, Matlapa, Coxcatlán, Tampacán, San Martín Chalchicuautla, Huehuetlán, San Antonio, Tampamolón Corona, Tancanhuitz de Santos, Tanlajás, Ciudad Valles, Ébano, El Naranjo, San Vicente Tancuayalab, Tamuín, Tanquián de Escobedo.	Llera, Gómez Farías, Xicoténcatl, Ocampo, Antiguo Morelos, Nuevo Morelos, El Mante, González, Aldama, Altamira, Ciudad Madero, Tampico, sur de los municipios de Casas y Soto La Marina	Pánuco, El Higo, Pueblo Viejo, Tampico Alto, Tempoal, Ozuluama, Chiconamel, Platón Sánchez, Chalma, Tantoyuca, Tantima, Tamalín, Chinampa de Gorostiza, Naranjos Amatlán, Tamiahua, Huayacocotla, Ilatlán, Zontecomatlán, Texcatepec, Zacualpan, Benito Juárez, Tlachichilco, Ixhuatlán de Madero, Chontla, Tepezintla, Temapache, Castillo de Teayo, Citlaltépetl, Tantoco, Cerro Azul, Tuxpam, Á.	Francisco Z. Mena, Pantepec, Venustiano Carranza, Jalpan, Tlaxco, Tlacuilotepec, Xicotepec de Juárez, Pahuatlán, Naupan.	Atlapexco, Huautla, Huazalingo, Huejutla de Reyes, Jaltocán, San Felipe Orizatlán, Xochiatipan, Yahualica, Calnali, San Bartolo Tutotepec, Huehuetla.	Arroyo Seco, Jalpan de Serra, Landa de Matamoros.

Fuente: Elaboración personal con información extraída del INEGI, INFAED, “Especies forestales de uso tradicional del Estado de Veracruz”.

144 Antonio Escobar, *De la costa*, p.28.

Tabla 2. Hidrografía – Orografía y fisiografía

HUASTECA S	San Luis Potosí	Tamaulipas	Veracruz	Puebla	Hidalgo	Querétaro
HIDROGRAFÍA	Río Tamuín, río Pánuco, río Gallinas, río Moctezuma y río Valles	El Río Tamesí marca los límites con el estado de Veracruz, el río Pánuco tiene una cuenca de 96958 kilómetros cuadrados y arroja un caudal de 16,500 millones de metros cúbicos anuales. El río Barberena, que nace en la sierra de Tamaulipas. La unión del río Tamesí y el río Panuco, forma una de las corrientes más caudalosas de la República Mexicana que desemboca en el Golfo de México.	Río Tuxpan, río Pánuco, río Cazonos. Cuenta con uno de los sistemas lagunares más importantes del Estado: la laguna de Tamiahua.	Río San Marcos, río Pantepec, río María Andrea que es el nombre local del río Cazonos, río Acamalan,	Río Pantepec, río Chiguiñoso, río Tultitlán, río Encinal, río Cazonos	Río Santa María, Moctezuma, río Pánuco
OROGRAFÍA Y FISIOGRAFÍA	Se subdivide en cuatro subregiones que presentan características específicas en cuanto a rasgos orográficos: a) Sierra Alta Cafetalera; b) Sierra Baja Citrícola; c) Sierra Baja Piloncillera; y d) la Planicie. En cuanto a la fisiografía, se ubica sobre la Sierra Madre Oriental, en la subprovincia "Carso Huasteco", constituido principalmente por rocas sedimentarias, continentales y marinas, algunas muy antiguas en función de las características litoestratigráficas y estructurales de la provincia.	Forma parte de la llanura costera del Golfo, cuyos terrenos son planos a partir de la costa. Cuenta con Sierra Alta y Sierra Baja a partir de la Sierra Madre Oriental, recibe los nombres de Sierra de la Palma, el Cerro del Metate, el Cerro del Lagarto, la Cruz, y el Esporta.	Forma parte de la llanura costera del Golfo, cuyos terrenos son planos a partir de la costa, presentándose emergencias de la Sierra Madre Oriental, conforme se adentra hacia el oeste, aumentan las elevaciones en los límites del estado de Veracruz con los estados de Hidalgo y Puebla. Encontramos sierras, lomeríos, mesetas, valles y playas o barras.	Se localiza en la porción occidental del declive del Golfo, declive septentrional de la Sierra de Puebla hacia la llanura costera del Golfo, caracterizándose por sus numerosas chimeneas volcánicas y lomas aisladas. Fisiográficamente pertenece a la subprovincia "Carso Huasteco" constituido principalmente por rocas sedimentarias, continentales y marinas, algunas muy antiguas en función de las características litoestratigráficas y estructurales de la provincia.	Ubicada en la Sierra Madre Oriental, se encuentra en la subprovincia a "Carso Huasteco", misma que se asienta en la sierra hidalguense. Es una franja larga y angosta de abundante vegetación, presenta una superficie poco accidentada, salvo por algunos picos y cerros, carece de montañas notables.	Forma parte de la Sierra Gorda. Se encuentra situada en la franja montañosa de la Sierra Madre Oriental. Cuenta con terreno irregular. Se encuentra en la subprovincia "Carso Huasteco".

Fuente: Elaboración personal con información extraída del INEGI, INFAED, "Especies forestales de uso tradicional del Estado de Veracruz".

Tabla 3. Flora y fauna - Clima

HUASTECCAS	San Luis Potosí	Tamaulipas	Veracruz	Puebla	Hidalgo	Querétaro
FLORA Y FAUNA	Concentra el 49.89% de la superficie boscosa del estado de SLP. El bosque tropical es el más abundante. Además del bosque, grandes porciones destinadas a pastizales y a la agricultura. Existe una gran cantidad de aves, mamíferos, felinos y reptiles, entre ellos especies endémicas, como lo son el cojolite, el mono mico, el loro huasteco.	Tiene una gran diversidad de suelos aprovechados de diferentes maneras, donde abunda en mayor porcentaje la selva baja caducifolia, las actividades agrícolas y pecuarias, y en menor porcentaje, en la zona de la sierra los bosques.	A consecuencia de la variación ambiental cuenta con una vegetación diversa. Abarca una parte de la Planicie Costera del Noreste, donde encontramos que la vegetación está constituida en su mayor parte por bosque espinoso y matorrales xerófilos. Y en la Sierra con Selva alta perennifolia.	Cuenta con selva alta perennifolia. Entre su fauna están los mamíferos como ardilla, conejo y venado, así como reptiles	De superficie abrupta, cuenta con selvas medianas, valles, llanuras, acantilados, un sin fin de barrancas y una gran extensión de cordilleras, de terrenos accidentados y ciertos valles. Suelo tipo semidesértico de color rojo, con bosques, selva mediana. Su fauna está integrada por mamíferos como ardilla, conejo y venado, así como algunos reptiles como la víbora de cascabel.	Contiene vegetación que va de selvas bajas a pastizales y matorrales. Su paisaje montañoso.
Clima	Tropical, que va desde semicálido húmedo cálido sumbhúmedo	Cálido húmedo, subhúmedo y extremoso.	Se presentan variaciones de climas templados y húmedos	Cálido húmedo	Cálido extremoso a semicálido húmedo, cálido húmedo, templado cálido	De clima semiseco a semicalido

Fuente: Elaboración personal con información extraída del INEGI, INFAED, “Especies forestales de uso tradicional del Estado de Veracruz”.

La superficie total de la Huasteca abarca 60,882.04 km² La huasteca tamaulipeca es la de mayor extensión con una superficie de 22,152.83 km², cuenta con importantes ciudades petroleras, como los son el municipio de Altamira, Ciudad Madero y Tamaulipas. También con una gran diversidad de suelos bañados por ríos sumamente caudalosos. Las cuencas del río Pánuco y el río Tamesí generan una

de las corrientes más caudalosas de México, lo que explica la presencia de suelos pantanosos con climas cálidos y húmedos.

La huasteca potosina se encuentra distribuida entre el valle y la sierra, lo que le brinda una diversidad tanto de suelos como de climas. Su paisaje está trazado por los caudales de los ríos que irrigan los valles verdes y fértiles todo el año. La Sierra Madre Oriental traza una barrera protectora alrededor de este valle. Se encuentra, sin duda, en un lugar privilegiado.

La huasteca veracruzana es la segunda más extensa y tiene como característica que, es principalmente costera, por lo que también contiene abundantes cuerpos de agua tan grandes como la Laguna de Tamiahua. Y en su llanura costera, nacen el río Tuxpan y el Cazones. Debido a su extensión, que colinda y atraviesa Puebla, y llega a Hidalgo, también se encuentra ubicado, en menor porción en la Sierra Madre Oriental.

La huasteca hidalguense es un lugar donde abunda la vegetación, tiene un clima caluroso pero húmedo, lo que propicia un paisaje verde todo el año. La huasteca queretana, de la Sierra Gorda de Querétaro, situada en la Sierra Madre Oriental, la menos explorada, es la más agreste, cuenta con paisajes escondidos entre las montañas, donde el agua brota.

Cómo podemos observar en la tabla anterior, la huasteca poblana se compone de nueve municipios ubicados en la zona más al norte de la Sierra Norte de Puebla, estos son: Francisco Z. Mena, el cual se ubica en la frontera con Veracruz, le sigue Pantepec, Naupan, Jalpan, Tlaxco, Tlacuilotepec, Pahuatlán, y Xicotepec de Juárez, que es el último municipio que se encuentra más al sur de la huasteca poblana, donde termina la región huasteca. Recordemos que la frontera sur de la región huasteca, se estima por

el cauce del río cazones. Esta huasteca se encuentra sobre la Sierra Madre Oriental, lo que es determinante en su clima cálido- húmedo, y en su paisaje que transita entre el bosque y la selva mediana, pero además, en sus inclinaciones, las barrancas son parte del paisaje junto con la multitud de montañas, que dibujan al horizonte unas barreras gigantes.



Figura 2.3. Panteón de Pahuatlán. Fotografía: Brenda Lira

2.1.2 El espacio de Pahuatlán

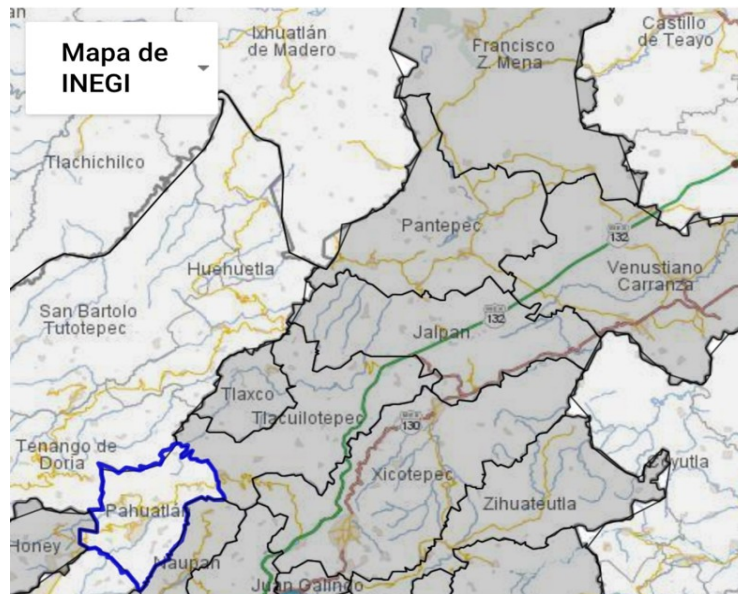


Figura 2.4. Mapa de la zona huasteca en Puebla, resaltado este Pahuatlán.

Una de las rutas para llegar a Pahuatlán desde la ciudad de Puebla, es viajando a Tulancingo, donde se aborda un camión que nos adentra a la huasteca. Entrando a esta zona de la sierra norte de Puebla, el paisaje va cambiando poco a poco, del calor seco va transitando hacia la humedad templada del bosque. A partir del municipio de Venustiano Carranza y hacia el municipio de Honey, pertenecientes a la huasteca poblana, los ríos y riachuelos atraviesan los caminos, mientras la neblina va cubriendo continuamente la visión. Conforme se avanza hacia Pahuatlán el camino va siendo más agreste, las curvas se acentúan, la selva se concentra y los riachuelos esta vez, caen de las paredes rocosas -como pequeñas cascadas-.

Llegando a Pahuatlán, se observa un valle reducido, definido por dos largas calles principales, con casas de un solo piso en la acera del lado derecho, y de dos pisos o más, de lado izquierdo, casas con techos inclinados de tejas, donde gotea la lluvia casi todo el año. Culminando las dos largas calles, en

la calle principal donde se encuentra la plaza, el mercado, la iglesia y la presidencia municipal, así como el quiosco.

La iglesia “es el edificio más viejo que queda en pie, del siglo XVI” mismo espacio donde se asentó el convento agustino, el cual fue un punto geográfico importante, a partir “de donde se fueron edificando las demás construcciones”. Como fue tradición durante tres siglos, en el atrio de la iglesia se instaló el panteón, y “para inicios del siglo XX aún se asomaban algunas lápidas”.¹⁴⁵

De las dos principales calles se desprenden otras inclinadas, delineadas por curvas pronunciadas que terminan en La Loma -la zona alta del pueblo-. Para inicios del siglo XX solo existía una única calle inclinada en este lugar “que conducía a la salida del poblado y era transitada por bestias mulares”, zona a las orillas del pueblo donde habitaban campesinos, en pequeñas y modestas casas.¹⁴⁶

Mientras que, en las calles principales, así como en “los arcos” que rodean la plaza, se ubicaban las casas de las familias más acaudaladas. Construcciones de techos de teja roja, de una sola planta en su mayoría, según indican las fotografías, inmuebles contruidos “de adobe, con ventanales de madera... con amplios jardines, establos y corrales, y una huerta... para el autoconsumo”.¹⁴⁷

145 Daniel H. Vargas, *La pahua frondosa. Reportaje histórico y cultural de Pahuatlán de Valle*, (México, Programa de Desarrollo Cultural de La Huasteca, 2012) p. 21.

146 Daniel H. Vargas *La pahua*, p. 23.

147 Daniel H. Vargas, *La pahua*, p. 20.



Figura 2.5. Vista panorámica del valle de Pahuatlán, 1947. Archivo de Abelardo Ponce



Figura 2.6. Los Arcos, 1924. Archivo de Abelardo P.

Tabla 4. Características de Pahuatlán

Nombre	De origen náhuatl, “Pahuatlán” quiere decir “lugar donde abundan las pahuas”. La Pahuá es un árbol de la familia Lauraceae, que llega a medir 20 m de alto, y tiene un fruto similar al aguacate también conocido como chinini. Su madera es popular por su resistencia en la construcción rural.
Superficie	99.14 km ²
Localidades	Acahuales (el Aguacate), Acalapa, Agua de carrizo, Agua negra, Agua de machete, Ahíla, Aguacatitla, Almoloya, Atla, Atlantongo, Ayotitla, Chipotla, Ciudad de Pahuatlán de Valle, Cruz Santa, Cuaunetla de la Paz, El Arenal, El Paraíso, La Loma, Linda Vista, Los Angeles, Mamiquetla, Montellano, Naranjastitla, Ocoxala, Paciotla, San Pablito, Tlacuilolco, Talacruz de libre, Xiletla, Xochimilco, Xolotla, Xopanapa, Zacapehuaya, Zoyatla de Guerrero.
Hidrografía	<p>Pertenece a la vertiente septentrional del estado de Puebla, formada por distintas cuencas parciales de los ríos que desembocan en el Golfo de México. Se ubica dentro de las cuencas de los ríos, Cazones y Tuxpan; es recorrido por varios ríos que se describen a continuación: El río Mamiquetla, que recorre el oriente del municipio de sur a norte y sirve de límite con Naupan, desembocando en el San Marcos, principal formador del Cazones.</p> <p>Los ríos Cuarco, Los María, Trinidad y Honey recorren la porción occidental y central en dirección oeste-este formando el San Marcos.</p> <p>Por último el Alcalman, afluente del Pantepec, se origina en la porción meridional.</p> <p>Cuenta también con una serie de arroyos intermitentes, afluentes de los ríos mencionados y es regada también por pequeñas arterias como de los ríos Pahuatitla y Chixtla.</p>
Paisaje	Selva perennifolia, selva tropical, bosque mesófilo de montaña, asociados a vegetación arbustiva dispersos alrededor del municipio, incluye zonas de agricultura y la cafecultura, 6% urbana. La fauna silvestre es abundante y variada: hay venado, conejo, cacomixtle, tejón, ardilla, tlacuaches, gato montés, aves canoras y de bello plumaje, reptiles, batracios e infinidad de insectos.
Orografía	<p>Se localiza en la porción noroeste de la Sierra Norte; la Sierra de Puebla forma parte de la Sierra Madre Occidental, está formado por sierras más o menos individuales, paralelas unas con otras, y suelen formar grandes o pequeñas altiplanicies intermontañas que aparecen frecuentemente escalonadas hacia la costa.</p> <p>El municipio se asienta sobre una pequeña planicie de las laderas del cerro de Ahíla. Colinda al norte con Tlacuilotepec y San Bartolo Tutotepec (Hidalgo), al sur con Naupan y el estado de Hidalgo; y al Poniente con el estado de Hidalgo y Honey.</p>
Clima	Se presenta la transición de los climas templados de la sierra norte, a los cálidos del declive del Golfo. Se identifican dos principales climas: el templado húmedo con lluvias y el semicálido subhúmedo con lluvias todo el año.

Fuente: Elaboración personal con información del Plan de Desarrollo Turístico Municipal de Pahuatlán, Puebla (2016)

Los pueblos indígenas como San Pablito, otomí (*ñahñu*) y Xolotla, nahua (*mexica*), corresponden a estas mismas formas del paisaje, impuesto por la Sierra Madre Oriental, con prolongadas inclinaciones, altísimas montañas, y ríos que las atraviesan de arriba a abajo. El sonido de las aves reina en el paisaje sonoro tanto en la cabecera municipal de Pahuatlán, como en San Pablito y en Xolotla.

2.2.1 La población huasteca

Haciendo un repaso por la historia de la población en la región huasteca, observamos que el asentamiento de los Teenek es el más antiguo, quienes compartieron territorio con los otomies, los tepehuas, los nahuas, los totonacos y algunos chichimecas. La gran diversidad de culturas ha merecido reconocerla como una región multiétnica. Los teenek, considerada la cultura original de este sitio, -los huastecos (cuyo nombre deriva del hibridismo español-náhuatl, *Cuechteca* o *Cuechtlán*, donde *Cueh/tli* significa caracolillo y *Tlan* es locativo, siendo así “los originarios del lugar del caracolillo”)- tuvieron gran importancia en la región mesoamericana, entre el año 750 A.C y el siglo XVI, periodo en el que ocuparon “el territorio que se extiende del río Pánuco a Tuxpan”¹⁴⁸

Mientras que el asentamiento Otomi en la región se registra entre los años 950 y 619 d.C., desde Tulancingo (Hgo) hasta Pahuatlán (Pue). Los nahuas arribaron como conquistadores en el siglo XV, ocupando desde Tuxpán, Temapache, Tampkatel (Ver) hasta Aquismón (SLP), nahuatizando importantes núcleos teenek, del sur y el centro de la región. Posteriormente, con la caída de Tula, otra oleada de nahuas se asentó en el sur de Tamaulipas y el Oriente de San Luis Potosí. En tanto, las

148 Antonio Escobar, *De la costa*, p.45.

comunidades tepehuas, se registran en el siglo XVI, en Huejutla (Hgo), y en el espacio comprendido entre Huayacocotla y Tuxpan, sin embargo para 1910 solo se registraban 18 habitantes tepehuas. ¹⁴⁹

Otra característica de esta esta región, ha sido el interés histórico que el Estado mexicano, ha tenido por la explotación de la riqueza natural de estas tierras, lo que ha producido enfrentamientos violentos frente a resistencia de los pueblos huastecos que, se remonta al siglo XVI cuando “iniciaron los intentos de despojo de la tierras indígenas”,¹⁵⁰ y cerca de veinte mil indígenas fueron capturados a manos de Gonzalo de Sandoval y Nuño Guzmán, soldados españoles que los vendieron como esclavos en las Antillas. ¹⁵¹

Al incorporarse la presencia española a la región en el siglo XVI se introdujo la ganadería, ubicándose ésta como “zona comercial y de abastecimiento”, lo que fue transformando el entorno natural, principalmente las zonas de los valles al ser lo sitios preferidos por los españoles, dejando en manos indígenas “las zonas ubicadas en las sierras”¹⁵². La Huasteca se caracterizó por el movimiento de la población indígena hacia zonas más al norte -quienes evitaban el contacto con los españoles-, así como, por el descenso de esta población debido enfermedades, y por la expansión ganadera seguida de sequías que afectaron también a la agricultura. ¹⁵³

En el siglo XVII, la expansión ganadera provocó conflictos por la tierra, acompañados de sequías que continuamente afectaban a la población. En el siglo XVIII el aumento demográfico agudizó los conflictos por la tierra, y detonó nuevos, entre la población que, acompañados con la presión sobre las tierras para generar tributo debido a la nueva jurisdicción colonial, se convirtieron en verdaderos

149 Antonio Escobar, *De la costa*, pp. 45-47.

150 Antonio Escobar, *De la costa*, p. 21.

151 Arturo Warman, *03 Testimonio*, pp.3- 4.

152 Carmelo Peralta, “*Historia ambiental*” p.98.

153 Carmelo Peralta, “*Historia ambiental*” p.96.

conflictos sociales; periodo que cerraría en la Huasteca con una temporada de sequías y enfermedades.

¹⁵⁴ Durante la colonia la Huasteca estuvo formada por cinco alcaldías mayores: Huachinango,

Huayacocotla-Chicontepec, Panuco-Tampico, Huejutla y Yahualican. ¹⁵⁵

Entre 1810 y 1821, los grupos de poder de “la Huasteca potosina consolidaron su presencia en la región, aprovechando el estado de guerra”, por medio del comercio “y la ocupación de cargos militares y burocráticos” favorecieron la colonización de tierras, la fundación de pueblos, la explotación de los recursos naturales y el comercio de ganado. Otro suceso relevante en este periodo, es la apertura de un puerto en Tampico. Mientras que, desde la década de 1840, Tuxpan, Veracruz, estuvo bajo los mecanismos de control de la tierra y las prácticas de explotación mercantil, debido a su rica diversidad en maderas preciosas y productos de la selva. ¹⁵⁶

Con la disminución colonial de los indígenas, hubo un reacomodo de la población hacia las zonas serranas, lo cual se acentuó en el siglo XIX con la expansión de la propiedad privada. La población teenek se ubicó entre Tampico, Ozuluama, Pánuco, Tempoal, Tamiahua, Tantoyuca, Amatlán y la Sierra de Otontepec (en Veracruz). Los nahuas, entre Huayacocotla, Huejutla, Yahualica, Tepetzintla, Chincontepec, Ilamatlán, y en la Sierra Norte de Puebla. Es decir, tanto en Puebla como en municipios de San Luis Potosí, como Hidalgo y Veracruz. Los otomies se asentaron compartiendo el área con los nahuas. Y los tepehuas, convivían con otomies en Ixhuatlán y en Zontecomatlán. ¹⁵⁷

Hacia las costas de la región, los rasgos africanos fueron y siguen siendo notorios. Mientras que en la propiedades privadas, durante el siglo XIX, indígenas y mestizos, mulatos y blancos convivieron,

154 Carmelo Peralta, “Historia ambiental” p.96.

155 Antonio Escobar. *Las huastecas*, p. 37.

156 Carmelo Peralta, “Historia ambiental” pp. 96-99.

157 Antonio Escobar, *De la costa*, pp. 47-48

formándose aquí, pequeñas sociedades heterogéneas. “Las haciendas de los huastecos se concentraron principalmente en los llanos”, algunas en pie de monte, pero sobre todo se ubicaron, las grandes extensiones de propiedad privada en la planicie costera.¹⁵⁸

Fue en la segunda mitad del siglo XIX que se dio el mayor despojo agrario a los pueblos indígenas y campesinos, la mayoría de terrenos pasaron a tener un dueño, especialmente en la zona norte de la región. “Los Estados de la república elaboraron leyes que pretendían privatizar los terrenos comunales” principalmente a partir de la ley Lerdo de 1856, quedando claro en la constitución de 1857 que el derecho individual era superior que el colectivo para los liberales, con lo que consolidó el latifundio.¹⁵⁹

Debido a la reorganización de las jurisdicciones y de las subdelegaciones entre 1823 y 1827, se llevaron a cabo en la región “siete movimientos secesionistas para “erigirse como estado libre y soberano” reivindicándose las siguientes denominaciones: “Provincia de las Huastecas” (1823), “Nuevo Estado Huasteco” (1832, 1836 y 1848, “Estado de Santa Anna” (1853), “Estado de Iturbide” (1855) y “Nuevo Estado de Moctezuma” (1872).¹⁶⁰

En la Huasteca hidalguense la agricultura de autoconsumo coexistió con la agricultura comercial y la ganadería; fue por sus condiciones geográficas y la escasa existencia de tierras planas, por lo que esta zona se mantuvo alejada del latifundio.¹⁶¹ Mientras que, la Huasteca poblana se encontró vinculada a los procesos territoriales de la Sierra Norte y a su respectivo cacicazgo, -figura política que, no obstante, condenó a toda la región desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX, lo que se describe

158 Antonio Escobar, *De la costa*, p.70

159 Carmelo Peralta, “Historia ambiental” p.99.

160 Antonio Escobar. *Las huastecas*, pp.42-43.

161 Carmelo Peralta, “Historia ambiental” p.101.

en el capítulo anterior-, mas comercialmente, a través de la arriería se vinculó constantemente con la huasteca veracruzana y la hidalguense. ¹⁶²

A finales de la primera mitad del siglo XIX se originaron los movimientos regionales “que la prensa nacional registró como *guerra de castas*” debido a que algunos hacendados “limitaron drásticamente los derechos de uso de sus tierras” o elevaron “la tasa de prestaciones que estos estaban obligados a entregar en contraparte”.¹⁶³ Más, este proceso que atravesaron los movimientos rurales, y “el origen de la violencia social se dio en los llanos y la costa huasteca, donde la población se encontraba en un procesos de multiétnicidad más avanzado que en la zona serrana, básicamente por la absorción de población que ejercían las propiedades privadas”. ¹⁶⁴

No obstante, a través de la copropiedad que implico el “condueñazgo”, figura que en México fue particularmente utilizada en la huasteca como “estrategia defensiva de una legitimidad agraviada frente al avance de la propiedad privada” y el proceso de desamortización. ¹⁶⁵ Los indígenas lograron conservar su territorio, formando parte de esto las cabeceras indias y las ranherías. Explica Antonio Escobar, que esta forma de tenencia de la tierra dio la posibilidad a los indígenas de continuar reproduciendo su organización sociocultural dentro del marco agrario del siglo XIX, logrando así, mantener “el control jurisdiccional de su territorio” frente a los aires de modernidad liberal. ¹⁶⁶

162 Daniel H. Vargas, *La pahua*, p.32.

163 Juan Briseño, *et al.* “Tendencias históricas y procesos sociales en la Huasteca”, *Huasteca III. Movilizaciones campesinas* (México, CIESAS, 1993) pp. 83-85.

