

**Entre máscaras, danzantes
y sones.**

Expresiones artísticas de
la Huasteca

Castillo Gómez, Amaranta Arcadia

Entre máscaras, danzantes y sones. Expresiones artísticas de la Huasteca / Amaranta Arcadia Castillo Gómez, coordinadora .— Cd. Victoria, Tamaulipas : Universidad Autónoma de Tamaulipas ; Ciudad de México : Colofón , 2020.

185 páginas ; ilustraciones ; 17 x 23 cm.

1. Tamalín (México – Vida social y costumbres. 2. Máscaras – México – Veracruz – Tamalín. 3. Danzas populares y nacionales mexicanas. 3. Música folclórica – México – Veracruz.

LC: F1219.3.S6

DEWEY: 390.09

Centro Universitario Victoria

Centro de Gestión del Conocimiento. Tercer Piso

Cd. Victoria, Tamaulipas, México. C.P. 87149

consejopublicacionesuat@outlook.com

D. R. © 2020 Universidad Autónoma de Tamaulipas

Matamoros SN, Zona Centro Ciudad Victoria, Tamaulipas C.P. 87000

Consejo de Publicaciones UAT

Tel. (52) 834 3181-800 • extensión: 2948 • *www.uat.edu.mx*



Fomento Editorial Una edición del Departamento de Fomento Editorial de la Universidad Autónoma de Tamaulipas

Edificio Administrativo, planta baja, CU Victoria

Ciudad Victoria, Tamaulipas, México

Libro aprobado por el Consejo de Publicaciones UAT

ISBN UAT: 978-607-8750-09-2

Colofón S.A. de C.V.

Franz Hals núm. 130, Alfonso XIII

Delegación Álvaro Obregón C.P. 01460, Ciudad de México

www.colofonlibros.com • colofonedicionesacademicas@gmail.com

ISBN: 978-607-635-178-9

Publicación financiada con recurso PFCE 2019

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra incluido el diseño tipográfico y de portada, sea cual fuera el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento del Consejo de Publicaciones UAT.

Impreso en México • *Printed in Mexico*

El tiraje consta de 350 ejemplares

Este libro fue dictaminado y aprobado por el Consejo de Publicaciones UAT mediante un especialista en la materia. Asimismo fue recibido por el Comité Interno de Selección de Obras de Colofón Ediciones Académicas para su valoración en la sesión del primer semestre 2020, se sometió al sistema de dictaminación a “doble ciego” por especialistas en la materia, el resultado de ambos dictámenes fue positivo.

"PARA CREAR COSAS BUENAS
PRIMERO HAY QUE CREER
EN ELLAS"



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE
TAMAULIPAS
—1950-2020—

Entre máscaras, danzantes y sones.

Expresiones artísticas de la Huasteca

Amaranta Arcadia Castillo Gómez
Coordinadora



UAT



Fomento
Editorial





Ing. José Andrés Suárez Fernández
PRESIDENTE

Dr. Julio Martínez Burnes
VICEPRESIDENTE

Dr. Héctor Manuel Cappello Y García
SECRETARIO TÉCNICO

C.P. Guillermo Mendoza Cavazos
VOCAL

Dra. Rosa Issel Acosta González
VOCAL

Lic. Víctor Hugo Guerra García
VOCAL

Consejo Editorial del Consejo de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Tamaulipas

Dra. Lourdes Arizpe Slogher • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. Amalio Blanco** • Universidad Autónoma de Madrid, España | **Dra. Rosalba Casas Guerrero** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. Francisco Díaz Bretones** • Universidad de Granada, España | **Dr. Rolando Díaz Lowing** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. Manuel Fernández Ríos** • Universidad Autónoma de Madrid, España | **Dr. Manuel Fernández Navarro** • Universidad Autónoma Metropolitana, México | **Dra. Juana Juárez Romero** • Universidad Autónoma Metropolitana, México | **Dr. Manuel Marín Sánchez** • Universidad de Sevilla, España | **Dr. Cervando Martínez** • University of Texas at San Antonio, E.U.A. | **Dr. Darío Páez** • Universidad del País Vasco, España | **Dra. María Cristina Puga Espinosa** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. Luis Arturo Rivas Tovar** • Instituto Politécnico Nacional, México | **Dr. Aroldo Rodríguez** • University of California at Fresno, E.U.A. | **Dr. José Manuel Valenzuela Arce** • Colegio de la Frontera Norte, México | **Dra. Margarita Velázquez Gutiérrez** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. José Manuel Sabucedo Cameselle** • Universidad de Santiago de Compostela, España | **Dr. Alessandro Soares da Silva** • Universidad de São Paulo, Brasil | **Dr. Akexandre Dorna** • Universidad de CAEN, Francia | **Dr. Ismael Vidales Delgado** • Universidad Regiomontana, México | **Dr. José Francisco Zúñiga García** • Universidad de Granada, España | **Dr. Bernardo Jiménez** • Universidad de Guadalajara, México | **Dr. Juan Enrique Marcano Medina** • Universidad de Puerto Rico-Humacao | **Dra. Ursula Oswald** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Arq. Carlos Mario Yori** • Universidad Nacional de Colombia | **Arq. Walter Debenedetti** • Universidad de Patrimonio, Colonia, Uruguay | **Dr. Andrés Piqueras** • Universitat Jaume I, Valencia, España | **Dr. Yolanda Troyano Rodríguez** • Universidad de Sevilla, España | **Dra. María Lucero Guzmán Jiménez** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dra. Patricia González Aldea** • Universidad Carlos III de Madrid, España | **Dr. Marcelo Urra** • Revista Latinoamericana de Psicología Social | **Dr. Rubén Ardila** • Universidad Nacional de Colombia | **Dr. Jorge Gissi** • Pontificia Universidad Católica de Chile | **Dr. Julio F. Villegas** • Universidad Diego Portales, Chile | **Ángel Bonifaz Ezeta** • Universidad Nacional Autónoma de México

Índice

Agradecimientos	9
Prólogo	11
1. Alimentar para alimentarse. La “Diligencia” y la reproducción de la vida en la localidad nahua de Tamalín, Veracruz	29
2. Proceso de elaboración de la máscara de “pañolito” de la Danza de Negritos de Candil en Tamalín, Veracruz	55
3. Sones de costumbre. Registro y transcripción de los sones de la Danza de Malinche, en Tancoco, Veracruz	129
4. Voces de la Huasteca	179



Agradecimientos

Nuestro reconocimiento para los miembros de las localidades sin los cuales no hubiese sido posible el trabajo.

A los amigos hacedores de zacahuil que aportaron información y apoyo a este trabajo. Gracias al señor Fabián Cristóbal y familia, a las señoras Francisca de la Cruz Reyes y familia, Reyna González y familia, Gaudencia Pascual Martínez y familia, Hermelinda Domínguez y familia, Leticia (curadora y comerciante de Tepetzintla), Juanita Anastasio, y muchos más que compartieron experiencias a lo largo de 14 años. Gracias también a Iván Cruz Rubio, Antonia Vera Baltazar, María del Carmen Antonio Nicanor, Magnolia Hernández, Miguel Ángel Camero, Miroslava Hernández, Gastón Macín, Lourdes Báez-Cubero, Leandro Cortés, Gonzalo Camacho, así como también a los equipos de trabajo del proyecto “Sistema de Mercados en la Huasteca” del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM.

A los músicos Martín Olmos Vidaurri y su hijo Feliciano Olmos Mateo por permitir grabar los sones de la Danza Malinche. A su familia por recibirnos en su hogar y a la localidad de Tancoco por su cálida bienvenida. A la familia de don Hipólito Juárez, quienes brindaron hospedaje en su casa de manera amable y afectuosa.

Este trabajo no podría realizarse sin la ayuda de las familias de la comunidad de Tamalín, que abrieron las puertas de sus casas de la manera más amable, para brindar hospedaje, comida y valiosa información; tal es el caso del doctor Eusebio Antonio Nicanor y familia, así como información valiosa de mascareros en Tamalín. También es el caso del maestro Aquileo Domínguez Ismael y familia, que de igual manera brindaron afectuoso hospedaje y alimentos durante el trabajo de campo.

A los artesanos César Santiago Martínez y don Felisto, se les agradece permitir que se documentara su trabajo, además de platicar de la manera más atenta sus experiencias y recuerdos en el trabajo con máscaras.

A la Facultad de Música y Artes “Mtro. Manuel Barroso Ramírez”, de la Universidad Autónoma de Tamaulipas y a su directora, la maestra Norma Laura Barrientos Villanueva, por todo el apoyo brindado de su parte para la preparación y realización de esta publicación.

A la doctora Mariana de Jesús Vargas Mendoza, maestro Carlos Armando Salas Avendaño, quien realizó la edición del video que se publicará de forma independiente. Al licenciado Ángel Barrios, a los maestros Jorge Morales y Jorge Mendoza.

Gracias muy sentidas a la Dirección de Programas y Proyectos Estratégicos y al Consejo de Publicaciones UAT.

Gracias al pintor Jorge Domínguez Cruz de Mata de Oate, municipio de Chontla, Veracruz, quien amablemente nos permitió reproducir dos de sus obras para este trabajo.

Prólogo

Acerca del arte indígena

Amaranta Arcadia Castillo Gómez

En las localidades indígenas de Tepetzintla, Tamalín y Tancoco, ubicadas en la Huasteca veracruzana, la actividad festiva comunitaria es intensa y, al igual que en otros espacios, la participación es diferenciada y especializada; hay quienes se encargan de preparar los alimentos, no sólo de los ingredientes, sino de la decoración de un platillo ritual, de los diversos decorados de los altares, de elaborar los adornos, de elegir las flores y colocarlas, de hacer máscaras para los danzantes, de coser los vestuarios de las danzas, de iluminar los recintos que servirán para recibir a los rezanderos quienes entonan acertadamente las plegarias y de ensayar las piezas musicales. Es la puesta en marcha de una multiplicidad de esfuerzos dispuestos para el disfrute de una experiencia estética que permite volver a los asistentes más receptivos a los mensajes religiosos, pero estos objetos, estas construcciones efímeras son también las divinidades presentes, por ello la actitud y las reglas que se exigen durante la planeación y preparación del espacio del ritual son estrictas. Los objetos del ritual organizados de forma estética son a la vez vehículo y contenido del mensaje religioso, son símbolos de condensación, como lo dirían Sapir y Turner.¹ La eficacia simbólica es propiciada por esta cualidad multirreferencial de los objetos rituales que refieren a todo un proceso de producción altamente codificado y densamente significativo, como veremos en este libro, y que implica el uso de otros seres como el árbol para hacer una máscara, o el maíz para hacer un platillo ritual y establecen cognitivamente una relación emotiva tan poderosa que vuelve lo obligatorio, deseable (Turner, 1999: 33). Los procesos rituales al involucrar a una gran cantidad de personas a través de una experiencia estética, propician también una emoción compartida tan relevante

¹ Retomando a Turner, quien a su vez cita a Sapir, los símbolos rituales son “formas sumamente condensadas de comportamiento sustitutivo para expresión directa, que permiten la fácil liberación de la tensión emocional en forma consciente o inconsciente. El símbolo de condensación está saturado de cualidades emocionales” (Turner, 1999: 32). Además, Turner agrega que los símbolos rituales son al mismo tiempo de condensación y referenciales, “[...] aunque cada símbolo es multirreferencial más que unirreferencial. Su cualidad consiste en su yuxtaposición [...] de lo orgánico con lo social” (Turner, 1999, 32-33).

y a nivel profundo del inconsciente, que permanece en la memoria por largo tiempo. La admiración se funde en la emotividad al observar el trabajo. Es no sólo el cumplimiento, es la de una labor bien realizada, de la belleza que comunica, de esa belleza necesaria que sólo es posible por la participación de las divinidades presentes (como en el caso del “Baile de los elotes” en donde las personas danzan con una rama del elote que es la misma divinidad). Hay toda una exigencia social porque así sea. En la preparación de estas ofrendas se manifiestan colectivamente un conjunto de expresiones acerca de cómo se vería mejor, cómo se puede innovar, cómo se puede expandir y profundizar la experiencia estética y con ella, el ritual implicado.



Imagen de un altar de Xantolo en la casa del señor Martín Olmos

Fotografía 1: Amaranta Arcadia Castillo Gómez

Pongamos como caso el de la elaboración de una ofrenda de Xantolo denominada zacahuilito, su preparación es común en las localidades arriba mencionadas y juega un papel central en los ofrecimientos a los difuntos y las divinidades. Existen lineamientos morales (son las mujeres ancianas quienes deberán encabezar el proceso y todas las cocineras deben tener una amable actitud en donde no reinen la envidia, el enojo o el deseo sexual), y procedimentales desde que se sacrifica a los animales (pollo o puerco), hasta que se coloca la masa sobre la hoja de plátano. Una vez colocada la masa blanca se disponen los elementos sobre ella de manera organizada y armónica de forma que cuando se cierra el zacahuilito este orden de los elementos se mantenga hasta que el alimento sea consumido. Es extraño, pero sólo se puede percibir este esfuerzo estético

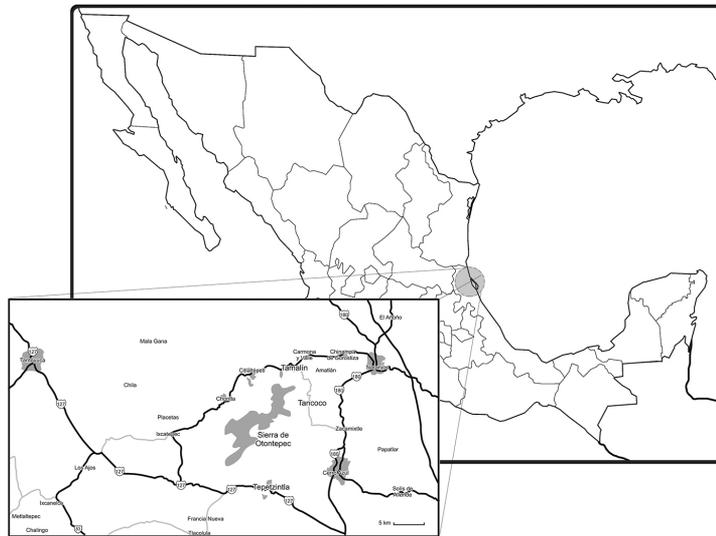
en su dimensión más precisa cuando se forma parte, es decir, cuando uno termina siendo parte activa de la organización del ritual, cuando tiene que ejecutar las órdenes de quien dirige la obra colectiva, cuando se entra a los entramados del deleite y el esfuerzo en las horas previas al evento y observa satisfecho el término de la ejecución.



Cruz de cempoalxóchitl en Tancoco, Veracruz
Fotografía 2: Amaranta Arcadia Castillo Gómez

De allí que, en este trabajo, lo que se pretende no es discurrir sobre si es o no ontológicamente pertinente el uso de categorías como arte y el (no uso) de “artesanía” para hablar de las manifestaciones estéticas en estas comunidades, o bien, la importancia de las “artes del ritual”.² Aunque bien deben mencionarse algunos puntos importantes sobre ambos.

² Para Kindl y Neurath “[...] el ritual y el arte convergen al definirse a partir de su carácter dinámico y contradictorio, el pathos. Este énfasis en los procesos rituales -incluyendo el uso de objetos rituales- se caracteriza por considerar simultáneamente su transmisión. Ésta no se entiende solamente como la transferencia de un *savoir-faire*, sino también como un contexto de interacción en el cual se aprende a actuar, entender y ver. Por ejemplo, en el caso de los objetos



Mapa de la Huasteca 1

Región estudiada

Mapa 1: Igor Hernández Rangel

En referencia al origen de la distinción entre arte y artesanía, debe decirse brevemente que durante algún tiempo esta diferenciación estructurada por Giorgio Vasari en su obra *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores, escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*, publicada en 1568, colocó a estas artes por encima de muchas otras, y se impuso como una clasificación que imperó desde el siglo XVIII. Las “otras” artes fueron denominadas decorativas, ornamentales, mecánicas, etc. (Hourihane, 2012). Esta clasificación dejó al margen un enorme conjunto de obras artísticas en Occidente mismo, aunque actualmente hay una serie de nuevas aproximaciones al arte medieval que establecen lo arbitrario de esta diferenciación que surgió precisamente en el medievo, pero que se sintetizó y se legitimó con Vasari. Si a ello agregamos los procesos de colonización en donde las especialidades artísticas de los pueblos originarios fueron disciplinadas a las nuevas necesidades de los colonizadores, el arte indígena queda doblemente subsumido como artesanía y como artesanía de indios, por lo que en el mercado nacional dejó de ser considerado de gran valía. Es hasta finales del siglo XIX y principios del XX durante un cambio en

rituales, dado que fabricar o usarlos equivale a participar en su transmisión, su estudio debe ser aprehendido siempre a partir de este proceso, que es el que les da “vida”, como es el caso de cualquier forma expresiva”.

la construcción de la identidad nacional de una manera más institucionalizada, que utilitariamente se emblemataron algunas de las antes denominadas “chucherías” como parte de “lo mexicano”, se les reconoce simbólicamente su importancia, pero no se apoya su uso ni su producción (para una mejor descripción del proceso, ver Novelo, 2002).

Hay que señalar cómo los objetos de arte “utilitario” de origen indígena que circulaban en los mercados desde hace siglos, eran pagados a un sub-precio de venta y menospreciado su valor estético en espacios urbanos. La “artesanía” indígena así denominada, era considerada un conjunto de objetos útiles o si acaso objetos curiosos, que realmente proveían de cierto agrado y cumplían su función en la vida cotidiana. Estos objetos, creados para la venta en un mercado más amplio, eran modificados para satisfacer al consumidor y en ocasiones eran reinventados para una venta mejor, acorde a lo que el cliente solicitaba (esto aún es visto en los mercados indígenas y no indígenas del país). No se tenía ningún interés acerca de qué función podrían tener en las localidades de origen. La adaptación va acompañada de la creación y la innovación, impulsada también por la necesidad. De modo que los indígenas intentaron siempre la creación útil como supervivencia y fue a través del comercio de estas “chucherías” y cultivos agrícolas, que lograron monetizarse, a la vez que proveyeron a las regiones de una cultura culinaria y artística que las identificó, aunque nunca se les reconoció este relevante papel.

Con el surgimiento y crecimiento de las ciudades, la clase obrera, proveniente también de grupos indígenas, comenzó a alejarse de los procesos rurales, y la producción de objetos y alimentos que usaban en su vida cotidiana y en sus festividades fue decreciendo. El capitalismo y la producción en serie usando como materia prima el plástico, vinieron a modificar la vida rural y urbana. Pero el surgimiento de la clase obrera permite discusiones teóricas nuevas y la cultura popular se convierte hacia los años 30 y 40 del siglo XX en un tema en donde se asume “el pueblo” como categoría necesaria y es empleada en Latinoamérica por intelectuales socialistas (uno de esos casos es el de Mariátegui, quien estuvo en abierto diálogo con Antonio Gramsci en su época, véase Beigel, 2005). Es allí donde surge lo popular como reivindicativo del valor de la cultura de los pueblos indígenas y de las clases bajas mestizas (incluyendo las afrodescendientes, de quienes se ha olvidado la discusión académica en el arte). No se puede negar que ya antes el movimiento revolucionario había producido una revaloración de lo popular. El Dr. Atl a través de su libro pionero denominado *Las Artes Populares de México*, y los muralistas siguiendo su ejemplo, se encargaron de difundir a través de medios diversos, la importancia de los conocimientos técnicos de los pintores y tejedores de las diferentes localidades de población indígena, incluso investigaron

sobre sus técnicas y contrataron a algunos de ellos para colaborar en los procesos de elaboración de los murales.³ Posteriormente, bajo este paraguas es que se incluye a los pueblos originarios y sus producciones artísticas, si no, como artesanías.

Arte popular y artesanías, sirvieron para agrupar diversas expresiones complejas por décadas en México, lo que las ubicó y las constriñó, además, a apoyos económicos raquíuticos y a espacios determinados para exposición y venta (principalmente por parte del estado y por algunas fundaciones que verían en estos objetos, una posibilidad de valorización debido al creciente interés de los europeos en el arte indígena y mestizo de las clases bajas).

Fue Guillermo Bonfil quien comenzó a hablar críticamente sobre las culturas subalternas. Sugirió que la antropología mexicana debería acercarse a Antonio Gramsci y a De Martino, pues era necesario reconsiderar que las culturas subalternas no eran sólo aquellas que estaban asociadas a las clases sociales, sino también a otros grupos diferenciados culturalmente, refiriéndose a los pueblos indígenas (Pérez Ruíz, 2013), y a la necesidad de reconocimiento de sus procesos artísticos. Este antropólogo propugnó por la creación de espacios que permitieran la expresión de las clases subalternas. Como lo plantea Pérez Ruíz, a través del Museo de Culturas Populares y de la Dirección General de Culturas Populares, el objetivo era propiciar la participación de los sectores de las clases bajas entre cuyos grupos se encontraban los indígenas, reconociendo su trabajo y, por ende, su visión del mundo. Bonfil sabía que esto era crucial para inducir una participación más activa de estos sectores en la lucha no sólo por la sobrevivencia, sino que era una ventana para un diálogo con otros sectores de la población que no conocían ni sabían de las prácticas culturales de estos grupos sociales que no cabían en la categoría de clase obrera (por ejemplo, indígenas migrantes en la ciudad). Era también la posibilidad de una visibilización política que les permitiera una organización eficaz para negociar con el estado. Pérez Ruíz considera que Bonfil Batalla [...]

[...] desde este museo, cuyos contenidos, prácticas y formas de expresión que él consideraba antihegemónicos, impulsó formas de producción cultural y de relación con los sectores populares que revolucionaron el trabajo en los museos y en las instituciones culturales de México (Pérez Ruíz, 2013: 117).

³ Un ejemplo de estos casos es la revista *Mexican Folkways*, en donde participaron personajes como León Venado, tejedor y pintor de la localidad de Chiconcuac de Juárez, que ilustró dos de sus números, narró algunos de los mitos de su localidad y colaboró con Diego Rivera y con O'Higgins durante mucho tiempo (esta colaboración incluyó el compartir sus conocimientos sobre tintes locales, así como otras técnicas plásticas antiguas que se usaron en su comunidad para teñir los hilos para los gabanes o para pintar) (Castillo, 2018).

Bonfil consideraba que lo subalterno constituye un campo resultado de los procesos de dominación colonial y de la urbanización de México. Para Bonfil, lo subalterno está subsumido bajo lógicas de dominación, pero no proviene de la misma matriz cultural que la clase dominante (Pérez Ruíz, 2013: 129). Como lo apunta Pérez Ruíz, Bonfil asume que una gran parte de las clases populares también poseen una matriz cultural indígena cuyos orígenes se pueden rastrear fácilmente hacia atrás. En efecto, varios historiadores así lo han señalado.

A pesar de que existe una diferencia conceptual entre los pueblos indígenas y las clases bajas urbanas,⁴ los indígenas en la ciudad son parte de esas clases bajas urbanas y, éstas a su vez, han provenido de población rural que en gran parte era indígena. De esta forma, se habla de constantes cambios de la cultura urbana debido a los continuos flujos migratorios e interacciones de su población, pero en donde los grupos con una cultura dominante han dejado también su huella.

Cabe preguntarse aún qué es lo popular y lo indígena en las clases urbanas bajas, a quién y para qué sirve hoy esa categorización. Como dice Pérez Ruíz, lo que sí permitió fue establecer políticas públicas de “desarrollo cultural”, impulsar su visualización y generar diálogos con los grupos dominantes, aunque también motivó una nueva producción cultural entre los grupos de las clases bajas. Sin embargo, durante el posfordismo parece haber habido una destrucción paulatina de formas de reproducción social y cultural campesina e indígena, y una casi aniquilación de los apoyos a este tipo de instituciones de apoyo a lo popular, que de por sí ya eran escasos. Es interesante observar que los apoyos a las “artes”, así, sin adjetivos, no desaparecieron e incluso hubo grupos de poder dominantes dentro del campo del arte que resultaron exageradamente apoyados. Esto habla de cómo los grupos dominantes necesitan reforzar y reproducir la cultura que los legitime, establecer una distinción, pero las expresiones artísticas de las clases bajas, indígenas y no indígenas no se impulsaron desde el estado, sino que se subsumieron a la lógica de los apoyos institucionales escasos, mientras que se dismantelaba su medio de subsistencia. No por ello, no hubo resistencia y creación en estos espacios.

⁴ Retomando a García Canclini acerca de los complejos procesos culturales: “Una historia de tantos siglos, un mestizaje ya tan sedimentado, no admite los artificios del arqueólogo que quita prolijamente lo que se fue sumando sobre las ruinas, recoge las piedras caídas y reconstruye -fuera de la realidad- la ilusión de otro tiempo. La conciencia de los hombres y de los pueblos no se parece a las vitrinas de los museos ni a los yacimientos arqueológicos, sino a la indecisa o aturrida organización de nuestras ciudades” (García Canclini, 2004: 156). Habría que agregar a esta, una discusión anterior sobre la cultura popular. Lo popular por consecuencia, es complejo, dinámico, y no necesariamente no indígena.

Las fronteras de los grupos son permeables, desde que existían las ciudades virreinales la interacción sociocultural fue intensa (el caso de los gremios es un ejemplo de cómo interactuaron africanos, afrodescendientes, indígenas y mestizos), y desde el siglo XIX y XX las nacientes ciudades capitalistas industriales generaron movimientos aún más complejos e intensos de intercambio cultural. Este flujo migratorio generó la naciente clase trabajadora urbana capitalista con una cultura con influencia indígena. Los flujos de población indígena, afrodescendiente y campesina hacia las ciudades industriales generaron nuevas expresiones culturales que hoy seguimos reproduciendo. De esta manera, estos constructos de lo popular no pueden ser desvinculados tajantemente de las dinámicas de las poblaciones indígenas rurales, las afrodescendientes y sus asentamientos en las ciudades durante todos estos siglos. Tampoco podría hablarse de procesos artísticos indígenas sin un constante intercambio con las clases bajas y altas urbanas.⁵ De allí que debiéramos ser cuidadosos también en el uso de los términos “arte indígena” y “arte popular”. Estas categorías, en lugar de esclarecer, pueden ocultar procesos complejos de las dinámicas sociales y culturales. Preguntarnos qué es lo indígena y qué lo afrodescendiente puede conducir a la búsqueda de esencialismos, como ocurrió en el pasado.

Pero volviendo a la discusión sobre los esfuerzos institucionales gubernamentales por volver más seguro el trabajo de estos artistas indígenas, estos son pequeños en relación con las fuerzas del mercado capitalista y el consumo de la producción en serie. Porque la reproducción e innovación del “arte indígena” depende, como en todas las sociedades, de la reproducción misma de las condiciones de reproducción de esa sociedad, lo que actualmente es cada vez más complejo en el posfordismo.⁶

De cierta forma Adorno y Horkheimer (1998), tenían razón al enarbolar que la era de la reproducción mecánica traería consigo procesos nuevos de producción no artística (a la que llamaron *industria cultural* que surge de procesos de creación

⁵ El caso estudiado fue el de Chiconcuac de Juárez, Estado de México, en donde es posible observar la influencia de la articulación campo-ciudad en los procesos de creación e innovación, además de los procesos de colonización española. Otros casos sobre el artesanado en México en el siglo XVII y XIX, fueron trabajados por Carlos Aguirre Anaya (1983), en donde expone los procesos de movimiento poblacional campo-ciudad y la conformación del artesanado y la fuerza de trabajo obrera.

⁶ Es paradójico que se hable de arte prehispánico al referirse a los indígenas muertos, pero si hablamos de indígenas vivos, le llamamos arte popular o artesanía. Esto claramente es el síntoma de la subsunción de estas formas de producción artística por parte de quienes, desde el campo del arte, designan las otras formas de producción artística y las que los legitiman.

vinculadas a la producción en serie y a los clichés para un rápido consumo), y ello implicaría un proceso de transformación de lo *folk* que terminaría sustituido por formatos cada vez menos innovadores o no genuinamente vinculados a experiencias locales. Anunciaban que la industria cultural invadiría el mercado, generando una alienación más profunda resultado de la cada vez mayor dominación del capitalismo también como sistema ideológico, penetrando toda forma de vida. No podemos negar que las afirmaciones de estos autores se han convertido parcialmente en una realidad y el consumo cultural de una gran parte de la población se basa en las ofertas del mercado. La eficacia de esta industria cultural se basa en las estrategias cada vez más refinadas que operan eficazmente en el consumidor, quedando mínimos espacios de resistencia para la producción artística indígena y no indígena.⁷ Sin embargo, al capitalismo también le interesa mantener las fronteras y diferencias étnicas porque de esta manera se establecen y se reproducen las jerarquías sociales y económicas dentro del sistema global.

La homogeneización y diferenciación son fenómenos de grupos sociales en lucha constante, de procesos de dominación y resistencia, de colonización y decolonización, en donde no todos los que resisten proponen la diferenciación ni todos lo que dominan proponen la homogeneización.

Aunque podemos hablar de que existen voces de artistas indígenas en la resistencia y en franco diálogo con artistas del mundo (el caso del arte zapatista y el arte de Cherán -Colectivo Cherani- son muestra de esta expresión que innova y plantea nuevas maneras de dialogar sobre asuntos que implican lo global y lo local, reconfiguraciones del arte indígena que podrían ser claramente vistas desde la perspectiva del arte libertario⁸), el avasallamiento del sistema capitalista sobre la producción rural y los territorios comunales y ejidales, así como el incremento de las industrias agroalimentarias, deja raquítico un sistema de producción agrícola basado en la milpa y con ello, un sistema de reproducción cultural y artístico asociado a él. Debemos agregar que la situación colonial y de clase coloca cualquier esfuerzo artístico indígena que no pase por una academia de artes, a la categoría de arte popular o a la marginalidad, excepto algunas excepciones debido a un valor otorgado por los mercaderes del arte internacional, interesados por el “primitivismo”

⁷ Por supuesto, hay autores que han hablado de la autonomía del sujeto y los procesos de apropiación diferenciada de los objetos, pero no podemos negar lo antes dicho como el proceso dominante. Véase, por ejemplo, el caso de la industria alimentaria y su forma de penetración que produce consecuencias trágicas para la población que la consume. Es indudable una apropiación, pero deben observarse los procesos dominantes. No todo es resistencia.

⁸ Híjar, 2016.

artístico. Paradójicamente, también debemos afirmar que, como parte de los procesos globales actuales existe una amplia diversidad en la producción artística de los indígenas. Existen artistas indígenas que pasan ya por las academias y que forman parte de colectivos urbanos que exponen en galerías y museos nacionales y extranjeros, artistas callejeros indígenas que aún están insertos en procesos comunitarios rurales campesinos, etc. En este contexto de capitalismo global, la práctica artística indígena es diversa, pero la que aún está inmersa en los procesos de la vida comunitaria y rural tiene una presión enorme sobre sí, a pesar de que los artistas indígenas han creado estrategias que les permiten sobrevivir. Especialmente perduran -aunque con dificultad-, los procesos de creación vinculados a las fiestas patronales, los rituales asociados al ciclo agrícola y las fiestas relacionadas con el ciclo de retorno de los migrantes. Pero ello no significa que el arte indígena haya desaparecido.

Es necesario dejar de mirar con estrechez al arte indígena, pues es un complejo sistema abierto constituido por una diversidad de prácticas y expresiones que surge de las diferentes circunstancias de estos artistas: contextos globales actuales donde la migración nacional e internacional imperan, espacios domésticos y comunitarios donde se reconfiguran relaciones de género y surgen nuevos grupos de pertenencia, etc. Por ello, se proponen aquí algunos tipos de aproximaciones necesarias al arte indígena (aunque no solamente se limita a él):

- Se asume como Catharine Good, que es necesario “el conocimiento profundo del contexto local en toda su complejidad, el análisis *emic* de los usos y significados de los objetos y sus características particulares, además [...] cómo las teorías del objeto pueden ser útiles” (Good, 2017: 163). Good cita cuatro aspectos importantes con respecto al análisis artístico.⁹ Ellos, en su conjunto, permiten abordar la complejidad de la perspectiva *emic*.
- El proceso de articulación del espacio local de producción artística con el capitalismo nacional y global. Esto implica analizar las características propias de las localidades y sus relaciones complejas (de poder o de cooperación), con la región, lo nacional y lo global (*etic*), lo que determina las formas de producción,

⁹ a) hay que estudiar cómo se hacen los objetos u obras, los significados que expresan y comunican, y los usos mismos de los objetos; b) es necesario investigar las formas de percepción partiendo de la suposición que estas percepciones varían en diferentes culturas; c) emerge aquí un campo central: los principios fundamentales al valor y las atribuciones de valor que distinguen ciertos objetos de otros y los identifican porque son más apreciados; d) finalmente, sugiero analizar lo que hacen los objetos, es decir su eficacia en la sociedad y el por qué y cómo inciden de esta manera (Good, 2017: 166).

distribución y consumo del objeto artístico, y el impacto en otras formas de creación. Además, estas articulaciones determinan el tipo de procesos complejos que influyen en el apogeo o surgimiento de cierto estilo o técnica y la extinción de otra, los tipos de materiales usados y las características del mercado que demanda la obra. Esto por supuesto nos lleva a profundizar en:

- Los procesos de cambio cultural (tanto como de corta como de larga duración¹⁰) que influyen tanto en la creación como en la distribución y el consumo de los objetos. Es por esta articulación de lo local con el mercado nacional y global que se generan tensiones y negociaciones entre la comunidad artística y su libertad de producción, ya sea que esta actividad esté ya construida desde la perspectiva occidental como ocurre con algunos artistas indígenas que se perciben así y realizan su obra como un proceso creativo personal, o desde otras formas de ser en colectivo, etc. Es claro que los procesos de creación y producción artística son complejos y que hablar de libertad de creación y producción no es un tema abordado desde los análisis del arte indígena,¹¹ pero sin lugar a dudas, los pueblos indígenas y los artistas occidentales se han enfrentado a la creación y a la producción a partir de las prácticas locales y al mismo tiempo, tienen que negociar con los mercaderes que pondrán en circulación estos objetos, cuando no son ellos quienes lo hacen. Algunas veces ellos mismos han tenido que construir el mercado físicamente para ofrecer su arte. Hay más de un ejemplo en este sentido. Por lo que la capacidad de creación va más allá del objeto.¹² La capacidad creativa y la apreciación estética es universal. Clifford Geertz nos guía en la necesaria aproximación al arte como sistema dentro de un sistema mayor llamado cultura.

¹⁰ Aquí entran y entrarían los estudios sobre colonización y decolonización, hegemonía y subalternidad, las tensiones constantes entre lo local y lo global, la libertad creativa, etcétera.

¹¹ Casi siempre se considera el modelo contrastante de solidaridad orgánica y solidaridad mecánica de Emile Durkheim trasladado a otros ámbitos de la cultura, un fundamento no dicho del análisis del arte indígena, en donde la mentalidad y las actividades colectivas es lo que se representa en él y, por el contrario, la intimidad y la individualidad del artista lo que se representa en el arte occidental desde finales del siglo XVIII. Planteo esto como dos polos opuestos, pero en general, esta lógica opera en una gran cantidad de textos. Habría que preguntarse cada vez por lo individual y lo colectivo tanto en el arte occidental como en el indígena, construir modelos complejos de interpretación. El giro ontológico trae nuevas aproximaciones a la producción artísticas, por lo que quizás se podría superar este dualismo.

¹² De la oferta física se pasa a la oferta virtual y podemos ver la diversificación de los medios de distribución a través de estrategias variadas. No es nuevo que los indígenas aprovechen los nuevos contextos y creen estrategias exitosas económicamente en el contexto capitalista.

La capacidad, tan variable entre pueblos como entre individuos, para percibir el significado de las pinturas (o de poemas, melodías, edificios, cerámicas, dramas y estatuas) es, como todas las restantes capacidades humanas, un producto de la experiencia colectiva que la trasciende ampliamente, y donde lo verdaderamente extraño sería concebirla como si fueses previa a esa experiencia. A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual no es de hecho sino un sector de ésta. Por lo tanto, una teoría del arte es al mismo tiempo una teoría de la cultura, y no una empresa autónoma. Y si debe ser una teoría semiótica del arte la que trace la vida de los signos en sociedad, no podrá hacerlo mediante un mundo inventado de dualidades, transformaciones paralelismos y equivalencias (Geertz, 1994: 133).

De allí que la labor por hacer aún es extensa y profunda. Los trabajos que conforman este libro son resultado de procesos de investigación vinculados a un Cuerpo Académico -*Musicultura Huasteca. Una aproximación multidisciplinaria a la Huasteca como región cultural*, en donde participan profesores y alumnos universitarios. Los capítulos abordan ciertas expresiones artísticas dentro de la lógica de la producción local de dos comunidades situadas en las faldas de la sierra de Otontepec, en donde la estética de las fiestas gira alrededor de la vegetación, la exuberancia y abundancia de los frutos de la milpa, pero también del comercio, la ganadería y del trabajo migrante, invitando a divinidades y difuntos a que se propicie la fertilidad, se agradezca la cosecha, vayan bien las ventas y el trabajo en general. La representación dancística y sonora a través de máscaras, danzas y música da fe de la presencia de una multiplicidad de presencias visibles y no visibles, en un escenario que no es otro que el pueblo entero que construye y se deleita de la experiencia estética.

La conjunción de trabajos aquí presentados se hizo a partir de la urgencia de documentar procesos que están, en estas localidades, en peligro de desaparecer debido a las causas mencionadas arriba. Utilizando las herramientas propias de las áreas de conocimientos de los miembros de este grupo de investigación, se emprendió la tarea de registro y transcripción en el caso de los sones, y de descripción de técnicas de tallado en el caso de la máscara. El trabajo de registro fue meticuloso y ha sido producto de varios años de convivencia continua con las localidades y con alumnos que, siendo estudiantes de estas localidades, están inscritos en la Facultad, de forma que el esfuerzo redunde en su beneficio.

El primer trabajo *Alimentar para ser alimentado. La "Diligencia" y la reproducción de la vida en la localidad nahua de Tamalín, Veracruz*, se intenta mostrar la forma en

que opera un sistema ideológico que permite a los habitantes de estos municipios, entablar una relación recíproca con el sistema de seres vivos con los que conviven, incluyendo la propia tierra. Estableciendo todo un conjunto de estrategias para salvaguardar la seguridad en la siembra y la cosecha, así como durante la muerte de los animales en los terrenos, la eficacia simbólica se conjuga con la experiencia estética y se establecen los vínculos necesarios entre los seres participantes y afectados para generar un nuevo equilibrio en donde los seres humanos logren asegurar los frutos que necesitan para sobrevivir.



Manifiesto de la Madre Tierra (2019). Pintura de Jorge Domínguez, óleo sobre tela, 90 x 80 cm, pintor originario de Mata de Otate, municipio de Chontla, Veracruz, Sierra de Otontepec.

Fotografía 3. Amaranta Arcadia Castillo Gómez

En el *Proceso de elaboración de la máscara de “pañolito” de la Danza de Negritos de Candil en Tamalín, Veracruz*, Humberto Rangel refiere el registro del tallado de las máscaras de una de las danzas más difundidas en la Huasteca veracruzana, que es la de Negritos de Candil o de Candilito. Tanto el mascarero como los danzantes han considerado que es necesario hacer que esta danza vuelva a bailarse con la frecuencia que lo hacía,

pues los habitantes de la localidad gustan de ella, pero el trabajo en el comercio, así como los jóvenes que salen a estudiar, impide el surgimiento del compromiso para ensayarla y presentarse. La danza de Negritos de Candil en la localidad de Tamalín, permitió conversar con uno de los dos mascareros que existen, pues el tercero perdió la vista y decidió no volver a hablar de esta tarea. De manera que el más joven, interesado en seguir aprendiendo, ha ido observando al otro mascarero y convivió con el que anteriormente lo hacía. De familia de carpinteros, la cercanía con las técnicas de tallado, le permitieron aprender el arte de hacer máscaras. El trabajo de Rangel nos acerca a entender la técnica del tallado, la forma en que se han incorporado herramientas a este proceso de elaborar un rostro y qué tipo de materiales se emplean. Considerando la propia visión de la comunidad sobre las máscaras, su origen arbóreo y su papel en las danzas, Rangel muestra no sólo la parte ideológica, sino también la concreción de una técnica bien manejada que integra distintas herramientas y procesos de cuidado de la madera. Es necesario hacer este tipo de etnografía basada en el área de la investigación artística y antropológica. El camino por recorrer es largo.

Don Martín Olmos es originario de Tancoco y ejerce el oficio de rezandero, músico y trabaja en las faenas del campo. Posee el amplio repertorio de los músicos antiguos, es el único músico que pervive que conoce sones, momentos de ejecución de los mismos, las múltiples variaciones y además es rezandero. Esto le merece un reconocido prestigio de su localidad. Sin embargo, actualmente se encuentra enfermo, y debido a la emigración, incluso de sus hijos, no es fácil ya ejecutar los sones en determinadas circunstancias que antes eran ineludibles. Por ello, se pensó en grabar los sones *in situ*, aunque fuera de contexto, pues se aprovechó la oportuna presencia del hijo para el registro. Se grabaron los sones con el objetivo de divulgarlos en la localidad. La danza de Malinche aún es bailada en Tancoco con una versificación en español que se improvisa en vivo. Se escucha con frecuencia en el Ochavario de la localidad y a la gente le gusta porque la música es muy alegre. Los danzantes no son numerosos (como es el caso de la danza del maíz). Su origen se remonta a las danzas de conquista, danzas cuyo registro ha tenido poca continuidad, por lo que registrar la música de esta localidad fue una forma de evitar que se perdiera del todo esta expresión musical. Kevin Montoya realizó el registro sonoro *in situ* junto a Karen Lozano y la que esto escribe, además de que transcribió la música y realizó un análisis breve de la danza y la música, lo que es el inicio de un conjunto de trabajos del mismo estilo que este proyecto tiene en mente realizar. La importancia del trabajo de Montoya Chávez reside en el esfuerzo que implica transcribir y entender la lógica de la danza y la música.

Cuando estos especialistas sufren algún percance, ponen en peligro la ejecución de su arte como sucede en estos casos, pero también puede desaparecer un conjunto de conocimientos. Hace unos años sucedió que un renombrado músico de Tamalín, señor Juan Cruz, se lastimó un brazo en la milpa y no pudo volver a ejecutar a pesar de su maestría en el violín. La vida de los artistas de las localidades es compleja, diversa y está sumamente vinculada con la pluri-actividad y a la vulnerabilidad como modo de vida. Sus historias, además, son muestra de las muchas interacciones y vínculos que han construido dentro y fuera de su pueblo. Sus ideas e innovaciones provienen de las enseñanzas de sus maestros, de lo que han aprendido con otros dentro y afuera, nos dicen, de los medios de comunicación, de su imaginación. Hay formas determinadas de hacer lo que hacen y se siguen reglas y técnicas precisas que se tratan de describir en los capítulos del libro.

En cuarto lugar, tenemos la crónica de Evaristo Aguilar, músico contemporáneo, un creador no indígena surgido de la academia quien se inspira precisamente en una identidad local que es la Huasteca, pero esta Huasteca es una que surge ya de procesos académicos y se funde con otras conexiones extranjeras, generando una obra de difusión de lo local con un lenguaje globalizado. Aquí el artista retoma lo colectivo para mostrar sus procesos personales y experimentar. Su trabajo es muestra de cómo lo subjetivo e individual hace uso de un bagaje cultural indígena y no indígena de la Huasteca, rural y urbano.

Este conjunto de trabajos se acompaña de una serie de fotografías sobre las máscaras de Negritos de Candil de Tamalín tomadas por el maestro Carlos Salas Avendaño, y a las que se hace referencia a lo largo del texto, pues es una de las danzas emblemáticas de Xantolo en estas localidades.

Desde tiempo atrás se ha discutido la diferencia entre el arte como forma de expresión europea en el siglo XVIII y el arte indígena, atribuyendo al primero una tendencia a concretar los procesos individuales entendidos como personales (subjetivos), mientras que al arte indígena se le ha atribuido la tendencia contraria.¹³ La sociología del arte ha ayudado a desindividualizar al arte moderno. Cuando Norbert Elias (1991), intentó entender la génesis del genio creativo de Mozart no hacía sino comenzar un camino al que aún le falta trecho por recorrer. Lo contrario podría afirmarse entre los antropólogos: el artista indígena puede abordar sin duda

¹³ La oposición entre solidaridad mecánica y orgánica propuesta por Durkheim (1987) aunque viene de un siglo atrás (Rousseau) al menos, puede verse también matizando la diferencia entre arte “indígena” o “primitivo” y arte occidental en numerosos trabajos. No negamos lo sugerente de esta visión, pero debemos ser cuidadosos al afirmar que tales dualidades tajantes persisten, especialmente después de todo lo que se ha apuntado arriba.

lo colectivo en su obra, pero lo que lo hace ser prestigioso en su propia localidad es la calidad de su trabajo y el sello propio que le da al mismo. Al hacerlo y al estar retado a realizar nuevas cosas, pone a prueba su ingenio, creando nuevas técnicas e imponiendo una visión personal. Dice Novelo, y lo hemos constatado, “[...] la sociedad local reconoce el trabajo bien hecho y distingue al productor como el especialista local en su oficio, que puede ser también una familia o todo un barrio” (Novelo, 2002: 171).

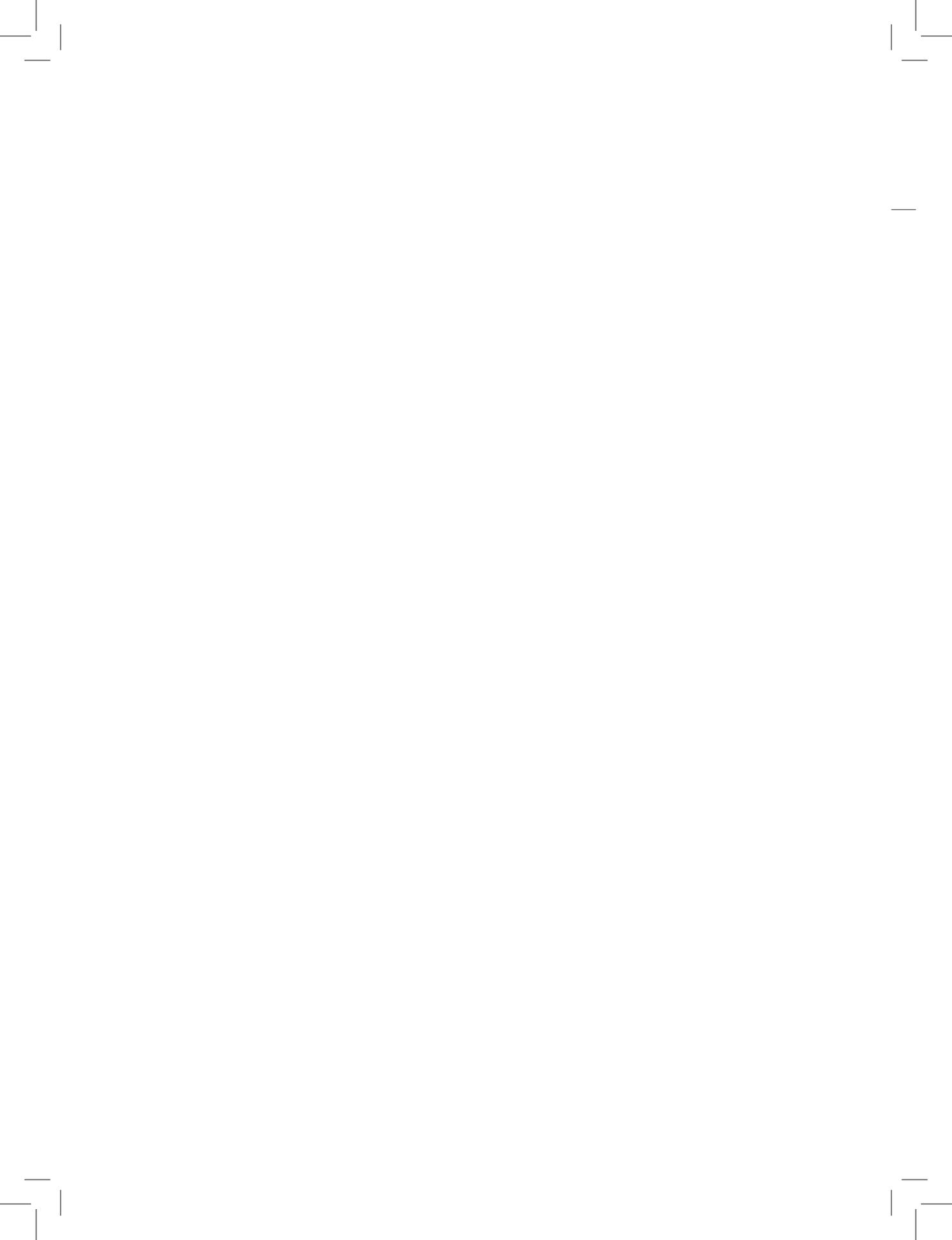
Hablar de “arte indígena” es complejo y contradictorio. Es necesario porque proviene de sociedades dominadas cuya cultura y, con ello también sus expresiones artísticas, han sido devaluadas. Sin embargo, pareciera paradójico que al hablar de arte indígena adjetivamos nuevamente, como lo hacemos con el arte popular. Es una necesidad urgente generar mecanismos de equidad para que podamos hablar de arte, así, como tal, entre las clases bajas, los afrodescendientes y los pueblos originarios sin tener que adjuntar una justificación o agregar un adjetivo. Esto es prueba de las relaciones de dominación entre los diferentes grupos en la escala social y sus valores estéticos, aunque tampoco es tan simple.

Sirva este trabajo como muestra de lo que se hace con la finalidad de contribuir al registro de manifestaciones artísticas locales, en el caso de Tepetzintla, Tancoco y Tamalín, ligadas a una forma de vida cada vez más difícil de reproducir y cuya pérdida será prueba de la inutilidad de las propuestas de desarrollo e instituciones creadas para su subsistencia. En momentos en que nuevas formas de producción agrícola más sostenibles y respetuosas del medio ambiente son urgentes, es necesario voltear a observar a otros mundos para aprender de alternativas no sólo en cuanto a conocimientos técnicos, científicos y artísticos, sino todo un conjunto de estrategias ideológicas que permiten mantener un sistema vivo por milenios.

Bibliografía

- Beigel, F. (2005). “Una mirada sobre otra. El Gramsci que conoció Mariátegui”, en: *Estudios de Sociología*, Araraquara, 18/19, pp. 23-49.
- Castillo Gómez, A. (2018). *Nosotros somos puro trabajo. Capitalismo, trabajo y cambio sociocultural en Chiconcuac de Juárez, Estado de México*, Universidad Autónoma de Tamaulipas, Colofón, México.
- Dr. Atl. (1921). *Las artes populares de México*, Librería México, México.
- Durkheim, E. (1987). *La división del trabajo social*, Akal, Madrid.
- Elias, N. (1991). *Mozart. Sociología de un genio*, Ediciones Península, Barcelona.
- García Canclini, (2004). “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”, en: *Diálogos en la acción, primera etapa*, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México, pp. 153-165.

- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*, Paidós Básica, España.
- Good, C. (2017). “Consideraciones sobre el estudio del “arte” y la “estética” en el México indígena”, en: Guzmán, Adriana (coord.) *Caminos de la estética*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp.161-188.
- Híjar, A. (2016). *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Trotta, Valladolid, España.
- Kindl, O y Neurath, J. (2008). (coord.), Prólogo, en: *Las formas expresivas del arte ritual o la tensión vital de los gestos creativos*, Diario de Campo. Boletín Interno de los investigadores del área de Antropología N°. 98, junio.
- Hourihane, C. (ed.), (2012). *From Minor to Major: The Minor Arts in Medieval Art History*, Princeton: Index of Christian Art.
- Novelo, V. (2002). “Ser indio, artista y artesano en México”, en: *Espiral*, vol. IX, núm. 25, septiembre-diciembre, Universidad de Guadalajara, México, pp. 165-178.
- Pérez, M. (2013). “Guillermo Bonfil Batalla. Aportaciones al pensamiento social contemporáneo”, en: *Cuicuilco*, vol. 20, núm. 57, mayo-agosto, pp. 115-136, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Distrito Federal, México.
- Turner, V. (1999). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu*, Siglo XXI Editores, México.
- Vasari, G. (1998). *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores, escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos (Antología)*, Estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan Ma. Montijano García, Editorial Tecnos, Madrid.



1. Alimentar para alimentarse. La “Diligencia” y la reproducción de la vida en la localidad nahua de Tamalín, Veracruz

Amaranta Arcadia Castillo Gómez

En Tepetzintla la gente dice que hay zacahuil de olla o *ce tla ixpictli*¹ y que hay zacahuil comercial. El zacahuil de olla, dicen, se hacía en Todos Santos.

En Tamalín, Tepetzintla y Tancoco está presente en cada momento, el ritual celebrado para conectarse con la tierra. Desde solicitarle una buena cosecha, agradecerle sus frutos, curar una enfermedad de Tepas, sacar las máscaras para danzar o guardarlas para que no causen daño, brindar ofrendas a los difuntos en Xantolo. Después de haberse revisado el breve prólogo a los trabajos que se presentan en esta obra, a continuación se intentará explicar la importancia y presencia del zacahuil en estos rituales asociados a los muertos y a la madre tierra.

Según doña Juanita Anastasio, especialista ritual de Tepetzintla, el zacahuil comercial era como el de ahora, de un tamaño grande, sólo que se hacía como el de olla, con una capa de masa martajada, una capa de chile color y sobre ésta se ponía la carne de puerco cruda con el espinazo, para que le diera sabor y finalmente se envolvía como tamal, la carne de puerco es lo que la diferenciaba del zacahuil de olla. Doña Antonia Vera menciona que este zacahuil se colocaba sobre hojas de palma y se envolvía con hojas de papatla y plátano, lo que le daba a la masa ese sabor

¹ Según Leandro Cortés el significado de la frase *Ce tla ixpictli* se refiere a algo que está envuelto mientras que para las personas de Xochiatipan, esta frase hace referencia a un tamal especial. “En la Huasteca hidalguense se le conoce también como *Tlapapechollí*, (lit. “algo enjarrado”). En la Huasteca potosina, la palabra *tlapepecholi* significa pared, ya que deriva del verbo *pepechoa*, enjarrar (algo), y alude a las paredes de lodo y zacate que se construyen al enjarrar la mezcla a los postes de otate que conforman el armazón. De la misma manera, el tamal de *tlapepecholi* se elabora al “enjarrar” la masa de maíz alrededor de la carne de pollo y la salsa.” En: <http://avanthoof.net/vocablos/p/patlach.html>, recuperado el 23 de abril de 2014.

especial. Se comía en febrero, durante el Carnaval, en el día de los Comanches, para convivir con la familia, porque como contenía puerco, se preparaba antes de la dieta y la penitencia de la cuaresma. Esto nos habla de que dicho zacahuil de puerco, era un marcador de un periodo que abarcaba de Carnaval a Xantolo, siendo la carne de puerco el elemento que nos indica el inicio de un ciclo. Dice Doña Juanita que ella recuerda que el horno para el zacahuil siempre existió como es ahora (Foto), pero que ella vio que en Agua Fría hacían la lumbre dentro de un hoyo y allí metían el zacahuil, enredado con hojas de palma.

Al parecer éste es el zacahuil de puerco que dio origen al zacahuil comercial, como le llaman al que venden en las plazas.



En la casa de la señora Gaudencia de Tepetzintla el horno está preparado para recibir al zacahuil.

Fotografía 4: Amaranta Arcadia Castillo Gómez.

Al preguntar cómo se dice *zacahuil de las plazas* en náhuatl, contestaron que se decía *zacahuile* pero que siempre se decía *nex maca cinco pesos de zacahuile*, “me da cinco pesos de zacahuil”. Es decir, que está ligado a la concepción de la venta, pues el zacahuil tal como se hacía en las fechas de carnaval, ya no se cocina comúnmente en Tepetzintla.

Podemos ahora diferenciar a dos tipos de zacahuil con base en el tipo de carne que llevan: el de olla suele ser preparado con aves, mientras que el de puerco está relacionado con el zacahuil al que se denomina comercial. Pareciera que el puerco es el que establece y refuerza las relaciones con los humanos, mientras que las aves juegan un papel preponderante en la comunicación con las divinidades. Esto no significa que se excluyan ambas categorías, sino que se trata de dominancia simbólica de uno y otro elemento.

Sin embargo, ser categorizado como “comercial” no significa que no tenga una función ritual específica, como lo manifesté arriba. Hay también otras formas en que podemos entender las lógicas culturales del consumo de los dos zacahuiles. Aquí retomaré las categorías de *tradición inventada* y *costumbre* planteadas por Hobsbawm y Ranger (2002: 9-21), no como opuestos sino como complementarios, jugando ambas, funciones fundamentales en la reproducción de una sociedad, pero que al mismo tiempo, permiten clasificar y entender el mundo de manera diferenciada.

En la vida cotidiana en estas comunidades el zacahuil fue reinventado por los sujetos como tradición a partir de los procesos de modernización del país, es decir, que el zacahuil comercial se realiza en ciertas festividades más asociadas con nuevos acontecimientos que han surgido a partir de asumir nuevos eventos festivos urbanos que se incorporaron recientemente, tal es el caso de los cumpleaños que ahora se enfatizan con más importancia, las quinceañeras, las graduaciones de las diversas escuelas básicas: jardín de niños, primaria, secundaria y preparatoria, además de los mítines políticos o alguna reunión comunitaria como las que organiza PROCAMPO Productivo (antes denominado Programa de Apoyos Directos al Campo). Estas festividades suelen ser asumidas como tradiciones recientes diferentes de la *costumbre*. Se usan

[...] antiguos materiales para construir tradiciones inventadas de género nuevo para nuevos propósitos. Una gran reserva de estos materiales se acumula en el pasado de cualquier sociedad, y siempre se dispone de un elaborado lenguaje de práctica y comunicación simbólicas (Hobsbawm y Ranger 2002: 12).

Puede suponerse que el zacahuil comercial se derivó de ese zacahuil de carnaval y ahora se ha adaptado a nuevas circunstancias asociadas con los procesos de modernización del Estado mexicano. Por ello, don Fabián Cristóbal da causas por las que en estas festividades se ofrece zacahuil comercial:

Porque es económico, es menos trabajo para los que hacen la fiesta. Sólo se compran cubiertos y platos de plástico. En cambio en la boda se hace una comida diferente, allí se come mole, porque es una comida en la que la gente se sienta y comparte.²

²El ave se encuentra presente en la boda, siendo cada una de sus partes ofrecida de manera diferenciada. Lo que nos habla de la boda como una festividad sacra que involucra a diversas divinidades (a diferencia de un mitin político) y un rito de paso sujeto, sólo en determinados elementos, a la modernización y a las nuevas tendencias urbanas, mientras que en otros elementos se percibe una mayor estabilidad. El respeto a los colores es uno de ellos. Es importante mencionar cómo los colores de las comidas también tienen simbolismo y por ello, debe ser reconsiderado el

Esta visión de don Fabián Cristóbal es compartida por otros tepetzintlecos, quienes consideran que la boda es una celebración diferente.

La alianza matrimonial tiene profundas implicaciones sociales y religiosas. Desde la cosmovisión local, el matrimonio implica el recordatorio de la fertilidad humana y por ende, de la tierra y de la propia reproducción biológica de la comunidad, por lo que no puede ser visto como un mitin político de los nuevos partidos políticos que han llegado a la región, aunque bien puede considerarse que en los momentos de decisión comunitaria, en donde los partidos políticos poco han permeado las lógicas de las relaciones políticas comunitarias, sí se come el zacahuil de olla en contraste con los mítines de partidos políticos mestizos, pero esto no sucede en Tepetzintla ni en Tamalín, en donde los procesos políticos han comenzado a perder sacralidad y los puestos de mando no constituyen, como en otras localidades, una relación sólo con las divinidades.

En Tepetzintla y Tamalín, la comida permite clasificar al mismo tiempo que es clasificadora. Hay alimentos más profundamente asociados con las lógicas de la reproducción humana y por ende comunitaria, y por ello la presencia de las aves y el zacahuil de olla (ligadas a la costumbre), mientras que en las otras, asociadas a relacionar a los individuos en redes más amplias, mestizas y de carácter institucional (escuelas, partidos políticos, reuniones de PROCAMPO, etcétera) se utiliza el zacahuil comercial.³

Para preparar este zacahuil se pensaría que no existen, por lo tanto, demasiados rituales (pues se asume que la actividad es con fines monetarios). Sin embargo, no es así, ya que el comercio se ve envuelto en un conjunto de prácticas rituales que implican la protección contra los asaltos y desventuras del viaje (cuando el comerciante es viajero), las envidias o mal ojo contemplados entre comerciantes y la creación o renovación del horno, ya que éste es la base esencial de la elaboración de los alimentos.

Cuando se construye un horno, parte de una base de piedras y cemento, luego se construye la cúpula de adobe y piedra. La forma se delinea o se configura con varas y se rellena con adobe, piedra y zacate. Una vez terminada se manda traer a un curandero. Ante el horno se ofrendan dos pollos, por lo general a San Martín Caballero, se prepara un zacahuil de olla y se come frente al horno, en donde

papel simbólico del chile rojo elaborado en mole y salsas en rituales.

³ Durante el trabajo de campo pudo advertirse que las personas incluyen el zacahuil comercial, por ejemplo, en una boda, cuando los invitados sobrepasan a la cantidad esperada dentro del presupuesto. En ese momento, se decide cocinar lo tradicional: el mole, pero también se realiza el zacahuil comercial para *acompletar* y atender al resto de los invitados o bien, para festividades de la torna boda.

se colocan platos, vasos, copal, veladoras, aguardiente y cigarros. Las personas se reúnen en torno al horno, y una vez que se realiza el ritual por el especialista ritual, las personas se sientan en el piso. En el centro de los presentes se coloca también la ofrenda. De ella comen todos, sin morder los huesos que vienen dentro del zacahuilito. Una vez terminada la comida, se apaga a la tierra con aguardiente y se entierran todos los restos de comida que son los huesos de los pollos.

El horno se ofrenda para que la comida que de él salga se cueza bien y que además el negocio sea fructífero (una analogía con la fertilidad de la tierra). Este ritual se tiene que repetir cada año o bien puede hacerse un ritual que valga por dos años. Cada año se le debe prender una veladora al horno y se le debe de dar su litro de caña. También uno debe de platicar con el horno y decirle: “Te portas bien, aquí están tu veladora y tu caña”.

Para hacer el zacahuil comercial, el horno debiera estar colocado en la parte de atrás de la casa, lejos de los “malos aires, las malas vibras”, debe estar escondido para que la gente que pase “no le haga nada al zacahuil”, para que no se entlazole, porque se dice que el zacahuil es “celoso, chiquiÓN, hay que tratarlo con cariño, con amor, porque si no, se siente”. Uno debe de estar de buen humor, no debe enojarse, porque si no *se cuece la mitad y la otra no, lo entlazolan*. Otras personas también entlazolan al zacahuil, como dice doña Chica:

Una persona llega molesta o picada por una víbora, enamorada, es envidiosa, es enojosa, una persona negativa y no toca la puerta y entra hasta el fondo, entonces ya no se coció el zacahuil, entonces la persona que entlazoló debe tocar al zacahuil, darle unas palmaditas, como si fuera un niño, lo va a acariciar y antes de que tapen el horno se deben tirar por su ombligo, así le dicen al hoyo del horno, siete chiles secos.



En Tancoco, una señora muestra los ajos y los chiles que se utilizarán para que no se entlazolen los zacahuilitos.

Fotografía 5. Amaranta Arcadia Castillo Gómez.

Si todavía está la persona que lo entlazoló, ella debe echar los siete chiles, para aventar el humor, el mal humor. Doña Chica dice que además de los 7 chiles de color, se avientan 3 ajos y aguardiente (Foto). En caso de que la persona ya se haya ido y no hizo ninguna operación anterior, uno debe echar agua detrás de él sin que lo advierta.

Ahora, si una vez el zacahuil sale culebreado y se hace esta operación y en la siguiente ocasión el zacahuil no se vuelve a cocer bien, entonces es el negocio el que está entlazolado. Estando la situación así, se manda llamar a un curandero para que curen el horno. El horno se tiene que *curar* como a las personas,⁴ es una *curación de tierra*. Se dice que hay enfermedades de tierra. Se barre el horno y las personas -con una o con siete clases de hierbas para que se abran los siete caminos- y de esa forma se *abra la tierra* y se pueda cocer bien el zacahuil. Además, es necesario elaborar un zacahuil de olla o cazuela para darle de comer a la tierra y “se le paga” también con aguardiente. Pagar de una manera u otra implica que la tierra nos ha dado lo que tenemos y nosotros debemos darle algo a cambio, como agradecimiento o como petición, para que se conforme, me dijeron, reciprocidad dirían los antropólogos. De la tierra se originó todo y todo se le debe a ella. En otros estudios se ha mencionado que a las divinidades mesoamericanas les agradan las materias sutiles como el humo del copal, el olor del aguardiente y el tabaco. López Austin y López Luján aseveran:

La relación entre seres humanos y dioses era recíproca. Los seres humanos se sentían beneficiarios de los favores divinos en sus diarias faenas y, en general, en todos los momentos importantes de su existencia; recibían con gratitud la lluvia, la fertilidad de la tierra, la salud, su propio poder reproductivo, el éxito en la guerra, etcétera. No obstante, las precipitaciones erráticas, las malas cosechas, las enfermedades y las derrotas militares produjeron la creencia en dioses volubles, muy rigurosos y, en ocasiones, avaros. Por ello, los fieles se veían en la obligación de entregar ofrendas

⁴ Desde el punto de vista local, todos los seres están compartiendo la misma sustancia de vitalidad, todos están integrados por los mismos elementos. Por ello, los seres humanos enferman a los alimentos de maíz y al horno, así como el maíz puede enfermar a los seres humanos. Unos seres tienen más vitalidad que otros en determinadas circunstancias y menos en otras, como por ejemplo, cuando se es niño se tiene menos fuerza anímica. Por eso uno puede comunicarse con los objetos (animales, plantas, instrumentos de trabajo, la tierra) no sólo a través de ciertos actos rituales, sino también puede hablárseles con el lenguaje de las palabras y se debe hacer como una forma de respeto y agradecimiento. Finalmente, todos los seres provienen de la tierra y el hombre debe su sustento a ellos y como consecuencia, a la tierra.

y sacrificios a los dioses para retribuir sus dones, para propiciarlos o para aplacar su ira. Los obsequiaban con el aroma de las flores y el incienso, con el humo del tabaco y las primicias de las cosechas, y con la sangre y la carne que los reavivaba. Los seres humanos cumplían así con un eterno intercambio, impidiendo que se interrumpieran los ciclos, que cesaran el curso del Sol, el flujo del tiempo, la sucesión de la vida y de la muerte. De esta forma, se hacían partícipes del buen funcionamiento del mundo (López Austin y López Luján 2010: 30).

El aire es el vehículo comunicativo con los dioses. Estos también suelen hablar con los hombres o causarles daño a través del aire, de allí que el aire con olores especiales sea del gusto de las divinidades.⁵ A través del aire personas con desequilibrios en la salud o en los estados de ánimo, pueden también afectar a otras. El tlazol es un ejemplo de ello. El tlazol es un calor que cubre el cuerpo, debilita a la persona y esa debilidad no la quita el doctor sino el curandero con barridas. Según algunas personas de las localidades, cuando uno está entlazolado: “Está uno molesto, desesperado, como que uno anda en ayunas y la persona que pasa a su lado o que está con ella recibe ese calor y ese calor lo cubre a uno”. Entonces con el barrido -cuyo procedimiento implica también el escupir o soplar siete veces hacia fuera- se elimina el tlazol, además de que la barrida implica que la basura se pasó a las hierbas. Las hierbas se tiran en un crucero en donde no haya nadie. Si uno en un crucero llega a ver esta basura y la recoge, entonces se recoge corporalmente eso que se eliminó y se depositó en las hierbas. Lo que se debe hacer es tirarla allí y escupir siete veces.⁶

⁵ Las velas de cera de colmena son usadas en los rituales con las divinidades precisamente porque son olorosas, su olor es del gusto de éstas.

⁶ Escupir es un acto de eliminación corporal de una enfermedad asumida por el cuerpo. Entre los nahuas de la Huasteca veracruzana escupir es un acto recurrente para eliminar un peligro que se ha asumido por el cuerpo o por una situación de envenenamiento emocional o por una serpiente, por ejemplo: Alfredo López Austin dice que la saliva era un producto ligado con el estado emocional de la ira. “Esto explica que el dios encargado de refrenar la ira de los demás recibiera, aparte del nombre de Quetzalhuexolocauhltli, el de Teoiztactlapanqui, “el que limpia la saliva de los dioses”. Como derivada de la ira, la saliva estaba vinculada al veneno y, metafóricamente, a la mentira” (López-Austin 2008: 192). En otro trabajo (Castillo, 2007) se menciona que en Tepetzintla, el tlazol se genera a través de un enojo, una picadura de serpiente, un deseo sexual insatisfecho, una intencionalidad que pretende dañar u ofender. El sujeto que lo porta genera una energía que se transmite utilizando el aire como vehículo y daña a seres vulnerables.

En cuanto al zacahuil de olla, cazuela o *ce tla ixpictli*, lo hacen los curanderos y lo hacen en una olla grande a la que llaman mexicana (olla de barro, aunque actualmente también se elabora en olla de metal tamalera). Este zacahuil, dice la señora Lety, de Tepetzintla, siempre es de pollo, es decir, de gallo y gallina, de puerco no. Son de gallo y de gallina, porque son macho y hembra y debe haber un balance. La gallina es débil, pero también cumple su parte mientras que el gallo da la fuerza, la rudeza, la seguridad. El zacahuil tiene tres capas, la primera capa es la que sirve de soporte. Luego existe una capa intermedia que es la que permite que se haga una transformación y la tercera capa es la que protege y envuelve a las otras. Se necesita que el zacahuil esté cerrado, porque si está abierto no se cuece. La capa de en medio es la que le da sazón a la comida. En el zacahuil de olla las tres capas deben estar bien divididas, la capa de masa es blanca y es también la tercera capa, pues es la que envuelve, la que protege. La segunda capa es de chile de color y sobre ella se pone el pollo. En cambio en el zacahuil comercial, sólo la capa de masa está abajo, pero dentro todo está revuelto, carne y chile.⁷ Como se menciona en la cita anterior, pareciera operar la lógica de las analogías en donde el tamal es de cierta forma, un objeto realiza lo mismo que hace la tierra con los seres vivos, pues según las propias explicaciones dadas: el tamal es una representación de los fenómenos que ocurren bajo la tierra. Como se ha mencionado también, el vientre materno entra al juego de las analogías, al asemejarse al horno. El tamal es al mismo tiempo un ser vivo, “un hijo del horno” y es al mismo tiempo una analogía del horno al envolver a la carne y cocerla. Es como un conjunto de analogías, semejante a los fractales, en donde la tierra es el objeto que contiene a las otras unidades hasta llegar al tamal. La tierra es la *matrioska* mayor que contiene al resto de las *matrioskas* dentro de sí. Este estilo de pensamiento parece definir este conjunto de *sujetos-objetos* que se abordan aquí.⁸

⁷ Esto lo dijo la señora Lety, comerciante del mercado de Tepetzintla dedicada a la venta de herbolaria y remedios diversos, así como de otros objetos: Veladoras, lociones, copal, etcétera. Coincide con la descripción lingüística de imaginar el tamal como un espacio que se enjarra, se cubre, que envuelve a aquello que se va a transformar, como si fuese una casa o un horno o bien la propia tierra que protege las semillas. En este tamal existen tres capas claramente definidas, mientras que en el zacahuil comercial no importa que todo esté revuelto. Hay una lógica de orden versus la lógica de cierto desorden de los elementos que se usa para la venta de alimentos. El cuidado es diferente y también la intencionalidad.

⁸ Esta misma visión fractal la podemos encontrar en el texto de *Cuerpo Humano e Ideología* de Alfredo López Austin, acerca de la cosmovisión y organización social mexicana.

Podemos entonces intercambiar los elementos del conjunto de analogías correspondientes, de manera que se entiendan mejor las fórmulas posibles de recordar el equilibrio sustituyendo un elemento por otro correspondiente a la lógica de la analogía.