164 Antonio Escobar, *Los pueblos indios de la huasteca a través de cien años de historia*, (México, UNAM, 1999) p.164

165 Cecilia A. Fandos, “La formación historica de los condueñazgos y copropiedades en las Huastecas y las tierras altas de Jujuy”, *Revista de historia iberoamericana* (Argentina, Universidad Nacional de Jujuy, 2017) pp. 55-57

166 Antonio Escobar, *De la costa*, pp.174-194.

Respecto a la Sierra Norte de Puebla, fue hasta mediados del siglo XIX que al territorio se introdujo la explotación ganadera y los cultivos comerciales, modificando la organización del territorio, impulsado por el cambio a la propiedad agraria. Espacio que sería controlado desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX, principalmente por el cacicazgo de *Los Juanes* (Juan N. Méndez, Juan Crisostomo Bonilla y Juan Francisco Lucas, políticos y militares liberales).¹⁶⁷

Con el Porfiriato (1880-1910) se inició un intenso intercambio mercantil, lo que fue transformando no solo el paisaje, sino la composición social que, del campo a la ciudad iba a enfilarse en la nueva industria. Sería en este periodo que el ferrocarril -El “Ferrocarril Central Mexicano”- además de intercambio comercial, comenzaría el desmonte de la Huasteca. El tendido de vías comenzó a construirse en 1890, e “incorporó la ruta Aguascalientes- San Luis Potosí- Tampico”, la cual “atravesó a la Huasteca de Este a Oeste”, lo que permitió a San Luis Potosí convertirse en “una de las principales zonas de comercio e intercambio del país”.¹⁶⁸

Las vías férreas ampliaron las actividades económicas en la región, y en 1900, a través de la construcción de éstas, fueron descubiertos por los trabajadores yacimientos de petróleo en el municipio de Ébano (SLP). Lo cual fue aprovechado rápidamente por el empresario norteamericano Edward Doheny, quién exploró y compró 162 mil hectáreas entre los municipios de Ébano y Pánuco, fundado la “Mexican Petroleum Company of California” iniciando con ello la explotación petrolera que cambiaría por completo el paisaje de la selva tropical en la Huasteca veracruzana. “La explosión de 1908, de Dos Bocas convocó a los industriales extranjeros... a explotar los bastos ríos subterráneos de petróleo”.¹⁶⁹

167 Carlos Bravo “Cultura e identidad mestiza de la Sierra Norte de Puebla” en *Huachinango el rumor del tiempo*. Coord. Libertad Mora (Gobierno Municipal de Huachinango, 2011) p.158.

168 Carmelo Peralta, “Historia ambiental” p.101

169 Carmelo Peralta, “Historia ambiental” p.103

La explotación petrolera generó profundos cambios en Tampico que, cuadruplicó su población en los primeros veinte años del siglo, que junto con Ciudad Madero y Altamira, en la primera mitad del siglo XX se convirtió en un área metropolitana “compuesta de tres núcleos”, espacio donde se desarrollaron la industria petrolera, el comercio internacional, las plantas termoeléctricas, el turismo, mientras que el sector primario (la agricultura y la pesca) fue perdiendo espacio¹⁷⁰.

Para inicios del siglo XX, la huasteca veracruzana, tamaulipeca y potosina había cambiado casi totalmente su paisaje. Sería hasta la segunda mitad del siglo XX que este proceso industrial se extendería a la huasteca hidalguense a través de la carretera Pachuca-Tampico.¹⁷¹ Mientras que la huasteca queretana como la poblana, en relativo aislamiento, serían el contexto de disputas entre caciques, por el dominio de la región (de la Sierra Gorda en Querétaro y la Sierra Norte de Puebla).¹⁷²

En San Luis Potosí e Hidalgo, además de los empresarios extranjeros, los empresarios ganaderos constituyeron los principales cacicazgos de la región, “Los Santos y los Martel” de tradición familiar principalmente. El cacicazgo de Gonzalo Nicanor Santos, se extendió hasta 1949.¹⁷³ Se convirtió a la huasteca en un espacio con una profunda brecha económica entre clases sociales, el modelo capitalista de acumulación provocó una extrema pobreza en la región.

La agricultura fue respaldada “en el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940) como parte de la estrategia en contra de la rebelión Cedillista y para obtener apoyo regional para expropiación”

170 Elda Margarita Hernández, et al. “El desarrollo generado por los puertos en la zona sur de Tamaulipas, México y su impacto en el territorio”, *X Coloquio Internacional de Geocrítica* (Barcelona, UB, 2008)

171 José Leoncio Martínez, “Lucha campesina en la huasteca hidalguense. Un estudio regional”, *Estudios Agrarios* (México, Procuraduría Agraria, 2013) p.20

172 Ricardo Morales Benítez, et al., “Jalpan de la Serra”, en *Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México, Estado de Querétaro*, Coord. Héctor González Ruíz.

173 Carmelo Peralta, “Historia ambiental”, p.105.

petrolera, se “apresuró el reparto agrario en casi toda la Huasteca afectando directamente a los viejos cacicazgos” que eran cercanos a las compañías petroleras.¹⁷⁴ Pero esto no duró mucho tiempo “ante las promesas de repartición agraria los campesinos tuvieron que lidiar con los grandes latifundistas que concentraban la tierra” y se negaban al reparto.¹⁷⁵

La situación para los campesinos de la Huasteca empeoró a mediados del siglo XX “al impulsarse las políticas de desarrollo rural dirigidas a la capitalización de propiedades ejidales, en la que BANRURAL jugó un papel determinante”, ya que al poco tiempo “muchos campesinos entraron en cartera vencida y otros tantos quedaron endeudados”.¹⁷⁶ Con lo que comenzaron los desplazamientos y las migraciones.

Como se observa, desde finales del siglo XIX el territorio norte de la huasteca comenzó a ser parte de la industrialización del país, la construcción de las vías ferroviarias, la de privatización de tierras, y la intensa expansión de la industria petrolera de principios del siglo XX, generó fuertes cambios en la composición del territorio. Las condiciones en que cayeron las poblaciones indígenas y campesinas en los espacios privatizados, fueron generando movimientos poblacionales hacía el interior de la sierra, y migraciones hacía la ciudad de México y a Estados Unidos, lo cual vino a incrementarse con el programa Bracero, inaugurado en el gobierno de Ávila Camacho en 1942.¹⁷⁷

Sin embargo, las territorialidades siguieron sus propios caminos íntimamente ligados al paisaje y a las prácticas de la población. Lo cual, a pesar de la tendencia de la explotación capitalista que el estado

174 Carmelo Peralta, “Historia ambiental”, p.107

175 Virginia Jabardo, “La lucha por la tierra en la huasteca potosina (México): de peones a patronos”, *Investigaciones Geográficas* No. 65. (España, Universidad de Alicante, 2016).

176 Virginia Jabardo, “La lucha”

177 Erika Cárdenas, “Migración interna e indígena en México: enfoques y perspectivas”, *Intersticios Sociales. Revista semestral de Ciencias Sociales y Humanidades* (México, El Colegio de Jalisco, 2014).

nacionalista desplazó en las primeras décadas del siglo XX, especialmente sobre el norte de la huasteca, los caminos de los valles a las sierras que recorrían los arrieros, el comercio local, la relación entre la población, ya habían configurado el mapa cultural de la huasteca, lo que le llevo a hacer un reacomodo hacía su interior, y con el exterior sin necesidad de fragmentarse. Nuevas redes de migración se tendieron a partir de entonces, y lo huasteco anclado a su territorio, recorrió nuevos caminos.

Tabla 5. Población de las huastecas entre los años 1940 y 1950

HUASTECCAS	San Luis Potosí	Tamaulipas	Veracruz	Hidalgo	Puebla	Querétaro
Población en 1940	136,043	156,867	343,527	131,972	46,079	25,603
Población en 1950	179,284	238,393	414,055	148,947	55,868	26,389
Incremento	31.7%	52%	20.5%	12.8%	21.2%	6.7%

Fuente: Elaboración personal a partir del sexto censo de población 1940 (por estado) y el séptimo censo de población 1950 (por estado) INEGI. Para obtener el incremento en puntos porcentuales se usó la expresión: $[(P_{1950}/P_{1940}) * 100] - 100$, donde P_{1950} es el número de habitantes para el año 1950, y P_{1940} para el año 1940.

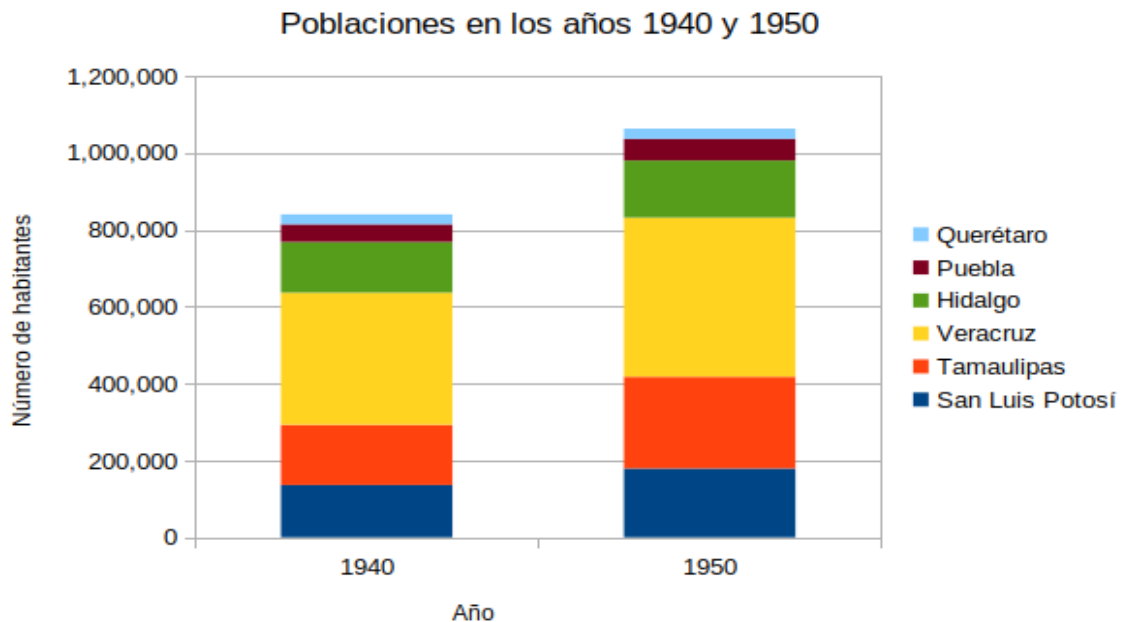


Figura 2.7. Gráfica comparativa del crecimiento de las poblaciones en la Huasteca

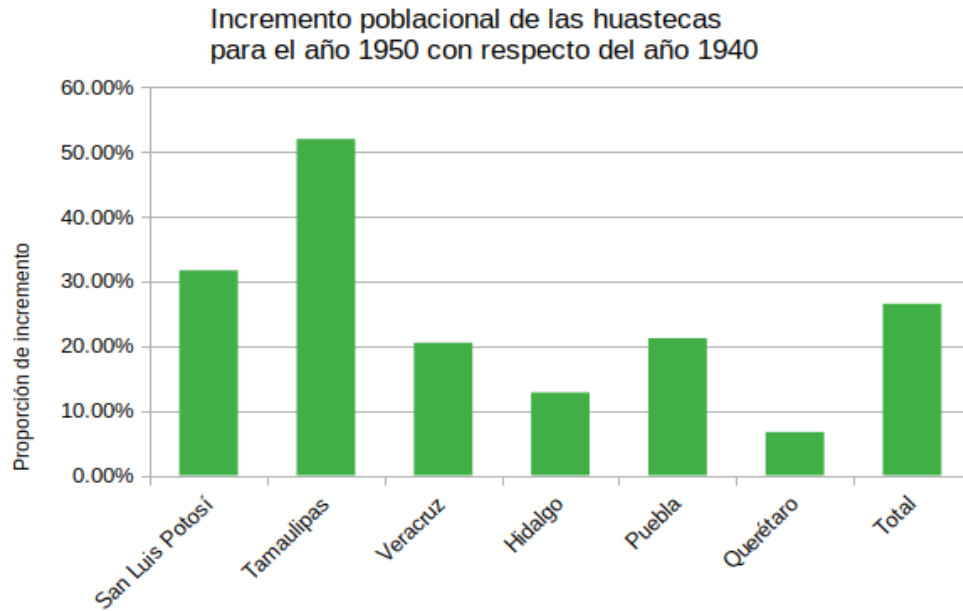


Figura 2. 8. Gráfica del porcentaje sobre el incremento poblacional por cada una de las huastecas

Comparando los censos de poblacionales entre 1940 y 1950, se observan diversas características en el comportamiento poblacional. Antes que nada hay que mencionar que, algunos municipios que actualmente se consideran huasteca, en aquella década aún no se encontraban fundados y su población formaba parte de otro municipio, esto se observa sobre todo en el estado de San Luis y Veracruz, donde varios municipios fueron fundados tras al boom petrolero, al reacomodo territorial y poblacional, y a la importancia que estas, anteriormente villas o colonias, llegaron a tener después de los cincuentas.

Casos particulares como el de Tamuín en San Luis Potosí, destacan. Este municipio formaba parte de ciudad Valles en el sexto censo de población, no obstante en el séptimo censo, diez años después, ya figura como uno de los municipios más importantes debido a la explotación de los recursos naturales en esta zona como los maderables, y dirigidos a la naciente industria, como los correspondientes a la

industria minera y las termoeléctricas, en la década mencionada, absorbiendo para 1950 una población de 14,273.

En Veracruz, el Higo se originó como una hacienda del ingenio azucarero que comenzó a funcionar a principios del siglo XX y para 1940 su población formaba parte del municipio de Tempoal. El caso de Naranjos de Amatlán, municipio que se fundó en el kilómetro 77 de la carretera Tuxpan, para el censo de 1940 aparece como Amatlantéptl, como fue llamado hasta 1942; y en el censo de 1950 aparece como Amatlán Tuxpan (como fue restituido en 1946). Municipio que hasta 1996 fue denominado Naranjos Amatlán, sitio fundado con este nombre por las compañías petroleras “El Aguila” y la “Internacional”, cambiando su nombre y su antigua identidad.

En el caso de Puebla, el municipio de Venustiano Carranza fue fundado en 1951, mientras que Xicotepec de Juárez formó parte del distrito de Huachinango hasta 1953, lo que esclarece, porque Huachinango posee actualmente una fuerte tradición musical huasteca, sin pertenecer, según los límites geográficos, los cuales, la huasteca se limita al sur por el río cazones, lo que indica que Xicotepec de Juárez es el municipio más al sur de la Huasteca. Claro que, en la práctica Huachinango es culturalmente Huasteca.

El caso de Querétaro resulta particular no solo por su poco crecimiento, sino porque en uno de los tres municipios que forman parte de la huasteca, en Arroyo Seco, la población tuvo un decrecimiento del 9.8%. De tener 8667 habitantes en 1940, paso a tener 7892 habitantes en 1950.

Vemos que en el norte de la huasteca, los municipios que más población tenían, y los de reciente fundación, coinciden con el boom petrolero en México, y en la zona sur, con la explotación de la caña.

En este sentido el crecimiento poblacional de Tamaulipas entre 1940 y 1950 fue realmente importante, (de un 52%), y en San Luis Potosí de (31.7%) la industrialización promovida por el grupo de Gonzalo N. Santos, tuvo un alto impacto.

Pero hay un dato que nos atañe, el crecimiento poblacional entre las huastecas. En este periodo: el crecimiento poblacional de la huasteca poblana parece haber sido mayor que el de Veracruz o Hidalgo, territorios huastecos de mayor extensión. Es posible que tenga que ver con el crecimiento de las redes comerciales, fomentadas por el ferrocarril y la arriería, importante actividad que trazó rutas al interior de la huasteca, en lo que el municipio de Pahuatlán tuvo un papel central.¹⁷⁸

2.2.2 La población de Pahuatlán

Se considera que en la época precolombina Pahuatlán fue parte de la región -Sierra Norte de Puebla y Totonacapan- que abastecía de alimentos a la meseta central, donde se asentaba el poder político y cultural mesoamericano. Reorganizada hacia 1522, como una encomienda junto con Acaxochitlán, Papalotitcpac y Tlacuilotepec, fue administrada por los agustinos en el siglo XVII. Y para 1861, por decreto presidencial, “adquirió el título de Villa de Pahuatlán de Leandro Valle.”¹⁷⁹

Como en el resto de la región huasteca, la caña era el cultivo principal, la cual se introdujo en el siglo XVII, y en el siglo XIX, predominó el cultivo y la explotación de la planta de café.¹⁸⁰ Los caminos que se usaron como rutas de comercio han sido también, un trazo sobre el paisaje de Pahuatlán que a partir

178 Carlos Bravo, *Arrieros*.

179 Ma. Eugenia D'Abuterre, *Migraciones*, pp.28-29.

180 Ma. Eugenia D'Abuterre, *Migraciones*, pp.29.

del siglo XIX marcaron el lugar que el poblado ocupó como zona de tránsito. Hasta los siglos anteriores sus brechas habían sido recorridas con dificultad a caballo, mas fue a través de estas que “se asentaron familias venidas de lejanos lugares”.¹⁸¹

En la década de 1870, el “Ingeniero Gabriel Mancera hizo el trazo del camino que conduce de Pahuatlán a la Mesa Central” consiguiendo para su apertura “una subvención de Sebastián Lerdo de Tejada”.¹⁸² En 1881, el mismo Ingeniero Mancera se encargó de la construcción de la línea del ferrocarril Hidalgo-Noreste que comunicó la capital del país con Pachuca y Tulancingo. Más tarde, después de concederse los derechos en 1888 al señor León Baldy para la construcción el ferrocarril Pachuca-Tampico, los derechos fueron traspasados a Ricardo Honey en 1890, inaugurándose la estación en Chila Honey, en 1908.¹⁸³

Lo anterior reconfiguró la intercomunicación de la huasteca poblana, especialmente de los municipios de Naupan, Pahuatlán, Jalpan, Pantepec y Tlacuilotepec.¹⁸⁴ En 1918, se anunció el decreto con el que se erigía al municipio libre de Pahuatlán, en el que los territorios de Tlaxco y Honey antiguamente perteneciente a este municipio, se separaron de la jurisdicción pahuateca.¹⁸⁵

Tanto el tren como el auto acercaron cada vez más las rutas comerciales a Pahuatlán, no obstante fueron los arrieros “los protagonistas del desarrollo comercial en la Sierra Norte de Puebla”, en la primera parte del siglo XX, quienes dieron un dinamismo propio a la economía regional,¹⁸⁶ y desempeñaron un papel importante incluso dentro del proceso cultural y social de esta zona de la

181 Daniel H. Vargas, *La pahua*, pp. 33-34

182 Daniel H. Vargas, *La pahua*, pp. 33-34

183 Ma. Eugenia D'Abuterre, *Migraciones*, p.34.

184 Rolando Gayosso, “Pahuatlán: Lecturas históricas” (México, Edición independiente, 2013) p.60.

185 Rolando Gayosso, “Pahuatlán” pp. 67-73.

186 Ma. Eugenia D'Abuterre, *Migraciones*, p.37.

huasteca, pues no solamente transportaban mercancía, sino algunas formas de expresión, lo que más adelante abordaremos. Cabe decir que, en Pahuatlán eran muy comunes los mesones, espacios donde descansaban los arrieros.

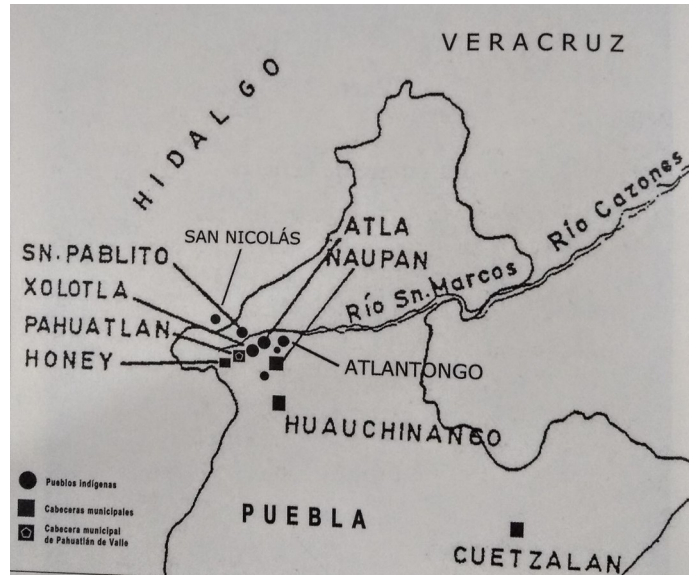


Figura 2.9. Mapa de Pahuatlán y sus pueblos indígenas (Modificación de Montoya Briones, 1964). En: Daniel H. Vargas, *La pahua*, p. 120.

Es en este periodo, también llegó a Pahuatlán la energía eléctrica pero no fue hasta después de 1950 que, “las lámparas de petróleo y otros utensilios similares” dejaron de utilizarse.¹⁸⁷ Una práctica que se intensificó en la década de los cuarentas fue la migración bracera y los desplazamientos, incrementándose hacia la década de los cincuenta. Al parecer “las tierras bajas del sur de la huasteca” atrajeron a la mano de obra campesina,¹⁸⁸ que sufría el reacomodo a nivel regional de los nuevos patrones del comercio nacional e internacional, debido al incremento en la demanda de petróleo.

En el municipio de Pahuatlán han convivido mestizos, otomies y nahuas, habitando cada grupo en su territorio, división que permanece: En la cabecera están los mestizos, en los pueblos que se encuentran

187 Daniel H. Vargas, *La pahua*, pp. 33, 34.

188 Ma. Eugenia D’Abuterre, *Migraciones*, p.37

al este como Atla, Xolotla y Atlantongo se encuentra los nahuas, y los otomies se ubican en San Pablito y Xochimilco. Reflejo de una sociedad en la que, la diferencia entre clases sociales y el origen cultural ha pesado mucho. No obstante, articulados en relaciones sociales, comerciales y culturales. “Fue por años una sociedad autónoma en muchos aspectos” contaba con soberanía alimenticia y la autoproducción de bienes y servicios.¹⁸⁹ Cabe mencionar que a partir de la cabecera los pueblos otomies, se ubican al oeste, y los nahuas, al este.

Ubicado en la bocasierra, importante punto geográfico a partir del cual se ha articulado el comercio de algunos municipios como Naupan, Tlacuilotepec y Honey (Chila). A principios del siglo XX a pesar de la falta de vías de comunicación moderna, Pahuatlán, tenía un crecimiento comercial importante auspiciado por la producción agrícola. Pronto la estación ferrocarrilera de Honey , favoreció al comercio y al trabajo de los arrieros

2.3.1 La cultura musical de la huasteca

Antes de hablar del son huasteco, es importante mencionar que en el contexto musical de esta región, la población local ha sido afín a esta expresión artística, y proclive al desarrollo de la práctica. El aprendizaje empírico, la imitación del sonido, la manufactura de instrumentos, y el acompañamiento de esta expresión en todas sus actividades sociales, no fue algo que surgiera con el son huasteco, pues la práctica musical ha sido parte de la manifestación cultural de los pueblos indígenas de esta zona. MISMAS que en los siglos coloniales eran consideradas “idolátricas”, la cuales alertaban a los sacerdotes, como se describe en el libro *Noticias de Lengua Huasteca* [1767] escrito por el padre

189 Daniel H. Vargas, *La pahua*, pp.48-49.

Carlos de Tapia Zenteno, mismo que describió el recelo que los habitantes de la huasteca tenían por sus practicas musicales y dancísticas¹⁹⁰ . Estas prácticas se continuaron haciendo por los especialistas rituales (músicos, capitanes de danza, parteras, adivinos, entre otros), hasta nuestros días. En este sentido, no podemos separar la práctica cultural de los pueblos indígenas del mestizaje, “ya que los grupos en este espacio no se encuentran atomizados sino en constantes relaciones sociales”.¹⁹¹

En la huasteca la música *del costumbre* ha sido practicada con fines rituales por teeneks, tepehuas, nahuas, otomies y totonacos. Ésta se ofrece en ocasiones especiales “como el aseguramiento o agradecimiento del maíz, para pedir agua, para la sanación de enfermedades, el encargo y la entrega de instrumentos, la bendición de una casa, el festejo de algún santo (...)”. Esta música era acompañada por *Danzas* rituales, como la *Danza del Cascabel*, la *Danza de los Voladores* y la *Danza del Arpa*; actualmente en algunas comunidades de la huasteca se usa para acompañar el conocido *Xantolo*; uno de los sones de costumbre más conocidos es el *Xopititzahuatl*¹⁹²

Esta expresión aparece como una forma de transmisión de la memoria colectiva de las culturas originarias, para quienes la música ha sido una mentalidad compartida, como lo ha sido la relación con el maíz, la tradición oral, las prácticas cotidianas y una estética, asociada en torno de la matriz cultural huasteca.¹⁹³ Su estructura, “se expresa con otro tipo de relaciones estéticas, vinculadas con la historia mítica local, regional”¹⁹⁴

190 María Eugenia Jurado, “La música del costumbre en la Huasteca” En: *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Coord. Fernando Híjar. (México, Consejo Nacional para las Culturas Populares, 2009) pp.275-284.

191 María Eugenia Jurado, “La música” pp.275-284.

192 Víctor Hernández Vaca, *Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a los humano y a los divino en Texquitote, San Luis Potosí*” (México, Colegio de Michoacán, 2008) p. 241.

193 María Eugenia Jurado, “La música”p. 283.

194 Víctor Hernández, *Son huasteco*. p. 248.

En este caso, es posible observar dentro de la variedad de instrumentos musicales de la huasteca, además de los del son huasteco (violín, jarana y huapanguera), que se utilicen, dependiendo la zona, el arpa, el rabel, el cartonil (instrumento de tres cuerdas oriundo de la huasteca, utilizado en la huastecas potosina y la veracruzana)¹⁹⁵, así como la flauta de carrizo, el tambor cuadrado de doble parche, la campana, los cascabeles, las sonajas, el caracol, la concha de tortuga, las chirimías y las ocarinas.¹⁹⁶

Cabe mencionar que, en Texquitote (SLP) lugar conocido por su tradición laudera de instrumentos huastecos existe una distinción con la práctica de la construcción “de acuerdo a su uso social”, cada uno tiene su contexto de producción y de uso; los instrumentos que se ocupan para *el costumbre* tienen relación con un complejo sistema ritual, lírico, coreográfico y musical, del que es parte integral el maíz.

¹⁹⁷

Si bien, el *son* se asocia como símbolo del mestizaje, este se ha integrado en las costumbres de las diversas poblaciones, incluyendo la guitarra quinta o huapanguera, la jarana y el violín a la interpretación de la *música de costumbre*.

Es así, que los interpretes de son, cuando pertenecen a una cultura indígena, generalmente han aprendido a interpretar primero la *música de costumbre*, e interpretan según la ocasión *el costumbre* o el huapango. Como es el caso de Antonio Santiago (sonero otomíe de San Pablito, Pahuatlán) a quién retomaremos más adelante, y como lo describe Víctor Hernández Vaca, al hablar de la comunidad náhuatl de Texquitote “la mata de los instrumentos musicales huastecos” donde se han construido gran parte de los instrumentos musicales de cuerda de la región.

195 Victor Hernández, *Son huasteco*, p. 243.

196 María Eugenia Jurado, “La música” p. 282.

197 Victor Hernández, *Son huasteco*, p. 249.

Existe un relato huasteco de origen tének, el cual fue contado por Don José en Tanjajnek, municipio de San Antonio (SLP), llamado “El hermano de la flauta”. En este se cuenta la historia de cuatro hermanos que cuidaban a su mamá, tres de ellos tenían una función productiva, mientras que el cuarto “nada más estaba ahí en la lumbre con su flauta, casi no hacia otra cosa” razón por la que un día los hermanos lo despreciaron y el hermano de la flauta se internó en la sierra. Cuenta el relato que cuando esto sucedió, la casa de su familia se quedó sin fuego; los hermanos fueron a buscarlo y aunque el hermano ya no quiso regresar, les dio ceniza para que pudieran cocinar, mientras que los hermanos le construyeron a éste hermano una casita de palma. También el Dios del maíz necesitó del hermano de la flauta, para limpiar el terreno donde se sembraría.¹⁹⁸ Me parece que no es gratuito que en la mentalidad de este pueblo la música tenga un valor similar al del fuego, y se le relacione con el origen de este.

En este aspecto, podemos concluir en un plano general que, el son huasteco es la fiesta mundana o profana, la celebración donde se introduce el canto presente en el huapango o *hupaktli* (en nahuatl), y la música *de el costumbre*, es la ceremonia ritual dedicado a las entidades divinas. Y que ambas se han influenciado mutuamente.¹⁹⁹

2.3.2 El son huasteco

Como se ha hablado en el capítulo anterior, el son huasteco es la variante regional del son, manifestación sonora rítmica propia de determinadas regiones de nuestro país, que tiene su raíz musical en Andalucía. El cual se interpreta en el espacio de la Región Huasteca, donde los ritmos andaluces de los fandangos del viejo mundo se influenciaron por la rítmica y las percusiones prehispánicas,

198 Anuschka van 't Hooft, *Lo que relatan de antes. Kuentos tének y nahuas de la Huasteca*. (México, Programa de Desarrollo y Cultural de la Huasteca, 2003) p.138.

199 Victor Hernández, *Son huasteco*, p.244.

“primeras formas sonoras que acompañaron la existencia de estos grupos”, generando una expresión del contexto campesino que fue la base del *huapango*.²⁰⁰

El huapango, baile realizado en una tarima o tablado, es un momento que reúne a los circunvecinos, un acontecimiento que por años ha atraído a huastecos y huastecas, baladoras, verseadores y músicos de toda la región, al lugar que donde se celebre. Es un evento dónde tres músicos que se colocan en un pequeño templete o “cuatapextle” (nahuatl) exclusivo para ellos, interpretan una gran variedad de sones. El baile del huapango representa “el encuentro de la pareja” donde la mujer corteja al hombre, este “pudiera tener sus orígenes en algunos sones de costumbre como “El Chicle”, “El Apareado” o “El Caballito”, que se interpretan en la ceremonia de casamiento en algunos poblados de la huasteca.²⁰¹

En el huapango el zapateado se alterna con el son, donde el violín y la voz, llevan la melodía principal y demuestran ambos su destreza, el violín con su rapidez y habilidad en la ejecución, y la voz con el falsete con el que sube y baja de tono sin desafinar, poniendo el ritmo la huapanguera, tocada con fuerza o delicadeza según sea la intención, mientras que la jarana armoniza y lleva el hilo conductor sobre el que todos los músicos se asientan. Los bailarores zapatean mientras el violín suena, y descansan cuando el cantante lanza sus versos.

Se trata de un son campesino, practicado en la serranía pero también en los valles y la costa del Golfo que no obstante, se diferencia del vecino son jarocho, por su instrumentación, su rítmica y su interpretación. Su ritmo es de 6/8, 3/4 “seis golpecitos agrupados en dos grupos de tres o tres grupos de

200 Rosa María Bonilla, “Son huasteco” p.91

201 Eduardo Bustos, “La música en la huasteca”, p.190

dos, los cuales inclusive se pueden alternar”, forma básica ternaria, de diferentes sones a partir del siglo XVI.²⁰²

Los instrumentos que le acompañan la jarana (o guitarra sexta), la huapanguera (o guitarra barroca también llamada quinta) y el violín. Descendientes de la guitarra barroca, los antecedentes, tanto de ésta como de la “la jarana y la huapanguera se encuentra en el laúd, instrumento propio de la Europa Medieval”, descendiente, a su vez del “*ud* árabe, que alcanzó su auge en el Renacimiento y el Barroco temprano”.²⁰³

Al respecto de los instrumentos, considera Eduardo Bustos, músico huasteco de Chicontepec, que fue por introducción de los misioneros, que en estos instrumentos renacentistas los indígenas encontraron una manera de interpretar sus sones. Es así, que la huapanguera “marca asentados golpes ritmos similares a los del prehispánico-huehuatl”²⁰⁴, técnica tradicional que actualmente se denomina “*pespunteo*” y es considerada un recurso básico para que un trío huasteco embellezca su son.²⁰⁵

Mientras que la jarana, se rasguea “el primer golpecito se divide y la primera mitad se ejecuta hacia abajo rápidamente acallado por la palma de la mano contra las cuerdas, y los dos golpes unidos siguientes se ejecutan con golpe ascendente sostenido, preparando la mano para el siguiente ritmo”.²⁰⁶

El violín llega a tonos bastante agudos, interpretado melodías a gran velocidad.

202 Rosa María Bonilla, “Son huasteco” p.91

203 Rosa María Bonilla, “Son huasteco” p.91

204 Eduardo Bustos, “La música” p.189

205 David Flores Gayosso, *Pespunteo. Método de guitarra quinta huapanguera*. (México, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, 2018) p. 9.

206 Rosa María Bonilla, “Son huasteco ” p.91.

Los sones son de carácter romántico, cómico, regional, y casi siempre van a acompañados de descripciones sobre la belleza del paisaje huasteco, haciendo alusiones a los ríos, al cielo, a las montañas, a los árboles, a los animales y a las flores, a muchos aspectos de la naturaleza que les significan a los habitantes de la región, incluyendo todos los sentimientos y situaciones de vida “desde las más alegres (que predominan), hasta la más triste (como la muerte y el desamparo).”²⁰⁷

Aunque, actualmente se reconoce, en el caso de los sones *nuevos* como autores a los más famosos músicos de huapango de los años 40's y 50's, como a Nicandro Castillo, Valeriano Trejo y “el Viejo” Elpido Ramírez, ha sido una característica tradicional del son huasteco, su anonimato. Ya que por su larga historia y por sus características, como la improvisación de los trovadores en verso y el tiempo sin límite para continuar, se considera de dominio público.²⁰⁸

Entre los sones *viejos* se encuentran: *El caimán, La petenera, El gusto, El aguanieve, El bejuquito, El querreque, El zacamandu, La acamaya, Las pulguitas, Los enanos, Los (el) panadero(s), La Cecilia, El llorar, El fandanguito, El tepetzintleco, La malagueña, La Azucena, El sonsolito, La rosa, La llorona, La Leva, El San Lorenzo, la Huasanga, Las flores y El cielito lindo.*

Respecto a *El Zacamandú*, considerado uno de los sones más viejos, junto con *La petenera, El caimán y El cielito lindo*, apunta el investigador Cesar Hernández Azuara, es una clara muestra del sincretismo cultural de la sociedad de la Nueva España, ya que el nombre es un referente africano, *sacamandú*, “baile traído a Veracruz por un negro de La Habana, encarcelado por el Santo Oficio en la prisión de

207 Rosa María Bonilla, “Son huasteco” p.92

208 Daniel H. Vargas, *La pahua*, p.77

San Juan de Ulúa, a inicios del siglo XIX” mientras que en Angola actualmente hay un lugar llamado Sacamuando, “cerca de la República Democrática del Congo”.²⁰⁹

Este son del Zacamandú, en la huasteca se identifica con un toro, y al igual que en el *El querreque*, se genera con el violín una especie de onomatopeya, haciendo armónicos más o menos graves imitando al animal. Cabe mencionar que algunos como el de *Los panaderos*, actualmente está prácticamente en desuso o son muy raros los tríos que la conocen, no obstante los adultos mayores en lugares como Pahuatlán, cuentan que era uno de los favoritos, de lo que hablaremos en el siguiente capítulo.

Los siguientes recuadros dan ejemplo de las letras de algunos de los sones viejos. En estos se puede observar las alusiones al paisaje, incluso a paisajes lejanos de donde llegaron los versos sobre embarcaciones y sirenas, donde existen pantanos y hay caimanes, paisajes tan diversos como la huasteca. También pueden observar los sentimientos como el amor, la alegría, y la picardía y destreza con la que se han creado los versos, los cuales son solo una versión entre tantas que existen.

209 Daniel H. Vargas, *La pahua*, p.77.

La Huasanga

Ay la... La Huasteca es tierra santa donde Dios formó su nido/ allá donde el tordo canta muy prolongados silbidos, muy prolongados silbidos. Ay la... /

Cuando estoy en mis excesos contigo en grande emoción, quisiera comerte lento, arrancarte el corazón, arrancarte el corazón para comérmelo a besos/

La guasanga siempre agrada cuando (..) de una garganta/en una alegre clamada siempre aplauden al que canta, siempre aplauden al que canta pero que sea bien cantada/

Ay la ... Mariquita quita, quita, quítame dolor y pena/ Debajo de tu rebozo, se pasa una noche buena/ Buena es la buena memoria... Memoria del que se acuerda... Cuerda es la de San

Francisco... San Francisco no es Esteban... Esteban no es ningún santo... Santo es aquél que le reza/ Rezan los padres maitines... Maitines no son completos... Completas eran las mañas... Las mañas de un hechicero... Hechicero es el que urde... Urde la mujer su tela/

Tela la del buen sedazo... Sedazo de harina y seda... Seda la de los cochinos... Los cochinos comen hierba... De la hierba nace el trigo... Trigo es aquél que se siembra... Se siembra porque es costumbre dijo un viejito al pasar, y que lo echen a la lumbre porque no supo trovar

Tabla 6. Fuente: Trío de las Tres Huastecas “Testimonio musical de México. Música huasteca” Fonoteca del INAH, Volumen 3 (1969)

El sacamandú

Mis penas fueron al cielo porque más yo no podía/ Que ya no llego el consuelo que nos convenía/ que poniéndonos el velo yo soy tuyo y tú eres mía/

Yo deje la tumba abierta de donde me iban a enterrar/ procure vivir alerta no me vayas a olvidar/ que esta alma después de muerta ya ni me la iré a llevar/

quisiera ser como el cielo azul y aborregado/ para ponerte un letrero en un papel dibujado, para que sepas que te quiero y que vivo apasionado/

que triste y que mala suerte de quererte vida mía/ sufro de noche y de día, yo que gano con quererte, tu en tu casa y yo en la mía/

Tabla 7. Fuente: Trío Cantores de Valles “Testimonio musical de México. Música huasteca” Fonoteca INAH, Volúmen 3 (1969).

El caimán

*Andando de caimanero vi florecer una amapola, le dije a mi compañero: no dejas la panga sola, este
caimán es matrero, ya me reventó la piola/
Por todito el puerto real barra de Campeche han sido,(?) si quieres ir a pasear al sonar el sonido, a
conocer al caimán y ver donde ha nacido/
En el Antiguo Testamento el caimán fue militar, de cabo ascendió a sargento, de sargento a capitán,
y se puso muy contento cuando ascendió a general/ El caimán tenía cultura para ser gran literato y
estudiaba para cura en Dolores, Guanajuato, y cometió una locura, que no llegó ni al curato/*

Tabla 8. Fuente: Tío Las tres huastecas “Testimonio musical de México. Música huasteca” Fonoteca INAH, Volumen 15 (1974)

La Petenera

*Conocí la embarcación que el Rey de España tenía/ Y también a su patrón
y también a su patrón/
que era quien la dirigía/ que fue Cristóbal Colón/ que en el barco de España vivía
La sirena se embarcó en un buque de madera/ Como el viento le faltó/
no pudo salir a tierra/ a medio mar se quedó cantando la petenera
Mi huasteca es huapanguera
no se le puede negar/
Les canto la petenera les canto la petenera pa’ que puedan zapatear/
la huasanga, el aguanieve,
la levita y el caimán*

Tabla 9. Fuente: Trío Armonía Huasteca “The very best of Trío Armonía Huasteca” Mayra Music Inc. Volumen 1 (2018)

Entre los *nuevos huapangos*, considerados por algunos especialistas como canciones de huapango, por tener un autor, una letra fija y un tiempo determinado, están: *Las tres huastecas*, *La calandria*, *El cuervo*, *El framboyán*, *El hidalguense*, *La rosita arribeña*, *La pasión*, *El huasteco*, *El andariego*, *Las dos huasteCas*, *Pahuatlán* y *Rogacino el Huapanguero*. Las ocho primeras, compuestas y registradas por Nicandro Castillo, la penúltima se dice en Pahuatlán que fue compuesta por el Elpidio Ramírez, y la penúltima, compuesta y registrada por Valeriano Trejo. ²¹⁰

En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, el son se había arraigado en todos los rincones de la región, incluyendo a la Sierra Norte de Puebla gracias a las vías de comunicación y a la arriería, que comunicaba los espacios donde las vías aún no existían. A mediados de los años treinta a varios tríos se les dio la oportunidad “de aparecer al aire en la XEW y otras estaciones radiofónicas” donde destacaron los compositores antes mencionados que, con sus tríos protagonizaron la aparición del género a nivel nacional.

Entre 1938 y 1945, Nicandro Castillo “el juglar de la huasteca”, junto con su trío Los Plateados, participó en varias películas como: *Padre de más de cuatro*, *Juan sin Miedo*, *El viejo amor*, *Así quiere Jalisco*, *Cruel destino* y *La perla*. Pero lo que “catapultó y estereotipó el huapango” fue la película estrenada en 1948 “Los Tres huastecos” dirigida por Ismael Rodríguez, y estelarizada por Pedro Infante. Lo que distorsionó la imagen del músico huapanguero, “con el fin de crear un retrato más comercial”. ²¹¹

No obstante, entre los sones viejos y los nuevos la única diferencia ha sido la autoría, pues la estructura les ha permitido adaptarse a cualquier tipo de huapango, igualmente se improvisa y se extiende el

210 Daniel H. Vargas, *La pahua*, p.77.

211 Daniel H. Vargas, *La pahua*, p.73-75.

tiempo del son conforme se requiera. Si bien los versos van cambiando de acuerdo a la interpretación e improvisación como parte de la apropiación de cada trío, el tema principal suele mantenerse, pero sobre todo se mantiene la armonía o base musical sobre la cual el violín y la voz improvisan.

Aunque un trío interprete una u otra versión y la letra incluso sea muy diferente entre una *Petenera* y otra, la música, es decir el tono, el compás y la armonía se distinguen desde el comienzo de cada son. Así es como se reconoce de que *son* se trata, ya sea un Zacamandú, uno de la Huasanga o la Azucena. Ya que hemos hablado del verso, hay que agregar que, estos en su mayoría se encuentran “formando quintillas en series de cinco versos, sextinas en series de ocho con repetición de los dos primeros” en algunos casos se han llegado a formar nuevas estrofas “partiendo del último verso de la primera, constituyendo lo que entre músicos se conoce como *cadena*” para lo que se requiere una gran creatividad.²¹²

Si bien, el son huasteco se toca en toda la región, es posible reconocer distintos estilos, según la zona de la que provenga puede ser más rápida, o más adornada, ser “pespunteada” con fuerza, entre otras formas características de interpretar que, se distinguen al escuchar a los diversos tríos. Es posible distinguir el estilo tamaulipeco, también llamado huapango norteño, o el queretano nombrado huapango arribeño, el veracruzano, el potosino, el hidalguense o el poblano. Dándole incluso, cada trío al interior de las zonas, su propio estilo.

212 Eduardo Bustos, “La música” p.191.

TIPOLOGÍA DEL SON HUASTECA
 Tabla 10. Territorio-Naturaleza

Fuentes	Trío	Nombre	Temas	Alusión
El ave de mi soñar: Mexican Sones Huastecos.	Los Camperos de Valles	El fandanguito	El amor y el gusto por la belleza de una mujer. La tristeza por su ausencia.	Alusión al agua brotando, a la creación del verso, y la dificultad al caminar entre las laderas de la montaña
Trío armonía huasteca. 16 éxitos	Trío armonía huasteca	Los enanos	El baile y el huapango	Alusión a los guajolotes y el glugluteo que emiten, así como a la picardía del huasteco
Trío armonía huasteca. 16 éxitos	Trío armonía huasteca	La azucena	Ramitos de azucenas, y el amor	Alusión al canto de la huasteca, y la belleza de su paisaje.
Regresa	Trío Tamazunchale	La acamaya	Animales acuáticos	Alusión a la pesca
Fonoteca del INAH. Testimonio Musical de México, 03	Trío Alma de las Tres Huastecas	La petenera	Sirena de la mar, embarcación, pescador, marinero	Alusión a los versos, el canto del son huasteco, al huapango, y a la migración
El gusto: 40 años de Son Huasteco (CD 1)	Los cantores de Pánuco	La pasión	Comparación entre el mar, la navegación y el amor. Comparación entre la luna lejana y el anhelo por una mujer	La costa huasteca, el cielo, la belleza del paisaje huasteco
El gusto: 40 años de Son Huasteco (Disco 2)	Trío Los Cantores de Panuco	El caimán	Zoomorfo (caimán) a manera de fabula	Alusión a la cacería de caimán y a su progresiva extinción en la región

El gusto: 40 años de Son Huasteco (Disco 1)	Trío de María Andrea	La Leva	El destino del soldado de caballería	Alusión a la guerra, la tristeza al partir como soldado, a la libertad
El gusto: 40 años de Son Huasteco	Inspiración huasteca	El sentimiento	Amor, tristeza, tierra, región.	Alusión al arraigo y costumbre musical de la huasteca
El gusto: 40 años de Son Huasteco	Los caporales	El tepetzintleco	Referencia al lugar de donde nació	Alusión al nacimiento de los ríos y al paisaje de arboles y flores
Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXXXIX- A ²¹³	Trío los Fernández	La rosita	Flora	Belleza en la naturaleza
Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLII-A ²¹⁴	Trío los Fernández	El Aguanieve	Agricultura, tierra, territorio, agua.	Identidad campesina huasteca
Fonoteca del INAH. Testimonio Musical de México, 01.	Trío Alma de las Tres Huastecas	El San Lorenzo	Amor, muerte, flora y fauna, ríos y belleza de la huasteca.	Frutas, olores, flores, paisaje de la huasteca
El gusto: 40 años de Son Huasteco	Los cantores de la sierra	Las flores	Flora de la región	Belleza, campo, cultivo, siembra.
Fonoteca del INAH. Testimonio Musical de México, 03	Trío Alma de las tres Hastecas	La guasanga	Emoción por la música huasteca, y por el amor a mujer	Alusión a la belleza del territorio y la tradición huasteca.

Elaboración personal

213 Rosa Virginia Sánchez, “Lírica vieja de sones nuevos de la Huasteca poblana”. *Revista de Literaturas Populares*, Año X (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010) pp. 11-37.