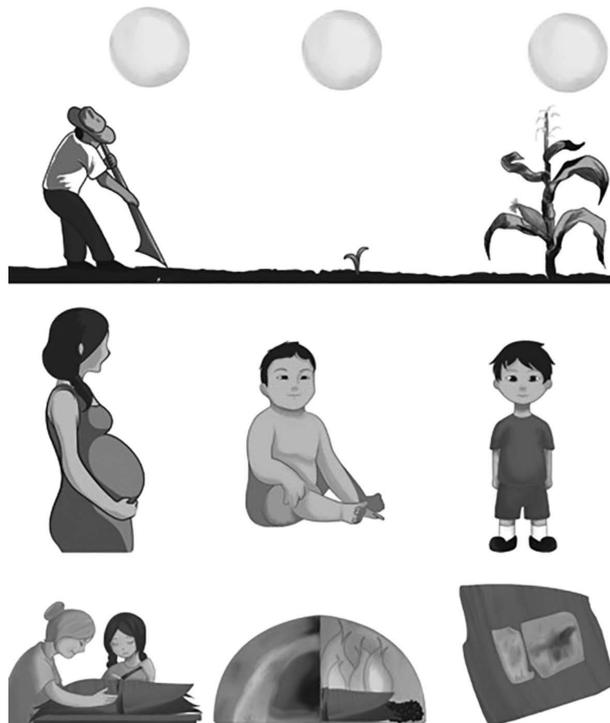


Figura 1. En estas imágenes podemos apreciar tres procesos que son considerados analógicos en el estilo de pensamiento de Tepetzintla y Tamalín: La siembra y el crecimiento del maíz; la fecundación, nacimiento y desarrollo de un ser humano; y la elaboración de un zacahuilito y de un zacahuil y su cocimiento en el horno o en la olla. Autor de la Figura: Miroslava Hernández Martínez.

Teniendo estas analogías observadas, podemos hablar del intercambio de signos que se puede hacer para nutrir la tierra, utilizando los mismos vehículos y mecanismos. Se le da de comer un tamal a la tierra por todo aquello que uno recibe, tamal que se asocia con un ser vivo, un niño pequeño. La tierra realiza la transformación de lo ofrendado de la misma manera en que el horno cuece los alimentos y la milpa que surge de la tierra se madura con el sol.

Según lo planteado por Báez-Cubero,⁹ el fuego aún suele ser elemento divino, pues permite la cocción de los alimentos. Por lo tanto, hay una analogía entre la cocción de los alimentos y la maduración del ser humano. Esto puede entenderse a partir de la importancia que vemos en el horno y en la forma en que se habla del zacahuil. Pareciera que la analogía *horno-útero-tierra-envoltura de masa de la carne del tamal* tienen la función de hacer surgir la vida o de transformarla al unirse con elemento del fuego-sol.

Esto lo podemos entender bajo el concepto de *tono* o *tónatl* que Alfredo López Austin explicaba en su libro *Cuerpo Humano e Ideología*, el *tonalli* es una fuerza que da al individuo vigor, calor, valor y permite el crecimiento; la fuerza está sustancializada en algo que parece ser un aliento; la falta de *tonalli* provoca una grave enfermedad y conduce a la muerte; en el periodo intermedio entre el nacimiento y la introducción del *tonalli*, el niño puede obtener del fuego la energía necesaria para subsistir, el *tonalli* es una fuerza de la que participan los dioses, animales, plantas y cosas, entre otras características (López-Austin, 2008: 225). Podemos entender entonces cómo es que tanto el horno, la olla en el fogón, la tierra y el útero materno cumplen la función de transformar a los seres vivos para que logren un desarrollo completo. De esta forma, el fuego, elemento asociado con el calor y el sol, juegan el papel de intervenir en proporcionar la energía necesaria para el desarrollo vital, para continuar que el ser humano continúe vivo, por lo que la falta de *tonalli* es igual a muerte, falta de cocimiento y de maduración.

Según algunos autores como Ingham (1970: 622-623), el número siete está asociado a la fertilidad de la naturaleza, al agua y el rojo es un color asociado con el sol, de allí que probablemente, la necesidad de arrojar siete chiles de color (rojo) al horno que está entlazado (enfermedad de tierra), permita la recuperación del equilibrio por parte del horno, ya que además lo picante implica calor.

Si todo está asociado con la tierra y la tierra es el lugar donde surge la vida, el maíz y el hombre, como hemos visto, son semejantes, pues desde la visión de los nahuas y teenek de la Huasteca veracruzana, uno es de maíz, por lo tanto la tierra se alimentará de maíz. En un mito de la Huasteca el niño maíz es resultado de la tierra. El mito cuenta que la abuela lo mató convirtiéndolo en alimento, ya que al enterrar sus huesos en la tierra, brotó el maíz.¹⁰ Este mito nos puede ayudar a entender por qué se entierra el zacahuil de olla, o bien los huesos que sobran de haber comido zacahuil de olla. Se sacrifica al niño para obtener su renacimiento en forma de maíz. La abuela es interpretada como la madre tierra, la

⁹ Comunicación personal realizada durante una exposición de este trabajo en un foro.

¹⁰ Este mito también ha sido registrado por van't Hooft y Cerda (2003: 23-56).

que al sacrificar al maíz y comérselo (se le entierra igual que a los zacahuilitos que se llevan al potrero o a la milpa), permite el renacimiento de la planta. También podemos encontrar otra explicación en la mitología mesoamericana prehispánica, que refuerza la visión de la madre tierra como ser que descarna a los muertos y produce nueva vida.



Diligencia realizada por la familia Domínguez Blanco en 2017. Zacahuilito de olla con los elementos mencionados arriba.

Fotografía 6: Amaranta Castillo.

La Diligencia y las enfermedades que causan las tepas

Se le llama *Diligencia* al acto ritual de realizar una ofrenda en el terreno de cultivo denominado milpa o en el “potrero”, terreno en el que se cría ganado. Este espacio debe ser constantemente alimentado, debe dársele de comer a través del acto de “ofrendar”, no sólo con alimentos (zacahuilito de olla, frutas y verduras cocidas), sino también con bebidas (entre ellas el aguardiente), y velas, veladoras y oraciones. La *Diligencia* se hace en la temporada de secas, usualmente en el mes de febrero o marzo, época de carnaval considerada asociada al inframundo. A ese momento, se le considera el buen tiempo de hacer *Diligencia*. Y es que la realización de la ofrenda es un llamamiento a las tepas, seres sobrenaturales ligados a la tierra. A través de la ofrenda *se les pide, se les da de comer*. Hacer una *Diligencia* es también una manera de agradecerles, además de pedirles por una buena cosecha. Se les solicita que se logre *dar bien* el maíz, ya que en estas fechas, el elote está engrosando. Para ese acto, se llama a un especialista ritual, quien después de elegir un gallo colorado,

barre a la pareja (hombre y mujer cabezas de familia y encargados del terreno) y mata al animal desangrándolo.¹¹ La sangre es recogida con dos hojas de papatla y se guarda. Posteriormente el curandero corta el pescuezo del animal y le extrae el hígado, el corazón, la tripa, la cabeza y las patas. Con estos elementos se elabora un zacahuilito de olla que será el alimento de las tepas, mientras que el resto del animal, entero, se cocinará en otro zacahuil de olla (Fotos).



En Tamalín la señora Hermelinda Domínguez y su nuera preparan el zacahuilito para ofrenda.
Fotografía 7: Miguel Ángel Camero.

En ambos casos, se colocan hojas de papatla o de plátano y sobre ellas se coloca una capa de masa martajada o bien masa blanca para tortilla, una capa de chile color (lo que da un colorido rojo al alimento y contrasta con el blanco). Sobre ésta se colocan las partes del ave correspondiente. Se considera que el ave es un elemento que se relaciona con el inframundo y con la muerte, ya que en los funerales son estas aves las que transportan el alma de los muertos.¹² El zacahuil de olla se ve en la imagen,

¹¹ Entre los antiguos nahuas la sangre era el “líquido precioso” (*chalchíhuatl*) y vigorizaba a los diferentes dueños del cosmos. El hambre de Mictlantecuhtli era calmada por sus adoradores con jícaras de sangre vertidas sobre la cabeza de la imagen (López-Austin, 2008: 373).

¹² En este caso específico, al servir a las aves de alimento a las divinidades pueden ser una forma simbólica que sustituye a otra en un proceso de homologación, es decir que el zacahuilito posee las mismas características de un niño, por lo que las partes de su cuerpo son aquí conformadas con elementos análogos en una relación homóloga. No se niega lo asumido por Pérez Castro (2013: 363), quien informa, en su trabajo sobre las aves, que según los nahuas,

con las tres capas que deben estar bien divididas. Es importante mencionar que la disposición de las partes del pollo sobre la masa es observada con cuidado. En los zacahuilitos de vísceras, las patas van en los extremos y la cabeza en el centro junto con las vísceras. Pero antes de llevar la *Diligencia* al potrero o la parcela, se realiza el novenario. Durante el novenario el rezandero ocupa velas de cera de abeja y las prende cuando inicia el rezo del rosario, estas velas junto con el copal establecen una conexión con las tepas. En la fecha determinada para realizar la *Diligencia*, se matan cuatro gallos colorados que dan como resultado ocho zacahuilitos. Además, hacen un zacahuil comercial para dar de comer a los invitados a la *Diligencia*, lo que da un conjunto de nueve, dicen. La sangre y las plumas también se llevan al terreno. Además, se cuece al vapor carne de res enchilada, chayote, calabaza, plátano de castilla, camote de perrito, camote y atole de masa con pilón.



En casa de la señora Hermelinda Domínguez, en Tamalín, los zacahuilitos se cocinarán en la olla junto con otros frutos de la tierra como la calabaza y el plátano.

Fotografía 8: Miguel Ángel Camero.

éstos imaginaban que las almas de los difuntos pequeños viajaban por los cielos como aves e insectos y podían llevar mensajes de los hombres ante los dioses para que las plantas crecieran. En este mismo trabajo menciona la compleja significación de las aves en los diferentes contextos rituales, pero sin lugar a dudas, durante el trabajo de campo realizado, hay una relación entre aves y ritos funerarios que pueden conducir a pensar en la capacidad que estos animales tienen para comunicarse con planos diferentes al terrenal. Aquí se sostiene que una significación no necesariamente contradice la otra sino que se pueden asociar todas estas significaciones en un mismo objeto.

En el terreno se tiende una “mesa” formada por un conjunto de hojas de plátano colocadas en el piso y sobre la cual se colocarán los alimentos que comerán los humanos. Posteriormente los comensales se sientan en cuclillas o en cajoncitos. La pareja que está ofrendando y que es la propietaria de la siembra o de los animales, ocupa el asiento central de la mesa. El rezandero, parado, copalea y comienza a ofrendar. Las primeras ofrendas son los zacahuilitos de olla hechos con las vísceras, la cabeza y las patas. Con ellos barre a los dueños e inicia el llamado de las tepas. Cada tepa tiene su nombre. Menciona el especialista ritual: “Nana Tepa, Tata Tepa, les traigo zacahuil”, les dice, “Traemos tamales sabrosos, picositos”. También se les ofrece el humo del cigarro. “Que chupen tabaco, que tomen aguardiente”. Primero se les habla invitándoles a hacerse presentes. Posteriormente, el rezandero recorre el terreno o la milpa colocando alimentos. También les da de beber aguardiente y sopla hacia las cuatro direcciones del terreno. Además, copalea en las cuatro direcciones. Una vez que terminan estos actos, el especialista ritual -que sabe distinguir la llegada de las tepas-, los recibe: “Nana Tepa, Tata Tepa aquí está su comida”. Antes se tocaba música y se tronaban cohetes, pero esta ceremonia se está extinguiendo, tanto por la censura de la iglesia católica como por la ejercida por los protestantes; así como por los jóvenes que ya emigraron y se dedican a otras actividades. Ahora la música resulta costosa y la gente que acude a estas ofrendas y la que ofrenda es cada vez más escasa.

Una vez que se le ha ofrendado a las “Tepas”, el especialista ritual solicita a las personas que comiencen a comer el resto de los alimentos. Primero se comen los zacahuilitos de pollo sin masticar los huesos, después se comen el resto de los alimentos. Todos los huesos se colocan sobre una hoja de tamal junto con los otros restos del tamal. A este conjunto de desechos de comida se le llama *Tlazolli tamalpétlatl* y se coloca en un lugar que el especialista ritual decide. Una vez colocada esta “basura de tamal” se ponen siete puros encima.

Comentan las personas que el especialista ritual le dice al elotito en forma de conversación: “Te vas a hacer maíz”, y a la planta (mata) del maíz: “No te va a pelear el viento”. Gracias a estas acciones se asegura que no se vaya a perder la milpa, que no se pierdan mazorcas, asegura que “el cuidador” esté presente. Las Tepas vienen al llamado del aguardiente, por ello es necesario soplarlo, para que se acerquen a comer. Estos restos no pueden tocarse sino hasta el día después, pues como se mencionó arriba, si la gente toca este alimento ritual, se enferma.

El tlazol: ¿Enfermedad asociada a la tierra?

Al preguntar, ¿en dónde se encuentran las Tepas?, en Tamalín, responden que viajan a través del aire, pero están relacionadas con lo que habita debajo de los cerros y

de la tierra. Generalmente, cuando uno está enojado o se cae, lo agarran las Tepas. También refieren que se relacionan con la perturbación del paisaje y cuando se olvida agradecer y ofrendar a la tierra. El camino de las Tepas en Tamalín se define por cierto tipo de colinas, su movimiento, su flujo, va de abajo a arriba y en sentido opuesto, por lo que construir en medio de estos flujos de aire también es peligroso. Por ejemplo, sucedió que una vez una persona decidió construir encima de un cerro y para ello tuvo que “aplanarlo”, destruir el cerro y volverlo “habitabile para el ser humano”. Al poco tiempo se enfermó y no podían curarla. Se dieron cuenta de que las Tepas la habían “agarrado”, por haber tirado el cerrito. Llamaron entonces al rezandero quien “alumbró” y ordenó que se hiciera una *Diligencia*. Se le hicieron barridos a esta persona y posteriormente se realizó el ritual mencionado arriba.

En otra ocasión se mencionó que las Tepas habían enfermado a una persona, porque no había hecho *Ki Tlamakace Cintle* (el ritual de darle de comer a la mazorca) y teniendo milpa, se había olvidado de agradecer y solicitar a las Tepas que sus elotitos se hicieran mazorcas. Arturo Gómez menciona que la frase puede traducirse como: “Dar de comer al maíz, le van a dar de comer al maíz”, cuando se trata del ritual el término se convierte en sustantivo y entonces sería cintlacuale o cintlacualiliztli (comunicación oral del Dr. Arturo Gómez, abril, 2020).

Los niños también se enferman por las Tepas, son los más susceptibles. Por lo que también se hace un ritual. Cuando un niño recién nacido se enferma constantemente, es porque las tepas no permiten que permanezca aquí en este mundo. Se cree, según se dice, que aún no ha terminado su maduración, tal como la planta del maíz y, por lo tanto, se tiene que hacer otro ritual. En él los padrinos envuelven al niño en hojas de papatla, como si fuera un tamal y lo colocan en una olla de barro denominada mexicana (o bien de metal donde hacen el zacahuilito) y la ponen sobre el fogón, para que se termine de cocer con el fuego y de esta manera, su salud se recupere. López Austin nos dice que siendo el Sol por excelencia el portador del *tonalli*, a él se recurría en el pasado, pidiendo su intervención cuando existía una grave enfermedad.

Pero el niño no debía ser expuesto de inmediato a los rayos solares, cuando menos hasta que se supiera si la carga del tonalli del día de su nacimiento era benéfica o dañina. Mientras tanto debía someterse a la criatura a una irradiación más débil que la mantuviera viva [...] El fuego era en este caso el que en forma más apropiada podía ser colocado junto al niño como fuente de energía [...] (López-Austin, 2008: 230).

En Tamalín también se realiza una *Diligencia* después de este ritual. Con ello, se espera que el niño sobreviva. De esta forma las tepas aceptan que el niño siga vivo

y se les da de comer como acto de reciprocidad. Hay un intercambio entre lo que se les quita a las tepas (el niño al que no dejan estar en este mundo), pero que se les devuelve en forma de *Diligencia*. En otras comunidades cercanas de la Huasteca veracruzana, se informa que lo que se le ofrece a las Tepas cuando alguien está enfermo es un zacahuilito crudo. Aquí vemos la analogía entre alguien que está enfermo con un zacahuilito crudo. En donde se intercambia el objeto por el sujeto considerando que comparten sustancias similares, pues debe recordarse que los seres humanos están hechos de maíz.¹³

La analogía niño-zacahuil surgió también en Tepetzintla en el caso de “basura” encontrada en un barranco. Alguien había querido hacer daño a una mujer embarazada, comentaron, porque a un zacahuilito, a la hora de amarrarlo, le habían hecho nudos, como para ahorcar al feto con el cordón umbilical dentro del vientre de la madre. Esto le causaría problemas durante el embarazo a la mujer.¹⁴

Pero el zacahuil de olla, también se encuentra presente durante un ritual que en Tepetzintla se llama la “sacada” de las Tepas. La señora Cuervo, partera de Tepetzintla, mencionó que el día que nace el niño prenden una velita y entierran la placenta, lo hacen la partera y la madre en una esquina del terreno de la casa o en cualquier parte, pero nunca en el mismo lugar en donde se enterró otra de otros hijos. A los tres días se tiene que hacer la “sacada”, pues si no tanto la partera como la madre se queman, se secan por dentro, se mueren. La gente que no “se sacó” se ve con la piel pelada, quemada (apelada, dicen). Para hacer la sacada, se parte un huevo, se prende una vela y se lavan con agua de nopal preparada especialmente por la partera para este hecho. Lo hacen en el patio o frente al altar en donde se le da de comer a la tierra con unos tamales que se preparan para la ocasión. Todos se sientan alrededor de donde se pone la comida y se da de beber aguardiente a la tierra y también de comer. Todos comen y uno le habla a la tierra y le dice que tome cuando uno va a “pagar”. Pagar consiste en que después de haber comido, uno tiene que verter aguardiente sobre la tierra (siete gotitas) y dar gracias. Todo lo que uno come del pollo lo tiene que regresar, los huesos deben estar intactos y esos los guarda la partera para enterrarlos después. Únicamente la que vio el parto es la que puede preparar el agua, pero es necesario hacer el ritual porque si no, uno se muere.

Se sabe que alguien tiene ciertos poderes curativos o sobrenaturales cuando nacen con el cordón umbilical amarrado, “con la tripa amarrada o cruzada, cuando

¹³ Información proporcionada por el antropólogo Gastón Macín Pérez (21 de mayo de 2014).

¹⁴ Esto es independiente de lo que también se me ha mencionado en campo con respecto a que si un niño nace con el cordón umbilical enredado es que nació con el “don” de ser especialista ritual. El caso mencionado arriba se comentó como un caso de “causar daño” a otra persona.

vienen ahorcados”. Esos tienen el don y los padres deben realizar la sacada durante siete años por lo menos, sino catorce. Esto es para que el niño o la niña no pierdan la razón o tengan problemas de salud.

Las enfermedades de tierra son enfermedades que surgen de la relación con las Tepas. Según algunos autores existe una especie de animismo. Kristina Tiedje, ha mencionado que entre los nahuas potosinos existe la creencia de que “cada cuerpo y cada objeto (están) dotados de una interioridad que crea la interdependencia entre el mundo humano, animal, vegetal (plantas, árboles) y material (agua, piedras, viento, tierra)” (Tiedje, 2008: 20). Durante el trabajo de campo se observó que los objetos y los sujetos son todos sujetos, en el sentido de que poseen una sustancia de vida y una actividad que continuamente se hace presente en la interacción entre los humanos y el resto de los sujetos-objetos que los rodean. En esta ontología, todos los seres tienen la capacidad de ejercer poder sobre otros. Hay seres que están más estrechamente enlazados, como el maíz y el hombre. Pues el hombre es de maíz y de él se alimenta principalmente, además de que su siembra determina el ritmo de la vida comunitaria, la relación es íntima y continuamente se refrenda mediante actos de alabanza y reciprocidad por parte de los humanos, quienes se consideran en un nivel jerárquico más bajo que el maíz. La sustancia que comparten todos los seres es susceptible de ser dañina o perjudicial para cada uno de los sujetos cuando no se cumple la normatividad establecida entre todos ellos, ante lo cual, se despliega la denominada enfermedad en forma de emanaciones. Este desequilibrio provoca que el ser humano manifieste síntomas que se eliminan restableciendo el equilibrio en la relación pertinente con estas sustancias divinas, a través de actos de reciprocidad (como la *Diligencia*), para que se repare la ofensa. En el caso de las enfermedades de tierra, pueden acontecer cuando por ejemplo, alguien decide construir una casa y no respeta los flujos de las Tepas y decide hacer cortes a un montículo de tierra natural o a un cerro. De esta forma las Tepas ven interrumpido su movimiento, se les quitó parte de su hábitat y su flujo termina afectando a los seres que ahora se encuentran habitando el lugar o sembrando en él.¹⁵

En Tancoco, Veracruz, la enfermedad de tierra es una enfermedad pesada. Dice don Hipólito que la tierra está viva, es la que nos sostiene. Cuando uno se cae en una zanja, también se enferma, pues lo agarra a uno la tierra: “Allí necesita un pollito, barrieron con un pollito, le echaron aguardiente y se le quitó. Fue Nuestro

¹⁵ Para Tiedje (inspirada en Descola) el “panteísmo” de los nahuas potosinos se complementa con su percepción anímica del entorno, según la cual cada objeto y cada cuerpo están dotados de una interioridad, un “alma” que tiene su origen, y encontrará su fin en una misma fuerza universal (Tiedje, 2008: 25).

señor, esta tierra santísima, tierra que recibe este grano y hace que salga. Dios”. En Tepetzintla hay enfermedades *muy pesadas* como la parálisis, la embolia, los cancerosos y para ello se tiene que hacer un *malintón*, darle de comer a la tierra. Para ello debajo del altar, se extienden 1 o 2 zacahuiles. Cuando la gente posee recursos económicos, tiene que hacer 2, que son la pareja: hembra y macho. Y estos zacahuiles son de pollos, una hembra y un macho. Pero antes, estos dos pollos están vivos y son utilizados para barrer al enfermo. Una vez que el curandero los ha barrido, dice doña Lety, los pollos se quedan “privados”, es entonces cuando el curandero los mata. Los pollos se enchilan y se hace el zacahuil, uno de gallina y uno de gallito. Los zacahuiles se ofrendan ante el altar y se pasan a regar siete gotitas de aguardiente. Se hace un collar de flores de zempazúchitl para el enfermo y se le brinca siete veces de fuera hacia adentro. Cuando es un trabajo pesado (que se trata de aliviar una enfermedad pesada), se extienden los zacahuiles frente al altar y se ponen 7 refrescos, 7 cervezas, 7 pedazos de calabaza, 14 velas y en cada lugar se tiran siete gotitas de aguardiente.¹⁶ Antes de servir el zacahuil tiene que ramearlo con la yerba negra. Uno entonces se sienta hincado en el piso y se come el pollo, pero no los huesos, ni todo lo que lleva cáscara como la calabaza, ni tampoco se tiran las plumas de la gallina ni las vísceras ni las tripas. Todo eso se guarda y se junta para tirarlo, por eso se llama basura.

A la tierra le gusta el zacahuil de olla, el pollo. Especialmente las vísceras. Durante el trabajo de campo fue notorio que éstas se reservan especialmente para la tierra y se entierran en algunas ocasiones en que se ofrendan.

Cierto es que las Tepas habitan cerca de corrientes de agua subterráneas y ciertos estados de ánimo son propicios para que las Tepas lo agarren a uno.

Pero, ¿qué significa que las Tepas lo “agarren”? Las Tepas se llevan el *tonatl* de nosotros, no importa que uno sea gringo o que hable español, todos tenemos *tonatl* y cuando las Tepas se lo llevan, lo bañan, lo cuidan y le dan de comer como si fuera un niño. Uno no lo ve porque todo es puro viento, dice la señora Hermelinda. Por eso se comunican bien con el tabaco y el copal, porque también son aire, como las Tepas.

Las Tepas son pues, las que enferman a las personas llevándose su *tonatl*, dejándolo a uno enfermo. El profesor Roberto William García ya nos había hablado

¹⁶Según el antropólogo Gastón Macín, el número siete está relacionado con la magia (comunicación personal 21 de mayo de 2014), por lo que ello implicaría un proceso mágico. La propuesta es que se trata de invocar una transformación necesaria y divina: la transformación de los seres vivos en alimento para los hombres y en los hombres en seres maduros para la vida en este plano terrestre. El siete implicaría la invocación a las fuerzas divinas transformadoras que hacen que la salud o el equilibrio regresen a todos los sujetos (incluido el horno).

de las Tepas como entes asociados a la Tierra en la cosmovisión prehispánica. Recuérdese que según una antigua mito nahua (retomo la versión de La Historia de los Mexicanos por sus pinturas) la Tierra fue creada cuando los dioses Quetzalcóatl y Tezcatlipoca tomaron al monstruo Tlaltecuhli (Cipactli) que yacía en las aguas primigenias por sus extremidades posteriores y anteriores y la destrozaron. Esta deidad femenina poseía codos y rodillas que estaban llenos de bocas, ojos y garras con las que atacaba y mordía salvajemente. Con su cuerpo partido formaron la tierra y el cielo. Para compensarla de los daños, ordenaron que de ella saliesen los frutos para alimentar al hombre.

Después de que se formó la Tierra y la vegetación en medio del agua, se dice que Tlaltecuhli lloraba algunas veces por la noche, porque deseaba comer corazones de hombres. No se quería callar en tanto no la alimentaran con corazones y tampoco quería dar frutos si no la regaban con sangre de hombres. Y fue así que se necesitó de los sacrificios para devolver a la Diosa un poco de calma ante la tristeza de su desgracia.

Dice Roberto Williams García que los relatos de las Tepas o Tlaltepas le recuerdan a Tlaltecuhli.

La voz talticpac, parecida a taltépas, significa en los vocabularios: el mundo o encima de la tierra. Taltépas es el mundo donde habitamos, el que vemos, la tierra donde sufrimos y amamos. Taltépas o Tepas es la tierra personificada. Tepas son una manifestación de la Tierra (1965: 51).

Las Tepas también están asociadas a las corrientes de agua como los arroyos o los ojos de agua. Pero de nuevo debemos referirnos a la época prehispánica cuando Tlaltecuhli fue desmembrada y sus cabellos ondulados se convirtieron en corrientes de agua que Williams dice es yacente a la tierra.

Y quizás por ello podamos entender que se tenga que hacer una *Diligencia*, en donde se riega sobre la tierra la sangre de las aves muertas, se hace un zacahuil con las vísceras y el corazón.

Considero hacer referencia al pasado prehispánico para entender algunos posibles significados del por qué las vísceras, el corazón, la cabeza y las patas se separan del ave a la hora de preparar los zacahuilitos, haciendo unos con estas piezas y otro con el resto del animal. Sabemos que estas partes del cuerpo están asociadas a entidades anímicas. En la cabeza se encuentra concentrado el *tonalli*, en el corazón, el *yolía*, *toyolía* o *teyolía*, y en el hígado, el *ihíyotl* (López-Austin, 2008: 262). El centro anímico es el corazón y a él se le atribuían la vitalidad, el conocimiento, la tendencia y la afición. López Austin también menciona que los daños al teyolía se podían curar de varias formas, pero una de ellas era preparar una masa con

la sangre de los corazones de los tres niños sacrificados, hule y cierta semilla, ya que la masa fortalecía a los comulgantes que habían cometido una falta en una conducta moral, otras enfermedades que cubren al corazón con flemas y los daños producidos por hechiceros (López-Austin, 2008: 256-257). La masa preparada se denominaba *toyolía itlacual* o *yolía in tlacualoz* (comida del *yolía*).

En el *ihiyotl* o hígado residían la vida, el vigor, las pasiones y los sentimientos. Del hígado surgían la apetencia, el deseo y la codicia, al igual que la ira y el aborrecimiento. Estos estados anímicos y mentales generaban emanaciones que dañaban a otras personas y se conocían con el nombre de *tlazolmiqiztli* (amortecimiento de basura), *chahuacocoliztli* (enfermedad de amancebamiento) y *netapalhualiztli* (efecto recibido por acción ajena) (López-Austin, 2008: 259-261).

Esta descripción de los tres centros anímicos puede ayudar a entender la importancia de estas partes del cuerpo que son separadas durante el destazamiento del animal y cocinadas en otros zacahuilitos.

El resto del cuerpo del ave se cocina en otro zacahuil y cuando se consume la carne, dejando los huesos intactos, tal como lo hace la madre tierra cuando morimos. El zacahuilito se convierte en una forma simbólica que comunica un sacrificio y revela el proceso de lo que las divinidades de la tierra hacen con los hombres una vez que estos mueren: los descarnan. Así lo plantea Dabrowska para la época prehispánica:

Todo ello lleva a plantear la hipótesis de que las deidades del inframundo no comen solamente manos, pies o corazones, sino todo el cuerpo humano, lo cual es acorde con el destino final que esperaba al hombre [...] todos los diversos dioses se pusieron de acuerdo para conducirme, para que fuera allá, junto a ellos, al lugar llamado *Ximohuayan*, donde tienen casa en común todos los que mueren (Castillo, 2001: 117) [...] Durante el viaje al noveno piso del inframundo, el *toyolía* [...] quedaba “afeitado” o “pulido”, “dolado”, “raspado”, “rasurado”, “limpiado” del cuerpo y al mismo tiempo de los rasgos individuales del hombre (López-Austin, 1995: 222).

De esta manera los hombres muertos -o más bien sus cuerpos- se volvían “comida” de los eternamente hambrientos dueños/deidades/habitantes del inframundo, cuya función era dejarlos “descarnados” y, dado que era un destino inevitable, este fin causaba un miedo justificado en los hombres. De esta forma, resultaría comprensible la presencia de las partes del cuerpo humano en las imágenes de *Mictlantecuhtli* y *Mictecacihuatl* o bien de las *tzitzimime*, los que de alguna forma podían dañar, perjudicar o incluso destruir a los hombres. En el caso de estos habitantes del interior de la tierra, resulta también lógico que sus “alimentos” sean más “variados” que los “alimentos” del sol y de la tierra (*in tonatiuh in tlaltecuhtli*), dado que finalmente

los primeros devoran el cuerpo humano después de la muerte, que es su papel y su obligación. Uno de los curanderos (que son las personas que viajan al inframundo) nahuas contemporáneos de la Sierra Norte de Puebla, indica que el Señor de la Muerte come la carne de los muertos enterrados, lo cual se resume en que “nos da de comer *talocan*, luego nos come *talocan* (Knab, 1991: 41-42, 1995: 66, citado en Mikulska-Dabrowska, 2007: 22).

El zacahuil de olla conduce a todo este universo cosmogónico asociado con el orden de la naturaleza y la salud humana. Las ofrendas implican también marcadores cognitivos que ayudan a reforzar ideas sobre la vida y la muerte. En este caso, separar las partes del ave y destinarlas a diferentes usos y utilizarlas en diferentes momentos del ritual permite establecer también las funciones de las divinidades y su papel en la vida humana. También fortalece categorías sociales con respecto a la salud, la enfermedad y la muerte. Los diferentes tipos de ofrenda diferencian diferentes tipos de divinidades, estados emocionales y mentales que generan enfermedades, y diferentes tipos de relaciones sociales establecidas entre los habitantes de la localidad.

A manera de conclusión

El zacahuil de olla juega múltiples funciones con sus respectivas variantes. Opera como ofrenda para las divinidades en donde se realiza un intercambio para recobrar la salud de los humanos, permite la separación del niño de las Tepas, se ofrece como pago a la tierra y sus divinidades por una buena cosecha y sirve como ofrenda también a la Tierra en época de ofrendas de Xantolo. Su percepción como sujeto-objeto que está vivo y que posee cualidades similares a las de un ser humano, posibilita una comunicación fluida con las divinidades ante cualquier tipo de quebrantamiento del equilibrio cosmogónico. Cuando éste se ve interrumpido por las acciones humanas, al romper la normatividad entre los sujetos de la comunidad, los hombres son sancionados a través de las sustancias de los sujetos-objetos divinos que le rodean y que nunca le abandonan. Esta acción sobre los seres humanos puede ser entendida como un acto de justicia por parte de los seres afectados, reforzando así la normatividad existente, tal como lo expresa Barabás (2008: 126). El zacahuilito sirve para restablecer el orden. Este ser vivo se ofrece en retribución por las faltas cometidas y permite la reproducción social, pero también perpetúa una forma de entender la naturaleza humana y todo lo que le rodea.

La estructura de analogías sobre las que se sustenta este estilo de pensamiento es aquella en donde todo lo que existe sobre el mundo tiene una entidad anímica. Los seres vivos comparten sustancias y en la relación entre objetos y sujetos (que desde la perspectiva nativa son todos sujetos), la realidad puede entenderse como un

gran sistema de relaciones analógicas, como se mostró en la Figura 1. Este conjunto de analogías-fractales permiten a los sujetos actuar sobre el mundo.

El agricultor de tradición mesoamericana -como el hombre de innumerables tradiciones a lo largo y a lo ancho del planeta- se ha concebido como una criatura asombrosamente compleja. Si bien proyectó su índole física, psíquica y social para socializar el mundo y crear otro mundo más allá, al volver a sí mismo se entendió como fractal de aquel mar de sociedades y dividió su intimidad para imaginarla como un conglomerado de entidades anímicas que, al fin y al cabo, son personas divinas. El hombre mesoamericano se ha concebido como una asociación de dioses envueltos por la misma cáscara corporal. Permanentes unos, pasajeros otros, forman en su conjunto la personalidad humana sin perder sus características propias (López-Austin, 2009: 12).

Zacahuil comercial	Zacahuil de olla
Se come en días de plaza, clausuras escolares, convivencias familiares como cumpleaños, especialmente quinceañeras, en los bautizos, mítines políticos, etcétera.	Curaciones, entre las que encontramos las del entlazamiento, enfermedades pesadas como la embolia o parálisis. A este proceso de curación le llaman malintón. En otras comunidades el zacahuil para curar se mantiene crudo y se entierra, esto porque la enfermedad puede verse como una falta de cocción o maduración o bien exceso de calor que rompen con el equilibrio en el sujeto y entre el sujeto y la naturaleza. Por ello el zacahuil sale culebreado cuando se entlazola por contagio de un sujeto envenenado por enojo, envidia, deseo sexual insatisfecho y envenenamiento por víbora. De allí que el zacahuil entlazolado sale medio crudo y medio cocido. Sacada, ritual después del parto para quitar el calor. Ofrenda cuando ocurre la muerte de alguien. El zacahuil se lleva al cementerio y se come allí. Ofrenda de agradecimiento, por un buen negocio, trabajo, viaje. Ofrenda y pago a la tierra en la milpa por una buena cosecha.
Tlazol	
Calor que afecta a los niños, a los alimentos y a los negocios como extensión, ya que los alimentos son también mercancías. En este caso, la actividad comercial de la elaboración del zacahuil se integró a la cosmovisión y prácticas rituales locales.	

Cuadro 1: Diferencias entre el zacahuil comercial y el zacahuil de olla a partir de las ocasiones en las que se prepara.

Fuente: Trabajo de campo durante varias temporadas.

Este ejercicio basado en el zacahuil permite ver la red de relaciones imbricadas entre el hombre y los seres que lo rodean. Los alimentos rituales son un microsistema dentro de ese macrosistema cosmogónico que conforma la cultura de los seres humanos. Permite entrever estos entramados de analogías con las cuales se percibe el mundo. Dichos entramados no son fijos, están en constante cambio y son flexibles ante las transformaciones socio-económicas. Las múltiples funciones de los alimentos rituales, su uso flexible y sus cambios, dan muestra de la plasticidad cultural de las comunidades indígenas. En su relación con los agentes del capital y en su propio papel de comerciantes, retoman prácticas culturales, establecen puentes con otras sociedades y construyen formas novedosas de empleo, generando nuevas tradiciones en las ciudades, retomando y cambiando aspectos de su estilo de pensar y su modo de vida.



Madre naturaleza (2018). Pintura de Jorge Domínguez, pintor indígena de Mata de Otate, municipio de Chontla, Veracruz, sierra de Otontepec, óleo sobre tela, 70 x 50 cm.