214 Rosa Virginia Sánchez, “Lírica”, pp. 11-37.

Tabla 11. Relaciones personales

Fuentes	Trío	Nombre	Temas	Alusión
Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLI-A ²¹⁵	Trío los Fernández	Los Chiles verdes	El huerto, y lo picante de los chiles verdes	Alusión a la sexualidad
Fonoteca del INAH. Testimonio Musical de México, 03	Los cantores de Valles	El sacamandú	El deseo y la pasión por una mujer. El anhelo por un amor. El sufrimiento por ese amor.	Alusión al cielo azul, a la sexualidad, al dolor emocional, a la muerte, y al territorio a donde se pertenece.
Fonoteca del INAH. Testimonio Musical de México, 03	Trío Los paseadores	Las pulguitas	Pulgas, insectos que pican	Alusión al baile y al movimiento festivo
Fonoteca del INAH. Testimonio Musical de México, 03	Trío Alma de las Tres Huastecas	El llorar	El amor y el desamor, la muerte	Alusión a la pérdida de la esperanza, la muerte, el descanso, las lagrimas y el aguardiente
El framboyan	Trío los hidalguenses	El panadero	El baile, las bailadoras, el huapango	Alusión a la embriaguez, la desenvoltura que genera el aguardiente, a la comida del huapango
Los Mejores Huastecos De Mexico, Vol. 1	Trio Armonia Huasteca	La Cecilia	El amor, y la alegría de la huasteca	El huapango, y la belleza de las mujeres y el paisaje huasteco
El gusto: 40 años de Son Huasteco (CD 1)	Los canarios	La Rosita arribeña	Vegetación, flores, mujer, amor.	Alusión a la sexualidad
El zopilote y otros huapangos poblanos. Grabaciones de José	Los camperos de valles	El sonsolito	El baile, las bailadoras, y el huapango	La huasteca, su alegría, y el baile en pareja

215 Rosa Virginia Sánchez, "Lírica", pp. 11-37.

Raúl Hellmer El gusto: 40 años de Son Huasteco (CD 2)	Los camalotes	La llorona	La tragedia por un amor, y el mar	Alusión al erotismo, al llanto, a la soledad, el embrujo y a la muerte
El gusto: 40 años de Son Huasteco (CD 1)	Los campero huastecos	El bejuquito	Canto, fiesta, huapango	La sensibilidad por el canto, la masculinidad, y la celebración
El gusto: 40 años de Son Huasteco (Disco 1)		El cielito lindo	Tierra del huapango, la Huasteca	Mujer y pasión
El gusto: 40 años de Son Huasteco (Disco 2)	Trío huasteco de Pánuco	El triunfo	Desamor, belleza	Tristeza, muerte
El gusto: 40 años de Son Huasteco (Disco 1)	Inspiración huasteca	El guajolote	Zoomorfo (guajolote), apareamiento	Coqueteo, sexualidad
Sones huastecos grabados por José Raul Hellmer” (Radio educación)	Trío Cantores del Panuco	El gustito	Descripción del paisaje natural y del huapango, así como del sentimiento del amor.	A la alegría de la huasteca, al baile y a la coquetería
El gusto: 40 años de Son Huasteco	Los camperos de valle	El gusto		
Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLVII-A ²¹⁶	Trío los Fernandez	La presumida antigua	Territorio, niebla, bosques, agua, flora, vanidad.	Alusión al huapango y a la reunión popular
Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLVII-A ²¹⁷	Trío los Fernández	La Malagueña	Amor y traición, y el encanto por la belleza de una mujer	Alusión a Malaga (España)

Tabla de elaboración personal

²¹⁶ Rosa Virginia Sánchez, “Lírica”, pp. 11-37

²¹⁷ Rosa Virginia Sánchez, “Lírica”, pp. 11-37

CAPÍTULO III

El son en Pahuatlán: una práctica huasteca

En este capítulo se centra la atención en describir el espacio de Pahuatlán, en conocer a la sociedad y la vocación de ésta por la práctica cultural del son huasteco y el hupango, así como, en entender su afinidad por la música y las relaciones que se han tejido alrededor de ésta. Para ello se trabaja con fuentes orales, desde la construcción, a través de entrevistas de historia oral con las que se ha reconstruido acontecimientos relacionados con el son, hasta la interpretación de dichas fuentes, con el apoyo de fuentes visuales y del cumulo de información sobre estos acontecimientos previamente estudiados en fuentes escritas.

Dichas fuentes orales nos brindan la posibilidad de adentrarnos en el carácter expresivo y emocional de la práctica musical y festiva, que forma parte del tiempo presente pero también de la memoria de los adultos mayores. Con esto, observar y reflexionar acerca de los cambios y las continuidades culturales en la sociedad pahuateca, y analizar su relación con la música.

El carácter histórico radica en la metodología de las entrevistas y en la interpretación de las mismas, ya que éstas han sido contextualizadas dentro de la primera mitad del siglo XX, especialmente entre la década de 1940 y 1950. Tomando como punto de referencia por parte de la entrevistadora a personajes, símbolos, canciones y acontecimientos de un periodo en el que, el contenido de las radiodifusoras llegó a casi todos los rincones de la República mexicana, los músicos regionales y nacionales fueron un referente cultural, el tren fue el principal medio de transporte hacia el exterior y al interior de la región lo era la arriería, la industria petrolera genero nuevos procesos económicos en la región, mientras que, la migración interna y hacia los Estados Unidos generó nuevos procesos sociales. Fenómenos que se reflejan en la memoria colectiva.

También se puntualizan dentro de las entrevistas personajes, acontecimientos, celebraciones y procesos locales que dejaron huella entre la población. Dado que “la historia oral debe rescatar la historicidad de los testimonios”,²¹⁸ se han guiado los testimonios hacia este pasado moderno de mediados del siglo XX, rescatando recuerdos de la juventud y de la infancia de los y las entrevistadas, como el aprendizaje y la transmisión del conocimiento musical del son y el baile del huapango, los aspectos culturales que conlleva, como la forma de vestir, los “primeros” tríos de músicos, los antiguos huapangos, así como, los soneros, bailadores y bailadoras fallecidos pero recordados con precisión. Variables que se enmarcan en la unidad de análisis, y que como sugiere Rosa García Orellan, se integran a la escritura etnográfica sobre Pahuatlán, buscando dotar de reflexividad los resultados.²¹⁹

A través de las entrevistas de Historia Oral ha sido posible adentrarse a la historia local del son, estas entrevistas han sido de carácter temático (*historia oral temática*)²²⁰, debido a que las conversaciones fueron guiadas hacia el tema de investigación, haciendo énfasis en el proceso de cada persona. El carácter autobiográfico de algunos de los testimonios acompaña al temático, ya que, recordar el pasado de la expresión musical en lo local, los lleva a recordar sus propias experiencias de vida en la sociedad. En algunos casos la vocación personal y la construcción familiar se encuentran interrelacionados con el son huasteco, siendo esta práctica un punto neurálgico alrededor de la cual se vinculan emociones.

218 Mario Camarena Ocampo y Gerardo Necochea Gracia, “Continuidad, ruptura y ciclo en la historia oral” *Los misterios de la historia. Perspectivas del oficio del historiador*, coord. Pablo Pozzi (Argentina, Colección Saberes, 2012) p.197.

219 Rosa García, “De la oralidad a la intención biográfica” *Entreverse. Teoría y metodología práctica de las fuentes orales*, coord. Miren Llorca (España, Universidad del País Vasco, Instituto de Historia Social, 2012) p.84.

220 Jorge E. Aceves, “La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación”, *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, coord. Lozano Jesús Galindo Cáceres (México, Addison Wesley Longman, 1998) p.3-4.

En este sentido es importante mencionar que la historia oral es una técnica, “una construcción del historiador con los protagonistas” la cual nos permite acceder a sectores no dominantes como señala Pablo Pozzi²²¹, y en lo que coinciden investigadores como Jorge E. Aceves Lozano, Alessandro Portelli, Ana Lau Jaiven, entre otros, quienes han recuperado e integrado a sus investigaciones, el estudio de las emociones, de las practicas artísticas, de las experiencias de movimientos sociales y culturales, así como los efectos sociales y psicológicos de la guerra, las peculiaridades de los sujetos en las relaciones de género que establecen, así como con su entorno.²²²

En esta investigación se cuenta con la participación de Oralia Vargas, Maricela Monrroy, Abelardo Ponce y Martha Gómez quienes forman parte de una familia pahuateca a la que conocí a través de la confianza y el cariño de Itzamna Ponce amiga y aliada, integrante de la misma, a quién debo el cariño y el interés por la cultura de este lugar. También participan Enrique Franco quien me apoyo en el acercamiento a la comunidad de San Pablito y Xolotla; Rafael Lechuga quien me ilustro sobre la cultura pahuateca, a quienes conocí gracias al enlace de la Dra. Leticia Rivermar (ICSyH); Antonio Santiago, Timoteo Ramírez y Stanislaio Romero, Leandro Castillo, cuatro soneros que tuve la dicha de conocer al adentrarme a las comunidades, a través de personas que me indicaron donde encontrar a los músicos soneros; Gerardo Aparicio y Tere Lechuga quienes me fueron presentados a través Edson Lechuga, escritor oriundo de Pahuatlán con quien comparto el gusto por el son hausteco. Todos ellos autorizaron el uso de sus testimonios para esta investigación a través de una constancia que integraré en los Anexos.

221 Pablo Pozzi, “Historia oral: repensar la historia” *Cuéntame como fue. Introducción a la historia oral*, coord. Pablo Pozzi y Gerardo García Necoechea (Buenos Aires, Imago Mundi, 2008) p.9.

222 Ana Lau Jaiven “Cuando hablan las mujeres” *Debates en torno a una metodología feminista*, ed. Eli Bartra (México, Universidad Nacional Autónoma de México-Programa Universitario de Estudios de Género, 2002) p.1.

Entre los y las participantes se encuentran bailadoras, músicos soneros y conocedores de la práctica y de la sociedad pahuateca. Alrededor de ocho entrevistas han sido transcritas de forma textual respetando la originalidad de las fuentes, estas se integran al capítulo indicando el nombre del entrevistado de la siguiente forma: con mayúsculas que hacen referencia a sus nombres de pila y el primer apellido, y el nombre de la entrevistadora es indicado con la primera letra del nombre de una servidora (B). Mientras que, los comentarios y aportaciones de las personas que participan como agentes culturales de Pahuatlán se integran a la descripción etnográfica.

Cabe mencionar que en algunos testimonios se habla indistintamente del huapango y del son huasteco como si estos fueran sinónimos, pero como hemos mencionado anteriormente, se trata de dos elementos distintos que se complementan en la práctica. Este uso indistinto se comprenderá mejor cuando se aborde el tema de la práctica local del huapango donde participaron bailadoras, músicos, versadores, arrieros, campesinos, rancheros, y demás población.

3.1.1 Los caminos del son

La primera vez que visite Pahuatlán fue en abril de 2017, invitada por parte de una entrañable amiga pahuatense, a convivir con su familia durante el “Festiva cultural de la Sierra” que, a decir de Rafael Lechuga se realiza año con año desde 1984²²³. No obstante, el interés de esta visita recaía en el huapango que cada jueves de semana santa toma lugar en la plaza principal, y reúne a una gran cantidad de soneros, así como, bailadoras y bailadores de la región huasteca.

Ese jueves desde temprano se escuchaba la tonada del son huasteco que llegaba de las calles y los barrios aledaños. Resulto sorprende observar la cantidad de personas que llegaban exclusivamente para asistir al huapango, los camiones arribaban repletos y los automóviles generaban el tráfico que solo ese día se ve sobre las calles de Pahuatlán. Las cuadras principales estaban cubiertas de puestos de comida, artesanías y demás mercancía. Esa tarde los sombreros formaban parte del paisaje.

El ambiente era de alegría. En la casa donde me encontraba conviviendo, las puertas se mantuvieron abiertas y durante todo el día se recibieron a familiares y amigos que llegaban desde Tamaulipas, Ciudad de México, Hidalgo, Veracruz o Puebla. Pasaban y se sentaban a comer, algunos llegaban con comida y bebida para compartir, en la mesa había empandas, frijoles, mole, pan, cacahutes hervidos, café, acachul (bebida local) para todos los que visitaban. Algunas personas se preparaban para asistir a la misa del jueves santo, una vez que la peregrinación llegará a la iglesia. El recogimiento de la población católica se mezclaba con el goce y la alegría social, en vísperas del huapango.

223 Puebla, Pue. A 13 de agosto de 2019.

A las ocho de la noche los fieles salieron de misa, la población comenzó a llenar la plaza. Fue entonces, cuando el violín, la jarana y la quinta huapanguera se escucharon afinando y probando los volúmenes de la consola. Los huapangueros asistentes comenzaron a cerrar filas y el son empezó a sonar. De par en par las parejas ubicaron su lugar, el zapateado resonó con fuerza y un mar de personas se movía bailando entre brinquitos y balseo. Alrededor de ciertas parejas bailadoras se formaban ruedas de espectadores que deslumbrados por la agilidad, miraban con atención, y hacían el intento de imitarlos. La música y el baile terminó hasta la mañana del día siguiente cuando los fieles iniciaban los preparativos del viernes santo.

El 22 de septiembre de 2019 volví a Pahuatlán con el objetivo de adentrarme en el son huasteco y el huapango, particularmente en la práctica musical durante el periodo del siglo XX, en el cual, la cultura hegemónica pretendió subsumir a las diversas culturas regionales para crear una sola representación nacional. El camino a esta localidad enclavada en la Sierra Madre Oriental, se vuelve más sinuoso conforme se avanza hacia el municipio. Las curvas se hacen constantes, el bosque se cierra y la neblina lo cubre todo, los valles se quedan atrás y el paisaje se llena de cerros, acantilados y altas paredes rocosas donde se generan angostas cascadas y riachuelos.

La percepción del espacio geográfico de Pahuatlán ha ido cambiando a partir de la construcción de sus caminos, la interacción entre las poblaciones al interior y su relación con el exterior ha respondido a la producción local y al desarrollo de su economía, como lo veremos en este capítulo.

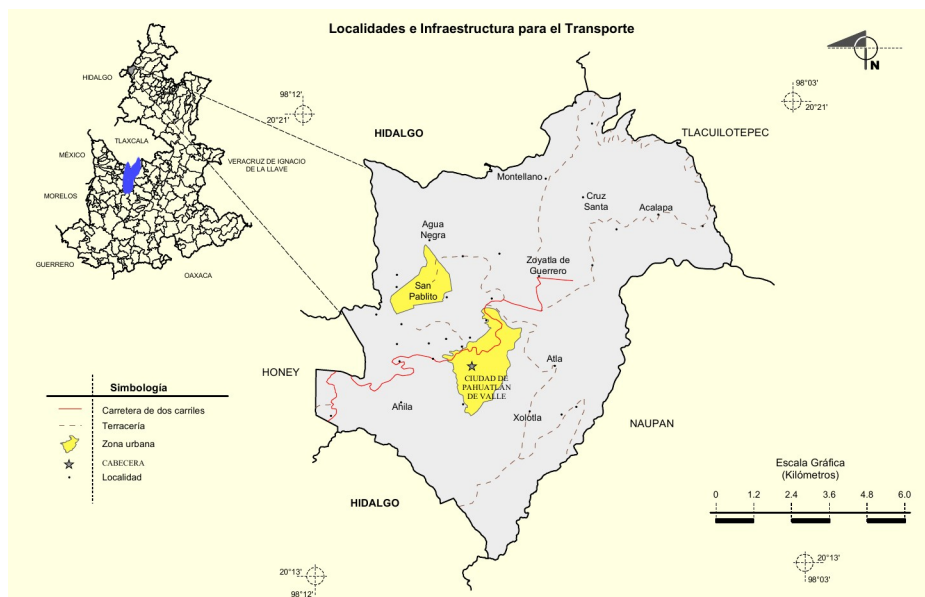


Figura 3.1. Ubicación de Pahuatlán en el mapa del Estado de Puebla, donde se resalta con azul, como referencia, la ciudad de Puebla

Como se mencionó en el capítulo anterior, Pahuatlán es un municipio que se encuentra en la Sierra Norte de Puebla el cual pertenece al espacio que se ha denominado huasteca poblana, éste colinda con Hidalgo y Veracruz. Hasta el siglo XVII fue administrado por los agustinos como parte de una encomienda, siglo en el que comenzó el proceso de secularización en Nueva España, el cual culminó en el siglo XVIII con las variaciones en la forma de gobierno impulsadas por los Borbones, que establecieron a las Intendencias como las nuevas entidades territoriales.²²⁴ Se concentraron, entonces, las regiones comandadas por capitales regionales como la ciudad de Puebla, la cual creció en su capacidad de “aglutinar un economía regional en su entorno”, en su mayoría rural.²²⁵

224 Antonio Rubial, coord., *La Iglesia en el México Colonial* (México, BUAP-UNAM, 2013) p.407.

225 Antonio Rubial, *La Iglesia*, p.403

Hacia 1861 por decreto gubernamental “adquirió el título de Villa de Pahuatlán de Leandro de Valle”, momento en que “la reorganización de la estructura agraria propiciada por las Leyes de Reforma” consolidó a la élite mestiza, la cual monopolizó la producción agrícola, manufacturera y comercial.²²⁶ Junto con la nueva estructura agraria el cultivo de caña de azúcar introducida en la huasteca a principios del siglo XVII adquirió destacada importancia en Pahuatlán. El corte, la molienda, la fabricación del dulce y su comercialización estructuraron la vida económica del municipio y, en torno a ésta, se construyeron identidades genéricas y de clase.

El cultivo de café se introdujo hasta la segunda mitad del siglo XX, ambas actividades desarrolladas como parte de su expansión en la huasteca. Es así, que la primera mitad del siglo tuvo como eje el cultivo de caña, a partir de lo que, el municipio se fue integrando como abastecedor de materias primas, y para ello el ferrocarril fue el medio privilegiado.²²⁷

La construcción del ferrocarril Pachuca-Tampico comenzó en 1890, cuando el señor León Baldy cedió a Richard Honey los derechos para la construcción, inaugurándose la estación en el municipio de Chila de Honey en 1908, lugar contiguo a Pahuatlán ubicado a 14.9 kilómetros.²²⁸ Los comerciantes más beneficiados, económicamente de Pahuatlán tuvieron bodegas en Honey donde almacenaban la mercancía que después enviaban en vagón a la ciudad de México.²²⁹

226 Ma. Eugenia D’Aubeterre, *Migraciones*, p. 29.

227 Ma. Eugenia D’Aubeterre, *Migraciones*, p. 29-32.

228 Ma. Eugenia D’Aubeterre, *Migraciones*, p.34.

229 Ma. Eugenia D’Aubeterre, *Migraciones*, p.34.



a)



b)

Figura 3. 2. a) Mapa de las vías del tren en la República mexicana y b) acercamiento a la región Huasteca (1941). Fuente: Museo del ferrocarril de Tulancingo (Secretaría de Cultura)

Esta nueva estación del tren reconfiguró la intercomunicación de la huasteca poblana, especialmente para los municipios de Naupan, Pahuatlán, Jalpan, Pantepec y Tlacuilotepec.²³⁰ Pero también incidió en el resto de la zona sur de la huasteca, pues, como veremos en el mapa de las vías del tren, la estación de Chila de Honey para 1941 era la única que comunicaba hacia el exterior a esta zona de la región huasteca. La siguiente estación se encontraba hasta Tamiahua (Veracruz) y la mayoría de estaciones de la región se encontraban concentradas en la huasteca tamaulipeca y en la potosina.

230 Rolando Gayosso, *Pahuatlán*, p.60.

En este contexto es importante recordar que los municipios de la Sierra Norte de Puebla pertenecientes a la huasteca son los siguientes: Francisco Z. Mena, Pantepec, Venustiano Carranza, Jalpan, Tlaxco, Tlacuilotepec, Xicotepec de Juárez, Pahuatlán, Naupan. Encontraremos mencionados algunos de estos a lo largo de este capítulo.

Este espacio geográfico que había permanecido relativamente aislado hasta mediados del siglo XIX, comenzó a cambiar a partir de la presencia del ferrocarril. Y, si bien, Pahuatlán siguió siendo un pueblo serrano aislado de las ciudades, se convirtió en un espacio de interconexiones y en una de las cabeceras principales de la Sierra Norte y de la Huasteca, a partir del ferrocarril. Se reforzaron viejas relaciones socioculturales y se establecieron nuevas, de carácter económico. Entre los procesos que se vieron reforzados por el ferrocarril estuvo la migración, tanto de un municipio a otro al interior de la sierra y de la huasteca, como a la ciudad de México, a Tulancingo y a Estados Unidos. Como señala D'Aubeterre, el ferrocarril también fue “el transporte empleado por los primeros trabajadores originarios del municipio que se aventuraron a cruzar la frontera norte hacia los años cuarenta”²³¹

Tulancingo, ciudad hidalguense que queda fuera de los márgenes de la huasteca, fue desde este periodo, un espacio importante para la difusión del son huasteco y para proporcionar la solvencia económica de los soneros. Ciudad cercana a sus pueblos de origen, pero a partir de la que, también se han desplazado a la ciudad de México, a Pachuca, o a Puebla. Como se ve, las redes de comercialización también lo fueron de comunicación, como el caso de la arriería que, como lo veremos en este capítulo, fue parte del proceso social del son huasteco. Actividad que se vio reforzada con la aparición del tren: “Arrieros y furgones trasegaban mercancía entre Pahuatlán, la capital del país y otros puntos intermedios, controlados por comerciantes pahuatecos y bodegueros de Honey”²³²

231 Ma. Eugenia D'Aubeterre, *Migraciones*, p.29.

232 Ma. Eugenia D'Aubeterre, *Migraciones*, p.34.

Es así que, hasta antes de la llegada del tren, el Sistema de Arriería al interior de la accidentada Sierra era “el único medio de transporte para la comercialización de los productos de la región (...) del centro del país y con la costa Veracruzana y con la región Huasteca”²³³. Los arrieros dieron un dinamismo propio a la economía regional,²³⁴ desempeñando un papel importante incluso dentro del proceso cultural y social de esta espacio huasteco, ya que transportaban mercancía, e incluso, formas de expresión.

Los recuerdos sobre esta actividad continúan vivos en la memoria local, es conocido que en Pahuatlán abundaban los mesones, y que fue uno de los pueblos favoritos de estos trabajadores para descansar. En el libro de Carlos Bravo “Arrieros somos... el sistema de la arriería en la Sierra Norte de Puebla” en el que se compilan una serie de testimonios de arrieros, se menciona en varias ocasiones al municipio de Pahuatlán, y en dos de estos testimonios se menciona la presencia del huapango como un motivo por el que los arrieros elegían arribar a sus mesones.

El arriero de nombre Eleuterio Urbina mencionó que en los portales además de huapango, se vendía de “comer a todas horas de la noche y a todas horas del día, por eso es que le gustaba a la arrierada venir aquí”.²³⁵ Mientras que el señor Ambrocio Galindo Templos, también de Pahuatlán, describió que *en ese tiempo todavía no se usaba mucho la canción (...) puro huapango. Nomás oía yo como tocaban y se arrimaba uno a echar versos también. Había varios que se arrimaban, tocaban y luego decían un verso, luego yo, luego otro, luego otro compañero y así.*²³⁶

233 Carlos Bravo, *Arrieros somos*, p.7.

234 Ma. Eugenia D’Aubeterre, *Migraciones*, p.37.

235 Carlos Bravo, *Arrieros somos*, pp. 142-144.

236 Carlos Bravo, *Arrieros somos*, p.145.

Al respecto Abelardo Ponce, poblador que cuenta con 60 años de edad, quién ha sido cronista y es hijo de una de las bailadoras de huapango más reconocidas del pueblo (doña Oralia Vargas), atribuye a los arrieros el dinamismo que el son huasteco adquirió en la comunidad, especialmente en el caso de los versos:

B- “¿Cómo se conoció el son huasteco o *huapango* en Pahuatlán?”

AP- “De hecho el huapango empiezan como si fueran juglares, y así llega, con las personas que iban y venían como los arrieros, se cantaban las historias de los lugares y en los caminos. De hecho vas a Amatlán ,Veracruz, la que se considera la tierra del huapango, y ahí encuentras en el pueblo sobre todo en la fiesta de Amatlán, que trovan unos contra otros, son topadas, acá le canta uno y el de allá le contesta y el otro también se mete”.²³⁷

Otro elemento importante fue la migración interna. A partir de las entrevistas de historia oral se observa que la migración de Tlaxco a Pahuatlán ha sido clave en torno a la cultura del son huasteco local, dado que, algunos personajes fundamentales, músicos, bailadoras y bailadores, arribaron de este municipio ubicado en la Sierra Norte de Puebla, perteneciente a la huasteca poblana ,el cual se encuentra aún más enclavado en la sierra. En el mapa de la arriera que se ubica a continuación, se encuentra marcado el camino que, de Tlaxco a Pahuatlán seguían los arrieros.