Fotografía 9: Amaranta Arcadia Castillo Gómez

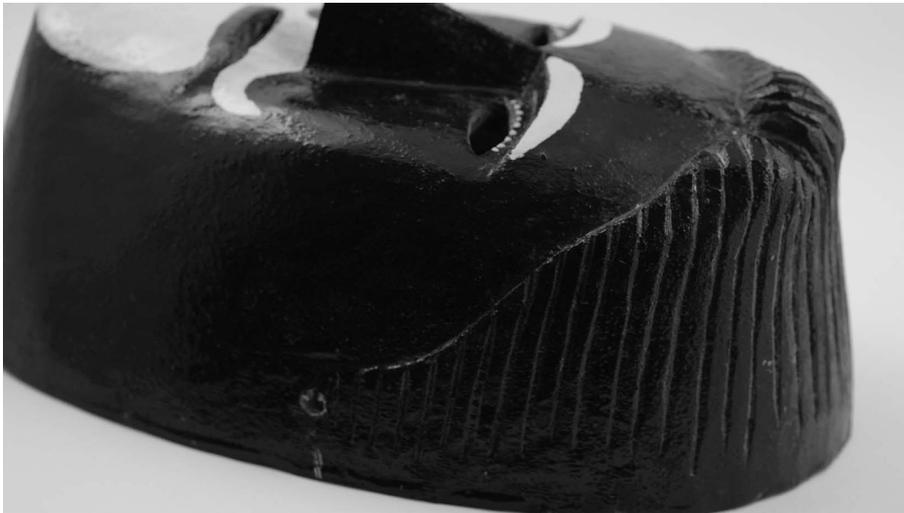
Bibliografía

- Barabás, Alicia, “Cosmovisiones y etnoterritorialidad en las culturas indígenas de Oaxaca”, *Antípoda*, No. 7, Julio-Diciembre, 2008, pp. 119-139.
- Castillo, Cristóbal del, *Historia de la venida de los mexicanos y de otros pueblos e historia de la conquista*, Trad. y estudio introductorio de Federico Navarrete Linares, Conaculta, México, 2001.
- Castillo-Gómez, Amaranta Arcadia, “Acercamientos a la categoría de tlazol entre los nahuas de la Huasteca veracruzana”, en: Ana Bella Pérez Castro (coord.) *Equilibrio y Reciprocidad: Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, Consejo Veracruzano de Arte Popular, Veracruz, 2007, pp. 50-66.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona, 2002.
- Hooft-Anuschka-van't y José-Cerda-Zepeda. (2003). *Lo que relatan de antes. Kuentos teenek y nahuas de la Huasteca*, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, Hidalgo.
- Hooft-Anuschka-van't. (2014). “Lengua y Cultura nahua de la Huasteca”. Disponible en: <http://avanthooft.net/index2.html> [recuperado el 24 de abril de 2014].
- Ingham, John M., “Time and Space in Ancient Mexico: the symbolic dimensions of Clanship”, *Man*, vol. 6, 1970, pp. 615-629.
- Knab, Tim J., “Geografía del inframundo”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, UNAM-IIH, México, 1991, No. 21, pp. 31-57.
- López-Austin, Alfredo. (1995). *Tamoanchan y Tlalocan*. Fondo de Cultura Económica, México.
- _____. “Cuerpo Humano e Ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas”, *Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM*, México, 2008.
- _____. “El Dios en el Cuerpo”, *Revista Dimensión Antropológica*, Año 16, volumen 46, mayo-agosto, 2009, pp. 7-45.
- López-Austin, Alfredo y López Luján, Alfredo. “El sacrificio humano entre los mexicas”, en: *Arqueología Mexicana*, Año 2010, Vol. 17, No. 103, pp. 24-33.
- Mikulska Dabrowska, Katarzyna, “La comida de los dioses. Los signos de manos y pies en representaciones gráficas de los nahuas y su significado”, en *Revista Itinerarios*, IEIEI-Universidad de Varsovia, Año 6, 2007, pp. 11-53.
- Morín, Édgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa Editorial, España, 1996.
- Park, Robert Ezra, *Race and Culture*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1950.
- Pérez-Castro, Ana Bella, “El sacrificio de aves en los rituales de la Huasteca”, en Pérez Castro, Ana Bella (coord.), *La Huasteca. Concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM y El Colegio de San Luis, México 2013, pp. 333-364.
- Rutsch, Mechthild, *La ganadería capitalista en México*, Editorial Línea, México, 1984.

- Tiedje, Kristina, “Curación y maleficio entre los nahuas potosinos”, en: Gallardo, Patricia, Curanderos y Medicina *Tradicional en la Huasteca*, pp. 17-54.
- Vázquez-Rodas, Juan Arturo, Situación Agropecuaria del Municipio de Tepetzintla, Veracruz, Tesis de Licenciatura de la Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia, Universidad Veracruzana, 1983.
- Williams-García, Roberto, “Las tepas”, en: *La Palabra y el Hombre*, enero-marzo 1965, no. 33, Universidad Veracruzana, México, 1965, pp. 49-52.

Breve glosario:

- *Culebreado* se refiere a medio crudo y medio cocido.
- *Copalear* se refiere a dispersar el humo del copal que se está consumiendo dentro de la copalera alrededor de las imágenes o los objetos, así como a las divinidades y otros seres a los que se quiere llamar con ese olor y deleitar.
- *Barrido* es un procedimiento que se utiliza para curar enfermedades y consiste en limpiar con un conjunto de hierbas el cuerpo del enfermo, frotándolo con ellas mientras el especialista recita algunas oraciones que acompañan el proceso curativo.



Detalles de la máscara de “Negrito”, de la danza de Negritos de Candil, en la localidad de Tamalín.
Fotografía 10: Artista: César Santiago Martínez. Fotógrafo: Carlos Armando Salas Avendaño.



Detalles de la máscara de “Pañolito”, de la danza de Negritos de Candil, en la localidad de Tamalín.
Fotografía 11: Artista: César Santiago Martínez. Fotógrafo: Carlos Armando Salas Avendaño.

2. Proceso de elaboración de la máscara de “pañolito” de la Danza de Negritos de Candil en Tamalín, Veracruz¹

Humberto Rangel Balderas

Introducción

El objetivo de este trabajo es describir el proceso de construcción de una máscara de la Danza de Negritos de Candil, en la comunidad de Tamalín. La idea surgió a partir de observar las danzas de la Huasteca y el interés de realizar un análisis de los procesos plásticos en las comunidades de esta región, por lo que las máscaras resultaron ser un vehículo para analizar estos procesos y difundirlos.

El estudio de las máscaras como manifestación plástica es antiguo, sin embargo, en el área mesoamericana es escaso. Por tal motivo, el interés fue reforzado por la necesidad de contribuir a describir procesos de elaboración y materiales usados, además del simbolismo de estos objetos. Por lo tanto, el propósito es conocer y describir el proceso de la elaboración de la máscara ritual llamada “Pañolito”, utilizada por los danzantes en la comunidad de Tamalín durante la danza de Negritos de Candil. Antecedida por una introducción breve y sus generalidades en el mundo y en Mesoamérica, para después abordar las características de la localidad de Tamalín, la festividad de Xantolo, la danza y la elaboración de la máscara.

1.1 La máscara: generalidades, etimología y funciones

Desde los más remotos tiempos, la máscara ha fascinado al hombre. Él la creó para proporcionarse un rostro diferente, una cara más; una cara que fuera el escudo ante lo desconocido, el arma mágica para enfrentar los peligros, la nueva personalidad portadora de fuerzas para encarar lo sobrenatural, el espejo que reflejara su inconsciente y aquel mundo fascinante y aterrador a la vez, nacido de su imaginación ante la angustia de las propias limitaciones (Chaves-Mendoza, 1977: 70)

¹ Este trabajo es resultado de la tesis dirigida por la doctora Amaranta Arcadia Castillo Gómez.

Resulta difícil pensar que exista alguna persona que no haya portado una máscara a lo largo de su vida. Popularizadas en la ciudad como objeto de consumo para fiestas y destinadas a ser arrumbadas en lo recóndito del clóset o del baúl, no son pocos los que han experimentado la sensación de “vestir un rostro” diferente, de caracterizar aquel héroe que tanto admiran, o representar a un infame monstruo salido de una película de horror de los años ochenta. Sea cual sea el caso, se entiende que el uso de la máscara nos transforma, aunque sea sólo por un instante; representa algo fuera de lo cotidiano. Portar máscara nos transporta simbólicamente y su uso queda restringido solo para ciertos momentos y situaciones especiales.

Este capítulo abordará la máscara desde un enfoque general, describiendo su definición y analizando su etimología para entender sus connotaciones actuales. Además, se describirán sus dos principales funciones y se repasará de forma breve algunas otras propiedades que se han añadido con el paso del tiempo y las fluctuantes necesidades del ser humano.

La Real Academia Española describe la palabra “máscara” como:

Figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra, practicar ciertas actividades escénicas, rituales (Real Academia Española, 2019, Recuperado en: <https://dle.rae.es/máscara>, el día 18 de septiembre del 2020).

La definición misma muestra las infinitas posibilidades en cuanto a diseño y formas que éstas pueden tener, ya que es posible representar figuras zoomorfas, antropomorfas, combinaciones de ambas y demás figuraciones simbólicas, como: el viento, el fuego, la oscuridad, la luz, etcétera. La imaginación de cada grupo humano es el límite a la hora de confeccionarlas. Además, resalta lo versátiles que pueden ser sus materiales, ya que, para enmascarar basta con cubrir el rostro y mostrar uno nuevo; esto puede lograrse con una inmensa cantidad de objetos, de este modo una máscara puede ser desde un simple pedazo de tela, pintura que sirva para deformar el rostro, papel, un simple trozo de madera, o hasta elaboraciones más complejas, como las que son adornadas con piedras preciosas, plumas de animales sagrados, talladas en piedra, laminadas en oro, etcétera.

Orígenes etimológicos de la palabra máscara

La palabra máscara resulta un tanto compleja en cuanto a la pluralidad de significados, así como de la procedencia de los mismos. En primer lugar, máscara con el significado de disfraz, proviene del italiano *maschera*, palabra que derivó del árabe *masjara* cuyo significado es bufón o personaje risible, a su vez, tal palabra árabe provenía de *sahir* que puede interpretarse como burlarse de alguien y que

en Europa fue influenciada por dialectos italianos y por el occitano *masca*, cuyo significado es bruja (Soca, 2006). No obstante, un tercer emparejamiento semántico lo comenta Ana Sofía Pérez Bustamante Mourier al mencionar que:

En tercer lugar se documenta en Europa un verbo *mascarar: tiznar*, y un sustantivo *máscara: tizne*, que etimológicamente podrían derivar tanto de la raíz europea como de la influencia que la palabra árabe ejerció sobre aquélla, y que semánticamente se emparentan tanto con la *máscara: careta*, porque una de las formas de ocultar el rostro es tiznándolo, como con la *máscara: bruja*, porque las brujas gustaban de tiznarse el rostro para sus oficios de tinieblas' (Bustamante, 1990: 4).

Al observar el triple significado de la palabra, se entiende que la máscara ha estado ligada desde tiempos remotos a lo sobrenatural y a lo terrorífico, ya sea por la connotación con la bruja o por lo negro del tizne; es lo oscuro y la portadora de males, sin embargo, de manera ambigua, es también un objeto provocador de risa y burla, emparentada con el bufón y el payaso (Bustamante, 1990); de uno u otro modo, resulta claro que la máscara es un objeto que funciona en planos que están por encima de la cotidianidad y roza con contextos oníricos y sobrenaturales, asociados con la muerte también.

Además de las raíces etimológicas, otro significado para “máscara” es el que designa una forma de arte rupestre que se realizaba en las cuevas como la de Altamira y no debe confundirse con el término que está emparentado al disfraz, al respecto L. G. Freeman menciona:

En realidad no son máscaras en el sentido de disfraces. Son unas sugestivas formaciones naturales, que salen de las paredes irregulares de las galerías. Su forma natural tiene cierto parecido con la cabeza de un animal o la cara humana, y por medio de unos retoques con los dedos, martillos, buriles o lápices de color, sus rasgos han sido retocados en lo mínimo necesario para hacer resaltar esta semejanza (Freeman, 1992: 101).

Es preciso no confundirlas con las máscaras que cubren el rostro, pues son las que se abordarán en este trabajo.

Funciones de la máscara

Una máscara es un objeto que representa una persona, un animal o un ser imaginado, para que a través de ella se expresen las divinidades, entes maléficos o el pueblo, y que sirve para cubrirse el rostro o representar uno distinto en actividades escénicas y rituales. Dicho esto, la máscara posee dos funciones principales: *ocultar* y *mostrar*; funciones en apariencia simples, pero que en realidad guardan un poder

simbólico. En diferentes sociedades y culturas, esconder el rostro lleva consigo anular la personalidad del sujeto durante el tiempo en que la máscara es portada; así mismo, al usarla, ésta le ofrece al sujeto una personalidad nueva, así como la capacidad (también simbólica) de realizar funciones mágicas de entes que ahora son los que actúan a través del cuerpo del enmascarado, o adquirir poder y estatus. Algunas de las funciones, son por ejemplo ocultarse de los espíritus malignos, o cómo se verá más adelante en algunas comunidades de las Huastecas, la persona es capaz de esconderse de la mismísima Muerte.

Así mismo, otorgar un rostro nuevo al sujeto, le permite transformarse para poder encarnar las fuerzas sobrenaturales y otorgarle la fuerza para realizar un determinado rito (Bustamante, 1990).

Sin embargo, para ciertos sectores de las sociedades occidentales actuales la máscara suele ser vista únicamente desde su función de ocultar el rostro y con fuertes cargas negativas, olvidando precisamente que el objeto al ser portado por el sujeto y dotado de un profundo simbolismo, es capaz de transformar. Es preciso recordar que desde el origen etimológico de la palabra en Occidente fue relacionada con las brujas y lo oscuro. Gisela Cánepa Koch en su trabajo *Una propuesta teórica para el estudio de la máscara andina*, explica que gracias a la evolución del pensamiento en occidente, nuestras sociedades tienden a buscar verdades absolutas y las máscaras no fueron la excepción, siendo vistas únicamente desde su función encubridora, dejando de lado que cumplen dos funciones complementarias entre sí: ocultar un rostro y mostrar uno diferente (Cánepa, 1992).

Otro aspecto importante a considerar es que, más allá de sus dos propósitos básicos, la evolución de la máscara, así como sus funciones no son ajenas a la evolución de las sociedades y del pensamiento humano, bien lo menciona Gombrich como: “la historia del arte no es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y exigencias” (Gombrich, 1999: p. 44). Sin embargo, claro está que la innovación técnica también va implícita dentro de las exigencias y aún más en las sociedades capitalistas decididas a fabricar en masa, en donde el simbolismo y la conexión cosmogónica entre los objetos, las personas y la naturaleza se pierde en aras de la reducción del tiempo de fabricación, pues las cosas son vistas como una mercancía.

De este modo se pueden identificar nuevas y viejas funciones para las máscaras que se abordarán a continuación, como las fabricadas para salvaguardar la salud; las utilizadas en la cultura occidental para entretenimiento; y las máscaras utilizadas en distintos rituales en diversas culturas que tienen una función más bien sagrada.

Máscaras de protección corporal

Las funciones asignadas a las máscaras se han diversificado, dependiendo de las necesidades de cada cultura y tiempo histórico, actualmente se puede identificar con facilidad un gran número de máscaras disponibles en las ciudades y que fueron construidas con propósitos específicos, que no necesariamente fueron realizadas para otorgar un rostro distinto a la persona. Un ejemplo de esta situación corresponde a las máscaras de protección corporal que nacieron precisamente de la necesidad de salvaguardar la vida de los seres humanos.

Su función radica precisamente en mantener intacta la salud de la persona frente a distintas amenazas exteriores como cenizas, sustancias nocivas o virus.

Tal vez la figura más representativa de este tipo de máscaras se remonte a la Primera Guerra Mundial, cuando el ejército alemán realizó ataques de gas tóxico contra sus enemigos, situación que dio origen a la respuesta violenta de los contrincantes valiéndose de los mismos medios, a partir de ese momento los bandos comenzaron a utilizar la máscara antigás (Majía-Azuero, 2009).

Así, queda claro que la necesidad de salvaguardar la vida de los soldados trajo consigo una modificación intelectual a la función que puede realizar una máscara. Sin embargo, el objeto mismo puede ser retomado en diferentes sectores de las sociedades sin importarles la función con la que fue creado, en el caso de la máscara de gas es utilizada actualmente por una tribu urbana denominada *cyber-punk* o *cyber-gótico*, como mero accesorio decorativo, mostrando que las máscaras tienen su propia evolución dependiendo de la utilidad cultural que le otorga el ser humano (Terrades, 2015).

Estas mismas máscaras fueron usadas como fuente de inspiración y denuncia de la crueldad de la guerra en las pinturas del expresionista alemán Otto Dix, en las primeras décadas del siglo XX.

Máscaras en la cultura occidental

Luchadores, superhéroes, televisión y juguetes

Un tanto distinto a las máscaras de protección es lo que ocurre con mayor frecuencia en las ciudades occidentales, en donde la máscara ha sido explotada en ámbitos comerciales, generalmente asociada a los medios masivos de comunicación y a la industria del entretenimiento. En algunos casos logra mantener esa esencia de misterio e incógnita como en el caso de la lucha libre mexicana y en otros casos más tristes se subordina a ser un mero objeto decorativo.

La lucha libre de México fue extremadamente popular en la segunda mitad del siglo XX, tanto así que pasó a ser parte del cine y de él surgieron íconos de la cultura popular mexicana como el Santo, el enmascarado de plata. La lucha

libre posee en su fórmula una esencia teatral y cómica que además utiliza en su espectáculo actividades deportivas de alto impacto como grandes saltos, piruetas encima de las personas, falsas cachetadas, etcétera, con las cuales logran cautivar la atención del público; en este espectáculo se encuentran dos bandos claramente diferenciados: los técnicos (que se asocian como los buenos y los que respetan las normas deportivas) y los rudos (los malvados, tramposos y sin moral) (Contreras, 2012).

Además de la cabellera, la máscara es para el luchador uno de sus bienes más preciados, ella es parte de la indumentaria del personaje mediante el cual el luchador es reconocido incluso a nivel nacional, perder la máscara en una lucha es un acto deshonesto y humillante (Terrades, 2015). Esta importante parte de la vestimenta del luchador y que generalmente se fabrica de tela o piel, guarda cierto simbolismo en cuanto a su diseño, ya sea en los colores o los patrones que presenta, en este sentido no ha perdido del todo la relación con la antigua cosmovisión mexicana, puesto que son incluidas máscaras con animales emblemáticos del pasado mesoamericano como el jaguar y el quetzal (Terrades, 2015).

Una vez más se evidencia el poder metamórfico que tienen las máscaras, puesto que portarla le otorga al deportista su personaje, puesto que el Santo no es el Santo sin su máscara.

Trascendiendo la barrera deportiva y del espectáculo en la televisión abierta de México, los luchadores invadieron el cine a mitad del siglo pasado, concretamente, en 1952 se registra la primera película de luchadores: *La bestia magnífica*, dirigida por Chano Urueta (Contreras, 2012), en el transcurso del siglo vendrían otros filmes siendo de los más conocidos los referentes al Santo. La incursión de luchadores enmascarados en los medios de entretenimiento, sumada a la gloria deportiva, fue una oportunidad que los medios de producción masiva no dejaron pasar y hasta la fecha se pueden encontrar máscaras del Santo que rondan entre los \$120 y los \$1400 dependiendo de la calidad de la misma, también es común ver puestos abarrotados afuera de los auditorios, donde se realizan las luchas, llenos de máscaras de distintos luchadores y que el consumidor compra según su personaje favorito. Claro que éstas máscaras destinadas a la venta-compra no fueron fabricadas ni para proteger al sujeto ni para invocar a fuerzas sobrenaturales, cumplen el papel de disfraz con una función de entretenimiento; sin embargo, esto no significa que las máscaras no posean cierto valor a nivel simbólico para el sujeto, puesto que son compradas con base en cierta identificación con el luchador ya sea a nivel moral o deportivo.

Otro ejemplo acerca de estas máscaras comerciales destinadas al disfraz y su uso en las fiestas, son las que abundan en los días de brujas y son más reconocidas las que son sacadas de personajes ficticios del cine de terror, por ejemplo, en el

terror ochentero destacan las máscaras de los personajes Michael Myers, Freddy Krueger y Jason.

Parecido al honor y a la identificación de hombre-máscara de la lucha libre es lo que sucede con los superhéroes de los cómics, en estas historietas las máscaras abundan y son utilizadas tanto por héroes como villanos, en este sentido la máscara que forma parte del traje del personaje hace gala de sus dos funciones básicas, en parte mantiene en anonimato al sujeto y su vida diaria como persona común, a la vez que muestra uno completamente distinto, el héroe en sí. Apenas hace unos años se ha visto una revolución por parte de la industria del entretenimiento en donde numerosas películas de súper héroes producto de las compañías de cómics: Marvel y DC han llegado al cine en forma excesiva. Al ser dirigidas principalmente al público infantil y adolescente las empresas encargadas de fabricar juguetes llenan los estantes de las tiendas comerciales con productos de estos personajes en donde las máscaras de plástico encuentran un lugar importante dentro de ellos, como las máscaras de El Hombre Araña e Iron Man.

Máscaras rituales

Otras máscaras tienen una función más bien mágica, mediante el cual el individuo al portarla, logra adquirir ciertos poderes sobrenaturales en un nivel simbólico, con los cuales es capaz de influir sobre la naturaleza. Su uso se remonta milenios atrás, en donde fue utilizada principalmente en los dramas de culto para representar y recrear mitos, controlar fuerzas sobrenaturales e influir positivamente en la recolección de frutos y en la caza; para los pueblos nómadas cazadores-recolectores, el uso de la máscara estuvo ligado con la noción mítica del “amo de los animales” el cual es generalmente una fiera, por ejemplo un oso o un tigre, estos animales eran representados por medio de la máscara, cuya finalidad era invocar su ayuda o su protección (Chaves-Mendoza, 1977).

Ladislao Castro en su artículo *Arqueología Cognitiva y Máscaras prehistóricas* menciona que durante el periodo Paleolítico la máscara pudo estar asociada al contexto de los rituales chamánicos, y desempeñaba el papel de elemento simbólico o vía de transformación a un estado alterado de conciencia (Castro, 2014). El autor cita particularmente el caso de los Inuit y explica que:

El chamán es ante todo el guardián del equilibrio físico y síquico del grupo, el que intercede con las fuerzas sobrenaturales del supramundo y del submundo y se expresa a sí mismo utilizando una parafernalia simbólica que le ayudará en este trance (Castro, 2014: 39-40).

Durante las prácticas chamánicas, ya en estado de trance el enmascarado adquiere poderes sobrenaturales que le permiten influir en el mundo que le rodea y sobre las personas, al respecto menciona Álvaro Bermejo:

De los significados etimológicos, pasemos a algunas acepciones del tipo antropológicas, en las cuales las máscaras confieren poderes sobrenaturales a quienes la usan, en especial a aquellos que por tradición heredan ese conocimiento: los chamanes, muchos de ellos, en diversas culturas del mundo las portaban y siguen utilizando durante los rituales para invocar la ayuda de un animal o personaje mítico; asimismo, se relacionan con la protección, para infundir temor o mostrar autoridad (Bermejo-González, 2012: 75).

Un caso similar es de las máscaras africanas que quizás despiertan algo de familiaridad en el ojo occidental gracias al arte de Pablo Picasso; aquí el enmascarado busca lograr una conexión con los antepasados, y es mediante la máscara, la música y la danza, que se logra romper con la cotidianidad, se logra así recrear un tiempo ritual (Castro, 2014).

De nuevo, la acción de enmascararse (cubrirse el rostro) no es el fin último ni literal de la acción, lleva consigo un significado más profundo y simbólico, distinto y propio de la cosmovisión de cada conglomerado humano.

Otra característica de la máscara ritual, es que el objeto está dotado de fuerzas sobrenaturales y posee cierta autonomía; el poder de la máscara va más allá del simple hecho de portarla. Para algunos, ella tiene la capacidad de castigar de menor a mayor medida dependiendo de la falta cometida por las personas; al ser un objeto sagrado, existe una normativa a seguir que se remite al mito y al rito perteneciente a su cosmovisión. Por citar un ejemplo, para los habitantes del municipio de Tamalín, el incumplimiento de las normativas hacia las máscaras utilizadas por los danzantes durante el Xantolo, desemboca en apariciones de la máscara misma mientras la persona duerme, provocando enfermedad en el sujeto (cita verbal de Amaranta Arcadia Castillo Gómez).

La importancia de la máscara ritual la expresa Anabella Loy de la siguiente manera:

El papel de la máscara ritual consiste en conceder sentido de continuidad entre el presente y el origen de los tiempos que parte del mito y en él se expresa y explicita. Se trata de un objeto cuyo carácter material es trascendido: es venerado y respetado a la vez que temido, en tanto depositario de alguna cuota de malignidad (Loy, 2012).

Se abordarán de manera general algunas máscaras rituales y sus funciones en diferentes civilizaciones a lo largo del desarrollo de occidente, pasando por Egipto,

Grecia, el carnaval medieval y finalizar con los pueblos originarios de Mesoamérica, en donde se profundizará más acerca de sus funciones, materiales y procesos de construcción.

La máscara en Egipto

La importancia que los antiguos egipcios concedieron a la muerte y a los procesos funerales es notoria, basta con observar las gigantescas pirámides que fungían como tumbas de los faraones y los métodos de momificación. Esto se debe a que en la cosmovisión egipcia se creía que el cuerpo debía perdurar para que el alma pudiera vivir en el más allá, por esto, las pirámides y la momificación jugaban un papel de protección para el cuerpo del difunto.

Dentro de estos procesos la máscara jugaba un papel importante. A la cabeza de la momia se le colocaba una máscara pintada que podía ser de diversos materiales como el yeso o la madera, pero algunos faraones fueron honrados máscaras de oro. La más famosa de estas máscaras, la de Tutankamón, descubierta por el arqueólogo y egiptólogo Howard Carter, el cuatro de noviembre de 1922, tiene incrustaciones de lapislázuli (Loy, 2012).



Máscara de Tutankamón, hecha de oro, actualmente se localiza en el Museo Egipcio de El Cairo.

Imagen 2: By Roland Unger - Own work. CCBYSA 3.0. Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48168958>, el día 25 de febrero de 2019.

Los antiguos egipcios desarrollaron diversas técnicas de momificación artificial, que variaron de época en época, pero que básicamente consistían en cubrir totalmente los cuerpos con natrón (un tipo de sal que absorbía los fluidos corporales y desecaba las carnes), para luego untarlos con resinas y ungüentos, y finalmente envolverlos en vendas de lino. Los sacerdotes dedicados a estas tareas se encomendaban al dios Anubis y utilizaban, en determinados pasajes del ritual, máscaras con el rostro del dios chacal (Bontempo, 2015: 88)

Una de las funciones de la máscara en el antiguo Egipto, fue preservar el rostro del difunto en su tránsito a otro espacio, sin embargo, como menciona Hugo Hiriart, no es su única otra función, ya que ésta “servía para que el espíritu del difunto reconociera su cuerpo, de regreso tras vagar algunos siglos por ultratumba” (Hiriart, 2001).

La máscara en la antigua Grecia

En la antigüedad griega el uso de la máscara ha sido asociado a los rituales realizados en honor a Dionisos, dios del vino y la fertilidad, y al grupo de hombres disfrazados que representaban a los sátiros. Víctor Terrades menciona que: “En estas fiestas los participantes mediante el uso de una máscara con el supuesto rostro del dios, bailaban, cantaban y realizaban orgías, argumentando que el mismo dios, a través del objeto de la máscara, estaba presente en dicha fiesta” (Terrades, 2015: 37).

Dionisos no sólo fue relacionado con la máscara, sino que es el dios más ligado a ella en toda la civilización griega. Otro ritual dionisiaco se practicaba en la ceremonia de la mezcla de vinos, realizado por las mujeres que servían; durante el proceso la máscara colgaba de una columna de madera y el vino se mezclaba delante de ella, además de que se le ofrecía primero a él, para degustación, la máscara era tan grande que a veces lograba ocupar parte de la columna y en su cabeza se amontonaban hiedras que llegaban a parecer una corona, quizás lo más interesante en este ritual es que el dios mismo hacía acto de presencia a través de la máscara (Otto, 1997).

Otros ejemplos de la relación entre la máscara y la muerte en el antiguo Egipto, son las máscaras de Anubis utilizadas en los rituales funerarios, tal como lo menciona Sofía Bontempo:



Imagen 3: Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Dioniso>, el día 25 de febrero de 2019.

Sin embargo, Dionisos no fue el único dios enmascarado, ni el único registro del uso de la máscara en rituales y procesiones. A la imagen de la diosa cazadora, Artemisa, se le rendía culto mediante procesiones en la que los actores y bailarines portaban una máscara (Loy, 2012).

Tal como comenta Ana Iriarte Goñi, las máscaras fueron ajenas a la estética de los Dioses olímpicos excepto dos: Dionisos y Artemisa. La autora menciona que:

El estudio de estas dos divinidades, junto con las funciones de Gorgo, el rostro por excelencia del terror en la antigua Grecia, condujo a Jean- Pierre Vernant a concluir que los dioses de máscara son los que, en la familia de los olímpicos, representan la alteridad; los dioses que definen y protegen el concepto de civilización, que se desenvuelven en el ámbito de lo marginal y velan las delicadas transiciones de los humanos que atraviesan dichos límites (Iriarte-Goñi, 2014: 56).

Otro tipo de máscara corresponde a Démeter Kidaria, era utilizada en las fiestas de iniciación grande por el sacerdote que la colocaba delante de su rostro y golpeaba a los del submundo “como se decía, con palos” (F. Otto, 1997: 68). También había máscaras Gorgónicas que tenían la función de intimidar.

Quizás una de las áreas en donde son bien conocidas las máscaras en la antigüedad es precisamente en el quehacer del teatro. Bien es sabido que las obras tal como las conocemos actualmente tienen sus orígenes en el antiguo teatro

griego, donde participaban personajes enmascarados destinados a la tragedia y a la comedia (Loy, 2012). La máscara fue incorporada al teatro cuando los ritos dionisiacos pasaron a convertirse en drama, y antes del siglo V a. C. los dramaturgos la utilizaban para representar a sus dioses, héroes, animales y fuerzas de la naturaleza (Cervera, 2006).



Imagen 4: Máscaras utilizadas por los actores en el teatro de la antigua Grecia.

Ilustración recuperada del libro: *Historia visual del Escenario*, de José Antonio Gómez Goval.

Es también en el teatro griego en donde la máscara guarda relación con la noción de persona, así, Juan Carlos Zavala Olalde, cita a Corominas y Pascual y refiere que la palabra *persona* tal como la conocemos ahora deriva del latín: *persona*, cuyo significado es: *Máscara de actor, personaje teatral, personalidad o persona*, y a su vez derivaría de la palabra Griega: *πρόσωπον* (*prosopón*), que igualmente refiere a las máscaras que utilizaban los actores en los dramas de la antigua Grecia (Zavala-Olalde, 2010).

Debido a que éste es un tema complejo y requeriría su propio estudio, abordaremos el siguiente punto.

La máscara en el carnaval medieval

Hablar de *Carnaval* es sinónimo de fiesta, esta festividad se realiza tres días antes del miércoles de ceniza y su significado etimológico puede interpretarse como *abstinencia de carne*, y Julio Valdeón Baruque señala que sus rasgos más característicos son *la explosión de alegría y el uso de las máscaras* (Valdeón-Baruque, 1998: 24).

Uno de los autores que han abordado el carnaval medieval de manera excelsa es Bajtin. En su trabajo *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, aborda a través del estudio de Rabelais, la cultura cómica popular de estas épocas, así como sus múltiples manifestaciones, en donde destaca, por supuesto, el carnaval. Estos festejos de la risa popular, contrastaban con el tono serio de la cultura oficial feudal y de la Iglesia, creando así una especie de submundo, o doble vida entre el pueblo. Durante los festejos carnalescos, las jerarquías entre las personas eran

abolidas y se creaban formas de comunicación específicas entre los individuos, mismas que no podrían ser vistas en la cotidianeidad por las marcas y normas sociales. En parte, es por esto, que para Bajtin la fiesta es el rasgo más característico de las festividades cómicas de la Edad Media, ya que en este sentido el carnaval es con todas sus letras una actividad ritual. Una clara muestra de esto, es que a pesar de que las manifestaciones públicas de la risa popular parecieran tener rasgos teatrales, en realidad no existe una puesta en escena, ni actores y mucho menos espectadores, todos forman parte del ritual y el carnaval es la vida misma en juego (Bajtin, 2003).

Amado Lászar cita el trabajo de Bajtin y menciona que la máscara juega un papel primordial al ocultar el rostro del sujeto, al decir que:

La máscara de Mijaíl Bajtin es el antifaz que esconde el rostro consuetudinario para definir una nueva posición social representada por el ocultamiento de la cara legitimada por la estructura social de la normalidad, de aquel espacio-tiempo que Bajtin llama cronotopo. La elección del tipo de máscara utilizada en el carnaval medieval es una elección individual (no es impuesta directamente desde arriba), porque está conectada con los roles ordinarios de los diferentes miembros de esa sociedad que son transformados mediante lo carnavalesco en su opuesto iconoclasta y liberado (Lászar, 2016).

Sin embargo, la máscara aplica sus dos funciones básicas: ocultar ese rostro y otorgarle uno nuevo, que, al mismo tiempo, es de elección individual.

La máscara en los pueblos originarios de Mesoamérica

El caso de la máscara en México es particularmente interesante, ya que su uso posee una larga tradición que se remonta hasta épocas prehispánicas. Las máscaras abundan, ya sea en el pasado o en el presente del país y presentan variados diseños y finalidades, antropomorfos (rasgos humanos), zoomorfos (rasgos animales), antropomorfos con rasgos fitomorfos (rasgos de plantas) y zoomorfos, etcétera (Vargas, 1989). Los olmecas fueron maestros en el arte de las máscaras.



Máscara olmeca con rasgos felinos.
Préclásico.
Imagen 5: Recuperado en:
<https://magikespacios.wordpress.com/2016/11/05/primer-entrada-del-blog/>, el día 25 de febrero de 2019.

Dentro de este panorama, es bien conocida la máscara del dios Tezcatlipoca, el espejo que humea, dicha máscara reside en la Galería de México del Museo Británico de Londres; otro tipo de máscaras fáciles de reconocer son las de Mosaico de Jade de los mayas; de este tipo resulta realmente impresionante la máscara de Calakmul, un objeto sagrado y funerario para los gobernantes mayas y donde el dios Maíz era representado (Mascaracalakmul.inah.gob.mx, 2018); dicha piedra sagrada poseía un fuerte simbolismo en sus elementos, así, la boca abierta representaba la cueva sagrada, el paso del individuo de lo terrenal al plano sobrenatural; la corona en forma de arco es la metáfora de la montaña sagrada, el paso al inframundo; el cosmos mesoamericano es representado a través de las orejeras en forma de una flor con cuatro pétalos; los pedazos de concha colocados saliendo de la nariz y de la boca son la forma de expresar el aliento, la exhalación del gobernante al pasar la muerte; finalmente la mariposa que muestra sus cuatro alas extendidas debajo de la barbilla representa el alma del soberano y guarda referencia al viento (Mascaracalakmul.inah.gob.mx, 2018).



Máscara de Calakmul, actualmente en la sala permanente dedicada, en exclusiva a la divinidad, en el Museo de Arquitectura maya, en Campeche.

Imagen 6: Fotografía de Gibrán Huerta, INAH.



Máscara de Tezcatlipoca, periodo posclásico.

Imagen 7: Recuperado de: <https://mxcity.mx/2016/07/cuantos-de-estos-dioses-prehispanicos-puedes-reconocer/tezcatlipoca-2/>, el 25 de febrero de 2019.

Otras máscaras de características peculiares son descritas en los relatos de los cronistas del siglo XVI, dichas máscaras son de doble cara, una adelante y otra atrás, eran utilizadas por los sacerdotes aztecas, para representar a la diosa Illamatecuhtli, la *vieja soberana*. El códice Selden, también muestra que esta máscara era utilizada por los danzantes en los rituales destinados a la misma diosa (Chaves-Mendoza, 1977).