237 Pahuatlán, Puebla. 1 de noviembre de 2019.

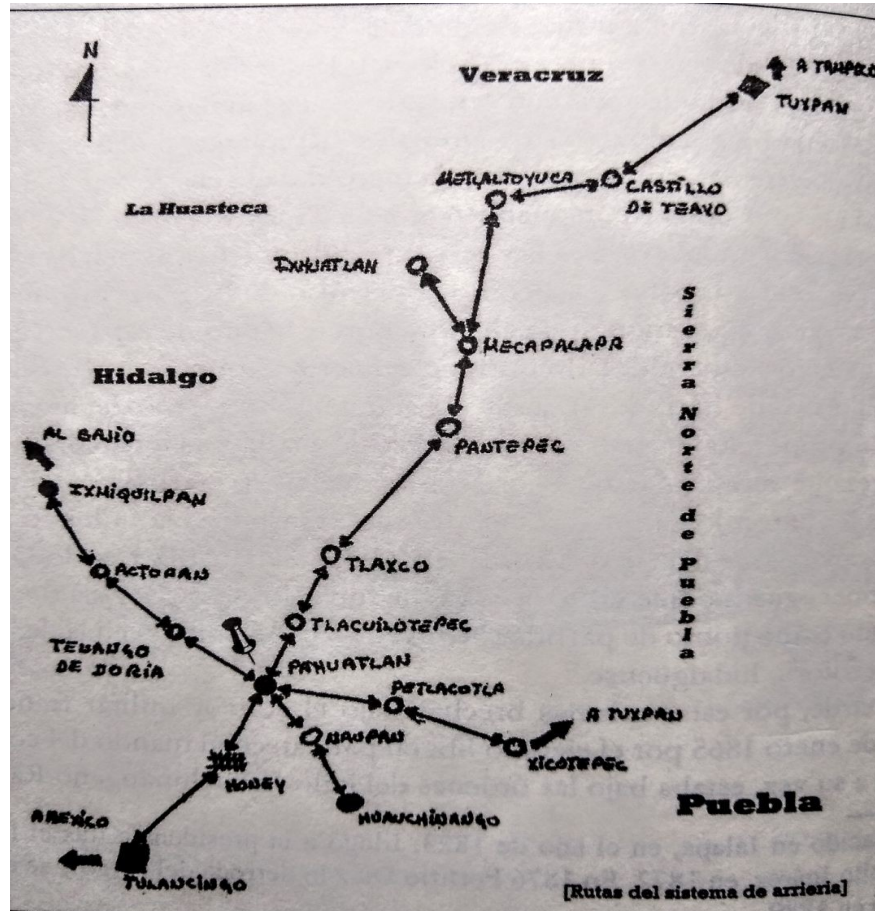


Figura 3.3. Mapa de las rutas comerciales que utilizaban los arrieros según Bravo Marentes (1986), con modificaciones de Daniel H. Vargas, se puede observar la importancia que tuvo Pahuatlán para el comercio. En “Arrieros somos...: el sistema de la arriería en la Sierra Norte de Puebla”

El sonero Timoteo Romero cuenta sobre su primo Odilon, famoso violinista y sonero de mediados del siglo XX en Pahuatlán, mismo que fundó y formó parte de los tríos más representativos. Timoteo narra acerca de las circunstancias que llevaron tanto a Odilon Martínez como a él, procedentes de Tlaxco a establecerse en Pahuatlán. Probablemente una de las razones por la que, algunos músicos soneros de esta zona han sido trashumantes.

B- “Y en Altamira Tlaxco, de donde usted es, ¿las mujeres bailan, las personas van al huapango?”

TR “Sí hay mucho gusto por el huapango”

B- “¿y entonces, Odilón porque estaba en Pahuatlán?”

TR- “Es que él se salio de Tlaxco, porque se tenía uno que salir fueras, lo mismo que me pasó a mí.

Ahí en el principio no te contratan, hasta que te sales fuera y te va bien en otro lado, te toman en cuenta, menos no. Llevan a otros de otro lado, lo que nos hacen a nosotros, a nosotros nos jalan para otros municipios y a otros estados. A mí ya me empiezan a jalar a Tlaxco, pero apenas, porque antes lo humillan a uno, los mismo del pueblo andan diciendo -él no sabe, él no puede, vamos a traernos a fulano de otro lado- hasta cuando ya escuchan que grabaste, que puedes tocar bien, que puedes ejecutar mejor que otros, ¡ah caramba, ahora sí, hay que traerlo!”.²³⁸

Se identifica en el testimonio cierto resentimiento por el rechazo de la población local hacía los músicos en su primera etapa de aprendizaje, esto es parte del difícil camino que experimentan los músicos antes de ser *profesionales* es decir, buenos ejecutantes de su instrumento, al mismo tiempo, la población huasteca, al ser una población que conoce bien el sonido del Son, suele ser de gusto exigente, por lo que a los soneros les lleva tiempo ser aceptados, y para interpretar sin ser subestimados, han migrado.

TR-“Es lo que mismo que le paso a Odilon. Antes andaba allá [refiriéndose a Tlaxco] entonces tenía que venir a Tulancingo, que este es el pueblo o la ciudad donde hemos sobresalido, entonces él se bajo a vivir a Pahuatlán. Entonces el pueblo de Pahuatlán lo empezó a estimar a querer como si hubiese sido nativo de ahí, entonces por eso le puso a su trío: *El trío Pahuatlán*”

238 Tulancingo, Hidalgo. 2 de febrero de 2020.

Pahuatlán por su cercanía y comunicación con Tulancingo resultaba ser una importante cabecera municipal, un espacio de aglutinación social que en este periodo, su población atraída por el huapango, dio cabida a los soneros de otros municipios. La migración entre los municipios huastecos fue una característica sociocultural. El siguiente testimonio de Oralia Vargas y su nuera Maricela Monrroy aporta información sobre esta dinámica migratoria:

OV- “A mí me trajeron aquí de tres años”

B- “¿Y de donde venían?”

OV- “De Tlaxco, mi papá era de ahí y mi mamá era de Huehuetla, Hidalgo. Se vinieron para acá”

MM- “Sí lo que pasa es que Tlaxco es un pueblo más refundido en la sierra y como no había caminos, era lo que se acostumbraba, moverse hacía Pahuatlán en Puebla o hacía Huehuetla en Hidalgo”.²³⁹

Al respecto, Ma. Eugenia D’abuterre sitúa a Pahuatlán como el municipio de la región en el que “se concentraban los productos agrícolas, de donde se transportaban al centro del país (...)” lo que nos permite comprender la importancia que tenía para la población de la región este municipio. Su actividad económica habrá posibilitado, entonces, un mayor movimiento cultural, la posibilidad de realizar celebraciones y de contratar músicos. “Inserta en circuitos comerciales que desbordaban sus confines territoriales, la villa mestiza abastecedora de la demanda local y de centro urbanos, era un engranaje más de la economía capitalista”²⁴⁰

239 Pahuatlán, Puebla. 1 de noviembre de 2019.

240 Ma. Eugenia D’Aubeterre, *Migraciones*, p.33.

3.1.2 Mapa social

Alrededor del mercado que se realiza cada domingo, las personas de las comunidades indígenas de alrededor se encuentran con los de la cabecera, bajan a vender sus cosechas, comida, artesanías, así como papel amate que llega de San Pablito. Se trata de una relación esencialmente comercial. Este espacio se fue construyendo remarcando las estructuras sociales, entrelazado con el poder de las élites mestizas que poblaron la cabecera municipal o el valle de Pahuatlán desde su fundación. Los cambios económicos y sociales beneficiaron sobre todo a esta población, como menciona Ma. Eugenia D' Abuterre al describir a la sociedad pahuateca.²⁴¹ La misma estigmatización que se daba en la capital, y de las ciudades a las regiones se reprodujo a nivel local. La cabecera municipal también fue un espacio de segregación, especialmente con los grupos indígenas, nahuas y otomíes. La división entre los llamados “gente de razón” e “indios” establecida durante la colonia novohispana, continuó en Pahuatlán aún en el siglo XX.

Al hablar sobre el origen de su familia doña Oralia cuenta:

OV- “Mi abuelita era otomí pero como mi abuelo era de razón en Tlaxco, le prohibió a mi abuela que les enseñara otomí a sus hijos, y mi papá estaba bien enojado, decía, como voy a creer, nos hubiera enseñado, habría podido ser maestro bilingüe”

A lo que agrega su hijo:

AP- “Hablar una lengua indígena era muy mal visto en la ciudad, quienes habitaron aquí tenían que dejarla, era su manera de defenderse”.²⁴²

241 Ma. Eugenia D' Aubeterre, *Migraciones*, p.25

242 Pahuatlán, Puebla. 1 de noviembre de 2019.

Más allá de la cabecera, atravesando senderos inclinados, fue donde se establecieron las comunidades indígenas. Hasta la fecha, en la cabecera habitan en su mayoría mestizos, los que hablan español, mismos que proceden de familias que por decenas de años han controlado la economía del municipio y se asienta en los primeros cuadros de la cabecera. Pero también, encontramos pequeños barrios indígenas en las laderas de la ciudad.

Las poblaciones indígenas se ubican a treinta minutos o más, en transporte. Físicamente el terreno donde se encuentra la ciudad de Pahuatlán es el más plano, las nubes se detienen por las montañas que habitan los omoties y nahuas, lo que genera días soleados más largos en el valle, que en el resto de las comunidades, donde la neblina persiste todo el año. En estas, el clima es húmedo con constantes lloviznas, los caminos sobre pendientes inclinadas son lodosos, las casas se encuentran asentadas entre barrancas, detenidas por planchas de cemento cuando bien les va, o por grandes piedras que han acomodado para emparejar el piso. Esta construcción histórica del espacio, encuentra sus cimientos en la desigualdad social.

El espacio de las comunidades se refleja como un territorio que rivaliza con la centralidad del poder. Espacios de donde habitaban los trabajadores de la caña y los arrieros, y continúan habitando los albañiles, los campesinos asalariados, las mujeres que llevan las frutas y verduras frescas al mercado de los domingos, las que trabajan en las casas y las tiendas del valle. Pero también, las y los artesanos del papel mache, los violinistas y músicos participes de los sones. Este grupo social excluido históricamente mantiene, no obstante, una participación constante en la vida del municipio. Ambos espacios han alimentado la cultura tradicional, de ida y vuelta, generando símbolos comunes.

Enrique Franco quien fue presidente municipal de Pahualtán () y actualmente actúa como un agente cultural, ya que gusta de compartir y acompañar los procesos de investigación, y mantiene una relación de amistad con los habitantes de San Pablito, fue quien me introdujo a esta localidad otomí. Durante el camino me hablo acerca del importante salto que han dado los otomíes de San Pablito entre los pueblos indígenas del municipio y frente a la cabecera municipal, razón por la que se rivaliza con ésta. Describe que económicamente es probable que se tenga mayores ingresos en este poblado, debido al éxito del papel amate y a la cantidad de remesas de los migrantes sanpableños, quienes han generado redes en ambos países, y con lo que, han logrado construir caminos, pavimentar calles y tener drenaje. No obstante, admite que, los pahuatenses (refiriéndose a la sociedad de la cabecera) jamás aceptarían una cabecera municipal otomí o un presidente indígena.

La localidad de San Pablito destaca por la forma de ser de sus habitantes, es probable que haya ocurrido un giro cultural a partir de la migración y las relaciones establecidas con la venta del papel mache, entre otros factores. Los artesanos son personas muy seguras, quienes reconocen su vocación artística, es notable que la misma comunidad les ha dado este valor. Sobre esto, ellos y ellas mismas reconocen un antes y un después, mencionan que antes fue diferente, cuando tenían que comunicarse con personas externas a la comunidad, al no saber hablar español, preferían esconderse para no contestar, ahora ya no pasa eso.

Los sanpableños gustan de compartir sus celebraciones y tradiciones, como en días de muertos, mostrar sus grande ofrendas, las cuales suelen cubrir todo el cuarto principal, de esquina a esquina. Éstas, están trazadas, de los que cuelgan flores y frutas, y al fondo sobre la mesa el altar esta cargado de bebida, velas e imágenes de sus difuntos, así como tamales que comparten con los visitantes.

Físicamente el paisaje de este poblado tiene una distribución particular, una especie de desorden urbano, ya que los espacios: la alcaldía, los caminos, las banquetas, el mercado, los traspatios, son angostos, y destaca la abundancia de laderas sobre las que se encuentran establecidas las construcciones. No obstante, se observan algunas excéntricas casas que se encuentran, sobre todo, en la entrada de la localidad. Pero siguen abundando las casas pequeñas con techos de teja y palma o lamina.

Las poblaciones indígenas de Pahuatlán, como se ha mencionado, son nahuas y otomies, su distribución en Pahuatlán se observa en los siguientes mapas, en los que vemos que los otomies se concentra principalmente en San Pablito, Zoyatla de Guerrero, Barrio Xilepa, Barrio Palpa y Barrio Paraíso, de algunas poblaciones no se indican los nombres en el mapa. Y la población nahua se ubica en Talacruz de Libres, Zoyatla de Guerrero, Cuauneutla de la Paz, Atlantongo, Atla, Ahila, Xolotla, en el Barrio Chancalco y en el valle de Pahuatlán.

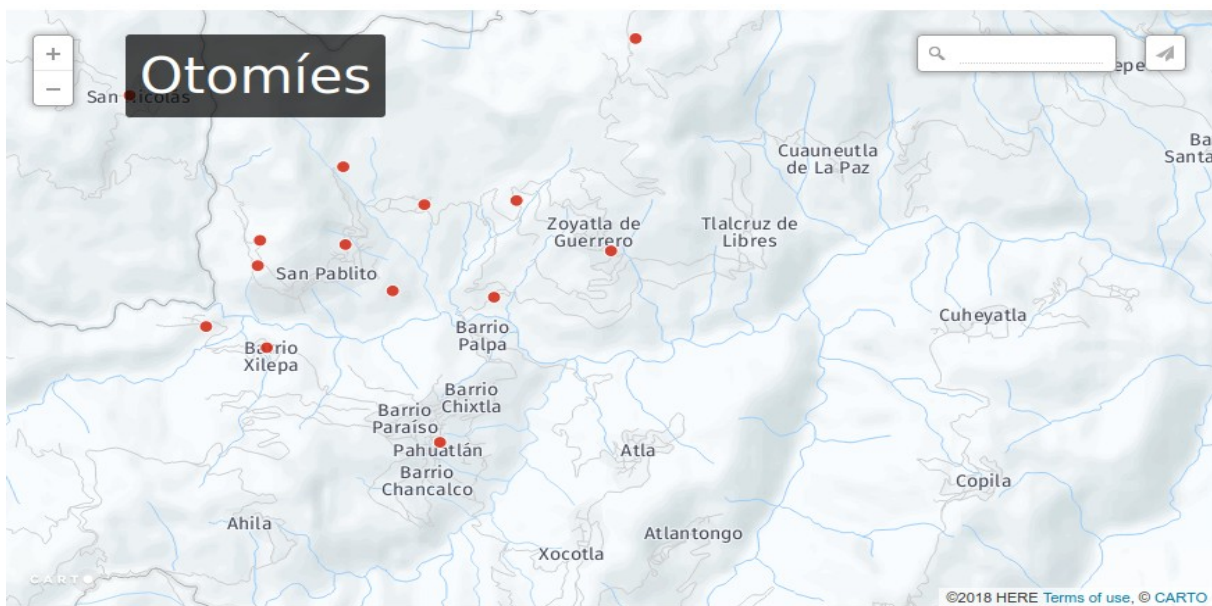


Figura 3.4. Mapa de las localidades Otomíes del municipio de Pahuatlán. “Atlas de los pueblos indígenas de México” Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. http://atlas.cdi.gob.mx/?page_id=67 [Capturado el 18 de marzo de 2020]



Figura 3.5. Mapa de las localidades Nahuas del municipio de Pahuatlán. “Atlas de los pueblos indígenas de México” Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. http://atlas.cdi.gob.mx/?page_id=67 [Capturado el 18 de marzo de 2020]

3.2.1 Los soneros de Pahuatlán

A Pahuatlán llegaron personas de diferentes municipios de la huasteca atraídos por su cercanía a Tulancingo, la estación del tren ubicada en Honey, la facilidad del transporte a la capital del país, la comercialización de mercancías a las ciudades, el trabajo en los cañaverales, y por el desplazamiento a raíz de la industria petrolera que en el norte de la huasteca se extendió a inicios del siglo XX, como se apuntó en el capítulo anterior.

Entre las personas que arribaron en la primera mitad del siglo XX, estuvieron los soneros quienes llegaron a reforzar la tradición musical local. Por aquellos años el famoso huapanguero “el viejo”

Elpidio fue uno de los que llegó al valle de Pahuatlán, quien compuso el son huasteco a éste municipio, tan valorado por su población.

Es probable que haya sido la presencia de Elpidio, entre otros soneros, lo que inyectó inspiración entre los músicos locales por el son, constituyéndose formalmente los tríos más importantes en este periodo: “Los Chiles verdes”, el “Trío Pahuatlán” y los “Nalgadura”. El “Viejo” Elpidio, originario de la localidad Xoxocapa en el municipio de Ilamatlán (1882-1960) sonero de la huasteca veracruzana, violinista, compositor y arreglista, creador de algunos de los llamados sones nuevos, junto con Nicandro Castillo (Hidalgo) y Valeriano Trejo (Hidalgo) fue uno de los más famosos músicos de huapango de los años 40’s y 50’s. De los pocos músicos regionales, para quienes, las radiodifusoras fueron una plataforma.²⁴³

En las entrevistas de historia oral se narra lo esencial que fue esta presencia para el espíritu sonero, don Abelardo Ponce, cuenta con orgullo sobre el “Viejo” Elpidio, quien llegó por 1950 a Pahuatlán “a compartir su gusto por el huapango:

B - “¿Él llegó acá? ¿Y cómo es que llegó, usted sabe?”

AP - “Sí, vino con personas que conocían el viejo movimiento musical de Pahuatlán, se tocaba en determinadas formas y determinados momentos (...) El Viejo Elpidio le dedica un huapango a Pahuatlán [al decir esto Abelardo comienza a cantarlo] *adios Pahuatlán querido ya me despido de ti*. Lo hizo Elpidio en honor a Pahuatlán” [Abelardo sube el tono de voz mostrando su emoción, y sigue cantando].²⁴⁴

243 Sociedad de Autores y Compositores de México, “Elpidio Ramírez Burgos”
[<https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08148>]

244 Pahuatlán, Puebla. 1 de noviembre de 2019.

El sonero Antonio Santiago en su narración sobre el huapango también menciona la importancia que tuvo para su aprendizaje la presencia de este famoso sonero de la región. Esto, incluso, parece haber acercado aún más a Pahuatlán al movimiento cultural del Son huasteco.

AS - “Los primeritos, según un dicho, los del “Viejo” Elpidio Ramirez, los meros antiguitas (sic), de ahí escuche la música. Ahí aprendí, desde esa fecha para acá, gracias a dios aprendí la música escuchando y hasta en discos”.

Otro de los soneros que llegó a Pahuatlán y es muy recordado por haber estado en los tríos más representativos fue Odilon Martínez, él junto con Vicente Castillo y “el Altamira” fueron parte de una generación de excelentes músicos y versadores, como los recuerda Abelardo Ponce:

AP - “Se murió *el Altamira* y se llevo todo, en la expresión musical ese canijo era idílico, porque agarraba el violín y hacía de todo, has de cuenta que estaba escuchando un pinche músico bien chingon”

B - “¿Cómo se llamaba, Altamira qué?”

AP - “Se llamaba Leoncio, Altamira es el lugar de donde venía. ¡Él era el violinista del grupo más fregón de Pahuatlán, se llamaban primero *Los Chilesverdes!* [ríe con emoción, e imita con sus manos el movimiento del violinista] ¡Era el famoso *chileverde* era increíble, era un trovador de lo más increíble! un *carajo* que estaba parado ahí y veía un acontecimiento y lo convertía en un verso, y así lo aplicaba a cualquiera que pasará, y de lo que veía”

B - “¿Entonces *los Chilesverdes* fueron de acá?”

AP - “Sí, de aquí eran, ya se murieron todos (...) El último que quedaba era este canijo, Vicente Castillo, el último de los huapangueros, que tocaba la jarana y la quinta huapanguera”²⁴⁵

245 Pahuatlán, Puebla. 1 de noviembre de 2019.

Se menciona el nombre de Leoncio al describir al “Altamira” pero posteriormente añade don Abelardo que Leoncio era el famoso “chileverde”, situación en la que no hay claridad por lo que no podemos asumir que este haya sido su nombre, hay una mezcla entre el recuerdo y la admiración, así mismo, se menciona que era un gran violinista y poco después un increíble versador. Si bien, es posible que un músico ejecute ambos instrumentos (el violín y la voz) también es posible que sea una confusión, pues el violinista de “Los Chilesverdes” era don Odilon como mencionan más adelante los soneros Leandro y Timoteo. No obstante, es posible asumir la gran admiración que hubo en la comunidad por estos interpretes del Son.

L- “ De hecho hubo un trío aquí en Pahuatlán, se llamaba *trío Pahuatlán* pero los músicos del tríos pues ya fallecieron”

B- “¿Usted se acuerda de los nombres de alguno de esos músicos?”

L- “El huapanguero se llamaba Vicente Castillo en paz descanse, el violinista era Odilón, y *el Altamira* que era de Altamira, incluso yo con un sobrino de ese tal Odilón me acompaña a las tocadas o al huapango, se llama Timoteo Romero (...) Odilon vivía aquí en Pahuatlán, don Vicente Castillo estuvo en Tulancingo. Tenían el Trío Pahuatlán, anteriormente le decían *los Chilesverdes*”

B- “¿Ah son los mismo?”

L- “Aja sí, pero de ahí, posteriormente se nombró como *trío Pahuatlán*”²⁴⁶

Los mismos músicos que participaban en un trío participaban en otros, o se intercambiaban, así mismo vemos que, en el caso de “Los Chilesverdes” y “trío Pahuatlán”, se trató de los mismos músicos que decidieron cambiar el nombre por razones que el sonero Timoteo Romero, primo del violinista Odilo, señala en su testimonio. La familia de ambos proviene de una comunidad ubicada en una loma llamada

246 Xolotla, Pahuatlán, Puebla. 2 de noviembre de 2019.

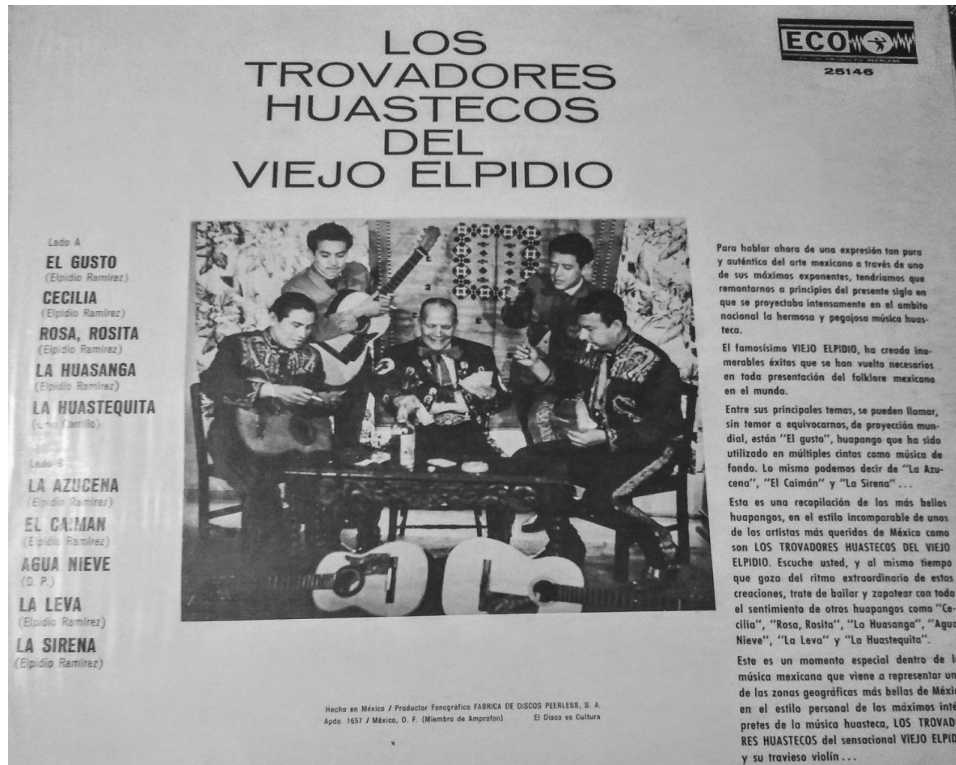


Figura 3.6. Colección persona de A. Abelardo González. Edición de 1973.

Altamira, en el municipio de Tlaxco, así, que es probable que con el seudónimo de “el Altamira” se utilice como gentilicio de éste, recordando a un sonero que llegó junto con Odilon a Pahuatlán.

Timoteo narra sobre la trayectoria de su primo, quien sigue siendo su referente cuando llega a algún nuevo lugar a tocar, por quien expresa gran admiración y de quién siguió sus pasos como violinista:

TR- “La comunidad donde nosotros nacimos es una loma muy alta, donde nació don Odilón y sus hermanos. Y su primer trío de él, le puso *Trío Altamira (...)*”.

B- “¿Oiga y cómo fue que ustedes aprendieron, como fue que les gusto tocar el Son?”

TR- Pues ya viene eso de generaciones, de familia. A mi primo Odilon le enseñó su papá, sus abuelitos ya tocaban la música. Su papá no sobresalió pero Odilon si ya dejó grabaciones. Yo llevo apenas la primera grabación, se llama *El poder sigue en la altura*.²⁴⁷

247 Tulancingo, Hidalgo. 2 de febrero de 2020.

Agrega que Odilon le inspiro a continuar el legado, aunque no fue directo, ya que éste sonero tocó varias generaciones antes:

TR- “Él desde chico, además, desde niño comenzó. Cuando él ya era músico ni siquiera yo sabía nada. Pues yo llevé poquito en la música, yo tenía muchas ganas de aprender el violín, de ser como él, pero no había tenido la oportunidad, ya hasta que se logró y logré comprar el violín y llevo 10 años en la música”

Detalla sobre la trayectoria de Odilon, que perteneció a algunos tríos antes de estar en “Los Chilesverdes” que fueron los mismo que tomaron el nombre de “Trío Pahuatlán”:

B- “¿Él tuvo el *trío Pahuatlán* con don Vicente Castillo?”

TR- “Así es”

B- “¿Y antes también *los Chilesverdes* no? He escuchado”

TR- “Eran casi los mismos [pausa se queda pensando] con algún otro elemento [refiriéndose a algún otro sonero]. Porque, pues él trabajo primero con *el trío Altamira* con uno de sus hermanos y otro de Hidalgo, grabaron el primer disco. Y luego trabajo con el trío de *los Hermanos Huerta*, grabaron otro disco, y luego ya se junto con don Vicente, y ya después armaron el trío que era *Los Chiles Verdes* pero como que no tenía mucho pegue entonces de ahí empezaron a pensar que mejor como “Trío Pahuatlán”. Y ya entonces se hicieron originales de Pahuatlán. Con Odilon también estuvo su hermano Stanislao Romero, quien tocó la jarana en el *Trio Altamira*.²⁴⁸

248 Tulancingo, Hidalgo. 2 de febrero de 2020.

Otro trío muy recordado y que aún desprende risas al pronunciar su nombre son “Los Nalgadura”, del cual don Basilio y don Eugenio fueron los soneros protagonistas. Tere Lechuga, bailadora de aproximadamente setenta años, quien en su juventud fue organizadora de huapangos de Pahuatlán, narra:

TL- “(...) había otro también, pero también le pusieron un nombre medio feo, le pusieron: *Los Nalgadura*” [mientras pronuncia el nombre no puede evitar soltar la carcajada]

B - “Ay ya me habían contado de ellos, fíjese, y que se llamaba así porque al cantante o alguno de ellos así le decía *el nalgadura ¿no?*”

TL - “Sí, así fue. Y luego nosotras pues eramos bien canijas, nos subíamos a la tarima donde estaban tocando y les decíamos: ¿quién se llamaba Basilio? ¿quién es Basilio? él contestaba, no pues, yo; y le decíamos: ¡ay estas bien guapo! Porque tocaba y se ponía sus gafas [imita el gesto de coquetería de Basilio], y él nos decía: no que si miren, que no se qué [mientras platica lo que le decían a Basilio alza los hombros, mueve las manos con ademanes de jugueteo, enseguida ríe, hace un pausa y continua] y ahí se quebraba” (risas). Sí, se sentía muy contento de que le decíamos eso. Y luego los amigos nos decía: ¡ay groseras porque le dicen eso! ya les contestábamos: ¡no pues pa que toque bonito!”²⁴⁹

Sobre los soneros de aquel entonces el músico Antonio Santiago, de San Pablito (Pahuatlán) recuerda:

B- “¿cuáles músicos recuerda haber escuchado de niño?”

AS- En Pahuatlan, *trío Pahuatlán* que grabo disquito con Vicente Castillo y con otro señor que se llamaba Eugenio, que tenía un apodo, que le dicen *Nalgadura*, sí lo conocí”

B - “Y luego así le decía no, *Los Nalgadura*, ¿no?”

249 Pahuatlán, Puebla. 22 de agosto de 2019.

AS - “Sí, así, sí los conocía. El que me enseñó los tonos era de chilapa, se llamaba Ernesto Rivera, aja también trabaje un tiempecito con él, era muy buen músico, nomas que como le gustaba la bebida, y se le pego el diabético, hasta que se murió, entonces ahí aprendí los tonos para echar falsetes. Porque sino tienes voz, tampoco, no se escucha bonito la cantada, porque cada huapango siempre quieren que cante uno con falsete, es el lujo del huapango”.²⁵⁰

A la última generación del “Trío Pahuatlán”, antes de que falleciera don Vicente Castillo, perteneció Antonio Santiago. Como hemos visto a través de la memoria oral, este trío ha sido reconocido por ser uno de los más representativos del municipio, debido a su antigüedad y a la calidad de sus músicos. Se constituyó alrededor de los años 50’s, por Vicente Castillo, Odilon Romero, y “el Altamira”. El último de los fundadores de este trío, Vicente Castillo falleció a inicios del 2019.

En la siguiente imagen podemos observar a este trío, con la apariencia un tanto borrosa de Antonio Santiago quien se encuentra a la izquierda, en medio sosteniendo la jarana esta Eligio Fonseca, y a la derecha de edad avanzada don Vicente Castillo.

250 San Pablito, Pahuatlán, Puebla. 3 de noviembre de 2019



Figura 3.7. Trío Pahuatlán. Archivo de Antonio Santiago

3.2.2 Músicos indígenas

(...) el son huasteco es el que acusa con mayor fuerza sus antepasados indígenas.

Esto se debe en parte a que la huasteca ha sido y sigue siendo territorio poblado por diversos grupos étnicos que mantienen muchas tradiciones ancestrales con las que han podido permear el quehacer musical de los mestizos (...)

Demostrando que las influencias culturales van de ida y vuelta.

Ricardo Pérez Montfort

A don Leandro, sonero nahua, lo conocí después de recorrer las calles de Xolotla (localidad nahua de Pahuatlán) una tarde lluviosa de día de muertos, y lo entreviste en su casa, ubicada en una ladera a la que se accede por un empinado camino de piedras, cuando su familia colocaba la ofrenda en el patio. Supe reconocer el camino ya que éste estaba trazado, sobre la ladera, con pétalos de cempasúchitl, que según la tradición, los muertos siguen para llegar a la ofrenda.

Recordando a los *antiguos* soneros, Leandro con una sonrisa en el rostro me explicó que a él nadie le enseñó, que él tuvo que aprender solo, escuchando la radio y paseando por los caminos donde se podía escuchar a los soneros, y que para ganarse la vida toca otros géneros musicales pero fue con el Son que se inició en el mundo de la música. He de mencionar que la familia es reservada y Leandro no deseaba abordar más sobre su experiencia personal en el Son.

Hay un factor cultural que es importante abordar en este contexto local, al tratarse de los músicos que interpretan el Son huasteco. Una característica que refleja la historia clasista que permeo a las regiones, como consecuencia del proceso de marginación social que se impuso sobre los pueblos originarios a través de la cultura hegemónica de los siglos anteriores y en plena modernidad. He mencionado antes, la observación de que el público del Son en la región es verdaderamente exigente, quienes acostumbran a distinguir entre un buen ejecutante y uno que no vale la pena, el desdén puede ser tal que se llegue al insulto. No obstante, los buenos tríos y sus ejecutantes son promovidos por la sociedad hasta el pavoneo. Pero, para la población indígena ha sido aún más complicado ganar el respeto a través de su oficio musical.

Existe aún, cierta tendencia social por “blanquear” los rasgos culturales en la región, incluso de la expresión campesina. En algunas entrevistas de historia oral con lugareños de la cabecera municipal de Pahuatlán noté la urgencia por aclarar con recelo que este Son es de origen mestizo, que el gusto y la especialización de los músicos proviene de la cabecera y no de los pueblos indígenas. Actualmente se reconoce, por la misma población “mestiza” la exclusión que los indígenas atravesaron sobre todo en décadas anteriores, y se somete a crítica la discriminación racial, no obstante, los habitantes de la cabecera exigen un reconocimiento a su identidad mestiza²⁵¹, distinguiéndose del resto de los pueblos del mismo municipio.

Claro que, haciendo un recorrido por los barrios de Pahuatlán se aprecia, como se refleja en los mapas de las localidades y barrios otomies y nahuas, que la población indígena también se encuentra en la cabecera. Y conociendo a algunos de los principales soneros se puede afirmar que, esta música no ha sido exclusiva, y que por el contrario, algunos de sus más importantes representantes a nivel local y

251 Según la RAE “mestizo, za” proviene del latín tardío *mixticius* 'mixto, mezclado', adjetivo con el que se identifica a una persona nacida de padre y madre de raza diferente en especial de blanco e india o de indio y blanca.

regional han sido de origen indígena. De hecho, Elpidio Ramírez el admirado sonero fue originario de un municipio indígena, según los datos del censo (INEGI) el 87% de la población de Ilatlán hablaba lengua indígena en el 2010.

Como se señaló en el capítulo anterior, en la huasteca la música *del costumbre* ha sido practicada con fines rituales por teeneks, tepehuas, nahuas, otomies y totonacos. En las danzas ceremoniales de la huasteca “se usan los tres instrumentos clásicos del son huasteco” entre otros, por lo que no resulta raro que en los sones de carga mestiza haya parentelas indígenas.²⁵²

Uno de los herederos de la tradición musical es Antonio Santiago, músico otomí de 63 años, de la comunidad de San Pablito, quien describe que aprendió de los “antiguos soneros”.

En entrevista ha brindado el testimonio sobre su aprendizaje, mencionando como practica clave en su iniciación musical a la música de costumbre, llamada por él “música de flor”:

B -“¿Qué instrumento toca usted?”

AS -“Cuando empecé tenía como 8 años de vida, en primero nomás como que me gusto la música pero mucho más antes aquí no se conocía lo que es el músico, pura musiquita de la costumbre de aquí de San Pablito, música de flor, música de brujo que le dicen. Y ya pues el primer año yo hice un instrumento de madera de jonote blanco”

B -“¿Ah sí, usted la hizo?”

AS -“Aja, porque el difunto, mi jefe nunca me hicieron caso para comprarme un instrumento, ni un violincito. Hasta que llegué a mis catorce años ya me compre yo un instrumento. Sufrí bastante.

Sí, hice una guitarrita de madera de jonote, entonces ahí poco a poco”

B - “¿Y cómo le hizo para afinarlo?”

252 Ricardo Pérez, *Avatares*, p.143.

AS -“Lo afiné con puros oídos, aja la guitarrita le puse cinco cuerdas, como tipo jarana huasteca”

B- “¿y entonces, usted aprendió sólito?”

AS -“Sí, yo aprendí sólito. Sí, cuando andaba yo en tercer años de primaria poco a poco fui captando. Tenía yo como 15 años cuando yo ya aprendí a cantar. Sí aprendí a cantar”.

B- “¿Así como con el falsete que hacen?”

AS -“Sí, echamos falsete. Aja, sufrí como desde los 8 o 9 años que no tenía yo ningún instrumento ni una guitarrita. Hasta que llegue hasta los 15 años. Nomas que aquí en San Pablito llego un profesor de Actopan y me pregunto sino me gustaba la música, de Actopan, Hidalgo era él -¡cómo no!- le dije -pues sí que me gusta la música-. -Si quiere nomas echale ganas- me dijo, -te voy a enseñar un poquito- me dijo el profe. Entonces aprendí las notas, aprendí los tonos, sí, aprendí muchas cosas. Sí porque ya sabía yo algunas cosas, pero nomas tocaba antes yo pura música de flor, de cuando vamos a sepultar a un bebé o un niño”

B- “¿Cómo es la música de flor?”

AS -“Música de flor, este le dicen vinuetes”²⁵³

B- “Ah, ¿cómo vals ”

AS -“Sí casi como música de vals, casi como música xantolo, pero no, es mucho diferente.

Entonce ya poco a poco, compre, porque fui a México como a los 14 años, y había un chingo de cancioneros yo traje mis cancioneros, y tengo una radio chiquita, aprendí las canciones rapidito. Aja. Entonces, tenía yo como 18, 19 años, entonces ya entre de huapanguero, ya entre, no que digamos no muy bien, pero ya, ya podía yo trabajar”.²⁵⁴

253 La palabra “vinuete” refiere al término minuet, género dancístico-musical europeo introducido en México durante la Colonia, este se adaptó a las prácticas tradicionales de distintas regiones del país y adquirió características de cada región, por lo que se pueden encontrar bajo esta denominación manifestaciones musicales muy diferentes en lo que respecta a la forma, dotación instrumental, métrica, y usos. [En: Lizette Alegre “El camino de los muertos: Relaciones intratextuales en los ritos nahua de *Velación de Cruz y Xantolo*” Escuela Nacional de Música, Universidad Autónoma de México, 2004]

254 San Pablito, Pahuatlán, Puebla. 3 de noviembre de 2019.

Para el caso de la Huasteca veracruzana, Manuel Álvarez Boada menciona que la música de costumbre se usa en las Danzas ceremoniales como lo son: “el Tigrillo”, “los Voladores”, los Guaguas” o “Quetzales”, en la Sierra Norte de Puebla y en específico en Pahuatlán, la Danza de “los Voladores” también tiene una importante presencia.²⁵⁵ Recordemos que la huasteca poblana se encuentra integrada culturalmente a la hidalguense y a los municipios más al sur de la huasteca veracruzana, compartiendo también la raíz cultural indígena (nahua-otomi-tononaco). El mismo autor describe que la música de costumbre “regularmente aparece en interpretaciones puramente instrumentales” acompañada, muchas veces, de otros elementos rítmicos como sonajas y zapateado; y que “entre la población indígena es usual la combinación de violín y guitarra huasteca (...) en la ejecución de sones para la danza y otros rituales de orden mágico religiosos”. Los sones son tocados en todo tipo de fiestas que van, de fiestas patronales a bodas, y bautizos.²⁵⁶

Antonio Santiago también estuvo presente en el primer trío de huapangos en lengua otomi, que según testimonio del ex presidente municipal Gerardo Aparicio (1987-1990) surgió alrededor de los años 70's del siglo pasado.

B - “¿Y usted en que trío tocó?”

AS - “Yo cuando empezamos, tocaba en Los Artesanitos de San Pablito. Pero la verdad no termine ni la primaria”

B- “¿Ahora cómo se llama su trío?”

AS - “Orita este mi grupo, porque en primer trabajo con un señor de Pahuatlán se llamaba Vicente Castillo, un viejito que tocaba con la mano surda, aja cuando tocaba la guitarra con la mano surda, aja,

255 Manuel Álvarez, “Folklore musical de la huasteca veracruzana” *La palabra y el hombre*, No. 57 (México, Universidad Veracruzana, 1986) p.75.

256 Manuel Álvarez, “Folklore” p.81.

Alrededor del son huasteco se entretejen historias de vida, el huapango²⁵⁹ ha sido un punto de reunión gestionado por la comunidad, donde se han reunido hombres y mujeres de todas las edades. Su realización, menciona Timoteo Ramírez, era muy sencilla y accesible para todas las personas, ya que no había mayor requerimiento que la presencia de un trío de son huasteco, una tarima y la asistencia de bailadoras y bailadores:

TR- “la música huasteca es una música bien bonita, y es fácil de contratarla, orita ya se modificó, ya llevamos sonido, pero si no se necesita, si no alcanza, para una fiesta así pequeña contratas un trío, haiga luz o no haiga luz ¡ahí esta la música! ¡se hace la fiesta, como se hacía antes!”.²⁶⁰

Como lo describió el escritor huasteco de la primera mitad del siglo XX, Gregorio López y Fuentes, la vida de los habitantes de esta región ha estado enlazada al huapango. En su novela *El pozo agotado* publicada en 1938, que tiene como contexto a la Huasteca, ofrece una mirada del cotidiano de su población en la que “ (...) El ranchero huasteco, llamado Chente, dedicado a las labores del campo” equilibraba su vida de trabajo intenso con “placeres sencillos” como ir a huapangos y conversar con arrieros.²⁶¹ En este apartado observaremos, como los habitantes de Pahuatlán incluían en sus vidas esta festividad.

Hablando de “placeres sencillos” ha sido por la facilidad de realizarse, por ser una fiesta que requiere poca infraestructura, casi nulos requerimientos escénicos y de vestuario, por su origen e identificación

259 “Huapango” se define como la unidad festiva entre la música, el canto y el baile, palabra que deriva del vocablo náhuatl 'cuauhpanco', de *cuahuitl*, leño de madera o árbol, *pan* y *co*, ambos sufijos locativos que hacen de la primera palabra un locativo. Originalmente la palabra designó a la tarima o entablado en que se celebraban tales bailes. [Lope Blanch, J. (1998). *Los nahuatlismos del Diccionario Académico. Boletín de Filología*, 37(1), Pág. 669-680. Consultado de <https://nuevosfoliosbioetica.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/18784/19879>]

260 Tulancingo, Hidalgo. 2 de febrero de 2020.

261 Edith Negrin, “Huasteca de Gregorio López y Fuentes: el inmenso rumor fragmentado”, *Literatura Mexicana* (México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999) p. 166.

con la vida rural, que en algunos momentos y por algunas personas ha sido asociada esta práctica festiva a una clase social humilde.

Este tema, cabe decir, puede desatar discusiones acaloradas en Pahuatlán, pues si bien podemos encontrar testimonios como el de doña Inocencia Aparicio, en el cual se menciona que en la sociedad pahuateca era la gente más humilde la que iba a los huapangos: “(...) Se les hacían huapangos en el portal de la plaza con buenos sonos huastecos ahí se divertía la gente (...) se vendían enchiladas, refrescos y café, unos bailaban y otros cenaban”, y que la población acomodada, los dueños de las tiendas, y los que ella describe como “la sociedad” iban a los bailes de salón: “(..)Venían las grandes orquestas a tocar a los bailes. Yo iba con trajes de noche, con trajes *strapless*, y bailé con personajes distinguidos y todo”.²⁶²

El baile de gala se llevaba a cabo en la presidencia con la presencia de alguna orquesta traída desde la Ciudad de México (en tren) especialmente el 28 de enero, fecha en que se conmemora anualmente la “Batalla de la Laja”²⁶³. En el portal que lleva el nombre de Ignacio Zaragoza se realizaban los huapangos también en esta fecha.

La mayoría de personas a quienes realice entrevistas de historia oral para este trabajo de investigación, involucradas en esta práctica, describen que no sucedía lo que se menciona en el párrafo anterior, tendencia que cómo el baile de salón, respondía a la moda generada desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, promovida por las élites culturales principalmente en la capital del país,

262 Ma. Eugenia D’Abuterre, *Migraciones*, p.30.

263 Esta batalla tuvo lugar el 28 de enero de 1865 en Pahuatlán, en el cerro de Tres Cruces, entre el Ejército Mexicano de la República contra el Ejército del Segundo Imperio Francés, en la que los soldados serranos comandados por el coronel Lechuga obligaron la retirada del ejército francés, resultando una batalla gloriosa [Mejía Castelán Sandalio. *Huachinango histórico, Segunda Parte*, Ed. Cajica, Puebla, 1965].

donde la orquesta era el símbolo musical representativo. Los testimonios expresan que, en el caso de Pahuatlán las personas no podían ir al baile de salón porque a ese había que ir de traje, de zapatos y de vestido largo, pero quienes iban a estos bailes solían también participar en los huapangos, incluso después de ir a uno se pasaban a zapatear al otro. Y coinciden, en que, la razón principal por la que era un espacio en el que todos y todas participaban, se debía a que, para el huapango no se requería nada.

Oralia Vargas mujer de aproximadamente 80 años, quien en su juventud fue bailadora y organizadora de huapangos ilustra esta escena:

B - “Me contaban que aquí el huapango era más del pueblo por ahí de los cincuentas, mientras que la gente de dinero pues, ibna a los bailes de salón”

OV - “Ah sí, aquí se hacían bailes de vestido largo, los señores con traje, y el huapango afuera, aquí en todo el portal, siempre. El baile allá y el huapango acá, salíamos del baile allá y pasábamos a bailar huapango” [estira su brazo y señala con su mano en dirección al quiosco cuando dice “allá”, y la acerca hacía ella cuando dice “acá”]

B- “¿Ah, entonces ¿usted iba a los dos?”

OV - “¡Ah claro; todos los del centro íbamos, porque la gente de allá era de traje, vestido largo, y la gente de acá pues como estaba vestida, como todos los de alrededor [“los de alrededor” son los pueblos otomies y nahuas]. Pero siempre era huapango y baile. El baile principal era el del 28 de enero, era el de blanco y negro, todas las mujeres de vestido largo blanco y todos los señores en traje negro, sí y así nos pasábamos al huapango, a echar nuestros huapango”

B- “En el huapango se reunían todos, en el otro baile iban menos personas, supongo”

OV- “Sí, nomas quienes tenían pa'l traje y el vestido”.²⁶⁴

264 Pahuatlán, Puebla. 13 de febrero de 202.

Doña Oralia vive en una de las casas que rodean la plaza principal, antes de que su casa fuera dañada estructuralmente por la intervención que hizo en años recientes el ayuntamiento, ésta tenía salida por los arcos, por ello cuando menciona que el huapango se hacía “acá” se está refiriendo a los arcos. En tanto, como se menciona al inicio de este capítulo y como se puede observar en los mapas sobre los pueblos indígenas que se localizan en Pahuatlán, alrededor de la cabecera municipal o valle, se ubican la mayor parte de la población otomí y náhuatl, por ello cuando señala a “todos los de alrededor” se comprende que se refiere a esta población.

Otro espacio que se ocupaba para hacer huapangos, como comparte Tere Lechuga, reconocida bailadora de Pahuatlán, era la calle 5 de mayo, calle donde se ubica su casa: “Yo tenía como 15-16 años, aquí esta calle se llama calle 5 de mayo, y cada año hacíamos la fiesta acá, y era de puro huapango. Era el 4, 5 y 6, tres días de huapango”.²⁶⁵

En esta fiesta se juntaban todos, como describen Abelardo Ponce, Oralia Vargas y Maricela Monrroy, lo cual era necesario incluso para pagarle a los músicos. No obstante, el vestuario de los participantes era indiferente para el evento, excepto por el sombrero y los zapatos que debían sonar sobre la tarima, parecen haber sido obligatorios.

B- “¿Y cómo se vestían para bailar huapango, usted se acuerda? ¿había un traje especial?”

OV- “No, bueno sombrero siempre, pero así, su camisa y su pantalón, unos iban con pantalón vaquero otros de manta, dependiendo el que usaran, hasta con guaraches bailaban. El huarache que antes se usaba tenían unas bolita ¿ay como se llamaba eso?” [silencio tratando de recordar, y su nuera Maricela

Monrroy la ayuda a recordar Amalia]

265 Pahuatlán, Puebla. 13 de febrero de 2020.

M- “Garbancillo²⁶⁶”

OV- “¡Ajá! garbancillo, y era una sonadera”

MM- “Porque la suela era de garbancillo, que era hule con una cosa de metal”

OV- “Era como un clavo pero redondito, con eso pegaban y pegaban, y eso era lo que sonaba”

MM- “En el huarache de los hombres. Los hombres vestían como campesinos, pero aquí no había un traje especial”

OV- “No, así con lo que tenían. Las muchachas usaban las faldas amplias para agarrarse vuelo”.²⁶⁷

OV- “¡Ahí venía la gente de todos lados a bailar el huapango! (...) nadie se enojaba, nadie se peleaba, al huapango se iba con lo que pudieran”.

La dinámica del huapango fue retomada en Pahuatlán a partir de los años 80's, impulsado por colectivos de jóvenes, una generación de estudiantes y académicos, descendientes de las familias acomodadas de la primera mitad del siglo XX. Quienes con sus propios recursos organizaron un festival cultural-musical en el que el son huasteco fue el principal protagonista. Con el objetivo de volver a reunir a la comunidad a través de esta práctica, que en los años anteriores había decaído, debido a prejuicios que rondaban sobre su origen campesino. A partir de entonces, los jueves de semana fueron también la noche del huapango.²⁶⁸

Lo anterior abona a la discusión inicial, respecto a la asociación del huapango con una clase social humilde y campesina por parte de la élite local. Si existió tal posición, vemos que décadas después fueron los hijos de las mismas familias quienes sustentaron nuevamente su impulso. El festival cultural

266 La maestra Martha Gómez explicó que el guarache con suela de garbancillo, era un huarache muy común en la sierra, al que le ponían tornillos de garbancillo (así llamado), ya que los caminos son inclinados y en aquel entonces estaban lodosos, entonces para que el pie tuviera “agarre” se colocaban esos tornillos.

267 Pahuatlán, Puebla. 13 de febrero de 2020.

268 Rafael Lechuga, Puebla, Pue. A 13 de agosto de 2019.

que hasta ahora se celebra surgió con el interés de darle a la población cultura de calidad. Sin embargo, Gerardo Aparicio, quien fue presidente municipal entre 1987 y 1990, y como Rafael Lechuga participó en esta iniciativa siendo joven, sostiene con cierto pesar que algo les faltó, ya que se impulsó la fiesta pero no se fomentó la práctica musical, y aunque esta segunda se retomó en cierta medida, existe un vacío generacional de soneros locales.²⁶⁹

Actualmente la población local no está del todo contenta con el festival de semana santa y la noche de huapango, pues ésta convierte la plaza principal en una gran cantina en la que sus jóvenes y otros que vienen de fuera se dedican a tomar y algunos a drogarse. Por lo que consideran varias personas que el objetivo inicial de fomentar la tradición sonera y huapanguera, se ha desvirtuado. Hasta hace poco comenzaron a realizarse talleres dirigidos al aprendizaje del Son impartidos por un sonero local y otro, oriundo de la huasteca. Mientras que, la población local comenzó hace poco a realizar un huapango alternativo en Tlacuilotepec, municipio de la huasteca poblana, en el que aseguran sentirse más tranquilos.