Funciones de la máscara en Mesoamérica

La máscara precolombina es, en esencia, un objeto ritual. No logra convertirse en un objeto carnavalesco como sucede en Europa, ni restringirse a ser un mero objeto decorativo, característico de las sociedades actuales (Chaves Mendoza, 1977).

Como se mencionó anteriormente, uno de los aspectos donde la máscara fue utilizada es precisamente en los ritos funerales, como es el caso de la máscara de Calakmul. En *México en el mundo de las colecciones de arte, apartado de Mesoamérica*, coordinado por Beatriz de la Fuente, Tresa Uriarte, Marcus Winter y Filipe Solis se menciona que posiblemente las máscaras de piedra no fueran utilizadas por los seres vivos, sino más bien que tenían una función funeraria, aunque tuvieran los ojos y la boca calados, como en la máscara encontrada en la región de Mezcala, Guerrero, hecha en piedra y con remanentes de pigmento rojo (color utilizado en los ritos fúnebres) en las cuencas de la boca y los ojos (De-la-Fuente, 1994).

La máscara también fue utilizada en el mundo de los guerreros, un ejemplo de esto se puede vislumbrar con los mexicas en un ritual asociado a la diosa Toci *nuestra abuela* y Tonantzin *nuestra madre*, Cecilia F. Klein menciona que según Fray Diego Durán en la Festividad de Ochpaniztli, guerreros mexicas se adentraban en el territorio enemigo con una máscara que denominaban *mexxayacatl*, que significa *máscara de piel de muslo*, esto tenía como propósito inducir a la batalla, si ganaban la máscara era colocada en una estructura de madera como señal de victoria (F. Klein, 2002).

Otra máscara y su uso bélico corresponde a la que rodea el rostro del sujeto, la máscara abierta, que posee la figura de un animal o un ser mítico y que tiene la boca o el pico abierto, dejando ver el rostro de la persona que la porta, dicho animal representaba al protector de la organización guerrera, quizá el ejemplo más claro de esta máscara se observa en la escultura del caballero águila azteca (Chaves-Mendoza, 1977).

Materiales de las máscaras en Mesoamérica

Los materiales de las máscaras mesoamericanas son tan variados debido a la extensa producción de las mismas, sobresalen las talladas en madera, las de piedra, metales, aunque también existen algunas más extrañas, como las que están hechas de piel.

La importancia de los vegetales y los árboles para la producción de máscaras no tiene medida. En México tanto mayas como olmecas aprovecharon el recurso de la madera para elaborar variedad de máscaras.

Otro ejemplo del aprovechamiento de las plantas en su construcción lo muestra Álvaro Chaves Mendoza:

En la ceremonia del *Fuego nuevo*, en México, cuando a la media noche del último día del año, se encendía con el frotamiento de dos pedernales, una llama en el pecho de un sacrificado, los hombres se ponían máscaras hechas de pencas de maguey pintadas de verde, para protegerse de los malos espíritus (Chaves-Mendoza, 1977: 75).

Dentro del amplio espectro de materias primas utilizadas para su confección también abundan las talladas en piedra para uso funerario. Dentro de esta rama el basalto y el jade fueron recursos muy recurridos, sin embargo, también existieron las mezclas de materiales, como algunas máscaras que poseían una base de madera y arcilla, pero que sus facciones eran trabajadas con mosaicos de turquesa, de jade, de azabache, de nácar y de obsidiana (Chaves-Mendoza, 1977).

Entre los metales, el oro fue bien utilizado por los artesanos mesoamericanos. Una prueba de ello es la magnífica máscara que representa al dios Xipe-Tótec, *nuestro señor desollado*, encontrada en la tumba 7 de Monte Albán, hecha de oro fundido (Lugares INAH, s.f.).

La piel también fungió el papel de materia prima en la elaboración de las máscaras mesoamericanas. Tal es el caso de la ya mencionada máscara de piel de muslo, que era fabricada con la piel de la persona que encarnaba a Toci durante el sacrificio, además, en honor a Xipe-Tóte, durante la festividad de Tlacaxipehualiztli, en donde se llevaba a cabo un ritual de desollamiento; guerreros vestidos de animales se enfrentaban contra luchadores con armas simuladas o falsas. En honor al dios, se ofrecían como víctimas, la sangre de estos guerreros se ocupaba para regar la tierra como una analogía de la fecundación de la misma, posteriormente, se les desollaba la piel y el sacerdote oficiante las utilizaba como vestido (Pareyón, 2006). Esto corresponde a un simbolismo entre la renovación de las tierras para la siembra y la acción de desollar se asemeja a la acción de pelar el maíz.

1.2 Las Huastecas

Marco geográfico

Las Huastecas son una región ubicada en la zona noreste del territorio mexicano, limita al oriente con la costa del Golfo de México y al occidente con la Sierra Madre Oriental, su territorio toma partes de los estados de: Veracruz, San Luis Potosí, Tamaulipas e Hidalgo. Así mismo, Antonio Escobar Ohmstede señala que el límite

de la región al norte es el río Pánuco, mientras que en el sur, es el río Cazones y la región denominada *Totonacapan* (Escobar Ohmstede, 1999).

El clima de las Huastecas es cálido-húmedo, y como señala Stresser Pean, la topografía de la región la conforman las llanuras en la zona norte que intercalan con colinas de arena calcárea en la zona sur (Stresser Péan, 2006). El agua que es recogida del Golfo de México se manifiesta en forma de lluvia al chocar con la Sierra Madre Oriental, permitiendo la presencia de zonas boscosas en la cordillera de la misma, además, los escalones que se forman en la Sierra Madre conforme desciende a la costa, son atravesados por ríos pertenecientes a la vertiente del Golfo de México (Escobar Ohmstede, 1999).

Las Huastecas, un espacio multiétnico

Ana Bella Pérez Castro, refiere que en este marco geográfico es en donde se asientan diversos conglomerados humanos desde épocas prehispánicas y que son parte de una configuración multiétnica conformada por: nahuas, otomíes, teenek, tepehuas y totonacos (Pérez Castro, 2012), sin embargo, tal como menciona Ariel de Vidas Anath, a todos los originarios de la región de las Huastecas se les dice indistintamente huastecos, sin importar su filiación étnica; esta multitud de etnias además de compartir territorio, poseen prácticas culturales en común, para ser más específicos, prácticas de los teenek, descendientes de la antigua civilización Huasteca (de Vidas, 2010).

La multiétnicidad de la región no es algo reciente. En tiempos prehispánicos el equivalente a lo que hoy es la región Huasteca (reservando las modificaciones que ha sufrido este territorio a través de su historia), era habitado por los huastecos hace 3000 años en la zona costera del Golfo de México y su lengua pertenecía a la gran familia Mayense, sin embargo, como señala Stresser Péan al mencionar los trabajos de Gordon F. Ekholm y Richard S. MacNeish, a pesar del nexo entre ambas lenguas, se estima que han estado separadas por lo menos desde hace 3000 años, lo cual lleva a pensar que por alguna razón, el grupo maya que habitaba en el Golfo tuvo que emigrar hacia el sureste dejando atrás a los huastecos (Stresser Péan, 2006). Sin embargo, a pesar de que los huastecos fueron los primeros pobladores conocidos en habitar el territorio, ellos precedieron a un grupo de teochichimecas de filiación nahua que en los siglos XII y XIII habitaron en fortalezas aztecas al oeste y al sur de la región, desde donde lanzaban ataques a los huastecos y controlaban las vías comerciales (de Vidas, 2010). De esta manera se entiende que huastecos (teenek) y nahuas han convivido desde hace milenios en un mismo territorio, compartiendo elementos culturales, sin perder el sentido de identidad y de la otredad.

Tal como menciona Ariel de Vidas Anath, ambos grupos comparten rasgos en el vivir del día a día, por ejemplo: ambos viven bajo un régimen agrario de bienes

comunales, ambos están sujetos a una sociedad en donde el grupo hegemónico no es precisamente el indígena y ambos mantienen el mismo tipo de economía de subsistencia (de Vidas, 2014). Sin embargo, la autora menciona que, a pesar de esto, son diferentes en la manera en que abordan su actuar frente a la sociedad nacional; mientras que los nahuas son más dinámicos y emprendedores frente a agentes extra comunitarios, que se resumen en la participación más activa de los mismos en políticas de desarrollo y en redes comerciales; los teenek se desenvuelven con más cautela en ámbitos extra comunitarios, añade también que las diferencias no sólo radican en la zona socioeconómica, sino también a nivel simbólico-territorio. Pese a las diferencias étnicas, los grupos que habitan en la región de las Huastecas han sabido mantenerse a lo largo de los años y mantienen como norma de las relaciones sociales: el intercambio y la reciprocidad (Pérez Castro, 2012). El intercambio de cosas, gente, favores y palabras, es básico en el día a día de las Huastecas y se refleja en diferentes niveles de la comunidad y en la familia (Pérez Castro, 2012).

El paisaje y la cosmovisión

Uno de los pasos para visualizar los rasgos simbólicos existentes en la elaboración de una máscara ritual, es revisar los nexos entre el paisaje y su cosmovisión, ya que al tratarse de un objeto sagrado, su elaboración responde a procesos diferentes a los conocidos por el artista; no se trata de elaborar un objeto para la venta-compra, sino uno que es capaz de transformar e influir en el sujeto, por lo tanto, al desenvolverse en una cultura que entiende el universo de una manera distinta, es necesario revisar cada paso en su construcción, y el más básico de ellos responde a la extracción de la materia prima que se obtiene precisamente de ese espacio que ha sido adoptado y transformado en un nivel ideal, es decir, el paisaje.

La manera en que el sujeto interpreta su entorno varía, entra en juego su cosmovisión, su manera de entender el universo y el papel que el individuo juega dentro de él. Por ejemplo, el árbol actualmente es visto únicamente como materia prima para elaborar muebles, hojas, leña, etcétera. Sin embargo, en tiempos mesoamericanos, a pesar de que el árbol también fungía como materia prima, no se limitaba solo a eso, sino que “con sus productos era uno de nuestros protectores, era nuestro padre, nuestro abuelo” (Heyden, 1993: 201). Lorenzo Ochoa menciona al citar a López Austin:

[...] el árbol en el espacio mesoamericano era más bien sagrado y estaba ligado profundamente en la manera en que vislumbraban el universo, no en vano existía la creencia de que los árboles sagrados conectaban los tres planos (el inframundo, el terrestre y el celestial) y mantenían el constante flujo de fluidos entre cada uno de ellos (Ochoa, 1996).

De este modo, se describirá la cosmovisión mesoamericana Huasteca y los rasgos más característicos de su interpretación del paisaje, y posteriormente, se revisarán cuáles de estos rasgos continúan presentes en la Huasteca, para poder analizar de qué modo se emparentan con la tradición de la elaboración de las máscaras rituales.

La cosmovisión de los huastecos

Los pueblos mesoamericanos comparten rasgos cosmogónicos en común, los huastecos no fueron la excepción, aunque esto no sucediera sino hasta después de la mitad del primer milenio d. C. puesto que antes, la Huasteca respondía a desarrollos distintos y no había entrado como tal en la esfera mesoamericana (Ochoa y Gutiérrez, 1996). Para adentrarnos en la visión del mundo huasteco conviene advertir en primera instancia la cosmovisión mesoamericana y de esta manera encontrar similitudes que ayuden a comprender mejor las descripciones iconográficas.

Una correcta descripción de la visión del universo mesoamericano, surge de Lorenzo Ochoa al citar a López Austin; explica que la cosmovisión mesoamericana era pensada como un todo ordenado y vivo, dividido por capas o también denominados estratos, que eran comunicados por grandes árboles situados en las esquinas y al centro del modelo. Estos estratos representaban el espacio de un dios en particular, los estratos celestes eran habitados por seres de naturaleza caliente, mientras que los estratos del inframundo, por el contrario, eran la morada de los seres de naturaleza fría; de esta manera, el espacio intermedio y que separaba los celestes de los del inframundo, era la tierra, el lugar en donde se realizaban los actos humanos (Ochoa y Gutiérrez, 1996). Siguiendo con la idea de López Austin, Ochoa menciona la importancia de los árboles sagrados, ya que estos juegan un papel primordial en esta visión del cosmos, puesto que dentro de ellos se generaba el constante intercambio de fluidos cálido-frío a través del movimiento en forma de hélice de las fuerzas cósmicas, y además de que sus raíces y ramas soportaban el peso de los estratos (Ochoa y Gutiérrez, 1996).

Algo similar ocurre en la visión del cosmos de los huastecos en dos representaciones talladas en pectorales de concha procedentes del periodo postclásico; Ochoa las describe (Ochoa y Gutiérrez, 1996) y en ellas se representan rasgos en común como los tres niveles y el movimiento helicoidal que intercomunica el sistema. La descripción detallada de la primera es la siguiente:

Sobre el nivel inferior, con el cuerpo inclinado, dos personajes aparecen decapitados, y de sus cuellos surgen un par de serpientes que se proyectan hacia un plano superior. Los cuerpos entrelazados de los ofidios reproducen el movimiento helicoidal de las fuerzas cósmicas apuntadas por López Austin, que cumplen la

función de intercomunicar todo el sistema. El nivel intermedio lo encontramos claramente delineado en un medio acuático figurado por un pez encerrado en un rectángulo sobre el cual está parado un personaje que, con un elaborado arreglo del pelo, parece jalar un objeto del suelo. El tercer plano arranca en las fauces de las serpientes. En efecto, sobre el lado izquierdo, como emergiendo de las fauces de una de éstas, se talló la silueta de un hombre, mientras que el lado opuesto, ahora mutilado, debió tener una figura similar flanqueando a un personaje central sentado en el centro de un medio disco con atributos solares (Ochoa y Gutiérrez, 1996: 93).

La cosmovisión y el paisaje en la Huasteca actual

A pesar del transcurrir del tiempo y del proceso de la conquista española, los pueblos indígenas de México han sabido adaptarse y mantener rasgos simbólicos característicos de la cosmovisión mesoamericana, al respecto, Johanna Broda menciona:

En el siglo XVI los españoles introdujeron la religión católica cuya herencia de la reconquista ibérica también enfatizaba las formas públicas del culto como fiestas, procesiones, dramas rituales y danzas. Se produjo un sincretismo complejo que desencadenó diferentes procesos de aculturación que han variado enormemente de región en región en su intensidad y en sus formas. Pasado prehispánico, colonial o más reciente, la tradición cultural ha mantenido sus raíces remotas y ha recreado constantemente sus formas de expresión (Broda, 2003: p. 14).

El *paisaje ritual* es uno de los elementos que continúan vigentes acerca de ese pasado mesoamericano; Broda, menciona que los mexicas tenían diferentes referentes simbólicos en el paisaje para los ritos relacionados con la agricultura, como los cerros, las montañas y los lagos (Broda, 2003). Por ejemplo, en la cosmovisión mexica es bien sabido que los cerros guardan una íntima relación con el culto a Tláloc, dios de la lluvia, señalado al mencionar la referencia entre los tloque y los cerros:

En la cosmovisión mexica, los pequeños servidores de Tláloc eran su manifestación concreta en innumerables formas locales que se identificaban con cerros específicos del paisaje. Así, todos los cerros del Valle de México tenían sus nombres y se les daba culto antes y después de la estación de lluvias (Broda, 1982: 48).

Sin embargo, la importancia de los cerros no termina ahí; para los aztecas, los cerros eran el lugar perfecto de comunicación entre los diferentes espacios de la cosmovisión mesoamericana; debido a su altura eran un punto cercano al cielo, y,

a través de él, se podía bajar al inframundo, mientras que por medio de sus cuevas se accedía al Apan, el lugar de agua que rodea a la Tierra (Van't-Hooft, y Cerda-Zepeda, 2003).

Así, los habitantes de las Huastecas conservan rasgos de esta herencia mesoamericana y dotan al paisaje con una serie de historias para explicar su origen, dichos espacios sagrados pueden ser los cerros, un manantial, rocas con aspecto llamativo, o un árbol (Van't-Hooft, y Cerda-Zepeda, 2003).

Dentro de esta amplia gama de la geografía sagrada, para los teenek y nahuas no existe un sitio más sagrado que el cerro, y del mismo modo, dichos cerros cuentan con una historia acerca de su origen; así, describen Anuschka Van't Hooft y José Cerda Zepeda la valoración que hacen los teenek de la sierra hacia las montañas, piedras y lomas de su entorno:

La tradición oral teenek narra que hace mucho tiempo la tierra era plana. No había cerros ni lomas, y los seres creadores vieron que la gente se cansaba mucho al laborar, puesto que trabajaban en cuclillas o agachada. De esta forma chapoleaba, quitaba la hierba a la milpa. El Trueno Grande, Pulik Mámláb (el gran Mámláb), pensó que no estaba bien así. Entonces sembró muchas piedras de tres tipos: piedritas muy chicas, piedras medianas y piedras grandes. Las piedritas chicas como arena brotaron y son ahora las piedras grandes que hay en el monte, las piedras medianas son hoy las lomas y las piedras grandes se convirtieron en montañas (Van't-Hooft, y Cerda-Zepeda, 2003: 57).

Anuschka explica esta vigencia en la importancia del cerro como lugar mágico al citar a García Martínez y a Reyes García, puesto que en la cosmovisión mesoamericana los cerros estaban ligados a la comunidad, al volverse el hombre sedentario y vivir juntos bajo una serie de normas y reglas, el cerro pasó a ser el eje sagrado del día a día de las nuevas formas de organización social. En las Huastecas, la vida en comunidad sigue siendo la base de la organización social, tanto de los teenek como de los nahuas, ya sea a nivel político-social o en su cosmovisión, por tanto, el cerro continuó como elemento simbólico primordial de la topografía Huasteca (Van't-Hooft, y Cerda-Zepeda, 2003).

Las cuevas son otro lugar característico del paisaje asociado a la cosmovisión, según Patricia Gallardo Arias, son lugares que se identifican con los dioses de la tierra y el agua, además de ser nexos para comunicarse con las deidades y de sus ofrendas, añade mencionando que son lugares donde moran: “los pequeños dueños del trueno, de los espíritus de los músicos y de la deidad llamada Timel Padhum o tigre” (Gallardo-Arias, 2004: 184). Así mismo, Amaranta Arcadia Castillo Gómez, en su trabajo *El picón y sus interconexiones. Apuntes sobre las relaciones de un alimento ritual*

con otros elementos del sistema cultural, cita a Ochoa y Gutiérrez y señala que para los huastecos las cuevas eran un lugar de comunicación con “otros niveles del cosmos”, eran el conducto del Tzamtzemplab con el mundo exterior y eran denominadas *Jol*, cuyo significado es sepultura o hoyo, para los autores, es análogo al vientre materno, las cuevas son esos lugares de donde salieron los hombres y a “donde regresan después de la muerte” (Castillo-Gómez, 2011).

La siembra y las festividades

Las actividades agrícolas son de suma importancia en la Huasteca Veracruzana. Julieta Valle Esquivel y Bardomiano Hernández Alvarado mencionan que tal es el caso de la milpa, que constituye una de las principales fuentes de las actividades económicas para los huastecos de Veracruz, mediante ella se consiguen los elementos básicos e indispensables del día a día de la mesa huasteca como el maíz, los frijoles y el chile; los autores mencionan que las condiciones climáticas permiten que existan dos tipos de cosechas al año: la de temporal (en mayo) y la Milpa de Sol (noviembre) (Valle-Esquivel, y Hernández-Alvarado, 2006).

Las Huastecas son una región que posee un pasado prehispánico y aún conserva rasgos característicos de esa ritualidad mesoamericana, tras sufrir la metamorfosis con la religión católica, derivó en formas nuevas de expresión religiosa; en este sentido, la siembra constituye uno de los elementos principales en donde diversas festividades y rituales giran en torno de ella.

Johanna Broda explica este proceso en su trabajo *La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la conquista*; describe que durante el periodo prehispánico, los Mexicas lograron hacer una síntesis de la cosmovisión mesoamericana y crear complejos sistemas de culto estatal que incluían ritos guerreros para los nobles, mientras que para el resto de las personas, esta ritualidad se centraba en la producción y por ende, en la siembra y la agricultura. Estas complejas estructuras religiosas se combinaban con una de las creaciones más importantes de los pueblos mesoamericanos, el calendario. Este se dividía en 18 meses de 20 días, en cada mes se celebraba una fiesta mayor, y en torno a ella se celebraban fiestas menores preparatorias para las grandes fiestas. Con la llegada de los españoles y la imposición de la Iglesia Católica, el culto público de la tradición mesoamericana fue reemplazado, en las ciudades y cabeceras municipales se adoraba a los santos religiosos, mientras que de manera clandestina, la religiosidad agrícola campesina se trasladó al campo, a las cuevas, los cerros y las milpas, es decir, al paisaje. Así mismo, la autora menciona que durante la Colonia, surge un proceso de reinterpretación simbólica, en donde las comunidades indígenas aceptan los símbolos característicos de la religión dominante, sin embargo, mantienen

lealtad a los cultos tradicionales de sus comunidades (Broda, 2003), y al citar a Báez Jorge (1998), refiere que los santos patronos cumplen un papel fundamental en los procesos ideológicos, puesto que los relacionan con el rayo, los cerros, el maíz, la lluvia, etcétera (Broda, 2003). La misma autora explica que estas características de la ritualidad agrícola han perdurado desde hace milenios debido a que existen las mismas condiciones climáticas, geográficas, y los ciclos agrícolas, además de la dependencia de trabajo al campo y a sus precarias condiciones. (Broda, 2003).

En la Huasteca muchas festividades y actividades rituales estén relacionadas íntimamente con las fechas naturales para la siembra, la petición de las lluvias y el correcto crecimiento del maíz.

Este sistema ritual relacionado con la siembra y la cosecha se vincula de manera paralela con la cosmovisión de la muerte y los muertos, y su ejemplo más evidente son el Xantolo y el Carnaval. Tal como menciona Bajtin:

La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta (Bajtin, 2003: 11)

Ana Bella Pérez Castro cita a Ichon, y evidencia que la muerte y la resurrección también están presentes en estas dos festividades de la Huasteca, que, a pesar de celebrarse en tiempos distintos y de abordar temáticas de muerte distintas, forman parte de un mismo sistema ritual, donde se ven involucrados los muertos y la producción agrícola (Pérez-Castro, 2012).

El carnaval es una festividad que se lleva a cabo entre los meses de febrero y marzo, es una época del año en que la tierra se encuentra seca y la festividad es acerca de la metamorfosis y la transformación (Sevilla-Villalobos, 2002), que, desde luego, está ligada a los procesos de cambio en el ciclo agrícola así como procesos biológicos; y existe una inversión en los roles de los individuos a través del disfraz, los ricos se vuelven pobres, los pobres se convierten en ricos, los hombres en mujeres, etcétera.

Xantolo transcurre entre los meses de octubre y noviembre, y forma parte de un sistema ritual que acompaña la cosecha de temporal, es también, en estos tiempos cuando el clima es más extremo y amenazan los nortes y los huracanes, que intimidan a los huastecos con la pérdida de la cosecha y por ende, el sustento familiar; dicho temor se acentúa con el riguroso esfuerzo comunitario por cumplir todas las actividades rituales de este ciclo festivo (Castillo-Gómez, 2011). La cosecha marca el final del Xantolo, a finales de noviembre y, es justamente en diciembre, cuando se enmarca el inicio del ciclo agrícola de secas (Castillo-Gómez, 2011).

El sistema festivo de los muertos para los huastecos, es también un sistema de renovación del ciclo agrícola, y han creado alrededor de él, todo un repertorio de procesos rituales y simbólicos, en donde la máscara ritual es uno significativo.

Las Huastecas y la máscara

La herencia de un pasado mesoamericano aunado a una religión católica que favorecía el culto público, hizo de las Huastecas en México, una región prolífera en máscaras. Si bien, Mesoamérica gozaba de una variedad de máscaras destinadas al uso ritual y funerario, las Huastecas no son excepción y sus máscaras son muestra del profundo sincretismo religioso heredado de la conquista, que configuró el pensamiento, las actividades económicas, políticas y los rituales de dicha región. Por ejemplo, hay antropomorfas, esas que son conocidas como *Máscaras de viejo*, algunas otras rozan temas más apegados a la religión católica, tal es el caso de las *Máscaras de diablo*, mientras que otras acotan la distancia de ese pasado prehispánico, y representan animales emblemáticos de la cosmovisión indígena, como la máscara del *Tigrillo*, misma que está fabricada con tela, mostrando la variedad de materiales con los que una máscara puede ser fabricada; otro caso son las máscaras de *Comanches*, fabricadas con cartón en la comunidad de Tamalín.

Al igual que en Mesoamérica, dichas máscaras son utilizadas en diversas festividades y tienen su propio peso simbólico en cada uno de los rituales a los que pertenecen, por tanto, se habla de una máscara especial, que necesita un procedimiento especial a la hora de su elaboración, es ahí en donde entra el artista mascarero, protector de una práctica amenazada constantemente por la americanización que sufre Latinoamérica día con día.

Respaldar y documentar el trabajo de los mascareros es vital para salvaguardar la diversidad y las prácticas rituales en las Huastecas, que ha ido mermando con el paso de los años. Tan solo en El Chote, Veracruz, las máscaras se compran en otros sitios, pues ya no hay quien las fabrique, otro ejemplo es la disminución de músicos para rituales en Tancoco.

En este apartado, para facilitar y poder resolver la cuestión del respaldo de información de la construcción de una máscara ritual, es preciso indicar y detallar en qué lugar se está trabajando: ¿En dónde se ubica y como es el paisaje? ¿Cuál es la característica de la vida en comunidad? ¿Cuál es la cosmovisión que le concierne? ¿Qué festividades tienen y cuál es el trasfondo de las mismas? ¿En cuál de estas festividades la máscara juega un papel importante y cuál es ese papel? ¿Cómo se liga la máscara a la cosmovisión de las comunidades? Esto debido a que, no se debe olvidar que se trata de máscaras utilizadas en rituales, que tienen un peso más profundo que un objeto normal, y que dicho peso se les otorga por la misma

comunidad. Sin añadir más, el escenario son las Huastecas, particularmente, la Huasteca Veracruzana.

El carnaval en la Huasteca y el uso de la máscara

De ambas festividades en donde está permitida la presencia de los muertos, el Carnaval es la más alegre, pues es una fiesta en donde se premia el disfrute del cuerpo y la revitalización del ciclo agrícola, abundan la bebida y la danza, así como las transfiguraciones mediante el uso del disfraz. La inversión de los roles también está presente en el Carnaval huasteco, los hombres se transforman en mujeres y los ricos en pobres.

A pesar de que existen elementos característicos en todos los carnavales, como la revitalización y el goce terrenal, aunado a la similitud de rasgos que guardan entre sí los habitantes de las Huastecas, el Carnaval posee una gran variedad de formas, esto se debe en mayor medida a que esta región ha recibido influencias culturales de ámbitos distintos, sin embargo, los carnavales que conservan más las antiguas tradiciones de los pueblos prehispánicos son los carnavales indígenas (Sevilla-Villalobos, 2002). El carnaval resulta de especial importancia para ellos, puesto que, durante la época de la colonia, era una de las festividades que permeaban en mayor medida las expresiones de las religiones populares que sobrevivieron a la conquista europea (Sevilla-Villalobos, 2002).

Tal como menciona Amparo Sevilla, dentro del marco festivo del carnaval en donde se combinan la religiosidad y el juego, los conflictos entre las etnias salen a relucir mediante el sarcasmo y la imitación; así como la confrontación con lo mestizo (Sevilla-Villalobos, 2002). Esta festividad se lleva a cabo entre los meses de febrero y marzo, y es una época del año en que la tierra se encuentra seca.

El segundo tiempo permitido para que los muertos regresen al mundo de los vivos es enmarcado durante el Xantolo; la palabra surge de una hibridación del término castellano *Xanto* (Santo) y el término náhuatl *olo* que significa abundancia, el concepto se traduciría como *abundancia de santos* o *todos santos* (Herrera-Reséndiz, 2012).

Hablar de Xantolo es referirse a un subsistema festivo en donde ocurrirán una serie de eventos rituales relacionados con el ciclo agrícola, ya que el ciclo de temporal que se extiende de junio a noviembre, está terminando (Castillo-Gómez, 2014).

Durante el tiempo que dura Xantolo se realiza una serie de ofrendas. La primera se lleva a cabo en el día de la Virgen de la Natividad, es decir, el 8 de septiembre. Es precisamente esta fecha la que da inicio al Xantolo. La segunda ofrenda se realiza el día de San Miguel Arcángel, el 29 de septiembre. Después continuarán las festividades grandes y más conocidas, las ofrendas del 31 de octubre y el 1 de no-

viembre; la primera asociada a los niños y la segunda a los adultos, mismos que comienzan su retorno el dos de noviembre (Castillo-Gómez, 2014). La cuarta ofrenda se lleva a cabo a los ocho o quince días después del 2 de noviembre, en esta fecha se visita el cementerio y se monta un altar en donde se llevan alimentos que se consumirán alrededor de las tumbas. Unidos los difuntos con la familia viva, no obstante, también existe ofrenda en el altar doméstico, esto recibe el nombre de Ochavarrío (Castillo-Gómez, 2014). Finalmente, la quinta ofrenda se realiza en el día de San Andrés (30 de noviembre), es en esta fecha cuando se realiza el *remate* de las danzas.

En esta fecha se llevan a cabo diversas danzas en las diferentes comunidades y municipios de la Huasteca, quizá siendo la más conocida la de los viejos también llamada *la viejada*. En algunas de las danzas la máscara es un elemento de vital importancia simbólica y ritual. Para los danzantes de *la viejada* en Tempoal, Veracruz, portar la máscara es portar una segunda piel, en palabras de Rogelio Herrera Reséndiz, durante el tiempo en que ésta es usada, la persona representa el alma de un difunto, ella es el puente entre los vivos y los muertos; durante este tiempo ritual los danzantes son precavidos de no mostrar su rostro, puesto que la *muerte ronda entre los vivos* y si alguien es reconocido este puede enfermar o morir, es por esto que el danzante no puede despojarse de su máscara sino hasta la fecha permitida. El sujeto *vuelve a ser quién era antes* hasta el 30 de noviembre, fecha que corresponde al día de San Andrés, es en este día en que se realiza la última danza conocida como *El destape*. Despojarse de la máscara es una acción fundamental, puesto que existe la creencia de que el danzante que no lo realice seguirá vistiendo la piel del difunto que representó durante la danza (Herrera-Reséndiz, 2012).

Las enfermedades, los muertos y la máscara

En las Huastecas, tanto para los teenek como para los nahuas, las enfermedades y los muertos forman parte de su cotidianidad, teniendo gran importancia los curanderos, encargados de reestablecer la armonía en el sujeto que padece una enfermedad.

Para los huastecos, las enfermedades no son únicamente de carácter biológico, tales como las infecciones de estómago, o torceduras, sino que existen otras que son igual de reales para ellos, y son las concernientes a la naturaleza y al alma (Gallardo-Arias, 2004). Las primeras pueden ser tratadas por la madre mediante el uso de remedios caseros y plantas medicinales, tal es el caso de los huastecos de Aquismón (Gallardo-Arias, 2004), así como los teenek de Veracruz acuden a los doctores profesionales para atender las enfermedades del cuerpo (Valle-Esquivel, y Hernández-Alvarado, 2006). En cambio, para las segundas es necesario acudir al curandero, que es la persona encargada de restablecer la armonía en el sujeto que ha contraído la enfermedad.

Los teenek y nahuas de las Huastecas han construido un escenario geográfico dotado de narraciones acerca de su origen, y para ellos, dicho escenario está repleto de vida, ambos grupos se sienten como sujetos parte de la naturaleza; las cuevas y los ríos, el viento y el monte, son la morada de espíritus que tienen la capacidad de beneficiar a las personas, así como de enfermarlas (Gallardo-Arias, 2004). De esta manera, el huasteco puede enfermarse por la intromisión de un espíritu externo o por la pérdida del equilibrio entre naturaleza-alma, en este sentido, la función principal del curandero reside en restaurar el equilibrio perdido en el sujeto o extraer del cuerpo el espíritu intruso por medio de las “barridas” también conocidas como “limpias” (Gallardo-Arias, 2004).

Anath Ariel de Vidas, menciona que para los teenek de Loma Larga, una especie de enfermedad sobrenatural puede ser causada por los Baatsik’, antepasados de los seres humanos que no aceptaron la llegada del sol y buscaron refugio bajo tierra, estos seres enfadados por su situación actual son los responsables de distintas enfermedades que se muestran a través del *susto* en el sujeto que provoca la pérdida de una parte del *soplo vital* del sujeto, que a su vez, remite a la pérdida de la sombra o alma (de-Vidas, 2014). Una vez más, el curandero es el encargado de restaurar el alma del sujeto, en primer lugar, identificando en qué área sufrió el incidente para poder recuperarla mediante una negociación con los Baatsik’, esto sucede a menudo en el monte o en lugares alejados a los ranchos, posteriormente reincorpora el alma del sujeto en su casa mediante un proceso de limpieas terapéuticas (de-Vidas, 2014). Así mismo, Julieta Valle Esquivel, describe que los Baatsik’ acostumbran a vivir en los lugares incultos, en donde el hombre no ha llegado, un ejemplo citado anteriormente fue el monte, sin embargo, las cuevas y las fallas en el terreno son también su morada, así como los lugares construidos por ellos en el pasado, es decir, los montículos prehispánicos (Valle-Esquivel, y Hernández-Alvarado, 2006).

Pérez Castro y Castillo Gómez mencionan que en Tancoco son las Tepas, *las que murieron antes* quienes enferman a los teenek y pueden ocasionar su fallecimiento. Las Tepas son descritas como mujeres viejas a las que no se les ve el rostro y habitan en las corrientes de agua y en los pozos, cuando las personas se caen, las Tepas tratan de quitarle su sombra, ellas *jalan* a los seres humanos y *succionan* su sombra, y a partir de ahí la persona puede enfermarse y en casos más extremos el espanto que provoca este suceso puede ocasionar la muerte (Pérez-Castro y Castillo-Gómez, 2007).

Acerca de la muerte, morir resulta un tanto distinto para los huastecos, tan es así que Pérez Castro y Castillo Gómez habla de una *buena* y una *mala* muerte. A diferencia de la ideología cristiana, en el mundo mesoamericano lo que definía a dónde iban las almas de los difuntos no era la manera en la que una persona vivía, sino cómo moría, así, los ahogados iban a parar al Tlalocan, mientras que

los guerreros muertos en combate pasaban a acompañar al sol por su recorrido celestial. En las Huastecas se conserva un tanto de este pasado mesoamericano y se une, por medio del sincretismo religioso, con las viejas tradiciones religiosas occidentales impuestas por los españoles a través de la conquista.

Para los huastecos *teenek*, morir accidentados es una mala muerte, ya que como el sujeto no estaba listo para morir, su espíritu queda encadenado al lugar en donde ocurrió el percance. Otros tipos de mala muerte son, por ejemplo, el suicidio y la muerte provocada por artimañas sobrenaturales como la brujería (Pérez-Castro y Castillo-Gómez, 2007). Este tipo de muertes resultan peligrosas para el resto de la comunidad, puesto que estos espíritus errantes son capaces de lastimar a las personas y generalmente se manifiestan a través del viento o los ya nombrados *aires*.

El concepto de *buena muerte* es aceptado por los grupos étnicos de las Huastecas y hace referencia a la muerte ocasionada por la vejez, aunque también entran las muertes de mujeres durante el parto o cuando los niños mueren por alguna enfermedad (Pérez-Castro y Castillo-Gómez, 2007).

Como se ha visto, existe también un nexo entre el culto a los antepasados, las enfermedades y los muertos; ejemplo de ello son los Baatsik de Loma Grande y las Tepas en Tuxpan. Dentro de este marco, la máscara cumple un papel importante en las festividades, forma parte de un sistema ritual relacionado con la siembra, los muertos y por ende, los antepasados. El Carnaval y el Xantolo están repletos de enmascarados, y, al tratarse de una máscara ritual, el portador abandona su identidad para representar ahora el alma de un difunto, no se trata de un simple trozo de madera, tal como menciona Rogelio Herrera Reséndiz al referirse a los enmascarados de Tempoal, durante el Xantolo:

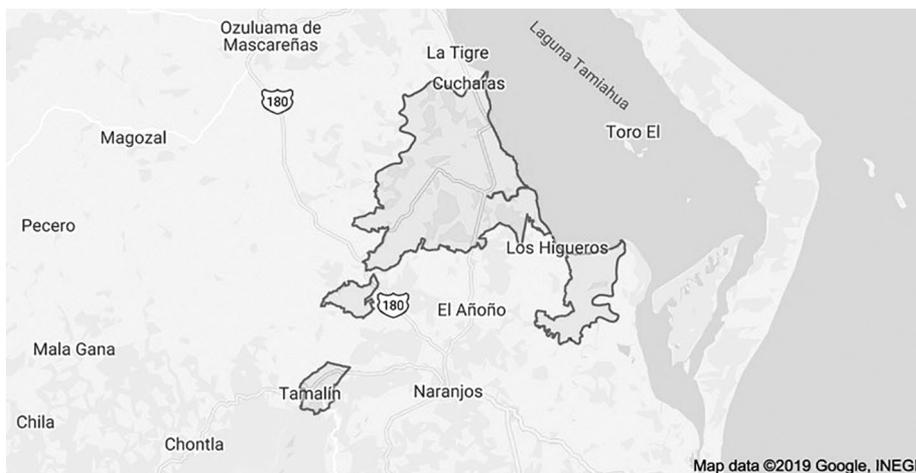
La máscara es el elemento de vital importancia para los danzantes, pues es el puente entre los vivos y los muertos: al ponérsela, el danzante viste una segunda piel; ya no es más el que solía ser; ahora ha pasado a representar el alma de un difunto, además de que sirve para alejar a los malos espíritus: las almas se vuelven tangibles para reencontrarse con sus seres queridos (Herrera, 2012: 45).

2.3 La máscara de Negritos de Candil de la comunidad de Tamalín, en la Huasteca Veracruzana

La localidad de Tamalín

Tamalín es un municipio ubicado en la zona norte del estado de Veracruz, en la Huasteca Veracruzana. De acuerdo al cuadernillo municipal del 2015 del sistema de información municipal de Veracruz, Tamalín se encuentra dividido en tres secciones: 1) La primera que son las áreas colindantes a la cabecera municipal, y sus límites son al norte con el municipio de Tantima, al sur con el municipio

de Tancoco, al este con los municipios de Tantima, Chinampa de Gorostiza y Naranjos y al Oeste con el municipio de Tantima. 2) La segunda sección, el área intermedia, colinda tanto en el norte como en este y oeste con el municipio de Tantima, mientras que en el sur con el municipio de Chinampa de Gorostiza y con Tantima. 3) La tercera y última sección tiene sus límites al norte con el municipio de Ozuluama, al este con los municipios de Tamiahua y Ozuluama, al sur con Chinampa de Gorostiza, Tamiahua y Tantima, y finalmente, al oeste colinda con los municipios de Tantima y Ozuluama de Mascareñas (SEFIPLAN, 2017).



Mapa 2. Comunidad de Tamalín. Recuperado de Google Maps, 2019.

El clima corresponde al cálido subhúmedo con lluvias en verano y cálido húmedo con abundantes lluvias en verano, siendo este último menos frecuente (Sefiplan, 2017). En cuanto a sus actividades económicas, destaca la ganadería, 28 615.0 hectáreas fueron dedicadas a la ganadería en 2015, mientras que 954.0 hectáreas fueron ocupadas en la agricultura (Sefiplan, 2017); los principales productos obtenidos de la agricultura fueron maíz, frijol, sandías y naranjas. Como actividades secundarias y en ocasiones fuente primordial de subsidio familiar, destaca el comercio interno entre los mismos habitantes, claro ejemplo de ello es la venta de alimentos como el queso y el pan, no obstante, existen pequeños negocios muy variados: los hay de ropa, zapatos, papelerías, carpinterías, comida, ferretería, misceláneas; además, las personas venden productos obtenidos de los trabajos en la tierra, como frutas, frijoles, maíz, chicle, etcétera. Los músicos huastecos y artistas también figuran dentro de las actividades diarias, donde, por supuesto se encuentran los talladores de máscaras.

La Santa Virgen de Guadalupe es la patrona de la localidad. En honor a ella se realizan diversas festividades durante el mes de diciembre, no obstante, con una carga similar de importancia en el ciclo festivo del municipio se encuentra el subsistema ritual Xantolo. A lo largo de este tiempo ritual, en Tamalín la gente sale a la calle a bailar tres danzas: la Danza de Negritos de Torito, Danza de Negritos de Candil y la de los Matlachines (Castillo-Gómez, 2007).

La Danza de Negritos de Candil

Esta danza fue estudiada en el año 2007 por el Grupo de Investigación de Registro y Preservación de la música, danzas y otras prácticas culturales de la Huasteca Veracruzana, de la Facultad de Música, UAT, a través del Proyecto de Rescate y Preservación del Patrimonio Cultural Regional, con la intención de que los integrantes del personal generaran una identificación cultural con la Huasteca. Fue así como realizaron trabajo de campo en las localidades de Tamalín y optaron por la Danza de Negritos de Candil, puesto que era ejecutada cada vez con menor frecuencia y, los sones que la acompañan solo eran recordados por algunos cuantos músicos de la localidad (Castillo-Gómez, 2007). De esta investigación surgió un disco llamado: *Negritos de Candil, Sonos de Xantolo de Tamalín*, que contiene valiosa información acerca de esta danza, sus personajes y desarrollo, así como sus posibles simbolismos; es de ese trabajo de donde se desprende la siguiente información.

Esta danza consta de tres personajes que interactúan entre sí en mayor o menor medida a lo largo del baile: El Pañolito, que representa a un español; el Negrito y la Malinche. La idea de la danza consiste en que el Pañolito desea quedarse con la Malinche, que es la mujer del Negrito, esto, da rienda a una competencia de versos y alusiones sexuales entre ambos personajes (Castillo-Gómez, 2007).

Según la información recabada por el grupo de Investigación de la Facultad de Música, la danza inicia cuando entran La Malinche, El Negrito y El Pañolito, estos dos últimos pueden saludar con la siguiente frase que puede variar u omitirse: “Buenos días compadre, comadre, vamos a bailar un ratito, que la muerte anda a caballo, que la muerte anda detrás del Negrito, ya tenemos una pobrecita chaparrita que nos haga las enchiladas”. Acto seguido, suena el Son de la Llegada y los tres personajes comienzan a bailar, tanto Pañolito como Negrito dedican versos de amor a la Malinche, no obstante, también dedican versos que hacen referencia al lugar en donde están bailando. Algo importante que añadir es que esta primera parte es acompañada por el sonido de una sonaja, según las interpretaciones que dan los mismos danzantes acerca del sonido, se trata del cascabeleo de una serpiente. Al terminar la secuencia, la Malinche se retira. El final de la danza no varía, el Negro muere y es vencido por la fuerza y juventud del Pañolito, sin embargo, de acuerdo

a la cita; la gente y los mismos danzantes consideran que lo más importante es lo que ocurre después de la muerte del Negrito, el hecho de que el Pañolito se queda con la Malinche. A partir de aquí surgen diferentes interpretaciones para la danza, y una de ellas es la fuerte alusión a la reproducción y a la fertilidad que se manifiesta a través de diferentes simbolismos e interpretaciones, mismas que la gente de Tamalín explica acerca de la danza. Por ejemplo, el hecho de que la sonaja haga alusión a una serpiente y ésta se mueva entre las piernas de la Malinche es una clara alusión sexual, así como el énfasis que la gente le da al final de la danza, es decir, al matrimonio del Pañolito con la Malinche, relación con carga afectiva y por supuesto, sexual. Otra interpretación también está relacionada con el ciclo agrícola y ritual en Tamalín. Esto se debe a que algunos habitantes de la localidad relacionan al Negrito con el frijol y al Pañolito con el maíz; no hay que olvidar que Xantolo está vinculado al ciclo agrícola, y en esa época del año el frijol está siendo cosechado, y el pañolito será el maíz que fecundará a la tierra. En este caso, la Malinche jugará el papel de la Madre Tierra, esperando quien la fecunde del ganador de la pelea entre Negrito y Pañolito. La muerte del negrito ocurre el día 30 de noviembre, que es justamente cuando ocurre el “remate”. Es en esta ocasión cuando aparecen los zopilotes rodeando el cadáver del Negrito (Castillo-Gómez, 2007).

Dicho esto, la danza de negritos posee una fuerte carga simbólica en donde la reproducción, la fecundidad y la fertilidad, así mismo como la muerte y la renovación están presentes, que, como se mencionó anteriormente al citar a Bajtin, son parte esencial del carácter festivo de los pueblos.

3.2.1 Máscara del Pañolito en la Danza de Negritos de Candil

Un elemento importante de cualquier danza es el correspondiente al vestuario. A través de la ropa, los adornos y los accesorios, se logra identificar a los personajes y se manifiestan elementos de carácter simbólico. En el caso de la Danza de Negritos de Candil, toman gran importancia la máscara del Pañolito y la máscara del Negrito, ambas máscaras son talladas en madera por artistas de la localidad, poseen rasgos antropomorfos y son muy parecidas entre sí. El diseño varía un poco entre cada mascarero, sin embargo, mantienen su parecido físico sea cual sea el creador.

La máscara que se describirá a continuación corresponde a la máscara Pañolito, no obstante, tal como menciona César Santiago, el creador de máscaras que permitió el trabajo de campo en su taller: “[...] la máscara de Negrito es una copia de la del Pañolito, sólo que es un poco más “fea”, puesto que el Pañolito debe verse mejor por ser *blanquito*”.

Los rasgos característicos de la máscara y que configuran su diseño son ocho: la boca, la nariz, los ojos, las cejas, el peinado, el bigote, la barba y las pestañas. Justo

debajo de la boca podemos encontrar una larga y ancha barba pintada de color negro. En cuanto a la boca de la máscara está sugerida por una abertura con forma de óvalo horizontal, situada pocos centímetros debajo de la nariz; ésta, a su vez, es larga y pronunciada con forma triangular rectangular, es uno de los elementos más vistosos y que resaltan del relieve del rostro. El largo de la nariz o el hueso nasal, conecta directamente con las cejas, las cuales son pintadas de color negro, éstas sugieren una expresión neutral al personaje. Debajo de la nariz se dibuja con pintura negra el bigote de la máscara, de estilo inglés. Al costado de la nariz y justo debajo de las cejas se ubican los ojos, igualmente sugeridos por figuras ovaladas horizontales, más cortas que el largo de las cejas. Justo arriba de los ojos y sugeridas con pequeñas pinceladas se encuentran las pestañas, igualmente pintadas en color negro. En cuanto al peinado, éste se caracteriza por estar tallado a relieve justo por encima de la frente (el espacio resultante entre las cejas y el cabello de la máscara), el cabello dibuja una línea curva que parte desde la izquierda hasta la derecha, en donde se encuentra mayor volumen de madera figurando ser un pequeño copete en su peinado, además, el cabello cuenta con pequeños canales que atraviesan el peinado de forma vertical de frente a reverso, esto simula ser los cabellos de la máscara, así mismo, todo el conjunto del cabello va pintado de negro.



Máscara de Pañolito. Ilustración de la máscara de pañolito en donde se muestran todos los elementos descritos con anterioridad. Se pueden observar los elementos característicos de la máscara: el cabello con sus respectivos canales, las cejas, las pestañas, las cavidades de los ojos, una nariz prolongada, el bigote de tipo inglés, la cavidad de la boca y una barba unos centímetros debajo de ella. El resto del “cuerpo” de la máscara es color blanco, mientras que el vello facial es pintado de negro.

Ilustración 1: Humberto Rangel Balderas.

1.4 El proceso de elaboración de la máscara Pañolito de la comunidad de Tamalín

Los artistas

La siguiente información corresponde al trabajo de campo realizado con mascareros de la localidad de Tamalín y de Chinampa de Gorostiza, llevado a cabo los días 20, 21 del mes de enero; así como los días 3, 4, 10 y 11 de febrero del 2018; bajo la tutela de la doctora Amaranta Arcadia Castillo Gómez y la colaboración de los artesanos César Santiago correspondiente a la localidad de Tamalín, y don Felisto, mascarero de Chinampa de Gorostiza.

Don Felisto brindó muy amable su tiempo los días 20 de enero y 3 de febrero de 2018. Permitió la entrada a su hogar en donde habló del proceso que sigue en la elaboración de las máscaras para Negritos de Candil. Además, mostró máscaras de su autoría y refirió los materiales con los que estaban hechas. Comentó que su labor no consiste únicamente en la construcción de máscaras, sino que él mismo saca las danzas y lo buscan para que enseñe las mismas a los más jóvenes.



Mascarero César Santiago Martínez, de la comunidad de Tamalín, mostrando la parte cavada de la máscara.

Fotografía 12: Amaranta Arcadia Castillo Gómez.

También se documentó el proceso de elaboración de máscaras de César Santiago Martínez, quien permitió la entrada a su hogar todos los días durante el trabajo de campo. A sus 39 años César no solo es un hábil artista, sino que es un valioso miembro activo de la comunidad de Tamalín, puesto que se desempeña como carpintero, músico, entre otras actividades, además de ser padre de familia.

Relata que su aprendizaje en el mundo de las máscaras inició a los 16 o 17 años de edad. Su deseo por fabricarlas nació de ver los ensayos de la danza de negritos, y ahora, veintitrés años después, es un hacedor de máscaras muy destacado en Tamalín, además enseñó el oficio a su hermano, mientras enriquecía la práctica fabricando máscaras de Negros de Candil, Negros de Torito, de Matlachines y de Diablos. César comentó que tarda aproximadamente tres días en la construcción de una máscara, sin embargo, por lo visto durante el proceso, se puede asegurar que la elaboración de la máscara puede extenderse aún más, hasta una semana. Esto es debido a que el proceso tiene que llevarse con calma, puesto que, en palabras del mismo César, cuando uno se cansa, o está molesto, el trabajo del tallado no sale en óptimas condiciones e incluso pueden ocurrir accidentes como cortarse con los instrumentos para tallar. Además, se debe considerar el tiempo de secado de la pintura que está sujeto a condiciones climáticas; en condiciones húmedas tardará un poco más en secar.

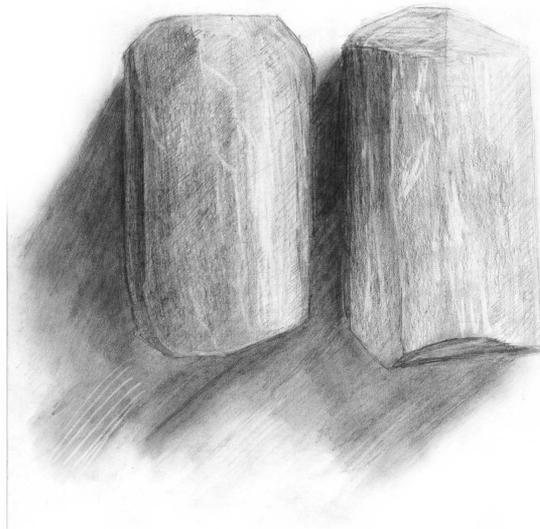
La materia prima del artista

La labor del pintor no inicia en cuanto comienza a pintar el cuadro, empieza en el momento en que obtiene la materia prima para su trabajo. Esto, implica un proceso de razonamiento para elegir el material acorde al producto final que el pintor tiene en mente. Ocurre algo similar con los artistas mascareros, puesto que la correcta materia prima se traducirá en un óptimo resultado final.

Para César, la materia prima es aquel material que, con la ayuda de los instrumentos o herramientas, transformará en el producto final. Las materias primas del creador de máscaras son la madera y la pintura que mediante sus instrumentos y hábiles manos tallará hasta obtener una máscara. Por supuesto que no puede ser cualquier madera. Comenta César que son tres las maderas más utilizadas por su resistencia: la de pemuche (*Erythrina americana Miller*) las de anona (*annona squamosa*) y las de cedro (*Cedrela odorata*). La madera de la anona es la preferida por César, puesto que la define como “resistente y ligera”; esto también concuerda con la información proporcionada por don Felisto, quien en la construcción de sus máscaras también utiliza la anona, por describirla como “suavecita a la hora de trabajarla, pero dura cuando seca”. Del mismo modo, César comenta que la que menos prefiere es la de cedro, ya que es muy pesada de cargar para los danzantes.

Suavidad y dureza son dos de los elementos que se manifiestan esenciales para las máscaras, puesto que la suavidad del inicio permite un trabajo más cómodo, rápido y efectivo; la dureza permitirá que la máscara esté protegida ya que, no hay que olvidar que la máscara será utilizada para bailar y deberá soportar el paso de los años y golpes por accidentes.

Sin embargo, también hay aspectos negativos a considerar con la anona. Un ejemplo claro es que según lo relatado por habitantes de Tamalín, las máscaras de anona tienden a apollillarse mucho más rápido que las de cedro. Además, la obtención de la madera de la anona es cada vez más difícil, según relatan los artistas. La madera se ha vuelto costosa ya que cada vez hay menos lugares de dónde extraerla. Esto no es producto de que no haya árboles de anona, sino que, según comenta don Felisto, las propiedades privadas ya no permiten que “les tumbes el árbol”, puesto que el fruto que produce es muy valioso para ellos. Esto lo confirma César, quien menciona que tumbear el árbol para vender la madera daría como resultado menor ganancia para el propietario que vendiendo los frutos obtenidos del árbol al mantenerlo con vida.



Pedazo de madera utilizada por César, para realizar la máscara de Pañolito.

Ilustración 2: Humberto Rangel Balderas.

Otro aspecto importante en cuestión del material es la condición de la madera. Debe estar en perfectas condiciones para poder trabajarla, y según menciona César, la mejor madera es la que “está joven”, la madera blanca-verdusca, puesto que es aún más fácil de manejar y de “pelar” con los instrumentos de tallado.

César obtiene la madera comprándola en la tienda cuando hay disponible, de lo contrario, tiene que subir a la sierra y adentrarse en lo profundo, en la zona sin propiedad privada, ya que esto le permitirá tumbar el árbol sin que haya mayores problemas. Respecto a tumbar los árboles para trabajarlos, César comenta que se dice en Tamalín, que es mejor cortar el árbol en luna llena, ya que de lo contrario la madera puede apollillarse.

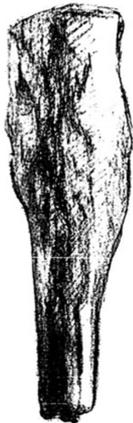
Las tiendas facilitan a los artistas obtener los materiales, puesto que es aquí también en donde se consigue la pintura con la que se cubrirán las máscaras, así como el barniz.

Las herramientas del artista

Otro aspecto importante a considerar es el uso de las herramientas con las que César trabaja, destacan el machete, los cinceles, un garrote de madera para golpear los cinceles, diversas navajas, cuchillo, papel lija, brochas y una base de madera donde apoya la máscara.

Las herramientas comprenden cuatro secciones: De apoyo, de modelado, de perfilado y de acabado.

A) Las herramientas de apoyo serían correspondientes al garrote de madera y a la base de madera. Estas herramientas no representan un impacto directo con la máscara, sino que, combinadas con otras o por sí mismas sirven como ayuda para el resto de las herramientas. En este caso, la base de madera es el soporte sobre el cual descansa el trozo de madera que será convertido en máscara, no modifica la madera, pero facilita el trabajo del mascarero a la hora de manipularla. El garrote de madera servirá como ayuda al golpear los cinceles e incrustarlos en la madera, por lo tanto, se cataloga como un instrumento de apoyo.



Garrote de madera utilizado por César Santiago, para golpear los cinceles.

Ilustración 3: Humberto Rangel Balderas.

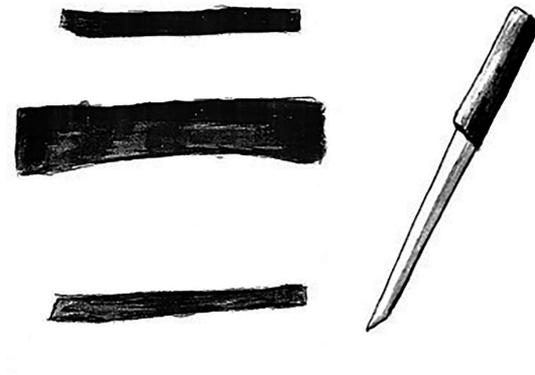
B) El instrumento de modelado sería representado en este caso por el machete. A través de él, del fino pulso y control de la fuerza del mascarero, se consigue dar forma de cara a ese trozo inerte de madera. El machete quita grandes y bastos pedazos de ella, además de moldear la forma de la misma; sin embargo, está limitado, puesto que tiene un espesor y una longitud muy grande. Si se tratase de trazar detalles finos, el machete sin duda dificultaría el proceso.

C) Para ésta situación entrarían los instrumentos de perfilado. Dichas herramientas son representadas por los cinceles, navajas y cuchillo. César cuenta con distintos tamaños y anchuras de instrumentos, puesto que son éstos los que definen detalles del rostro de la máscara. Los ojos, el perfilado de la nariz y cabello, la boca, son producto de los distintos cinceles en las primeras instancias, mientras que las navajas detallan el rostro en las partes finales del proceso.



Ilustración mostrando el machete utilizado por César, para realizar el desbastado de la madera.

Ilustración 4: Humberto Rangel Balderas.



A la izquierda cinceles de varios tamaños, dos delgados en los extremos utilizados para detalles y uno más grande y ancho en medio, utilizado para devastar mayor cantidad de madera. A la derecha, cuchillo utilizado por César para dar detalles a la máscara.

Ilustración 5: Humberto Rangel Balderas.

D) Una vez que la máscara ha sido tallada y todos los detalles están ya en forma, es preciso darle ese acabado final, se logra con dos herramientas importantes: el papel lija y las brochas y pinceles para pintar. El papel lija permite otorgarle a la máscara una textura lisa y uniforme en todas sus partes, dejándola lista para ser pintada. Así como las brochas permitirán al artista pintar a la máscara, toque final del proceso.

Está por demás mencionar que estos instrumentos serían estériles por sí mismos. Es la habilidad del artista quien logra convertirlos en verdaderos instrumentos de construcción.

Las técnicas del artista

A lo largo del proceso de construcción de la máscara, César se vale de diferentes y variados recursos con sus instrumentos para resolver las problemáticas que se le presentan en el trabajo. Las técnicas están estrechamente relacionadas con la intención del instrumento: modelar o perfilar. Las técnicas tienen un seguimiento intelectual a la vez que artístico a través del proceso y podría decirse que se vale del método deductivo (de lo general a lo particular), sin embargo, al tratarse de un proceso visual, César rectifica en ocasiones, es decir, observa su trabajo y vuelve a tallar en donde cree que es necesario tallar; es notorio que el artista sigue un procedimiento racional en la manera en que trabaja sobre la madera.

Podemos catalogar las técnicas de acuerdo a la finalidad de los instrumentos, es decir: de modelado, de perfilado y de acabado.

Técnicas de modelado:

A) Esta técnica se vale del uso del machete, y tal cual el nombre indica, solo modela la madera para aproximarse a figurar una cabeza. No se trata de dar detalles, sino de sembrar una base en la cual se podrá trabajar más adelante. Básicamente consiste en apoyar de manera vertical el trozo de madera con la mano izquierda sobre la base colocada en el piso y golpear con pulso firme con el machete sobre la madera. El movimiento del brazo siempre parte hacia abajo y con una ligera inclinación hacia “adentro” de la máscara. La mano izquierda, además de apoyo, le sirve para rotar la madera en caso de ser necesario.

Técnicas de perfilado

B) La primera técnica de perfilado consiste en apoyar el cincel de forma vertical sobre la madera con la mano derecha y con la mano izquierda utilizar el garrote de madera para dar pequeños golpes. Esto sirve tanto para dibujar líneas sobre el tronco, para hacer incisiones profundas, o para quitar trozos de la madera.

C) La segunda técnica es similar a la anterior, salvo que el cincel no se coloca de forma vertical, sino horizontal. Esto es muy útil cuando tiene que quitar volumen a la madera. En ocasiones se combinan la técnica B) y C) para quitar trozos difíciles.

D) Esta técnica es parecida a la acción de raspar. Consiste en que, con un cincel, el mascarero raspa la punta sobre la madera para quitar volumen y dejar un aspecto más liso y regular en ella.

E) Esta técnica consiste en apoyar con fuerza el cincel sobre la madera y moverlo de izquierda a derecha con la finalidad de que el instrumento penetre en la madera, para posteriormente “empujar” o “levantar” la madera al realizar un movimiento de mano hacia afuera, como si se tratase de una cuchara.

F) En esta técnica César utiliza las navajas para retirar la madera. Consiste en colocar la navaja en forma horizontal y recostarla sobre la madera para después realizar movimientos descendentes. Esta acción es similar a pelar una papa, puesto que el movimiento es continuo y solo retira una capa fina de madera. La técnica puede ser utilizada con ambas navajas y el movimiento puede variar, es decir, puede ser tanto descendente como ascendente o a los costados.

Técnicas de acabado

E) Esta técnica consiste en frotar con firmeza el papel lija sobre la madera para darle un acabado uniforme y liso. El artista puede doblar la lija para llegar a ángulos más difíciles por lo reducido del tamaño, para lograr una mayor precisión en el trabajo.

F) Ésta última parte del proceso de acabo corresponde a pintar la máscara. César pinta con un pincel y una brocha. La brocha es utilizada para abarcar grandes secciones de pintura como el cabello y la cara de la máscara; el pincel es utilizado para zonas de mayor precisión como: barba, cejas, bigote y pestañas.

El proceso

La madera

Antes de documentar el trabajo los trozos de madera ya estaban preparados y listos para trabajarse. Básicamente se trata de un pedazo. La forma del tronco es casi cilíndrica, pero con algunos de sus bordes planos (especialmente el que irá sobre el rostro de la persona), sus caras son irregulares, esto se muestra en mayor medida en los bordes superiores e inferiores del trozo de madera.



Tronco de madera utilizado por César. Observe la forma cilíndrica y sus caras irregulares.

Ilustración 6: Humberto Rangel Balderas.

La postura

La postura es un elemento de vital importancia para el trabajo del artesano y ésta va cambiando de acuerdo a las necesidades que surjan en el trabajo. Un correcto manejo de los pesos y contrapesos de su cuerpo, le proporcionarán al mascarero un balance óptimo para trabajar. Además, se debe recordar que durante el proceso se utilizan herramientas punzo cortantes, una correcta posición frente a los instrumentos ayudará a salvaguardar la integridad física del artista. Para iniciar su trabajo, César se sienta en un pequeño banco que deja sus rodillas por encima de su

cintura. Mantiene sus piernas separadas, y justo frente a él, coloca la base de madera que servirá como apoyo para recargar el trozo de madera que se convertirá en la máscara. César mantiene bien plantados sus pies en el suelo; su mano izquierda sujeta firmemente el tronco de forma vertical, mientras que su mano derecha es la que utiliza los instrumentos de modelado y perfilado descritos anteriormente.

Esta postura le permite manipular con mayor facilidad el trozo de madera y los instrumentos.

Otra postura surge más avanzado el trabajo, César coloca la máscara entre sus piernas (ambas piernas muy juntas), lo cual es favorable para lograr acciones más finas, como detallar zonas, lijar, etcétera.

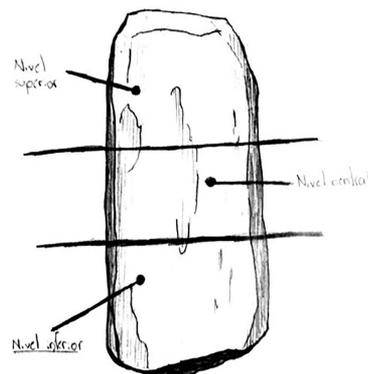
El primer modelado, la reducción de los excesos

Una vez que la madera ha sido preparada, y que César ha ocupado la posición y postura adecuada, es cuando inicia el proceso de reducción de la madera. Es en esta parte del trabajo donde comienza la interacción entre el instrumento de modelado (machete) y los trozos de madera descritos anteriormente. El objetivo de esta primera parte es quitar los excesos de las caras izquierda y derecha para ir abultando madera en la cara central.

Para iniciar, César sostiene firmemente con su mano izquierda el pedazo de madera de forma vertical y con su mano derecha comienza a hacer incisiones con el machete en dirección diagonal hacia adentro de la madera (Técnica de modelado A). El movimiento del brazo es hacia abajo y tiene como finalidad poder cortar poco a poco los excesos de cada nivel y de cada cara. Si dividimos la máscara en tres niveles: superior-central-inferior, estos primeros machetazos se realizan en el nivel inferior y en las tres caras: izquierda, centro y derecha.

Dibujo del tronco dividido en niveles: superior,
central e inferior.

Ilustración 7: Humberto Rangel Balderas.



A pesar de que la madera posee cierta suavidad, los trozos no sucumben ante la primera incisión, para poder quitar un pedazo, César necesita realizar a pulso firme entre cinco y seis golpes con el machete hasta que la madera se retire del tronco. Comienza con uno de los costados y en cuanto considera que ha quitado lo suficiente, utiliza su mano izquierda para rotar poco a poco el tronco y comenzar a reducir la cara central; del mismo modo después de un constante pulso de golpes con el machete, rota una vez la máscara para quitar los excesos de la cara faltante.

Una vez terminada la primera reducción del nivel inferior en las tres caras, el mascarero voltea la máscara para iniciar una serie de acciones similares con el nivel superior. Es más sencillo cortar la madera realizando golpes de arriba hacia abajo, es por esto que el tronco debe voltearse. El proceso a continuación es similar, sin embargo, en este caso las incisiones, es decir, los golpes del machete se realizan desde el nivel central hacia abajo. A esta altura del trabajo, los golpes del machete se realizan con mayor énfasis en las caras laterales (izquierda y derecha); de ese primer tronco casi cilíndrico se deben obtener y diferenciar las tres caras, casi a un nivel triangular, dejando mayor volumen de madera al centro; la superficie del centro se diferencia ya que es menos ancha que las caras laterales.

El segundo modelado, una aproximación a la cabeza del Pañolito

Esta sección bien podría entrar en la reducción de los excesos, sin embargo, es en esta sección del trabajo cuando la máscara va adquiriendo la forma tosca de una cabeza. Se podría decir que en la primera parte la incisión con el machete era un poco más despreocupada, puesto que se trataba de reducir la madera (siempre con un objetivo en mente, es decir, la forma triangular de la madera y distinguir las caras de la máscara), y en este segundo modelado los golpes del machete son más cuidadosos, podría decirse que “rodean” los lados de la máscara.

Inicia colocando la parte de “atrás” (en dónde va el rostro del danzante) de la máscara en la base que está en el suelo, posteriormente realiza golpes con el machete en la cara inferior para quitar excesos. Acto seguido, una serie de golpes con el machete inician en el nivel inferior de una cara lateral, el movimiento es en forma diagonal hacia adentro, esta serie de golpes tratan de crear una inclinación en las caras de las máscaras para modelar cada vez más una cabeza antropomórfica. Estos golpes continúan y se llevan a cabo en las caras laterales y la cara central.

Cuando ha terminado esta sección, César voltea la máscara. A partir de aquí, el modelado con el machete se vuelve más fino. Para lograr esto, el artista apoya la máscara con su mano menos hábil, utilizando sus dedos para “rotar” con fina cautela, mientras la mano derecha realiza golpes con el machete en una cara lateral. Inicia en la sección más baja y el movimiento también es diagonal.

Aquí, suaviza los bordes. Los golpes con el machete no cesan, es un movimiento constante que parte de abajo hacia arriba de los laterales (es decir, de las esquinas hacia arriba de los laterales) hasta la cara de abajo, en donde quita excesos con el machete. Cuando termina en un lado, invierte la máscara para trabajar en el lateral faltante. El proceso es el mismo, golpes en la esquina inferior que se incrementan en distancia y tamaño por los laterales, hasta llegar a la esquina superior y pasarse a la cara superior.

En la parte final del trabajo, el mascarero revisa constantemente las caras para quitar con el machete pedazos de madera. Esto es el modelado más delicado, el artista a ojo de buen cubero analiza su trabajo y ajusta conforme a lo que su ojo detecta. Es en esta parte cuando el trozo de madera inerte del comienzo, ahora parece más bien una cabeza antropomórfica lista a recibir su rostro.

El primer perfilado o primer relieve, configurando las cejas y la nariz

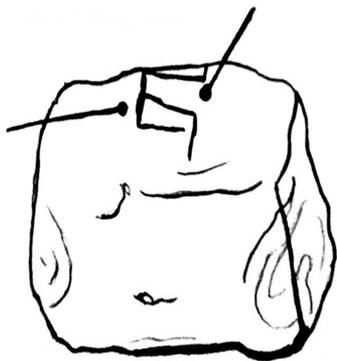
El objetivo de esta primera sección es colocar el mapa de dos elementos que configuran parte del rostro de la máscara: las cejas y la nariz. Para lograr este cometido, el artista ya no se vale del machete, sino del garrote de madera y de los cincelos.

Inicia acostando la máscara en la base de madera de forma que quede vertical frente a él, posteriormente localiza la zona adecuada y coloca un cincel pequeño y poco ancho, el cual golpea con delicadeza con el garrote de madera en dos ocasiones (Técnica B). No trata de quitar madera, sino de “dibujar” la línea que servirá como apoyo para localizar las cejas de la máscara, mismas que ayudarán a colocar posteriormente los ojos, esta línea, por lo tanto, es horizontal viendo la máscara de manera vertical.

Una vez que está dibujada la línea, César apoya un cincel más ancho y golpea con mayor fuerza utilizando el garrote, en este caso se trata de hacer la incisión un poco más profunda. Ya marcada la línea de los ojos, prosigue con la línea de la nariz, para dibujarla, parte del extremo de la línea de las cejas más cercano al centro de la máscara y apoya de manera vertical el cincel para hacer la incisión en ambos lados. Esto da como resultado dos líneas que forman un ángulo de 90 grados, o para hacerlo más visible, una letra L invertida. Acto seguido, sostiene el cincel de manera horizontal por fuera del lateral de la máscara al nivel en donde se encuentra dibujada la línea y comienza a realizar varios golpes con leve fuerza para sacar la madera que se encuentra entre esa L invertida (Técnica C); la finalidad es sacar madera para reducir el volumen del tronco y acentuar las líneas creadas, es decir, ponerlas en relieve. Para lograr esto, tiene que realizarlo en varias ocasiones, a veces golpea de manera horizontal sobre los laterales, y en ocasiones de manera

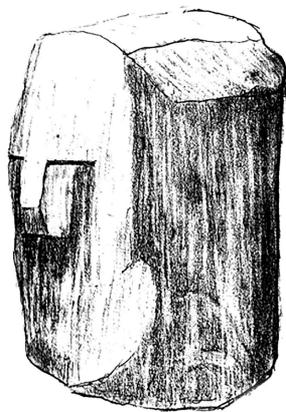
vertical sobre las líneas para que la madera venza y pueda retirar los sobrantes con su mano izquierda.

Una vez que ha puesto y ha marcado el relieve del lado izquierdo (ceja izquierda y lateral izquierdo de la nariz), deja un pequeño espacio en medio que será el correspondiente al centro de la nariz, y comienza a realizar el mismo procedimiento en el lado derecho (ojo derecho y lateral derecho de la nariz). La idea es tratar de lograr un efecto similar al que se muestra en el siguiente dibujo:



Dibujo mostrando la nariz y las cejas de la máscara.

Ilustración 8: Humberto Rangel Balderas.



Las cejas y la nariz. En el dibujo se puede observar claramente cómo las cejas y la nariz se han puesto en relieve debido al uso de las diversas técnicas. La unión de la nariz y las cejas da como resultado la letra T. No obstante, los rasgos aún deben ser trabajados y estos elementos se encuentran en un estado muy primario. También puede observarse que los laterales del tronco aún no han sido del todo reducidos, puesto que la máscara continúa viéndose ancha y los bordes toscos. El cabello no ha sido añadido.

Ilustración 9: Humberto Rangel Balderas.

Utiliza su cincel grueso y la Técnica B) para acentuar las líneas de las cejas y el lateral de la nariz, y después, con la Técnica C) logra retirar los excesos y poner en relieve esos elementos, esto creará el mismo efecto de L invertida, pero ahora en el lado derecho. Continúa con el mismo proceso en la parte de debajo de la nariz, esto se lleva a cabo aproximadamente en la parte del nivel del centro y la parte del extremo superior del nivel inferior; no hay cambios en la técnica, golpes horizontales y verticales para retirar la madera. Cuando todos estos objetivos han sido cumplidos, el resultado es una especie de relieve en forma de letra T que se dibuja en la madera de la máscara. Al final de este paso, la máscara luce como se muestra en la ilustración 9.