No obstante, el fantasma del alcoholismo es una problemática que ronda sobre el Son, amenaza a la transmisión del conocimiento musical y a la festividad del huapango comunitario. Tuve la experiencia al buscar a uno de los tríos de Pahualtán que uno de sus soneros de quien me comentaron, es heredero de la práctica musical de su padre y de su abuelo, me fue imposible entrevistar, ya que cada vez que lo intenté él no se encontraba en condiciones, y algunos de los eventos a los que ha sido invitado ha cancelado por su situación con el alcohol.

Sin duda, esta adicción es un tema que atañe a las sociedades y a las personas que nos interesamos en las prácticas culturales. La música y la práctica festiva del huapango, actualmente se asocia también al

²⁶⁹ Gerardo Aparicio. Pahualtán, Puebla, a 1 de noviembre de 2019.

consumo ilimitado de bebidas alcohólicas y otras sustancias adictivas, lo que genera que la población local, los niños y niñas, las mujeres y adultos mayores prefieran alejarse de dicho festival. Que como aseguran los adultos mayores, esto no tiene que ser así.



Figura 3.9. La plaza y la sociedad, 1950. Archivo de Abelardo Ponce.

3.3.2 Mujeres bailadoras y organizadoras de huapangos

Asistir al huapango fue una cuestión de gusto, para algunos también de tradición, y para nadie fue una cuestión mal vista. Aunque no se tenga claro entre la población, de dónde vino dicha tradición, pues como sugiere Antonio García de León acerca del fandango jarcoho (fiesta hermana del huapango) en este entonces la celebración genuina no obedecía a ningún tipo de folklore, y esto, como hemos visto, fue inventado desde la capital del país, lo que influenciaría al huapango en las siguientes décadas.

Entre las y los participantes en Pahuatlán, las mujeres bailadoras destacan, pues estuvieron involucradas en su organización, impulsoras de su práctica, principales asistentes, ellas eran quienes se

encargaban de pagarles a los músicos que asistían al huapango. Jovencitas que en la plaza principal invitaban a la población a cooperar con dinero, mientras que les convocaban a quién pasará para asistir al siguiente huapango. El gusto de las mujeres por huapango y liderazgo en la organización de estas fiestas fue muy importante. Este tema lo ilustran doña Tere Lechuga y doña Oralia Vargas.

B - “¿Cuándo fue que aprendió a bailar?”

TL - “Sí” [hace una pausa buscando recordar] “...bueno, es que antes nosotros en la escuela nos ponían a bailar, y yo siempre salí ahí, alzaba el dedo para que me apuntarán en los bailables y todo. Y ya después, pues ya de joven si bailábamos mucho huapango, desde joven. Ya cuando tenía como 16 años, ya cuando yo salí de la primaria y secundaria”

B - “¿Y como fue que lo aprendió en el baile?”

TL - “Con las amigas ahí, pues decían: ¡que vamos a bailar huapango! Pero pues nadie nos enseño, nomas los zapateábamos y todo, y ese era nuestro huapango.

B - “¿Y qué le decía sus papás, la regañaban, la alentaban?”

TL - “No, no me regañaban, es que como salíamos todas las chamacas, nos juntábamos 6, 7 u 8 amigas, y ya con todos los amigos. No y acá en la 5 de mayo, bailan muchisimas señoras ya grandes, era muy bonito, todo mundo le entraba. Sí a mí me encanta bailar huapango, bailo de todo, de vueltas, brincos. Te sirve de ejercicio y todo, porque suda uno, se te va el estrés, el enojo”

B - ¿De dónde será que viene el gusto por el huapango?

TL - “Yo pienso que lo huapango viene desde antes, porque le digo, yo me acuerdo de una señora que ¡uuuuhhh! ya estaba viejita era abuelita ¡ay! y como bailaba y nos daba risa de que era muy garigoleado su baile, y así muy serias ellas bailaban. Había una señora que se llamaba Daría, esa señora nunca faltaba a un huapango, era muy trabajadora, pero nomas le decían: doña Daría va haber huapango ¡uy no! se bañaba, se peinaba sus chinitos y era la primera del huapango. Cuando iba haber huapango aquí

se echaban cuetes, esa era una señal del huapango, los cuetes, los escuchábamos y ya sabíamos que iba haber huapango. Y esa señora bailaba muy bonito y nunca faltaba a un huapango.²⁷⁰

La estrategia para conseguir el dinero para pagarle a los músicos lleva a recordar a las participantes uno de los sones emblemáticos para su generación, que como ellas mencionan, ya casi no se toca, el de *Los panaderos*, éste tenía el siguiente estribillo: “bonito es el panadero para el que lo anda bailando (bis)²⁷¹, cervezas a sus parejas que también quieren tomar (bis)”.

OV - “Ah, es que has de cuenta que las muchachas organizábamos los huapangos, entonces necesitábamos para pagar, entonces cuando tocaban el huapango, el de *los panaderos*, la pareja le tenía que dar cerveza a su pareja y luego de regreso, y entonces tocaban el huapango y de ahí íbamos sacando el dinero”

MM- “Era para que ganaran algo los músicos. Ellas hacían el huapango pero sin dinero, entonces su ganancia era la venta de cerveza y con eso le pagaban al trío, para que siguieran bailando”.²⁷²

Tere Lechuga también cuenta del baile *Los panaderos*, describiendo la coreografía en la que todas las parejas asistentes participaban al mismo tiempo:

B - “En el de los panaderos todo mundo entraba?”

TL - “Sí, todo el que quería bailar”

B - “Y el otro es en pareja ¿no?”

270 Pahuatlán, Puebla. 22 de agosto de 2019.

271 “Del la. *bis* ‘dos veces’. En un concierto o un espectáculo teatral, pieza o fragmento, repetición de algo interpretado antes (...)” RAE [<https://dle.rae.es/bis>]

272 Pahuatlán, Puebla. 1 de noviembre de 2019.

TL - “Sí, también el de *los panaderos* era en pareja, porque le digo que pegábamos un brinco. Aja, pegábamos un brinco, y la pareja también pegaba un brinco para acá “(haciendo señas de que se acercaban) “pero nos ponían antes el sombrero”

B - “¿Sobre la música de los soneros que tocaban en aquel entonces? ¿los panaderos ya no se toca, pero los otros siguen ahí?”

TL - “Sí, el Querreque, Caimán, el Guayabito, las Pulgas, esa si no se pierde, *las pulgas* todo el tiempo la tocan, porque es bien movida” [hace una pausa, cuando parece que la entrevista esta terminando, continúa] (...) Pues ahí con mi madrina Oralia, sus papás bailaban muy bonito el huapango, Abelardo y doña Estercita, bailaban El Caimán”.²⁷³

3.3.3 Lazos festivos, culturales y de familia

Abelardo y Ester, fueron los padres de doña Oralia, quienes transmitieron a su hija el gusto por el baile, misma pareja que es recordada como protagonista del baile, proveniente ambos de otras partes de la huasteca, son muestra de las relaciones familiares que se han tejido al interior de la huasteca, al compartir características culturales:

B - “¿Y cómo se llamaban sus papás?”

OV - “Abelardo y Esther, Abelardo Vargas Lascano y Esther Rivera de Hernández. Los dos bailaban bien bonito, luego me acuerdo que venían personajes de Puebla como el gobernador y los ponía a bailar a ellos”

MA - “Bailaban muy bonito, completamente diferente a los que es ahora”

OV - “Bailaban como es, zapateado, de vez en cuando un brinquito, bien bailador”

²⁷³ Pahuatlán, Puebla. 22 de agosto de 2019.

B - “¿Y ellos como aprendieron?”

OV - “Nunca le pregunte, pero mi papá era originario y yo también, de Tlaxco (Puebla) y mi mamá de Huehuetla Hidalgo, ahí se la fue a robar mi papá, se casaron. Y ahí en Tlaxco se bailaba huapango, era bailar mi papá, también allá es huasteca”

B - ¿Cómo eran sus personalidades?

OV - “¡Muy alegres! A los bailes nos íbamos los cuatro: mis papás, mi hermana y yo. Nos íbamos a las ocho porque eran los bailes a las ocho, daban las siete de la mañana y ahí estábamos bailando, y ahí va el carro de pasaje dando la vuelta, iba pa’ Tulancingo y ya a esa hora terminaba el baile”

B - “¿A las siete de la mañana?”

OV- “¡A las siete de la mañana! y de ahí del baile al trabajo, nada de que irse a dormir, ya hasta la tarde después de trabajar, pero antes no”



Figura 3.10. “Pareja de bailadores”, Fotografía: Abelardo Vargas Lascano y Esther Rivera de Hernández. Archivo de Oralia Vargas.

La relación entre huasteca y huapango es casi intrínseco para sus habitantes, la región se ha identificado por esta fiesta, y en la misma identidad de sus habitantes se encuentra la explicación de su carácter festivo. Al preguntar a algunos de las y los entrevistados, que entienden por “huasteca”, la respuesta no se hace esperar.

B - “¿Oiga y para usted qué es la huasteca?”

OV - “Pues en sí, no me dedique a investigar eso, me dedicaba a bailar”

MM- “yo he visto, que en las huastecas la gente es muy alegre, muy cálida, muy dada a la música , por eso Pahuatlán se considera huasteca, por su cultura y su forma de ser. El huasteco es fiestero, por eso te digo que más que nada es una forma de ser (...) Pero no te sabría explicar porque yo creo que es una pregunta que muy pocos nos hemos hecho”.²⁷⁴

B - “Oiga y para usted ¿qué es la huasteca?”

AS- “Aquí lo que es esta región, aquí es que se dice le huasteca también, aquí es tierra caliente, igual, por eso se es huasteco y la música es huasteca”.²⁷⁵

B - “Me gustaría saber para usted que es la huasteca

TR - “Para mí la huasteca es algo cultural, que se vive (...) pero fíjese que eso es lo que luego no se apoya, es una cultura muy bonita pero no esta apoyada por nadie, y esa cultura no nada más es de Puebla, de Hidalgo, de Veracruz, de San Luis, es de el país! Pero no esta reconocida. Si se da cuenta,

274 Pahuatlán, Puebla. 1 de noviembre de 2019.

275 San Pablito, Pahuatlán, Puebla. 3 de noviembre de 2019.

esta reconocida la banda, los grupos norteños , el mariachi, y lo que es la música huasteca no esta reconocida. Nosotros queremos sobresalir pero no hay apoyos para la cultura. ”²⁷⁶

Menciona Norbert Dufoureq que “la música que, es tan vieja como el hombre, parece sinónimo de movimiento” y quien dice movimiento dice ritmo, termino que se asocia rápidamente con la danza, música y danza parecen tener un origen común, sugiere este historiador de la música. Siguiendo con la idea de “movimiento”, los cambios musicales y los giros culturales se encuentran asociados a lo largo de la historia. En una revisión histórica de la música occidental, se observa que, desde la música primitiva, la egipcia, la griega, la romana, la bizantina, las expresiones musicales han reflejado el temperamento de su sociedad. Aunque las antiguas y nuevas tendencias coexistan, se alimenten y formen parte del mismo proceso, las sociedades y sus músicos establecen diferentes parámetros, según los patrones de cada época.²⁷⁷

Un ejemplo es que, en el siglo I el cristianismo, de acuerdo a parámetros estéticos y estereotipos culturales, se enfoco en que, la música fuera un instrumento capaz de unir a las almas a dios, y se rechazo todo lo que “halagara al oído con placeres sensuales” no obstante, continuó manifestándose la música popular a pesar del intento de censura.²⁷⁸

Mediante el presente capítulo, que ha conllevado la observación participativa, es posible afirmar que, a través de la música y lo que esta implica: danza, práctica festiva, intereses y encuentros sociales, es posible conocer el temperamento de una sociedad en determinado momento, y adentrarse no solo a su

276 Tulancingo, Hidalgo. 2 de febrero de 2020.

277 Norbert Dufoureq, *Breve historia de la música* (México, FCE, 1963).

278 Norbert Dufoureq, *Breve*.

cultura, sino también, a la moral, a las emociones colectivas, a la manifestación de sus sensibilidades, a sus lazos fundamentales.

¿Que significa la música para una sociedad? Esta es la representación de sus emociones, en la que los individuos que forman parte de una sociedad reconocen como personales, pero, ya que se manifiestan a través de la música como colectivos, se llega a través de esto, a una identificación cultura en la preferencia de un género musical. Además de una expresión cultural, este arte es comunicacional, pues a través de el sonido se “expresan valores, sentimientos, costumbres (...) y una visión particular y temporal del mundo”, con lo que se entiende que “la música de cada época es el reflejo de la sociedad que la creó”.²⁷⁹

279 Ruben J. Pérez Redondo, “Música y sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad, Jaime Hormigos Ruíz” (Crítica de libro) *Revista Española de Sociología* (Federación Española de sociología, 2010) p.145.

CONCLUSIONES

En la práctica musical de Pahuatlán es posible observar los giros socioculturales que han sucedido en torno a la expresión del son huasteco, relacionados con procesos regionales que se ven reflejados en la sociedad a nivel local. Si bien la región abarca un extenso y diverso territorio, han incidido fenómenos que la afectan de manera general, debido a su unidad, como ocurre con el paisaje natural.

Las características fisiográficas, por ejemplo, que se mencionaron en este trabajo, también han intervenido en la composición cultural de la región, situación que se ha visto reflejada en las letras de los sones, en las cuales se mencionan elementos naturales, lo cuales varían tanto como el mismo paisaje. La unidad regional, se observa en su historia, fue trastocada a partir del descubrimiento de yacimientos de petróleo y de la modernidad que llegó con todos sus mecanismos a fomentar nuevas formas de mercado, de transporte, de comunicación y de convivencia.

Es posible atribuir una discontinuidad cultural en la huasteca al proceso que dio inicio en la región en las primeras décadas del siglo XX, y que se consolidó alrededor de los años 40's con las migraciones hacia Estados Unidos y a la ciudad de México. Modernidad que afectó directamente al contexto campesino, y que marcó el inicio del cambio en el paisaje socioambiental de la huasteca. Lo que generó, incluso, cierto estancamiento del son huasteco a partir de entonces, el cual si bien, continuó

interpretándose y el huapango practicándose, el crecimiento de su repertorio y de estilos ha sido limitado.

Con lo anterior no quiero decir que los arreglos, improvisación y talento de sus músicos sea limitado, sino todo lo contrario, pues sobre el repertorio conocido han sabido expresarse y darle nueva vida a la armonía del son huasteco, mientras que, algunos contenidos tradicionales con los que la sociedad huasteca se identifica, continúan vigentes.

No obstante, el son, como parte de la cultura popular que ha sido creada por el pueblo al margen de cualquier orden establecido, se ha enfrentado más de una vez a la hegemonía cultural, como la que se impulso en los años 40's, así como, a plataformas musicales de mayor producción y difusión. La lucha de los soneros por difundir la belleza de su tradición musical no es una historia particular de la huasteca, mas, es posible reconocer que el giro cultural de los años 40's propició problemáticas profundas que se relacionan con la modernización y el “desarrollo” que se impulso en este espacio. Efectos que se reflejan en la práctica cultural-musical del son huasteco y en la unidad festiva del huapango.

Uno de los efectos tiene que ver con la categorización que se hizo de la música y por ende de las sociedades que la interpretan y la escuchan. Ya que la corriente nacionalista de la música desde sus antecedentes en el siglo XIX, fue una música perteneciente al “arte erudito” dirigido al gusto de una clase social que entonces, se enfocaba en la vanguardia europea.²⁸⁰ Al tratarse de integrar una identidad

280 Fernando de Jesús Serrano Arias & Carlos Adrián Montaña Gaytán. “Aproximaciones para estudiar la relación entre música, cultura y sociedad en la historia” *Arte entre paréntesis*, No. 6. (México, Universidad de Sonora, 2018) pp.12-14.

nacional se observó a la regiones y a sus símbolos artísticos-culturales como productos estéticos, más no se les valoro como espacios de producción cultural.

La música erudita fue, sobre todo valorada en las grandes ciudades y entre las familias acomodadas al interior de la república. Mientras que, de la música regional se escogieron los símbolos más representativos, relacionado esto con el plan económico del país, se originó a partir del proyecto nacionalista el llamado “arte medio” al que perteneció la música ranchera y popular promovida por los medios de comunicación masivos.

Esta tendencia en la interacción musico-cultural genero el rechazo a la fuente regional musical, colocando a ésta. dentro del ámbito social nacional en una categoría menor: el “arte bajo” relacionado con el campo, territorio que la visión modernizadora encontró como su opuesto y lo etiqueto como un símbolo de atraso social.²⁸¹

El prejuicio social desde el que se sobrevaloró un tipo de música y otro se despreció, ha sido arrastrado hasta el tiempo presente. No obstante, los interpretes regionales han contado con herramientas de carácter social y musical que les ha llevado a remontar una y otra vez la tradición del son. Hoy en día se reconoce a los violinistas del son huasteco como “virtuosos mexicanos del violín”,²⁸² y al son por su particular rítmica sesquialtera.²⁸³

281 Fernando de Jesús Serrano, “Aproximaciones” pp.12-14.

282 Anne Marie Mergier, “Sones huastecos y calentanos a la conquista de Europa” *Proceso*, No.2189, (México, 14 de octubre de 2018) <https://www.proceso.com.mx/556210/sones-huastecos-y-calentanos-a-la-conquista-de-europa>

283 El término “sesquialtera” define ese compás único en el que intervienen al mismo tiempo un ritmo binario y uno ternario. Eso no existe en las músicas clásicas occidentales.

El son ha tenido como base fundamental a su sociedad que lo sostiene, sin mayor apoyo mediático, o de políticas culturales, vive de sí y para sí. Esto no quiere decir que sus músicos, los soneros huastecos, no estén interesados en dicho apoyo. Por todo lo que implica, la subestimación por parte de ámbitos externos e internos en la región, ha generado un inevitable debilitamiento moral, que los interpretes de los demás géneros musicales no han tenido que enfrentar.

A través de la historia de esta práctica musical se observa que, existe el gusto y el interés porque esta manifestación musical tenga continuidad. En sus versos se reconocen momentos emotivos de la sociedad huasteca, en el cual se identifica como parte del territorio que habita, en ese sentido, este medio de expresión es único y podría generar nuevos contenidos, dando continuidad al estilo con inevitables giros musicales donde se refleje a la sociedad contemporánea huasteca, es decir, donde se expresen sus problemáticas actuales.

Es así que, la transmisión de esta música regional requiere del fomento cultural de la practica local, estatal, regional y nacional, ya que, aunque el debilitamiento moral ha sido gradualmente superado por sus interpretes y seguidores, actualmente atraviesa un problemática social: la asociación del huapango con el consumo masivo y desmedida del alcohol por parte de los asistentes y soneros contemporáneos. La desvinculación social con la identificación cultural y el poco conocimiento de la historia de esta práctica, es posible que sea parte de lo que ha provocado quiebres dentro de la misma práctica musical.

Las personas mayores al hablar del huapango en Pahuatlán suelen comentar con frecuencia que “antes no era así”, señalando que ahora el valle se convierte en una cantina, que llegan jóvenes con el único afán de beber e incluso drogarse, al igual que sus jóvenes que participan. Y con justa razón lo comentan, dado que existe una correlación de su argumento con el fomento y consumo del alcohol que

se dio a partir de los años 40's en México.²⁸⁴ Ellos han visto como la práctica del huapango ha cambiado y el consumo de bebidas alcohólicas ha aumentado en torno a éste.

Según datos de “El alcoholismo en México” con la modernidad también se incremento el consumo de alcohol, debido al fomento que se dio a través de los medios de comunicación, ya que en la radio, entre los primeros anunciantes estuvieron los fabricantes de bebidas alcohólicas, especialmente de la cerveza, a lo que se añade que el sistema carretero facilito la distribución de los nuevas bebidas.

Es cierto que, siempre han existido las bebidas embriagantes pero hay que considerar que, es en este periodo que se sustituye en México el pulque por bebidas con mayor grado de alcohol.²⁸⁵ Mientras que, los medios de comunicación se encargaron de promover el consumo del alcohol como el medio indispensable para lograr la satisfacción completa.²⁸⁶

Entre los años 40's y 60's se diversificó la disponibilidad de bebidas nacionales e importadas. En tanto, en esta década, 1940, el consumo percapita de cerveza en México era de 14.4 litros y para 1981 había aumentado a 40 litros per capita.²⁸⁷ Hay que considerar esta problemática pues sin duda ha afectado a las poblaciones, a sus actores sociales y a sus procesos culturales. La transmisión del conocimiento tradicional ha sido uno de ellos. Actualmente en Pahuatlán los talleres de son huasteco para niñas y niños llegan a ser suspendidos debido a que, uno de los soneros que imparte se encuentra con frecuencia, en difíciles condiciones como resultado de su alcoholismo.

284 Victor M. Bernal, Arturo Márquez, Bernardo Navarro y Claudia Selser, *El alcoholismo en México. Negocio y manipulación*. (México, Editorial Nuestro Tiempo, 1983.

285 Victor M. Bernal, *El alcoholismo*, pp.15-20.

286 Victor M. Bernal, *El alcoholismo*, p.35.

287 Victor M. Bernal, *El alcoholismo*, pp. 15-20.

Por otro lado, siguiendo el argumento de que, la música como el arte es un reflejo histórico de la sociedad que la ha practicado, se evidencia una interesante característica de la población huasteca en Pahuatlán. Esto es, que en comparación con la moral de la sociedad poblana de los años 40's conservadora y recatada, su moral era diametralmente opuesta. Hablamos en esta investigación de una sociedad serrana festiva en la que las mujeres participaban, bailando y organizando, en la que jóvenes y niños eran convocados a divertirse, donde los huapangos terminaban en la madrugada y no eran espacios exclusivos de los hombres. Población para la cual, el valor dado a estas fiestas de carácter familiar rebasaba cualquier prejuicio creado por la élite. La posibilidad de divertirse, bailar, cantar y convivir libremente nos habla de una sociedad abierta y liberal.

Existe un importante factor que destaca en el tiempo presente del son huasteco, se trata de la participación activa de la mujeres como músicos soneros, lo cual hace una clara diferencia con el periodo del siglo XX que estudiamos, que si bien, en la huasteca las mujeres formaban parte del huapango, la interpretación musical del son huasteco estaba reservado para el género masculino, las mujeres se involucraban únicamente como bailarinas y en el caso de Pahuatlán como organizadoras.

Actualmente podemos conocer tríos donde la presencia femenina es protagonista tales como el “Trío las amapolas”, “Trío perlitas queretanas”, “Trío lucero huasteco”, “Trío Xochicanela”, entre otros tríos en los que una o más mujeres interpretan el son de la huasteca, algunas han contado con el apoyo de la difusión de Radio Educación. Es así, que se encuentra manifiesto el creciente interés por parte de las mujeres por involucrarse como instrumentistas y versadoras, en esta práctica musical.²⁸⁸

288 Radio Educación

Entre los testimonios que forman parte de esta investigación, Timoteo Ramírez narró que a quién esta enseñando y llevando a tocar a Pahuatlán es a su hija, pues ella fue a la que le interesó, así mismo, ya que gusta de enseñar son a los pequeños, imparte clases a varias niñas. Mientras que, en la orquesta infantil de son huasteco de reciente creación en Pahuatlán se observa la crecientes participación de niñas y jovencitas.²⁸⁹

Finalmente, se comprende que, la práctica del son huasteco ha continuado y resistido como parte de la unidad del huapango, espacio de tradición festiva donde las personas huastecas se han reunido para expresarse y divertirse, ya sea bailando, cantando, tocando música o sencillamente escuchando y observando. Éste espacio de convivencia tiene un fuerte arraigo entre las anteriores y nuevas generaciones., y quienes lo practican lo reconocen como una característica de a huasteca.

El son huasteco es una expresión de conocimiento tradicional en la huasteca, importante para la población que lo práctica, en la que no se distingue entre otomies, mestizos, nahuas, teenek o tepehuas. Aunque, algún efecto tuvieron los estereotipos nacionalistas de los años 40's, sobre el concepto local del son huasteco, hay continuidad en esta práctica, a través de la cual, la población se conoce y teje lazos, como un mecanismo de resistencia cultural. Existe una especie de orgullo sobre la música campesina, pero también un enfrentamiento entre opuestos, una constante contradicción, entre el orgullo de los establecidos y defensores del son, y la expresión indígena marginada hasta el tiempo presente.