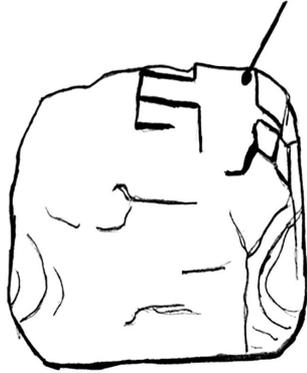
Un primer tallado, configurando el cabello de la máscara

El principal objetivo de este apartado es poner en relieve el cabello de la máscara. Para lograr este cometido, el mascarero se vale de una especie de raspado, o tallado, con el fin de quitar volumen a los elementos que configuran el rostro de la máscara para que el cabello quede en un nivel superior.

Para comenzar, César voltea la máscara, la coloca de manera horizontal frente a él y se vale del cincel ancho y el garrote. Coloca su instrumento de manera diagonal casi horizontal y golpea levemente a la altura de la nariz en varias ocasiones y sin detenerse hasta quitar un pedazo largo de madera de la nariz (Técnica C).

Acto seguido, marca con el cincel, realizando pequeños golpes en el nivel superior las líneas que le servirán de apoyo para delimitar la parte del cabello (Técnica B). Esta línea parte del centro de la máscara en el nivel ya mencionado, y se extiende hasta el borde derecho. Ya listo, realiza la Técnica C) para tallar la parte de la nariz y marcar levemente el relieve del cabello. Esto le servirá de guía para marcar las líneas del cabello correspondiente al lado izquierdo, estas líneas son también horizontales, sin embargo, conforme más se acerca al borde izquierdo, las líneas se vuelven un poco más diagonales hacia abajo. Enseguida vuelve a tallar la parte de la nariz y el ojo izquierdo para poner en relieve esa zona del cabello, los sobrantes de madera son retirados con la mano.

Una vez que el artista se encuentra satisfecho con los excesos que ha retirado, prosigue a perfilar con mayor exactitud las líneas que corresponden al cabello. Esto se logra mediante la combinación de diferentes ángulos del cincel, que se pueden identificar como horizontales y diagonal hacia adentro. Vuelve a tallar un poco por la parte de la nariz con la finalidad de seguir resaltando el relieve del cabello, y cuando lo ha conseguido realiza dos incisiones diagonales con el cincel en la parte del cabello. Esta combinación de líneas da como resultados una segmentación que simula ser un peinado.



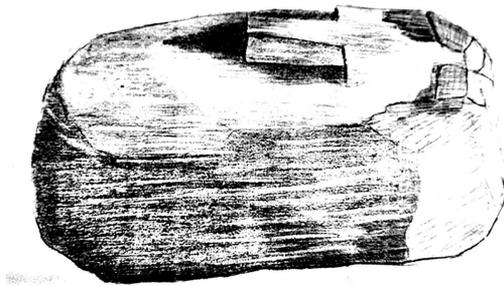
Dibujo mostrando la segmentación del cabello que posteriormente se convertirá en el peinado de la máscara.

Ilustración 10: Humberto Rangel Balderas.

Esto se pone aún más en relieve tallando bajo la misma técnica la parte que sería la frente hasta topar con la línea del cabello, con la finalidad de simular volumen.

Este proceso es más bien repetitivo, ya que, una vez que ha terminado con la zona del cabello, vuelve a la parte de debajo de la nariz y las laterales para continuar tallando y conseguir aún más volumen en el relieve.

La última acción de este apartado es un segundo perfilado en la nariz, pero mucho más breve que el anterior. Básicamente consiste en realizar dos incisiones con el cincel en los laterales de la nariz para acentuar las líneas diagonales que conforman el elemento. El resultado es una especie de rectángulo triangular que se va adelgazando conforme se acerca a la línea de los ojos.



Dibujo mostrando la segmentación del peinado de la máscara. También se puede observar cómo la nariz ha sido refinada un poco más. Los laterales aún no han sido trabajados.

Ilustración 11: Humberto Rangel Balderas.

Una aproximación a la cuenca de los ojos

El siguiente paso corresponde al tallado para figurar las cuencas de los ojos de la máscara. En realidad, se trata de una primera aproximación, y es más bien una guía para el tallado que se realizará más adelante. Este proceso es corto, consiste en que César apoya su mano izquierda sobre la máscara en la misma posición que se encontraba en el paso anterior, y, valiéndose del uso de la Técnica C), talla con fuerza los laterales de la nariz y por debajo de las cejas (o línea de los ojos) para figurar las cuencas; los excesos son retirados con la mano izquierda, aunque en ocasiones César utiliza la técnica B) ya que algunos trozos de madera quedan incrustados en las líneas de los elementos del rostro. Este proceso inicia en el lado derecho de la máscara, aunque en realidad no tiene mucha importancia, ya que el procedimiento es el mismo para ambas cuencas.

Un segundo perfilado, perfeccionando los elementos del rostro y del cabello

Esta sección en realidad no cambia mucho al primer perfilado. La gran diferencia la marca el uso de un cincel más pequeño y fino. Mediante el uso de la Técnica B), golpea con el garrote el instrumento sobre las líneas que configuran los rasgos antropomórficos: las cejas y la parte superior de los laterales de la nariz. Esto permite detallar los contornos y sacar más en relieve los elementos. El proceso no es muy distinto al del pintor o el dibujante, que, analizando y observando, vuelve y quita en donde a su parecer es necesario quitar, aunque esto no es arbitrario, la experiencia de varios productos terminados y la visualización del producto terminado en mente respaldan sus decisiones.

Una vez que ha terminado con estos elementos, prosigue con el cabello. Nada cambia en cuestión de técnica. Comienza por el lado derecho de la máscara y realiza incisiones sobre el borde de la línea del cabello, lo contornea, añadiendo volumen al relieve y detallando el peinado de la máscara. Para simular el peinado, el artista hace una incisión más profunda y diagonal en la parte derecha del cabello, y sobre el pequeño espacio que queda del lado derecho, golpea con inclinación hacia esa diagonal, logrando así un pequeño efecto tridimensional. Visualmente se observa un pequeño cuadro en el lado derecho del peinado seguido de un pequeño hueco, y el resto del peinado.

Un acercamiento a la boca y mejillas

A estas alturas el rostro está esbozado sobre la madera, sin embargo, el contorno de la máscara sigue siendo tosco. En este paso, el objetivo de César es ir perfilando cada vez más los laterales de la máscara para adelgazar el rostro en la parte inferior y darle un aspecto más triangular a la máscara.

Para lograr este cometido, César se vale de su cincel y su garrote. Golpea con extremo cuidado en el lateral derecho a partir del nivel medio hacia abajo, esto quiere decir que los golpes comienzan a la altura de la nariz, el cincel se coloca de manera diagonal hacia afuera y lo pega a los laterales con el fin de retirar madera y darle un aspecto más suavizado. En realidad, esto le sirve también como guía para marcar en un futuro la boca.

Una vez que ha terminado el lado derecho realiza exactamente el mismo procedimiento por el lado izquierdo. En este momento, el artista cambia de cincel a uno más ancho y comienza a restar volumen de los costados de las laterales de la máscara, es decir, por donde estarían los cachetes, la técnica a la que recurre es la misma, inclinar casi de manera horizontal el cincel y golpear suavemente para retirar la madera. Esto se realiza en los dos cachetes de la máscara, así como en la parte en donde estará ubicada la boca. Esto sería como un primer boceto, no es el producto final, pero le servirá de guía cuando defina cada vez más los rasgos.

Una aproximación al adelgazamiento del rostro de la máscara

Una vez que el mascarero ha terminado con la fase anterior, es momento de marcar sobre la madera lo que en un futuro servirá como base para adelgazar el rostro de la máscara.

Para lograr este cometido, César coloca el cincel en forma vertical y lo apoya en el lateral derecho de la máscara, con el garrote comienza a golpear levemente, permitiendo que el cincel penetre la madera con suavidad. Y lo inclina levemente con la intención de crear una diagonal hacia afuera en los laterales de la máscara, es decir, no retira completamente los excesos que quedan a los costados, sino que solo los marca.

Una vez que termina por el lado derecho, sigue en el lado izquierdo. Para poder retirar estos excesos solo golpea dos o tres veces, es un trabajo delicado. Estas incisiones se llevan a cabo a partir del nivel medio hacia abajo, formando una especie de letra U; si se tratara de describir una imagen en concreto, sería similar a una sonrisa.

El tercer perfilado, raspando los rasgos del rostro

Inmediatamente después de terminar de marcar la letra U del rostro, César comienza a tallar la nariz de la máscara. Acuesta su cincel de forma horizontal y lo golpea suavemente con el garrote sobre la parte central de la nariz de la máscara para “pelarla”. Se trata de quitar una capa delgada de madera para dejarla un poco más lisa y resaltar un poco más el cabello de la máscara. Estos trozos que se retiran son largos, van desde la punta de la nariz hasta la línea del cabello.

Cuando ha terminado con la nariz, pasa a la zona de la frente y realiza el mismo procedimiento, salvo que los trozos de madera son más cortos ya que el espacio que se encuentra de la línea de los ojos a la línea del cabello es más pequeño. Sin embargo, bajo esta técnica la superficie de la madera queda algo irregular, ya que a pesar de que existe una gran maestría en el pulso de las incisiones, es difícil dejar todo a un mismo nivel; para esto, César se vale del tallado, utiliza su cincel ancho y apoya firmemente con su mano izquierda el nivel inferior de la máscara y raspa literalmente con el cincel acostado de la punta de la nariz hasta el plano de la frente. Este procedimiento se realiza con movimientos rápidos y cortos que se detienen al topar con la línea del relieve del cabello. Los trozos de madera que ha tallado se quedan fijados en la línea del cabello, entonces, para quitarlos completamente, se vale de su cincel y realiza pequeños golpes con el garrote para desprender los excesos de madera antes mencionados. Además, para enmarcar los costados del cabello, se vale del cincel, realiza una incisión y gira hacia afuera su instrumento para crear una diagonal hacia afuera que conecta con la línea del cabello (esto sucede en ambos costados del cabello).

El cincel sobre la máscara.
Dibujo que muestra la aplicación del cincel sobre la madera de la máscara, la técnica del tallado. Se puede observar que la boca ya está esbozada y que los laterales han sido trabajados un poco más, ya que la máscara se ve más delgada. Así mismo, ya son notorias las dos particiones del cabello y una nariz más delgada.

Ilustración 12: Humberto Rangel
Balderas.



Acto seguido, el artista comienza a raspar la cuenca del ojo del lado derecho. Esto se realiza bajo la misma técnica, e inicia unos centímetros más arriba del nivel de la nariz hasta topar con la línea de los ojos (en donde comienza el nivel de

la frente). Para raspar los ángulos que quedan entre las curvas que se crean de la cuenca de los ojos y los laterales de la nariz utiliza la técnica de girar el cincel para raspar. El mascarero también raspa los extremos del rostro a la altura de las mejillas con la finalidad de suavizar los bordes y darle forma más esbelta al rostro. Inmediatamente, al terminar el lado derecho, comienza a raspar el lado izquierdo de la máscara bajo el mismo procedimiento.

El cuarto perfilado, perfeccionando la nariz

Después de dejar lisas las áreas del rostro, César comienza un proceso de refinamiento de la nariz. Valiéndose únicamente de su cincel, raspa la parte del centro para adelgazar la madera, sin embargo, el verdadero cambio sucede en los laterales de la nariz. A estas alturas, la nariz tiene una forma triangular tosca, en donde el centro de la nariz es más amplio partiendo de la base y se va adelgazando al recorrer la línea que guía hasta la frente, el objetivo de César es adelgazar las laterales de la nariz hasta que ese centro (que es la cara superior de la nariz, pues, la frontal) quede más reducido y refinado. Para lograr este cometido, el artista inclina su cincel y lo coloca paralelo a las caras laterales de la nariz, y es ahí donde comienza a raspar por ambas laterales. Esto reduce la cara superior y resalta mucho más los laterales. La figura sigue siendo triangular, y, de hecho, es ahora mucho más visible. Además, raspa las cuencas de los ojos que se pegan a la zona de la nariz con el final de seguir manteniendo relieve y permitir que el triángulo sea más visible.

Una vez que ha terminado de refinar los detalles de la nariz, el artesano cambia de cincel por el más pequeño y delgado. Mediante el juego y combinación de ángulos, trabaja sobre la línea que se encuentra encima de los ojos. Su objetivo es dotar de una pequeña curva en los extremos de la línea, quitando un poco el aspecto rígido que tenía al principio. Para lograrlo, realiza pequeños golpes apoyando con el cincel en una línea diagonal hacia afuera: (/), esto se lleva a cabo en el extremo más cercano a la nariz y por ambos lados; la incisión que se realiza en el extremo de la línea más pegado al borde exterior de la máscara es hacia el lado contrario, es decir: (\).

Terminando de delinear la línea de los ojos, César vuelve a tallar una vez más los costados de la nariz y la cuenca de los ojos; para esto, cambia de cincel a uno más ancho y utiliza la técnica de raspado. Acto seguido, comienza a tallar una vez más la nariz por la cara superior, enfatizando el movimiento en la zona superior; al realizar esto consigue un efecto de elevación en la parte inferior de la nariz, simulando la forma de una nariz normal, es decir, la punta de la nariz queda a un nivel superior que el tramo que conecta con la línea superior de los ojos.

Una vez terminada la actividad en la nariz, voltea la máscara de manera que queda en posición horizontal a él, y con sumo cuidado talla con su cincel la parte que queda debajo de la línea de los ojos. Para lograr su cometido, acuesta el cincel y lo pega a esa sección de manera que queda en forma paralela. Raspa con sumo cuidado ya que es una sección pequeña y delicada; los excesos que van quedando los retira con su mano libre.

La última sección de este paso consiste en remarcar la línea que se encuentra debajo de la nariz y encima de la boca. Para hacer esto se vale de la combinación de dos técnicas, la D) y la Técnica E), ya que raspa la parte de la boca hasta topar con la línea que separa las mejillas de la zona de la boca y nariz, y con la Técnica E) retira los excesos que quedaron pegados a esa línea.

Ajustando las dimensiones de la máscara

Para este punto del trabajo, el artesano tiene bien localizados los elementos que configuran el rostro, una suerte de mapa de ojos, nariz y boca; no es el producto final, pero ya se acerca mucho más a la figura de un rostro humano. No obstante, la figura en general tiene un aspecto rectangular-cilíndrico, los bordes se encuentran poco trabajados y los laterales de la máscara muy anchos. Es por esto, que el objetivo en esta sección, es dotar a la máscara un aspecto más ovalado: más delgado en el nivel inferior y un poco más ensanchado en la parte superior.

Para lograr esta nueva figuración, César inicia utilizando la Técnica D) sobre la sien derecha de la máscara y sobre los bordes del mismo lado. Esto le sirve como punto de guía para quitar excesos de madera valiéndose de la Técnica B).

La Técnica B) se emplea en todo el borde derecho e inicia en la parte superior de la máscara. El pulso de los golpes es un tanto diferente que las veces anteriores; en esta sección no se trata solamente de quitar madera sobrante, sino de otorgarle un efecto curvo hacia adentro respecto del tronco, es decir, hacer que el rostro ovalado sea lo visible cuando se observe de frente (por ende, que no se vean los costados laterales de la máscara que le otorgan un aspecto rectangular). César realiza aproximadamente entre cuatro y cinco golpes con el garrote sobre el cincel y gira este último a la derecha para “abrir” la madera, esta misma se despega del tronco, y sobre ese mismo punto el mascarero continúa las incisiones, porque que se trata de rodear todo el largo del costado derecho. En ocasiones la madera no se desprende y César continúa golpeando el mismo sitio hasta abarcar todo el largo-ancho de una zona en particular, logrando así quitar trozos uniformes.

Esta acción se desarrolla con mayor énfasis en el nivel medio y nivel inferior de la máscara, ya que, como se mencionó anteriormente, se trata de otorgarle un aspecto semi ovalado al tronco.

Una vez finalizado el costado derecho, realiza exactamente la misma técnica en el costado izquierdo, sin embargo, no insiste tanto en él. Puede que esto se deba a cansancio ya que hasta este punto todo el proceso se ha realizado en una sola sesión.

César talla una vez más con la Técnica D) el costado derecho de la máscara.

Reduciendo el volumen del cabello

El siguiente objetivo que traza César en su trabajo es la reducción del volumen del cabello. Debido al continuo tallado sobre el rostro de la máscara, el cabello ha quedado en exceso elevado del plano del rostro, así que la tarea de César es reducirlo. Para esto, se vale de la Técnica B), partiendo del lado izquierdo al derecho, inclina el cincel y retira poco a poco pequeños trozos de madera. El cincel rodea la curva que se traza en el cabello de la máscara.

El siguiente aspecto a trabajar en el cabello, es el perfilado. César se vale del mismo cincel y remarca la línea que divide al cabello de la frente de la máscara. Para esto, se vale del uso de la Técnica B), con mucha cautela, ya que el objetivo no es quitar grandes trozos de madera, sino remarcar el perfil del cabello. Los sobrantes de madera que quedan, son barridos con el cincel realizando un movimiento descendente con el mismo.

La última zona a trabajar es la correspondiente al pequeño cuadro que simula el peinado, en la zona izquierda, pegada al borde de la máscara. Para reducir este pequeño cuadrado, César se vale de la combinación de diferentes direcciones del cincel y el uso de la Técnica B). La primera incisión se realiza con el cincel inclinado hacia la derecha, y mediante un pequeño golpe, logra quitar un trozo chico de madera. La segunda dirección del cincel es horizontal en la zona baja del cuadrado. Posteriormente, realiza una incisión de forma diagonal hacia la izquierda, tumbando así gran parte del cuadrado y finaliza con una incisión más hacia el lado derecho. La última zona del peinado corresponde al hueco que queda justo al lado del cuadrado, César remarca éste hueco usando la Técnica B).

Un quinto tallado al rostro de la máscara

Después de haber concluido con la reducción del cabello, César prosigue con el quinto tallado al rostro de la máscara.

La primera zona a trabajar es la frente, quizá por ser la más próxima al cabello (zona trabajada anteriormente). Para este perfilado, César se vale de la combinación de dos técnicas, la C) y la D). Inicia con la Técnica C) a partir del final de la nariz, en donde conecta con la frente, y la incisión del cincel termina justo al topar con la línea del cabello; estas acciones comienzan en el centro de la

máscara, y pasa paulatinamente al lado izquierdo, siempre topando con la línea del cabello. Los restos que se van generando se arrancan de la línea del cabello, ya es allí en donde la madera sigue pegada. En cuanto César termina el lado izquierdo, prosigue realizando la misma acción en la zona derecha de la frente. El resultado de esto es un tallado de aspecto muy irregular sobre la madera, así que es aquí cuando el artista se vale de la Técnica D).

César comienza a raspar la frente con la Técnica D). Los movimientos son cortos y rápidos, partiendo desde la zona baja de la frente hasta topar con la línea del cabello. Esto, provoca de igual forma que la madera quede “pegada” a la línea del cabello, así que César debe arrancarla con la mano. Este proceso se extiende desde el lado derecho hasta el lado izquierdo, haciendo transiciones paulatinas. César lleva a cabo este procedimiento dos veces, siendo la segunda ocasión más estable en cuanto al pulso del cincel y en las transiciones del mismo.

La máscara hasta el momento. Dibujo que muestra la aplicación del cincel sobre la madera de la máscara, precisamente utilizando la técnica del tallado. Se puede observar que la boca ya está esbozada y que los laterales han sido trabajados un poco más, ya la máscara y la nariz se ven más delgadas.

Así mismo, podemos observar las dos particiones del cabello.

Ilustración 13: Humberto Rangel Balderas.



Reduciendo el contorno

Para este paso, César se vale de dos instrumentos: una navaja de cuchilla larga y ancha; y el machete. Comienza la operación apoyando la máscara en la base de madera, y con su mano izquierda la sujeta firmemente a la altura de la nariz y de las cejas, mientras que su mano derecha, valiéndose de la navaja, “pela” la parte

inferior de la máscara. Es un movimiento similar a cuando una persona pela una papa con un cuchillo, el brazo realiza movimientos descendentes con firmeza para poder quitar los trozos de madera.

Llegado a este punto se puede notar que César utiliza mayor fuerza para retirar pedazos de la máscara, esto es debido a que la madera está secando. En una sesión de trabajo a otra transcurrieron semanas, por lo cual, el mascarero menciona que la madera se encuentra más dura. Esto se refleja físicamente en la máscara que ha tomado un color café más oscuro en relación al tono casi blanco-verdusco del principio. El artista comenta que para mantenerla suave y que no seque tan rápido la mete a remojar en agua.

Una vez retirada una pequeña capa de la parte inferior, César cambia de instrumento por el machete y comienza a aplicar la técnica inicial de modelado, golpeando con pulso constante la misma sección inferior mientras que con su mano izquierda rota la máscara para que los golpes también puedan abarcar un poco los laterales inferiores de la máscara. Es importante mencionar que conforme va retirando los pedazos de madera, ésta vuelve a tomar un color blanco, parecido a la inicial, y es más fácil de retirar.

Una vez terminada la sección inferior, César continúa rotando la máscara para contornear y quitar cada vez más la madera exterior que ha secado, golpeando con la misma intensidad y pulso breve del machete. Esta técnica se ocupa de bordear toda la máscara, tanto en los laterales, como en los niveles inferiores y superiores. El rostro de la máscara hasta este momento integrado por las cejas, el cabello, la nariz y el esbozo de la boca no se toca, solo los bordes.

Acto seguido, César vuelve a tomar la navaja y continúa pelando la máscara, esta vez sus movimientos se concentran en la mitad del borde lateral y se desplaza hasta el nivel inferior; del mismo modo, pasa al lateral contrario y realiza la misma acción desplazándose hasta el nivel inferior, en donde se centra la mayor parte de la acción. El resultado de estos movimientos es extraer finas capas de madera.

Una vez finalizada la parte inferior, César gira la máscara para realizar exactamente la misma acción, solo que esta vez en la parte superior. El motivo es similar, inicia sus movimientos en un borde lateral superior realizando cortes descendentes y va rotando la máscara con su mano izquierda hasta llegar a la sección superior, y finalizada la sección superior, saltar al borde superior faltante.

Finalmente, gira una vez más la máscara y con extrema cautela y siguiendo el mismo mecanismo, retira pequeñas capas de madera guiándose en la línea que se dibuja en la barbilla de la máscara, es decir en la parte superior de la parte inferior de la máscara, como si se tratase de perfeccionar la línea.

El sexto tallado a la máscara

Este tallado es un tanto diferente a los anteriores. Esto se debe principalmente al uso de un instrumento nuevo hasta el momento, el cual es una navaja con una cuchilla corta en forma triangular y alargada. El modo de operar es el mismo que con la técnica anterior: la mano izquierda sujeta con firmeza la máscara y la gira cuando sea necesario; la mano derecha desliza la navaja en forma horizontal contra la máscara para extraer finas capas de madera.

César comienza en la parte inferior izquierda del rostro, el movimiento de la navaja es descendente hacia la barbilla. El proceso continúa ahora del esbozo de la boca hacia abajo, del mismo modo, los movimientos son descendentes hacia la barbilla. Después de una pasada breve, el artista prosigue ahora en la parte inferior derecha del rostro de la máscara, en esta ocasión los movimientos son hacia afuera de la máscara, es decir, hacia el borde derecho.

Es importante recalcar que este proceso es rápido, puesto que no le toma más de cuatro minutos realizarlo. Esto se debe a que no repite el tallado en una zona, sino que avanza rápidamente hacia otro sector del rostro.

La siguiente acción del artista consiste en acentuar más las líneas de los elementos característicos del rostro: las cejas y la nariz. Para esto se vale de la misma navaja y con un manejo hábil de la misma, utiliza el corte vertical y el horizontal para realizar cortes de precisión, esto asemeja a la acción de excavar con una cuchara y requiere de una ligera rotación de la muñeca. Esta acción se lleva a cabo alrededor de la nariz, y sirve para afinar los detalles de la misma y resaltar su tridimensionalidad.

Para las cejas basta con raspar la navaja acostada en forma horizontal desde la altura de la nariz hasta la línea de las cejas, César inicia con la ceja derecha y después realiza el mismo proceso con la ceja izquierda, para después tallar la zona del rostro izquierdo que faltaba.

El cabello es acentuado utilizando la misma Técnica F), desplazándose del inicio de la frente hasta la línea del cabello, es importante recordar que al quitar madera el mascarero acentúa las líneas y por ende el relieve de los elementos aumenta. En cuanto al peinado, solo es necesario contornear con la navaja toda la superficie del mismo.

La parte superior de la nariz es retocada pasando una sola vez la navaja sobre ella, quitando una fina capa de madera, y la misma acción ocurre con las cejas. Este último paso solo contornea la línea y se trata de afinar detalles.

Emparejando la máscara

Antes de comenzar el cavado de la máscara, el artesano necesita emparejar la sección trasera de la máscara. Para realizar la acción, el mascarero apoya con firmeza la zona del cabello de la máscara sobre la base de madera, la mano izquierda sujeta la

barbilla de la máscara, mientras que su mano derecha es la encargada de realizar los golpes con el machete. La técnica utilizada en este paso es la (A), además, el rostro de la máscara se encuentra paralela al cuerpo del artista, mientras que la parte trasera es la que recibe las incisiones con el machete.

César inicia esta sección a la altura exactamente de la mitad de la máscara, con el machete ligeramente inclinado hacia abajo y con un pulso constante. Las incisiones realizan cortes largos de madera, tratando de abarcar todo el ancho de la máscara, aunque la mayor parte del tiempo es necesario realizar varios golpes para que la madera ceda; el movimiento del machete es descendente.

César rota la máscara para comenzar a trabajar la mitad faltante bajo el mismo procedimiento, sin embargo, la rotación puede ocurrir varias veces hasta lograr el emparejamiento de los bordes de la máscara con la parte trasera. Esto es con la finalidad de poder comenzar el cavado.

Cavando la máscara

Una vez finalizado el emparejamiento de la parte trasera de la máscara, el mascarero prosigue a realizar el “cavado”, es decir, a desbastar la madera necesaria de la parte posterior para que el danzante pueda colocar su rostro dentro de ella.

César recuesta la máscara boca abajo en medio de sus piernas, siendo la zona del cabello la más lejana a su cuerpo; esta posición le permite a César golpear la máscara con la Técnica (B) con comodidad y soltura.

Comienza en el primer tercio del área más próxima a él, respetando un contorno de cuatro centímetros en todos los bordes de la máscara. Los golpes son suaves para que el cincel no atraviese la máscara, pero sí lo suficiente como para penetrarla y poder retirar la madera. Conforme el cincel va desprendiendo la madera, César termina por retirarla empujándola con el cincel. Este procedimiento se va extendiendo de forma horizontal hacia la zona más lejana de la máscara con respecto al cuerpo del artesano, siempre respetando un contorno de aproximadamente cuatro centímetros en los bordes. Para esta primera parte del cavado se usa un cincel ancho, puesto que el objetivo es retirar la mayor cantidad posible de madera de forma más rápida y eficiente.

Ya finalizado el cavado de la zona central y con el contorno esbozado, César procede a detallar, refinar y emparejar precisamente el contorno. Logra realizar esta acción utilizando un cincel más delgado y menos ancho, lo cual le da mayor precisión en sus incisiones. Además, el cincel se inclina un poco para darle un aspecto curvo a la madera. Todo el borde de la máscara es trabajado de esta manera, detallando y emparejando el grosor del contorno y la curvatura hacia adentro de la máscara.

Agregando los ojos y la boca

Ya desbastada la zona posterior de la máscara es momento para el artista de tallar los ojos y la boca. El motivo por el cual este paso se realiza hasta el final es porque es necesario quitar la madera trasera para que el cincel pueda perforar los ojos y la boca por ambos lados, es decir, frente al rostro y detrás de él.

En este paso la máscara se coloca igual que con el cavado, sobre las piernas del mascarero, salvo que en esta ocasión el rostro de la máscara queda boca arriba, con la parte posterior apoyada en medio de ambas piernas. En cuanto al tallado, César comienza con los ojos, al igual que al comienzo del proceso, no dibuja a lápiz la ubicación de lo que va a tallar, sino que realiza pequeñas marcas con un cincel angosto justo debajo de las cejas y aun lado de la nariz. Posteriormente, aplica la Técnica (B) para excavar poco a poco el primer ojo, en este caso, el artesano comenzó por el izquierdo. César deja que el cincel penetre la zona en donde estará el ojo y lo mueve de izquierda a derecha para hacer más ancho el contorno del ojo. Una vez satisfecho con el tamaño del ojo izquierdo, continúa con el ojo derecho en donde realiza exactamente el mismo procedimiento.

Una vez finalizados los ojos en la parte frontal de la máscara, el mascarero la voltea, recostando el rostro de la careta en sus piernas, y con mucho cuidado aplica también la Técnica (B) para que la madera cada vez ceda más. Ya con el cincel dentro de la madera, César lo mueve arriba y abajo, para agrandar un poco el contorno del ojo y ayudar al cincel a que logre tumbar la madera restante y que se vislumbre el agujero de los ojos.

Hasta este punto la máscara cuenta con cabello, nariz y ojos. De los elementos de la máscara de pañolito que configuran el rostro solo falta la boca, que ya está esbozada. Para crear el agujero de la boca, César se vale del mismo procedimiento, Técnica (B) y mover el cincel de izquierda a derecha, posteriormente voltear la máscara, volver aplicar la Técnica (B) y mover el cincel arriba y abajo hasta lograr que la madera ceda y se vislumbre el vacío de la boca.

El último paso de estos dos elementos es el detallado. Es verdad que ya se encuentran todos los orificios correspondientes del rostro, sin embargo, hace falta detallarlos. La navaja de cuchilla delgada y corta es la encargada de esta acción. Básicamente, consiste en aplicar la Técnica (F) sobre el contorno de los ojos para emparejar las líneas y darles el aspecto ovalado característico, para esto, César sostiene con su mano izquierda la máscara en forma vertical sobre su pierna, de modo que le permite tallar con comodidad el contorno de ambos ojos. Una vez finalizada la parte frontal, César gira la máscara para aplicar exactamente el mismo procedimiento en la parte posterior, logrando así una uniformidad en ambos lados, mismo caso para la boca.



Los ojos y la boca. El dibujo de la izquierda muestra a la máscara ya con los orificios de los ojos y de la boca añadidos. Se puede observar que los costados de la máscara son más delgados.

Ilustración 14: Humberto Rangel Balderas.

Perfeccionando el peinado

Esta sección consiste en agregarle líneas verticales al peinado de la máscara para simular ser los cabellos. Es importante aclarar que, en palabras de los habitantes de Tamalín y observando otras máscaras de negritos de candil, las máscaras habitualmente no llevan un peinado en la madera, sin embargo, César lo añade como parte de su proceso creativo.

Para llevar a cabo tal acción, el artista coloca la máscara en forma vertical entre sus piernas, con el rostro de la máscara frente al cuerpo de César. La mano izquierda de César sujeta firmemente la máscara agarrándola por la zona cavada y por el frente, mientras que con su mano derecha realiza incisiones verticales y paralelas a lo largo del cabello de la máscara. Estas líneas siguen un patrón, en el costado izquierdo del cabello las líneas son completamente verticales y rectas desde el frente del cabello hasta topar casi con el borde de la cabeza de la máscara. Mientras que, en el costado derecho, las líneas tienen una inclinación diagonal hacia la derecha.

Una vez que el mascarero ha marcado todas las líneas, las acentúa repasando el trazo con el cuchillo y añade un pequeño muñequero hacia afuera y a la izquierda, como si estuviera cavando, con la finalidad de hacerlas más profundas y resaltar su tridimensionalidad. Esto ocurre con todas las líneas de los cabellos.



Ilustración de la máscara mostrando los canales
en el cabello de la máscara.

Ilustración 15: Humberto Rangel Balderas.

Lijado de la máscara

Llegado a este punto, el proceso de la elaboración de la máscara está casi completo, ya que, en esta sección, la máscara se lijará con la finalidad de dejarla lisa, eliminando así las pequeñas imperfecciones que restaban en la madera. La máscara, pues, quedará lista para ser pintada.

Para iniciar este proceso, César acuesta la máscara boca arriba en sus piernas, mientras que su mano izquierda la sujeta ligeramente por el costado izquierdo. La única herramienta a utilizar es la lija; el creador de máscaras la sostiene con su mano derecha y frota con firmeza en la madera.

En este caso, el artista inició lijando la madera por la zona del rostro, exactamente en la frente, la técnica consiste en que, como se mencionó anteriormente, César frota la lija sobre la madera en repetidas ocasiones sobre una misma zona, los sobrantes que se van desprendiendo se retiran con la mano izquierda. Los movimientos de la lija son verticales en la zona de la frente.

Prosigue en el borde derecho de la máscara, la técnica es la misma. Para rotar la máscara se apoya con su mano izquierda mientras la derecha lija todos los bordes. En zonas más difíciles y delicadas debido a los ángulos y al espacio reducido como la nariz, las cejas, y los ojos, César dobla un poco el papel lija para poder realizar movimientos con más detalle y precisión.

La última zona a lijar son las líneas de los cabellos creadas en el paso anterior; para poder realizar esta acción, el mascarero dobla un poco la lija de manera que pueda introducirla dentro de las líneas de los cabellos y poder frotarla entre los huecos de los mismos. De la misma forma, los excesos son retirados con la mano izquierda.

Pintando la máscara

El rostro

Para comenzar a pintar la máscara, César se prepara dejando los materiales e instrumentos listos y a su alcance. En un pequeño recipiente vierte la pintura blanca que servirá para darle color a todo el rostro de la máscara. Este recipiente es colocado en un pequeño banquito que acerca a su silla de trabajo para poder tenerlo a su disposición durante el proceso. El instrumento es una brocha mediana, suficiente para cubrir de manera rápida y precisa la cara de la máscara.

Para comenzar a trabajar, César se sienta en su silla, misma que ha utilizado a lo largo del proceso. Toma con su mano izquierda la máscara, sujetándola por la sección del cabello. Inicia remojando la brocha en la pintura, cubriendo la primera mitad de las cerdas, levanta la brocha y la coloca por encima del recipiente, dejando que el exceso de pintura se resbale en el recipiente para no desperdiciar la pintura; para hacer más eficiente este proceso, César gira la muñeca levemente para que la pintura escurra más rápido.

Prosigue pintando el borde izquierdo de la máscara, tratando de extender la pintura en la superficie. Los movimientos de la brocha son mixtos, en ocasiones son descendentes y en otras son descendentes y ascendentes, según sea la necesidad del momento. Acto seguido, César sumerge una vez más la brocha en la pintura y vuelve a extender la pintura sobre el borde izquierdo, pero esta vez en menor medida, puesto que con los mismos movimientos del pincel se extiende hasta las mejillas, la nariz y parte de la frente; esto sucede muy rápido, pero para pintar la nariz, César utiliza la brocha de manera horizontal hacia ella, casi pintando con las puntas de las cerdas.

Para la zona derecha, César carga la brocha de pintura una vez más, solo que, en lugar de comenzar a pintar por el borde extremo, lo hace por la mejilla derecha, la parte derecha de la nariz, la frente y cubre también la barbilla y la boca. Los movimientos de la brocha son rápidos y espaciosos, tratando de abarcar grandes espacios, pero a la vez es generoso con la cantidad de pintura aplicada.

Una segunda capa es aplicada a toda la frente, esto se realiza con una gran cantidad de carga de pintura en la brocha. El trazo es siguiendo la dirección curva de la frente, es decir de derecha a izquierda, tratando de abarcar con la brocha todo el espacio de la frente. En esta parte del trabajo, la brocha llega a manchar parte

del peinado de la máscara de pintura blanca, pero el mascarero no le da mucha importancia, ya que el cabello será pintado posteriormente de negro.

Con la misma carga de pintura utilizada para pintar la frente, César comienza a pintar el extremo del borde derecho que faltaba para ocupar la pintura que aún restaba en la brocha, sin embargo, no es suficiente para cubrir todo lo faltante, así que carga una vez más su brocha y termina por pintar el borde derecho y la parte inferior de la máscara, la que se encuentra debajo de la barbilla.