289 Tulancingo, Hidalgo. 2 de febrero de 2020.

GLOSARIO

“Armonía” en la música se entiende a la “sucesión de acordes según las leyes de modulación”. Esta sucesión es importante porque le da el carácter propio a cada composición musical. Para los griegos se trataba de la “sucesión adecuada de sonidos” (Jean-Jaques Rousseau “Diccionario de música”, Ed. Aka S.A., 2007, pp.85, 86)

“Compás” en la música se refiere a “grupos de ritmos (unidades de tiempo musical) señalados en la notación musical por medio de líneas divisorias. El número de medidas que contiene un compás y el valor determinado de las notas empleadas para representar cada compás determina el tiempo del compás” (Don Michael Randel “Diccionario Harvard de la Música”, 1984, Ed. Diana, p.114)

“Contrapunto” deriva “de *punctus contra punctum*, i.e., *melodía contra melodía*, denota música consistente en dos o más líneas melódicas que suenan simultáneamente” (*Diccionario Harvard de la Música*, 1997, p.120)

“Huapango” se define como la unidad festiva entre la música, el canto y el baile, palabra que deriva del vocablo náhuatl 'cuauhpanco', de *cuahuitl*, leño de madera o árbol, *pan* y *co*, ambos sufijos locativos que hacen de la primera palabra un locativo. Originalmente la palabra designó a la tarima o entablado en que se celebraban tales bailes. [*Lope Blanch, J. (1998). Los nahuatlismos del Diccionario*

Académico. *Boletín de Filología*, 37(1), Pág. 669-680. Consultado de

<https://nuevosfoliosbioetica.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/18784/19879>]

“Huasteca” el topónimo cuenta con diversas definiciones: Bernardino de Sahagún “plantea que el término proviene del vocablo *náhuatl* *cuextlan* pero que podría también provenir del nombre del soberano original de ese pueblo, llamado Cuextecatl”. Lingüísticamente se sugiere que Huasteca es “un apócope de Huaxtecapan, lugar de abundancia de huax, un tipo de calabaza y símbolo de la fertilidad” En: Peralta-Rivero, Carmelo., et al. *Historia ambiental de la región huasteca: principales cambios de cobertura y uso de suelo entre 1521 y 2011*, 2016, p.90.

“Guarache de garbancillo” La maestra Martha Gómez explicó que el guarache con suela de garbancillo era común en la sierra, a éste le ponían tornillos de garbancillo (así llamado) ya que en los caminos inclinados y lodosos, el pie tenía mejor “agarre” al colocarse esos tornillos.

“Mestizo, za” según la RAE proviene del latín tardío *mixticius* 'mixto, mezclado', adjetivo con el que se identifica a una persona nacida de padre y madre de raza diferente en especial de blanco e india o de indio y blanca.

“Polirritmía” indica la “utilización simultanea de varios ritmos distintos”. (*Diccionario Harvard de la Música*, 1997, p.120)

“Ritmo” es el “aspecto de la música que se ocupa de la organización del tiempo. Como tal, es una función primariamente de las duraciones de los sonidos y silencios de los cuales consiste la música” (“Diccionario Harvard de la Música”, 1997, p.421).

“Sesquialtera” define al compás en el que intervienen al mismo tiempo un ritmo binario y uno ternario.

“Vinuete” se refiere al término minuet, género dancístico-musical europeo introducido en México durante la Colonia, este se adaptó a las prácticas tradicionales de distintas regiones del país y adquirió características de cada región, por lo que se pueden encontrar bajo esta denominación manifestaciones musicales muy diferentes en lo que respecta a la forma, dotación instrumental, métrica, y usos. [En: Lizette Alegre “El camino de los muertos: Relaciones intratextuales en los ritos nahua de *Velación de Cruz y Xantolo*” Escuela Nacional de Música, Universidad Autónoma de México, 2004]

ANEXOS

Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Brenda Lira, de la Universidad Audena de Puebla. La meta de este estudio es conocer la historia de la práctica del san huasteco en Pahuatlán.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista (o completar una encuesta, o lo que fuera según el caso). Esto tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas al cuestionario y a la entrevista serán codificadas usando un número de identificación y por lo tanto, serán anónimas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

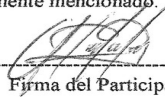
Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Brenda Lira. He sido informado (a) de que la meta de este estudio es conocer la historia del san huasteco, y la práctica del huapango en Pahuatlán.

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 60 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a Brenda al teléfono 2226328656.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Brenda al teléfono anteriormente mencionado.

Abelardo Ponce
Nombre del Participante
(en letras de imprenta)


Firma del Participante

01/11/2019
Fecha

Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Brenda Lira, de la Universidad Autónoma de Puebla. La meta de este estudio es conocer la historia del son huasteco y a los soneros de Pahuatlán.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista (o completar una encuesta, o lo que fuera según el caso). Esto tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas al cuestionario y a la entrevista serán codificadas usando un número de identificación y por lo tanto, serán anónimas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Brenda Lira. He sido informado (a) de que la meta de este estudio es conocer la historia del son huasteco y el huapango en Pahuatlán.

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 60 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a Brenda al teléfono 2226328656.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Brenda al teléfono anteriormente mencionado.

Antonio Santiago Bocanegra 11/10/19
Nombre del Participante Firma del Participante Fecha
(en letras de imprenta) de la PLo



Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Brenda Lira, de la Universidad Autónoma de Puebla. La meta de este estudio es conocer la historia del san huasteco y a los saneros de Pahuatlán

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista (o completar una encuesta, o lo que fuera según el caso). Esto tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas al cuestionario y a la entrevista serán codificadas usando un número de identificación y por lo tanto, serán anónimas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Brenda Lira. He sido informado (a) de que la meta de este estudio es conocer la historia del san huasteco y a los saneros de Pahuatlán.

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 60 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a Brenda al teléfono 2 2 26 3286 56

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Brenda al teléfono anteriormente mencionado.

Lucía Marcela Monroy J.  01/11/19
Nombre del Participante Firma del Participante Fecha
(en letras de imprenta)

Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Brenda Lira, de la Universidad Autónoma de Puebla. La meta de este estudio es adentrarse a la historia del son huasteco y la práctica del huapango en Tehuacán.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista (o completar una encuesta, o lo que fuera según el caso). Esto tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas al cuestionario y a la entrevista serán codificadas usando un número de identificación y por lo tanto, serán anónimas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Brenda Lira. He sido informado (a) de que la meta de este estudio es adentrarse a la historia de el son huasteco y la práctica del huapango en Tehuacán

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 60 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a Brenda al teléfono 2226328656.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Brenda al teléfono anteriormente mencionado.

GERARDO APARICIO GONZALEZ

Firma del Participante

2/NOV/2017

Fecha

Nombre del Participante
(en letras de imprenta)

Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Brenda Lira de la Universidad Autónoma de Puebla. La meta de este estudio es conocer la historia del san huasteco y a los saneros de Pahuatlán. Así como la práctica del huapango.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista (o completar una encuesta, o lo que fuera según el caso). Esto tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas al cuestionario y a la entrevista serán codificadas usando un número de identificación y por lo tanto, serán anónimas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Brenda Lira. He sido informado (a) de que la meta de este estudio es conocer la historia del san huasteco y la práctica del huapango en Pahuatlán.

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 60 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a Brenda al teléfono 22 26 32 8656

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Brenda al teléfono anteriormente mencionado.

Oralia Vargas Oliver

Nombre del Participante
(en letras de imprenta)

Firma del Participante

01/11/19

Fecha



Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Brenda Lisa de la Universidad Autónoma de Puebla. La meta de este estudio es Adentrarse a la historia de el san huasteco y a la práctica del huapango en Pahuatlán.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista (o completar una encuesta, o lo que fuera según el caso). Esto tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas al cuestionario y a la entrevista serán codificadas usando un número de identificación y por lo tanto, serán anónimas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Brenda. He sido informado (a) de que la meta de este estudio es conocer la historia de el san huasteco y la práctica del huapango en Pahuatlán.

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 60 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a Brenda al teléfono 2276328656

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a _____ al teléfono anteriormente mencionado.

Leandro Alder Cruz

Nombre del Participante
(en letras de imprenta)

Firma del Participante

02/11/2019

Fecha

BIBLIOGRAFÍA

Archivo y Biblioteca

Hemeroteca Pública “Juan Nepomuceno Troncoso”. “La Opinión. Diario de la mañana” 1940-1945.

Instituto Nacional de Antropología e Historia. Boletín No.465, Dirección de Medios de Comunicación INAH. *INAH lamenta muerte de Thomas Stanford, el más prolífico de los recopiladores de la música tradicional de México* (10 de diciembre de 2018).

https://www.inah.gob.mx/attachments/article/7833/20181110_boletin_465.pdf [Consultado el 22 de julio de 2020]

Instituto Nacional de Antropología e Historia. Boletín N° 39, Dirección de Medios de Comunicación INAH, *Analizan las aportaciones de Raúl Hellmer a la etnomusicología mexicana* (8 de febrero de 2018) https://www.inah.gob.mx/attachments/article/6898/2018_039.pdf [Consultado el 22 de julio de 2020]

Secretaria de Cultura. Prensa. *Dedican cita del ciclo Detrás de la pizarra a Antonio Díaz Conde*, (2013) <https://www.gob.mx/cultura/prensa/dedican-cita-del-ciclo-detras-de-la-pizarra-a-antonio-diaz-conde-43629> [Consultado el 27 de diciembre de 2019]

Sociedad de Autores y Compositores de México S de GC de IP. “Manuel Esperón González” *Nuestros socios y su obra*. <http://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08021> [Consultado el 27 de diciembre de 2019]

Sociedad de Autores y Compositores de México S de GC de IP. “Elpidio Ramírez Burgos” *Nuestros socios y su obra*. <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08148> [Consultado el 27 de diciembre de 2019]

Secretaría de Cultura de Puebla, Dirección de Música. *Serie Compositores Poblanos El zopilote y otros huapangos poblanos. Grabaciones de José Raúl Hellmer* (Disco Compacto, CONACULTA/INBA/CENIDIM/, 2010).

Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal. “ Jalpan de la Serra” *Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México, Estado de Queretaro*. Coord. Héctor González Ruíz.. <http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM22queretaro/municipios/22010a.html> [Consultado el 7 de noviembre de 2019]

Obras citadas

Aceves, Jorge E. “La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación”, En: *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, coordinado por Lozano Jesús Galindo Cáceres. México: Addison Wesley Longman, 1998.

Arrieta, José Agustín. *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Álvarez Boada, Manuel. “Folklore musical de la Huasteca veracruzana” En: *La palabra y el hombre*, No. 57, pp. 73-86. México: Universidad Veracruzana, 1986.

Baez, Lourdes. *Nahuas de la Sierra Norte de Puebla*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2004.

Bernal Sahagún, Victor M., Márquez Morales, Arturo., Navarro Benítez, Bernardo., Selser Ventura, Claudia. *El alcoholismo en México. Negocio y manipulación*. México: Editorial Nuestro Tiempo, S.A.,1983.

Bonilla Burgos, Rosa Maria y Gomez Rojas, Juan Carlos. “Son huasteco e identidad regional”. En: *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía*. No. 80, pp.86-97, Universidad Autónoma de México, 2013.

Brading, David. “Los orígenes del nacionalismo mexicano”. Colección Problemas de México. Ediciones Era, 1973.

Bravo Marantes, Carlos. *Arrieros somos...: el sistema de la arriería en la Sierra Norte de Puebla*. México: Dirección General de Culturas Populares, 1988.

Briseño, Juan., de Gortari, Ludka, et al. “Tendencias históricas y procesos sociales en la Huasteca” En: *Huasteca III. Movilizaciones campesinas*, Jesús Ruvalcaba y Graciela Alcalá (Coordinado), pp. 75-95. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1993.

Bustos, Eduardo, “La música en la Huasteca” En: *Huasteca, II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional. Arte y Sociedad*, Jesús Ruvalcaba y Graciela Alcalá (Coordinado), pp. 187-196. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1993.

Camarena Ocampo, Mario y Necochea Gracia, Gerardo. “Continuidad, ruptura y ciclo en la historia oral” En: *Los misterios de la historia. Perspectivas del oficio del historiador*, Pablo Pozzi (Coordinador) Buenos Aires: Colección Saberes, 2012.

Campo, Ruben M. *El folklore musical de las ciudades*. Publicaciones de la Secretaria de Educación Pública, Talleres Linotipográficos, México, 1930.

Córdova, Arnaldo. *La política de masas del cardenismo*. Colección Problemas de México, Ediciones Era, 2010.

Cárdenas, Erika Patricia. “Migración interna e indígena en México: enfoques y perspectivas” En: *Intersticios Sociales, Revista semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*. México: El Colegio de Jalisco, 2014. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-49642014000100003 [Consultado el 7 de noviembre de 2019]

Chamorro, Arturo. “Jesús Jáuregui. El mariachi: símbolo musical de México”, en *Reseñas, Revista Relaciones*, No. 58, pp.247-253, El Colegio de Michoacán, 2014. <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/058/JesusJauregui.pdf> [Consultado el 18 de diciembre de 2019]

De los Reyes, Aurelio. “Crimen y castigo: la disfunción social en el México posrevolucionario”. En: *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V. Volumen 2, pp.301-343. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

D’Aubeterre Buznego, Maria Eugenia & Rivermar Pérez, Maria Leticia *Migración en la huasteca poblana, acores y procesos*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélez Pliego”, 2011.

De la Vega Alfaro, Eduard. “Cine e industria cultural en México: ¿Hacia un nuevo enfoque sociológico?” En: *Comunicación y Sociedad*, núm. 14-15. Universidad de Guadalajara, 1992. http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/14-15_1992/211-234.pdf [Consultado el 18 de marzo de 2019]

Dominguez, Humberto. “La música popular 1940-1950”. *Programa de Computo para la Enseñanza, Cultura y vida cotidiana 1940-1970*, CCH, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. <https://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HM2-3CultPortal/Musica1940.pdf> [Consultado el 13 de enero de 2020]

Dufoureq, Nortbert, *Breve historia de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Escobar Ohmstede, Antonio. “De la costa a la sierra. Las huastecas, 1750-1900” En: *Historia de los pueblos indígenas de México*, Teresa Rojas Rábiela y Mario Humberto Ruz (Dirigido). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social: 1998.

Escobar Ohmstede, Antonio. *Los pueblos indios de la huasteca a través de cien años de historia*. México, 1997. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3481/7.pdf> [Consultado el 6 de noviembre de 2019]

Fandos, Cecilia A. “La formación histórica de los condueñazgos y copropiedades en las Huastecas y las tierras altas de Jujuy”, *Revista de historia iberoamericana*. Argentina: Universidad Nacional de Jujuy, 2017. pp. 49-79. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7057096> (Consultada el 23 de septiembre de 2019)

Estrada, Julio. *Canto roto. Silvestre Revueltas*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Fernández Mora, Vicente de Jesús. “El nacionalismo cultural mexicano y sus contradicciones en la película “Vámonos con Pancho Villa”, En: *Foto cinema, Revista científica de cine y fotografía*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2017. <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=395&path%5B%5D=382> [Consultado el 12 de julio de 2019]

Flores, Atilano. “Sones calentanos tendrán origen agustino”. Nota de boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011. <https://www.inah.gob.mx/boletines/802-sones-calentanos-tendran-origen-agustino> [Consultado el 20 de abril de 2019]

Florescano, Enrique. *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*. México: Ed. Taurus, 2001.

García de León, Antonio. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

García de León, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*, Fondo de Cultura Económica, 2016.

García-Orellan, Rosa. “De la oralidad a la intención biográfica” En: *Entreverse. Teoría y metodología práctica de las fuentes orales*, pp. 61-91, coordinado por Miren Llorca. España: Instituto de Historia Social, Universidad del País Vasco, 2012 .

Gayosso, Rolando. *Pahuatlán: lecturas históricas*. Edición independiente. México, 2013.

Gutiérrez, Gerardo y Ochoa, Lorenzo. “Los límites culturales de la región huasteca” En: *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca, Homenaje Leonor Merino Carrión*, Diana Zaragoza Ocaña, (Coordinación) pp. 77-92. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.

Hale, A. Charles. “El liberalismo mexicano en la época de Mora, 1821-1853”. México: Siglo XXI Editores, 1985.

Heredia Vázquez, Rubén (2004) "El son, esencia musical de México", *Correo del Maestro* 98 (julio), 2004. [Consultado el 10 de febrero de 2018]

<http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2004/julio/indice98.html>

Hernández Rejón, Elda Margarita, *et al.*, “El desarrollo generado por los puertos en la zona sur de Tamaulipas, México y su impacto en el territorio” En: *Diez años de cambio en el mundo, en la geografía y en las ciencias sociales, X Coloquio Internacional de Geocrítica*. España: Universidad de Barcelos, 2008. <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/442.htm> [Consultado el 6 de noviembre de 2019]

Hobsbawm, Eric. *La Era de la Revolución, 1789-1784*. Barcelona: Crítica, 2005.

Hooft, Anuschka van't & Cerda Zepeda, José. *Lo que relatan los de antes. Kuentos tének y nahuas de la huasteca*. México: Programa de Desarrollo Cultural de las Huastecas, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Hidalgo, 2003.

Jabardo, Virginia. “La lucha por la tierra en la huasteca potosina (México): de peones a patronos”, *Investigaciones Geográficas*, No. 65. España: Universidad de Alicante, 2016.

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/176/17646281009/html/index.html> [Consultado el 7 de noviembre de 2019]

Jaiven, Ana Lau. “Cuando hablan las mujeres” En: *Debates en torno a una metodología feminista*, editada por Eli Bartra, pp.1851-97. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Programa Universitario de Estudios de Género, 2002.

Jauregui, Jesús. “El mariachi como elemento de un sistema folklórico” En: *Palabras devueltas, Claude Lévi Strauss, J. Jauregui & Y-M Gourio (coordinado)*, (pp.93-126). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Francés de América Latina, 1986.

Ladrón de Guevara, Moisés (coordinador). *Política cultural del Estado mexicano*. México: Centro de Estudios Educativos, A. C., Secretaría de Educación Pública, 1983.

Leal, Juan Felipe. *La burguesía y el Estado mexicano*. México: MEDiciones El Caballito, 1986.

Loeza, Soledad, “La reforma política de Manuel Ávila Camacho”, En: *Revista Historia Mexicana*, Vol, LXIII, El Colegio de México, 2013.

Lomnitz, Claudio. *Las salidas del laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*. Brcelona: Horas de Latinoamérica, Ed. Planeta, 1995.

Lynch, John. *Las revoluciones hispanoamericanas, 1808-1826*. Barcelo: Editorial Ariel, 1989.

Lynch, John. *Caudillos en Hispanoamérica, 1800-1850*. Madrid: Mapfre, 1993.

Lizama Quijano, Jesús. *La Guelaguetza en Oaxaca. Fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2006

Malmströmo, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

Matute, Álvaro. “De la tecnología al orden domestico en el México de la posguerr” En: *Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida*, Aurelio de los Reyes (coordinado), de *Historia de la vida cotidiana en México*, Pilar Gonzalbo (dir.), El Colegio de México, 2016.

Mendoza Castillo, Herlinda. “Geronimo Baqueiro Foster y su legado documental”, En: *Revista Digital Universitaria*, Vol. 7, No. 2, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art16/feb_art16.pdf [Consultado el 10 de julio de 2020]

Medina, Luis. *Historia de la Revolución mexicama. Periodo 1940-1952. Del cardenismo al avilacamachismo*. El Colegio de Mexico, 1978.

Monsiváis, Carlos. “Cultura popular. Reír llorando” En: *Política cultural del Estado mexicano*” Moisés Ladrón de Guevara (coordinador). México: Centro de Estudios Educativos, A. C., Secretaria de Educación Pública, 1983.

Martínez García, José Leoncio. “Lucha campesina en la huasteca hidalguense. Un estudio regional” En: *Estudios Agarios*. México: Procuraduría Agraria, 2013.
http://pa.gob.mx/publica/rev_53-54/analisis/lucha_campesina.pdf [Consultado el 6 de noviembre de 2019]

[Mergier, Anne Marie](#). “Sones huastecos y calentanos a la conquista de Europa” *Proceso*, No.2189, México: 14 de octubre de 2018. <https://www.proceso.com.mx/556210/sones-huastecos-y-calentanos-a-la-conquista-de-europa> (Consultado el 22 de julio de 2018)

Miño Grijalva, Manuel. “¿Existe la historia regional?” En: *Historia mexicana*, No.4, pp. 867-897. México: El Colegio de México, México, 2002.

Morales, Salvador. *La música mexicana. Raíces, compositores e intérpretes*. México: Editorial Universo, 1981.

Moreno Rivas, Yolanda. “Las políticas culturales en la música” En: *Política cultural del Estado mexicano*, Moisés Ladrón de Guevara, (coordinador), México: Centro de Estudios Educativos, A. C., Secretaría de Educación Pública, 1983.

Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación* México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Montañez, Gustavo y Delgado, Ovidio. “Espacio, territorio y región: conceptos básicos para un proyecto nacional” En: *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, Vol. 7, pp.120-134, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 1998. [Consultada el 26 de octubre de 2019] <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/70838/pdf>

Negrin, Edith. “Huasteca de Gregorio López y Fuentes: el inmenso rumor fragmentado” En: *Revista semestral del Centro de Estudios Literarios*, Vol.10, pp.161-185. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/355/354> [Consultado el 10 de febrero de 2020]

Paraíso, Raquel. “Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sones mexicanos” En: *Revista de Literaturas Populares*, año X, número 1 y 2. Universidad Autónoma de México, 2010. <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2817> [Consultado el 20 de marzo de 2019]

Peralta-Rivero, Carmelo., *et al.* “Historia ambiental de la región huasteca: principales cambios de cobertura y uso de suelo entre 1521 y 2011”. *Tópicos ambientales y conservación de ecosistema naturales*, pp.87-116, coordinado por Carmelo Peralta Rivero, Carlos Contreras Servín. México:

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Coordinación para la Innovación y la Aplicación de la Ciencia y la Tecnología, 2016 .

Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas del nacionalismo popular mexicano*. México: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 1994.

Pérez Montfort, Ricardo. *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2000.

Pérez Redondo, Ruben J. “Música y sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad, Jaime Hormigos Ruíz” (Crítica de libro) En: *Revista Española de Sociología*, pp.145-148. Federación Española de sociología, 2010. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7412726>

[Consultado el 15 de julio de 2020]

Piñeiro Blanca, Joaquín M. “La música como fuente para el análisis histórico del siglo XX”, en *Historia Actual Online*, No. 5, España: Universidad de Cadiz, 2004. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=996088> [Consultado el 18 de julio de 2020]

Pozzi, Pablo. “Historia oral: repensar la historia” En: *Cuéntame como fue. Introducción a la historia oral*, coordinado por Pablo Pozzi y Gerardo García Necochea. Buenos Aires: Imago Mundi, 2008.

Rubial, Antonio, coord., *La iglesia en el México colonial*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*” Argentina: Tinta Lión (Ed) 2010.

Reuter, Jas. *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. Panorama, 1981.

Ruiz Sánchez, Joel. “Poder local y clientelismo político en Puebla. El caso de la familia Ávila Camacho”. En: *Relaciones, Estudios de historia y sociedad*. Vol.30. España: Universidad del Papaloapan, 2009. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292009000300008 [Consultado el 5 de septiembre de 2019]

Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*. México: SEP, 1987.

Sánchez, Rosa Virginia, “Lírica vieja de sones nuevos de la Huasteca poblana”. *Revista de Literaturas Populares*, Año X, No. 1-2, pp. 11-37. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Serrano Arias, Fernando de Jesús & Montaña Gaytán, Carlos Adrián. “Aproximaciones para estudiar la relación entre música, cultura y sociedad en la historia” En: *Arte entre paréntesis*, No. 6, pp.11-19. México: Universidad de Sonora, 2018. https://arteentreparesis.unison.mx/revistas/articulos/23-23-rev06-art3_Aproximaciones_para_estudiar_la_relacion_entre_musica_cultura_y_sociedad_en_la_historia.pdf [Consultado el 15 de julio de 2020]

Stresser-Peán, Guy. *La Huasteca: historia y cultura*. Revista “Arqueología Mexicana”, pp.32-39. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006.

Taracena Arriola, Arturo. “Región e historia” En: *Desacatos, Revista de Ciencias Sociales*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1999. <http://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/1272/1120> [Consultado 25 de Septiembre de 2019]

Vargas Serna, Daniel H. *La pahua frondosa. Reportaje histórico y cultural de Pahutlán de Valle*. México: Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Consejo para la Cultura y las Artes de Puebla, 2012.

Velázquez, Emilia. *Cuando los arrieros perdieron sus caminos*. México: El Colegio de Michoacán, 1995.

Vidal Bonifaz, Rosario. *Cine mexicano nacionalista*. México: 2016.

http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=2232 [Consultado el 23 de abril de 2019]

Warman, Arturo. "03 Testimonio Musical de México". Instituto Nacional de Antropología e Historia y Ediciones Pentagrama S.A. de C.V, 2002.