Al terminar el último paso descrito, todo el rostro de la máscara estará cubierto de pintura, sin embargo, aún faltarán dos capas más de pintura. Para esto, César espera unos pocos segundos y comienza a realizar el mismo proceso dos veces más, aplicando gran cantidad de pintura, de hecho, es tanta la cantidad de pintura que la máscara gotea ligeramente.

En la última capa de pintura, cuando el artista cree que ya ha sido bien cubierta, los trazos de la brocha siguen en todo momento las formas más evidentes formadas en el rostro, es decir: de izquierda a derecha para la frente, de abajo hacia arriba para los bordes y mejillas, etcétera. Al finalizar este paso, César deja a la máscara secar para posteriormente comenzar a trabajar con el cabello.

Pintando el cabello

Para comenzar a trabajar el cabello, la pintura del rostro debe estar previamente seca, ya que el mascarero la sujetará de la parte inferior, para poder maniobrar con soltura la brocha en la zona del cabello.

De la misma manera que sucedió con el rostro, César inicia preparando la pintura al vaciarla en el mismo traste que utilizó para la pintura blanca. La pintura para el cabello es de color negro intenso y la brocha a utilizar es la misma que se usó para el rostro. Para este cometido no carga tanto la brocha de pintura, puesto que si llegase a escurrir hacia el rostro sería doble trabajo de volverla a pintar.

César inicia pintando el borde izquierdo del cabello y con sumo cuidado se va acercando a la línea que divide el rostro del cabello, al llegar a esa parte, prácticamente solo da pequeños toques con la brocha para tratar de no pintar por accidente la frente. En cambio, cuanto más alejada está la brocha de la frente, los trazos son más sueltos y espaciosos, siempre procurando que las cerdas de la brocha logren entrar en los canales del peinado.

Este proceso es mucho más corto que el del rostro, pues prácticamente aplica la pintura pasando del borde izquierdo hasta llegar al borde derecho, cubriendo todas las partes del peinado. En ocasiones aplica generosas cantidades de pintura, pero, siempre al llegar a la línea de la frente el manejo de la brocha se vuelve más delicado.

Pintado de las cejas

Ya finalizado el proceso anterior, César deja secar completamente la máscara para poder aplicar la pintura correspondiente a las cejas. Para llevar a cabo esta tarea, se vale de un pincel típico escolar redondo, el cual le permitirá tener precisión a la hora de pintar.

Para iniciar, sentado en el mismo banco que en la parte anterior, César toma con su mano izquierda la máscara por la parte trasera, esto para poder manejarla con firmeza y dejar pintar libre a la mano derecha, ya que es su mano más hábil.

Tomando un poco de pintura negra con su pincel, César parte pintando en la zona de la ceja derecha y de ahí realiza pequeños y constantes movimientos curvos de izquierda a derecha. Estos movimientos son muy cortos y delicados, similar a esbozar una delgada línea curva de pintura negra.



Ilustración que muestra las cejas de la máscara ya pintadas.

Ilustración 16: Humberto Rangel Balderas.

Ya delineada la ceja derecha, César carga una vez más su pincel de pintura negra, ésta vez la pintura que aplica es mayor, sin embargo, los movimientos son parecidos. El propósito de cargar con mayor pintura el pincel es hacer más grande y ancha la línea curva, expandiendo sus trazos con mucho cuidado hacia arriba y debajo de la línea esbozada, teniendo precaución extra al acercarse a los bordes de las cejas en donde sus movimientos se vuelven más lentos; el resultado es la característica forma de la ceja.

Para la ceja izquierda el procedimiento es exactamente el mismo, con el pincel sin tanta carga de pintura dibuja una pequeña línea curva en la zona de la ceja izquierda. Acto seguido, toma mayor cantidad de pintura y va expandiendo la línea con mucho cuidado.

Pintando el bigote

Para darle forma al bigote el pincel no cambia, es el mismo *Smarty* escolar de punta redonda. Los puntos de referencia de las medidas del bigote son tomados de los ojos de la máscara; los extremos -izquierdo y derecho- de los ojos coinciden con los extremos del bigote, dándole al rostro una sensación de simetría y orden.



Ilustración de la máscara con cejas y bigotes pintados.

Ilustración 17: Humberto Rangel Balderas

César toma poca pintura con su pincel y dibuja el bigote partiendo de la zona debajo de la nariz hacia el costado derecho, realizando movimientos lentos y cortos, expandiendo cada vez más la pintura hacia abajo; posteriormente esboza la zona izquierda del bigote, aplicando los mismos movimientos. Esto da como resultado una media luna invertida. Es importante mencionar que justo arriba de la boca se crea también una media luna más pequeña de espacio sin pintar.

El siguiente paso es darle el detalle curvo con punta hacia arriba en los extremos, ya que el bigote se asemeja al estilo denominado *inglés*. Para realizarlo, César carga con pintura su pincel y justo en la parte en donde termina la media luna en cada extremo del bigote, con sumo cuidado añade una curva ascendente que se extiende en paralelo al extremo exterior de la cuenca del ojo (el procedimiento es el mismo tanto en la curva izquierda como en la curva derecha).

El proceso final de pintar el bigote es extender la pintura, perfilar las líneas y llenar los huecos faltantes. Esto lo realiza César tomando precaución y pintando una vez más encima de lo ya trazado. Se trata únicamente de darle detalle según lo que su ojo le vaya indicando.

Pintando la barba

Esta sección corresponde al penúltimo paso en la elaboración de la máscara del Pañolito. Una vez más, el pincel para realizar la barba es el mismo que para el bigote y las cejas.

César comienza pintando un pequeño rectángulo vertical a la altura de la mitad de la boca, dejando un pequeño espacio de alrededor de dos centímetros debajo del labio inferior y dos centímetros de la barbilla.



Ilustración que muestra el primer paso de pintar la barba. Observe cómo sólo es una línea de pintura que sirve como apoyo para ubicar las dimensiones correctas.

Ilustración 18: Humberto Rangel Balderas.

Posteriormente, y con mucho cuidado en el manejo del pincel, César toma más pintura negra y pinta por la parte de arriba del rectángulo una línea negra horizontal, para el ancho de la línea, toma como punto de referencia el ancho de la nariz, formando así una especie de letra T en la barba.



Siguiente paso de la elaboración de la barba es la línea horizontal que conforma la letra T. Esto sirve para no pasar la distancia del ancho del bigote y de la boca.

Ilustración 19: Humberto Rangel Balderas

Para el siguiente paso, el artista carga con más pintura su pincel y partiendo de la línea horizontal en la parte superior de la barba, extiende con movimientos cortos y rápidos la pintura hacia abajo. Al realizar esto, la pintura se integra con el rectángulo trazado en un inicio, formando así un solo rectángulo más ancho.

Acto seguido, César con pintura en su pincel y con un solo movimiento, pinta una línea un poco curva en los extremos derecho e izquierdo de la máscara. Quitándole un poco el aspecto completamente rectangular. Vale la pena resaltar que este movimiento es lento y cauteloso, ya que prácticamente está detallando la forma de la barba.

Para finalizar el pintado, el mascarero detalla todo el contorno de la barba, tratando de darle forma precisa según lo que su ojo le indique. Todos los movimientos del pincel al acercarse a los contornos son lentos y cuidadosos.



Ilustración que muestra la barba completa. Nótese la pequeña curvatura que realiza justo debajo del labio.

Ilustración 20: Humberto Rangel Balderas.



Pintado final de la máscara. Como se puede observar en la ilustración, todo el trabajo está completamente terminado. Vale la pena resaltar que desde el inicio del proceso el artista jamás utilizó alguna herramienta para medir, todo fue realizado por medio de la observación. Quizá eso sea motivo de que algunas cosas no sean del todo simétricas como las pestañas y el bigote, sin embargo, no por eso deja de ser un increíble trabajo; lo importante es la función que la máscara desempeñará en la Danza de Negritos.

Ilustración 21: Humberto Rangel Balderas.

Pintando las pestañas

Pintar las pestañas corresponde a la parte final del proceso y curiosamente es el más corto. Básicamente consiste en que, con el pincel cargado de pintura, César da pequeñas pinceladas verticales arriba del ojo. El movimiento del pincel es descendente, provocando que la línea de la pestaña quede más ancha de la parte baja. El procedimiento es el mismo tanto para el ojo izquierdo como para el derecho.

Conclusiones

La máscara como objeto ha sufrido evoluciones en cuanto a su uso dependiendo de la sociedad para la cual es destinada y a sus necesidades. Pasando de vehículo para un estado superior de conciencia para los chamanes; parte fundamental de la indumentaria de los actores griegos; farol para las almas y su tránsito al mundo de los muertos con los egipcios; protección corporal para trabajadores y de identidad para luchadores; etcétera.

Variados son los usos que le han asignado, sin embargo, algo resulta evidente, la máscara fluye en los campos de la utilidad, lo ritual y lo artístico. Es útil en cuanto a objeto, al recordar sus dos principales funciones: esconder y mostrar; es ritual en tanto que está asociada a una serie de acciones simbólicas, sobre todo a la muerte, a la adquisición de poder y a la comunicación entre mundos; es artístico al ser un objeto estético creado por una sociedad determinada y que permite al espectador tener una experiencia estética.

Esto último es evidente en las comunidades en donde las máscaras no son creadas en masa y todas pasan por las manos del mascarero. Lo artístico adquiere un peso mayor, puesto que un mascarero no es cualquiera, pero puede ser cualquiera, esto quiere decir que se necesita una educación previa y especializada para la creación de las máscaras dentro de la comunidad. Esta educación no solo es acerca del manejo de los materiales, que sin duda es indispensable y corresponde al apartado técnico, sino también a una serie de conocimientos ya sean estéticos, cosmológicos e incluso de ciencias naturales. El mascarero César Santiago, de la comunidad de Tamalín, adquirió dicha educación a través de su hermano y de su misma comunidad. Esta información corresponde a qué madera es mejor para trabajar la máscara, en dónde localizar la madera, qué día es mejor cortarla, cómo debe ser la imagen de la máscara, con qué materiales trabajarla, el control del cuerpo y los materiales que corresponde a la técnica, quiénes usarán las máscaras, a qué personaje corresponde, etcétera. Esta información adquirida le permite al artista tener una visión global del producto final, y por lo tanto, demuestra que se debe tener una educación previa para producirlas, además de cierta experiencia realizándolas para que la comunidad se las encargue directamente a él.

En cuanto a la máscara de Pañolito, es importante resaltar su dualidad ritual-estética. Si se optara por analizar la máscara únicamente desde su apartado ritual, perdería toda su contrapartida estética. Si bien, es cierto que la máscara es utilizada por danzantes en el subsistema ritual del Xantolo, también es cierto que la máscara provoca experiencias estéticas en los espectadores. No es solemne, sino festivo, no es una experiencia individual, sino colectiva. La máscara se aprecia al máximo en el momento en que se produce la danza, es el punto clímax. La experiencia estética se completa cuando se conjuntan la música, los aromas, el movimiento del danzante, y la máscara misma. Además, debe añadirse que el espectador forma parte de la misma experiencia al participar activamente en ella, puesto que no es únicamente un observador más, sino alguien que interactúa, ríe, chifla, habla. Todo esto rompe con la cotidianeidad de la vida misma y lo vuelve algo sumamente especial para la comunidad.

Observar y documentar estas expresiones tanto artísticas como rituales, resulta de suma importancia para la memoria plástica de las comunidades, hoy en día en que el capitalismo da fácil acceso a productos realizados en masa. Realizar registros académicos colabora en la creación de una “nube” en donde la información esté al alcance de todos.

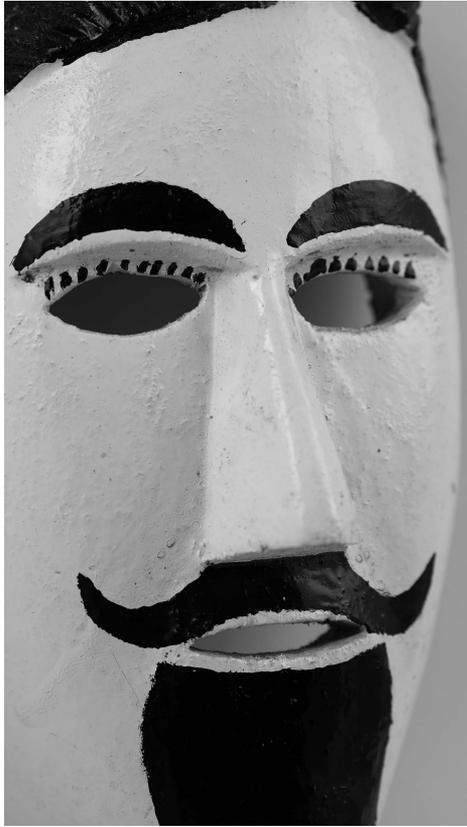
Bibliografía

- _____ (2014). “Nutriendo la sociabilidad en los mundos nahuas y teenek (Huasteca Veracruzana, México)”. *Anthropology of food*. Disponible en: <https://journals.openedition.org/aof/7505>
- Bajtin, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, p. 45.
- Baruque, J. V. (1998). “Reflexiones sobre la cultura popular en la Edad Media”. *Edad Media: Revista de Historia*, (1), p. 24
- Bermejo-González, Á. (2012). “La máscara del diablo, como elemento simbólico, en la celebración del Corpus Christi (Atánquez-Colombia)”. *Boletín Antropológico*, [en línea] 30 (83), pp. 73-103. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71225438004>
- Bontempo, S. (2015). “Anubis y Upuaut, dioses caninos que se complementan en sus funciones funerarias”. *Eikón Imago*, 4(1), p. 88. Disponible en: <http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/138> [Fecha de acceso: 24 nov. 2018].
- Broda, J. (1982). “El culto mexica de los cerros y el agua”. *Multidisciplina*, (10). Disponible en: <http://revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/viewFile/34334/31305>
- Broda, J. (2003). “La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la conquista”. *Graffylia*, 1(2), pp. 14-28. Disponible en:

- <http://files.lainspiracionexiste.webnode.mx/20000003449b924ab33/LA%20RITUALIDAD%20MESOAMERICANA.pdf>
- Cánepa-Koch, G. (1992). “Una propuesta teórica para el estudio de la máscara andina”. *Anthropológica del Departamento de Ciencias Sociales*, v. 10 (10), pp. 139, 170.
- Castillo-Gómez, A. A. (2007). “Negritos de Candil, Sones de Xantolo de Tamalín”. Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Tamaulipas. CD-ROM.
- _____ (2011). “El picón y sus interconexiones. Apuntes sobre las relaciones de un alimento ritual con otros elementos del sistema cultural”. *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, (12), pp. 81-103.
- _____ (2014). “La danza de los negritos de Candil y Negritos de Torito: La huella de los afrodescendientes y las re-semantizaciones de las relaciones interétnicas en la Huasteca Veracruzana”. En: *¿Negro? No. Moreno. Afrodescendientes y el imaginario colectivo en México y Centroamérica*. (coord.) Gallaga Emiliano, pp. 167-187. México: Chiapas, UNICACH.
- Castro, L. (2015). “Arqueología cognitiva y máscaras prehistóricas”. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, Vol. 30, pp. 29-44.
- Cervera, J. (2003). *Teoría y técnica teatral/Juan Cervera*, [online] www.cervantesvirtual.com. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teora-y-tnica-teatral-0/html/ffc0c2f8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html [Consultado el 8 de marzo de 2017].
- Chaves, Á. (1977). “Máscara precolombina”. *Universitas Humanística*, 36(36). Disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9998>
- Contreras, Ó. (2012). “Los hombres de la máscara: el cine de lucha libre”. *Ventana Indiscreta*, (Núm. 008), pp. 41-43.
- De-la-Fuente, B. (Coord). (1994). *México en el mundo de las colecciones de Arte. Mesoamérica 2*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, UNAM, CONACULTA.
- de-Vidas, A. (2010). “Aquí se conserva lo valioso. Poblaciones nahua y teenek en la Huasteca veracruzana”. En: *Atlas del Patrimonio Natural, Histórico y Cultural de Veracruz*. Coords. Enrique Florescano y Juan Ortiz Escamilla, Rocío Córdova Plaza, pp. 31-44. México: Gobierno del Estado de Veracruz.
- Escobar-Ohmstede, A. (1999). “Los pueblos indios de las Huastecas a través de cien años de historia”. En *Los pueblos indios y el parteaguas de la independencia en México*. (coord.). Ferrer Muñoz Manuel. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas. Disponible en: <https://biblio.juridicas.unam.mx/bjv/detalle-libro/3481-los-pueblos-indios-y-el-parteaguas-de-la-independencia-en-mexico#124475>. (Consultada el 2 de septiembre del 2017).
- Esquivel, J. V., & Alvarado, J. B. H. (2006). *Huastecos de Veracruz*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

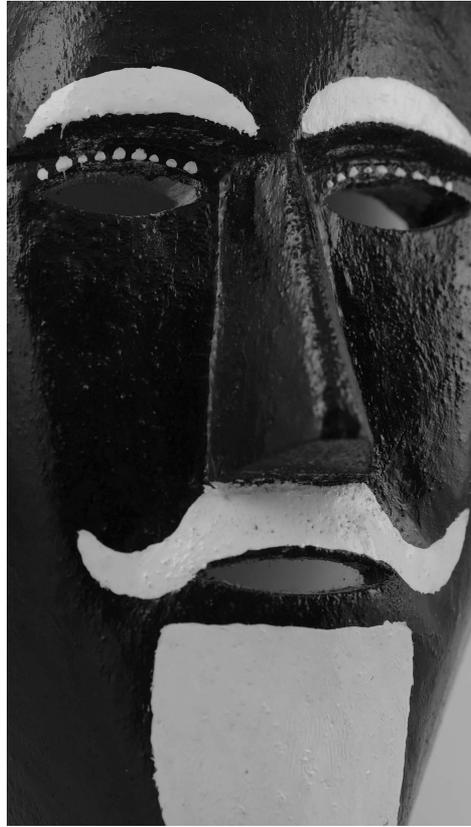
- Freeman, L. G. (1992). "Seres, signos y sueños: La interpretación del arte paleolítico". *Espacio Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, (5), p. 101.
- Gallardo, P. (2004). "Los especialistas de la curación. Curanderos teenek y nahuas de Aquismón". In *Anales de Antropología*. 38 (1), pp. 180-200.
- Gombrich, E. (1999). *La Historia del Arte* (16ta ed.). México: Editorial Diana, CONACULTA, p. 44.
- Herrera-Reséndiz, R. (2012). "La danza de "Los viejos". Una representación de la muerte en Tempoal, Veracruz". *Vita Brevis*, (1), pp. 41-47.
- Heyden, D. (1993). "El árbol en el mito y el símbolo". *Estudios de Cultura Náhuatl*. 23, pp. 201-219.
- Hiriart, H. (2001). "Baile de máscaras". *Letras libres*. 27. México
- Hoof, A. y Cerda, J. (2003). Lo que relatan de antes: kuentos tének y nahuas de la Huasteca. (1). Hidalgo: Pachuca de Soto. Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Iriarte-Goñi, A. (2014). *Democracia y tragedia*. Madrid: Akal, p. 56.
- Klein, C. F. (2002). "La iconografía y el arte mesoamericano". *Arqueología mexicana*, 10 (55). (May-Jun): pp. 28-35.
- Láscar, A. (2016). "Heterogeneidad de las máscaras: Entre el carnaval de Bajtin y el grotesco criollo de Discépolo". *Alpha (Osorno)*, 42, pp. 9-23.
- Loy, A. (2012). "La máscara. Entre lo oculto y lo visible". Bitacora.com.uy. Disponible en: <http://www.bitacora.com.uy/auc.aspx?4292,7> [Consultado 11 oct. 2017].
- Lugares INAH. S.A. "Máscara que representa al Dios Xipe Tótec". Disponible en: http://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/exposiciones/sala-piezas/5996-5996-10-105661-m%C3%A1scara-que-representa-al-dios-xipe-t%C3%B3tec.html?lugar_id=415&expo_id=6384 (Consultada el 30 de agosto del 2017).
- Mascaracalakmul.inah.gob.mx. (2017). "Máscara de Calakmul". [online] Disponible en: http://www.mascaracalakmul.inah.gob.mx/index_pc.php [Consultado el 27 oct. 2017].
- Mejía-Azuero, J. (2009). Un acercamiento al establecimiento de los tribunales internacionales modernos. *Prolegómenos. Derechos y valores*, 12 (Número.23), p. 202.
- Ochoa-Salas L., y Gutiérrez G. (1996). "Notas en torno a la cosmovisión y religión de los huastecos". *Anales de Antropología*. 33, pp. 91-163. Disponible en: http://revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/23533/pdf_777
- Otto, W. and Ohlrich, C. (1997). *Dioniso, mito y culto*. Madrid: Ediciones Siruela, p. 67.
- Pareyon, G. (2007). "La música en la fiesta del dios Xipe Totec". En Castillo Ponce (ed.), *Proceedings of the 3rd National Forum of Mexican Music. vol. 3*, Universidad de Zacatecas, National Forum of Mexican Music, Zacatecas, Mexico.
- Pérez-Bustamante, A. (1990). "Saga y fugas de un símbolo: La máscara". In: *IV Seminario del Carnaval*. Cádiz: Fundación Gaditana del Carnaval, p. 4.

- Pérez-Castro, A. B., Castillo-Gómez A. A. 2007. “El sentido social del duelo”. *En Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*. (Coord.) Ana Bella Pérez Castro. México.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=OWe09tc>
- SEFIPLAN, Estado de Veracruz. (2017). Secretaría de Finanzas y Planeación. *Sistema de información municipal, cuadernillos municipales, 2017. Tamalín*. Disponible en: <http://ceieg.veracruz.gob.mx/wp-content/uploads/sites/21/2017/05/Tamal%C3%ADn.pdf> (Consultada el 20 de enero del 2018).
- Sevilla, A. (coord.). (2002). *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*. México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Soca, R., Asociación Cultural Antonio de Nebrija, coord. (2006). Segundo tomo de *La fascinante historia de las palabras*. Editado por la Asociación cultural Antonio de Nebrija.
- Stresser-Pean Guy. (2006). “La huasteca: Historia y cultura”. *Arqueología mexicana*. 14 (79), pp. 32-39.
- Terrades-Lahuerta, V. (2015). *Esto no son máscaras Africanas*. Máster. Universitat Politècnica de València. Facultad de Bellas Artes - Facultat de Belles Arts.
- Vargas, E. (1989). *Las máscaras de la cueva de Santa Ana Teloxtoc*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zavala, J.C. (2010). “La noción general de persona. El origen, historia del concepto y la noción de persona en grupos indígenas de México”. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, pp. 27-28.



Detalle de la máscara de “Pañolito”, de la danza de Negritos de Candil, en la localidad de Tamalín.

Fotografía 13: Artista: César Santiago Martínez.
Fotógrafo: Carlos Armando Salas Avendaño.



Detalle de la máscara de “Negrito”, de la danza de Negritos de Candil, en la localidad de Tamalín.

Fotografía 14: Artista: César Santiago Martínez.
Fotógrafo: Carlos Armando Salas Avendaño.



Máscara de “Negrito”, de la danza de Negritos de Candil, en la localidad de Tamaalín.
Fotografía 15. Artista: César Santiago Martínez.
Fotógrafo: Carlos Armando Salas Avendaño.



Máscara de “Pañolito”, de la danza de Negritos de Candil, en la localidad de Tamaalín.
Fotografía 16. Artista: César Santiago Martínez.
Fotógrafo: Carlos Armando Salas Avendaño.

3. Sones de costumbre. Registro y transcripción de los sones de la Danza de Malinche, en Tancoco, Veracruz¹

Kevin Montoya Chávez

Introducción

El objetivo general de este trabajo fue conocer, describir y analizar los sones de una de las danzas en peligro de extinción en la localidad de Tancoco, denominada Danza Malinche, generalmente conocida en el país como Danza de La Malinche.

A través del registro de los sones de la Danza Malinche en la localidad de Tancoco, se realizó un salvamento de urgencia. Las técnicas metodológicas empleadas fueron: la etnografía, que implicó el trabajo de campo y la elaboración de un diario de campo; la observación y la entrevista.

Entre las causas que motivaron este trabajo debe añadirse que el músico ahora más anciano y conocedor de los sones, don Martín Olmos Vidaurri, se encuentra enfermo y sus hijos han emigrado, por lo que se tuvo que aprovechar la oportunidad para grabar estos sones y transcribirlos. Los ejecutantes, don Martín Olmos Vidaurri y su hijo Feliciano Olmos Mateo, mencionaron que no se encontraban preparados, pues no habían ensayado en mucho tiempo, ya que no viven en la misma localidad; sin embargo, consideraron necesaria la grabación. La transcripción fue difícil debido a estas circunstancias, además de que el violín se encontraba en mal estado y las afinaciones se fueron realizando durante la ejecución.

El patrimonio cultural tangible e intangible de una comunidad es fundamental para la preservación no sólo de la identidad, sino también de sistemas agrícolas, prácticas sociales diversas y creencias religiosas. Sin este repertorio, la humanidad va perdiendo la diversidad que la hizo perdurar desde su origen en este

¹ Este trabajo es resultado de la tesis con el mismo nombre dirigida por la doctora Amaranta Arcadia Castillo Gómez.

planeta y que ha permitido el mantenimiento de los ecosistemas durante muchos milenios.

2.1 Los sones a lo divino y a lo humano

La música en la Huasteca así como en muchas partes del mundo, es un aspecto cultural y social importante. Desde la música se puede abordar el conocimiento sobre la vida cotidiana, hasta la cosmovisión de las diversas comunidades indígenas. La música, además, se relaciona con otras expresiones artísticas como la danza, la comida, y los rituales y, en conjunto, todas estas manifestaciones nos hablan de la historia socio-cultural del lugar.

La música en esta región ha sido muy diversa a lo largo de los años y como tal, se le han ido dando distintos tipos de usos para diferenciar las actividades humanas en la región. Entre las categorías musicales, existe un género del que se subdividen los demás tipos de música que podemos ir encontrando en Tancoco: *los sones*.

Los sones son un colectivo de varios géneros de música que se encuentran en los países de América Latina. El término *son* es muy ambiguo ya que ha sido utilizado a lo largo del continente americano para referirse a muchos tipos de música con características y cualidades diferentes tanto rítmica, armónica y melódicamente.

En este documento nos centraremos en un tipo de son que se ejecuta en la comunidad de Tancoco, ubicada en la Huasteca veracruzana (norte de Veracruz): *Los sones de costumbre o sones a lo divino*.² Existen también los *sones de huapango* conocidos también como *sones a lo humano* y de los cuales no abordaremos sus cualidades, rasgos y funciones.

División de la música de la localidad de Tancoco y la causa de la existencia de esta división

Tanto en la localidad de Tancoco, como en el resto del norte de la Huasteca potosina y veracruzana, la música se divide en dos, a partir de la clasificación que la gente hace de los sones. Esta división se basa en la función y las características que les atribuyen, ya que las personas consideran que tienen propósitos y funciones diferentes dentro de la vida social de la comunidad. El son de *huapango* y el son de *costumbre* tienen formas de ejecutarse y significados que distan uno del otro.

La división viene a raíz ya que a pesar de ser *sones* y se utilizan los mismos instrumentos para tocarlos, los objetivos de cada tipo son distintos.

² Gonzalo Camacho Díaz fue el primero en percibir esta división hecha por las personas de la localidad y organizar los sones de acuerdo a sus características musicales y sus funciones socioculturales (Camacho-Díaz, 1996 y Camacho, 2002).

Por una parte tenemos al son de *huapango* como *la música del pueblo* y, por otra, al son de *costumbre* que también se le conoce como son *a lo divino*. Esta misma separación en el género se puede apreciar tanto en la forma de ejecutarse, como en la estética visual y musical, además del contexto social en el que se les puede encontrar.

Esta división existe no sólo en la región y municipio de Tancoco, sino que se extiende por toda la Huasteca veracruzana, que limita al norte con el estado de Tamaulipas, al sur con la región de Totonacapan, desde el río Tamesí hasta el río Cazonces, al este con el Golfo de México, y al oeste con la región de la Sierra de Huayacocotla y con los estados de Hidalgo, Puebla y San Luis Potosí.

Esta dicotomía de la música huasteca se entenderá mejor al explicar cuáles son algunas de las características estéticas y el significado socio-cultural de los sones de *costumbre*.

El son de huapango

El son *huasteco* o son *de huapango* tiene su origen en el siglo XVI justo después de la consumación de la conquista de México por parte de los españoles, a través de los procesos de conquista espiritual y cultural realizados por estos colonizadores, como menciona César Hernández Azuara en su libro *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX* (2003: 100). Para ese entonces ya habían sido introducidos en el territorio de la Nueva España varios instrumentos como el arpa,³ la vihuela y la guitarra. Estos instrumentos con el pasar del tiempo fueron transformándose, pero también se fabricaron otros más a gusto y necesidades de los distintos pueblos indígenas que en ese entonces poblaban el país, tales necesidades eran las de tocar música de tipo tanto religioso como para disfrute del pueblo mismo, siendo utilizados en fiestas religiosas y fiestas populares.

Dentro de esta última categoría de festividades se encuentra el son de *huapango*, que es la música que se toca para las personas, y para disfrute de las

³ Según Camacho Díaz, las arpas utilizadas en la Nueva España pueden observarse en las pinturas barrocas. “En la abundante iconografía de ángeles músicos se aprecia el arpa pequeña en las pinturas del siglo XVI. En el siglo XVII y XVIII, nos encontramos con el modelo “grande”. Lo anterior coincide con el empleo de este tipo de instrumento durante el siglo XVII para la realización del continuo con las cuerdas graves que ahora se habían añadido... Comparando las imágenes de las arpas tocadas por los ángeles en las distintas iglesias de México y España, encontramos que dichos modelos aún persisten entre algunos grupos indígenas como son nahuas y teneek. Lo anterior es un argumento más para pensar que estos dos modelos fueron los primeros que se introdujeron a México” (Camacho-Díaz, 2016).

mismas, es la expresión de lo mundano, atendiendo a la dicotomía occidental de sacro y profano. “Esta música se utiliza principalmente para danzar y divertir. Es en estas festividades en donde las relaciones sociales se refuerzan a través del disfrute estético” (comunicación oral de la doctora Amaranta Castillo en 2018).

Tanto en el son de *huapango* como en el son de *costumbre* los instrumentos utilizados en la ejecución son los mismos. El *Trío Huasteco* comúnmente está integrado por un violín, una jarana huasteca (que es un instrumento de cuerda parecido a la guitarra española pero de tamaño más pequeño, de cinco cuerdas afinadas en orden de abajo hacia arriba: A, F, D, B, y G), y la guitarra huapanguera o guitarra quinta (éste es un instrumento parecido a la guitarra española, pero de un tamaño ligeramente mayor y más ancho, lo que permite que se puedan proveer los registros graves de la armonía para acompañar la melodía del violín; consta también de cinco órdenes de cuerdas, es decir, en total 10 cuerdas. La afinación de cada orden de cuerda es en el sentido de arriba hacia abajo, E, B, G, D, G).

En la localidad de Tancoco y gran parte de la Huasteca veracruzana, los instrumentos empleados en el son huasteco son los descritos anteriormente.

Tal como menciona César Hernández Azuara (2003), algunas de las cualidades de las tres regiones cercanas al área de estudio son:

- a) Dentro del estilo “veracruzano”, las características a resaltar pueden ser un ritmo lento y muy bien marcado que facilita el zapateo; el uso extensivo del *pizzicato*; el pespunteo o bordoneo de la huapanguera adornan con finura y armonía el son (utilizado por los Cantores del Pánuco y el Trío Huasteco del Pánuco); existe un uso frecuente de la tonalidad de Re Mayor en los sones tradicionales aunque también se trabajan las tonalidades de Sol y La; el uso del falsete en algunas regiones; las mujeres son cantadoras de huapango, en particular las de la región del Pánuco y a veces tocan un instrumento.
- b) El estilo “potosino”, por otro lado, suele ser más vigoroso, fuerte y pujante. El huapango potosino es abarrocado, intenso e impetuoso, con múltiples floreos y vueltas en el violín que contrastan con los hábiles pespunteos o borboneos de la huapanguera; un ritmo más sincopado que contrasta con el ritmo natural del son; las introducciones, interludios y finalizaciones son adornadas y más largas; se utiliza por regla el falsete; en las poblaciones indígenas se interpreta el son en náhuatl o teenek de forma muy lenta y empleando falsete incipiente; y las tonalidades más recurrentes dentro de esta región son la de Sol Mayor y la de La Mayor, y con menor frecuencia se usan otros tonos.
- c) Dentro del estilo hidalguense las melodías son menos elaboradas que las del estilo potosino o el tamaulipeco; se hace uso del falsete alto y suave que identifica a los cantadores; el ritmo es parecido al veracruzano; es común que en las entradas

se emplee un ritmo sincopado en contraposición al ritmo del canto; las diferentes de azotar las guitarras identifican la procedencia de los grupos; en la Huasteca serrana se acostumbra que se disminuya el ritmo de los mánicos al momento de cantar; las letras de los huapangos suele cantarse en lengua náhuatl lo que denota influencia indígena; el nuevo huapango fue cultivado de manera amplia por Nicandro Castillo (Hernández, 2003: 100-107).

Se debe añadir también que en San Luis Potosí, se pueden utilizar el arpa y la guitarra española en algunos conjuntos musicales. En Hidalgo, el huapango también es cantado en lengua castellana no sólo debido a Nicandro Castillo.

El violín es el instrumento principal y el que suele llevar la melodía además de la voz, la jarana huasteca y la guitarra quinta son las que se van a encargar del acompañamiento rítmico y armónico en los sones (Hernández, 2003: 99-106).

En algunas ocasiones y en zonas específicas limítrofes de la Huasteca a estos instrumentos se les suelen añadir otros más, por ejemplo hacia al sur, la jarana jarocha (este último es un instrumento más característico del sur de Veracruz, fuera de la región huasteca, pero aun así hay algunos pocos lugares en los que se suele ocupar para algunos sones, por eso la mención), y hacia el norte, en ocasiones se utiliza actualmente el acordeón.

A pesar de que cada región tiene un estilo diferente de tocar el son *de huapango*, la esencia misma de su estructura musical continúa siendo una sola, con características también generales que siempre se respetan, como pueden ser: Las composiciones con síncopas marcadas, los falsetes usados ampliamente, danzas con zapateados, composiciones musicales que se suelen dividir en dos partes dentro de una composición con *motivos musicales* diferentes en cada parte. La composición de los compases suele ser de 6/8, pero también se utilizan las medidas de 4/4 y 2/4 en algunos otros sones. Las coplas también forman parte esencial de los sones de huapango, siendo éstas además de un rasgo característico, una manera de improvisación poética en la que se puede ir expresando el modo de vida de una comunidad a través de las palabras y la creatividad de los músicos.

El son de costumbre

El son de *costumbre*, o son a lo divino, es un tipo de música que se ejecuta con un propósito ritual o religioso más que festivo y su reproducción suele ser solamente en momentos rituales. Generalmente, una de las principales características de los sones de *costumbre* es que suelen ser instrumentales; existen ciertas excepciones como el son *Xochipitzahuatl* o algunos otros como *La canastita* (uno de los sones aquí descritos); suelen ser acompañados de una danza ritual como otro de los elementos constitutivos

del mismo o acompañan las acciones rituales que constituyen el *Costumbre* o *Costumbre*. La comida, al igual que con la danza, también es otro elemento del contexto ritual en donde se ejecutan, ya que como menciona el antropólogo Gonzalo Camacho Díaz, en varios de los pueblos indígenas, algunos músicos señalan que para ciertas festividades, como puede ser la del *Xantolo*, no se puede interpretar la música de estos sones sin que se les ofrezca comida o bebida a los santos señores a los que se les dedica o invoca en una ceremonia (Camacho, 2010: 67).

Dentro de este tipo de sones existen ciertas denominaciones lingüísticas de los sones para situaciones particulares dentro de algunas comunidades, como el caso de los “canarios” que son los sones de *costumbre* dirigidos al maíz; su ejecución dentro de estos contextos rituales la explica Gonzalo Camacho en la siguiente cita:

[...] la exégesis nativa hace hincapié en que son “los cantos bellos dirigidos a los señores de la tierra y al maicito”. En este sentido, la ejecución de canarios en la milpa es una evocación del entorno sonoro mítico del maíz (Camacho, 2010: 70).

Es así, tal como lo describe Camacho (2010), que los sones de *costumbre* son elementos constitutivos del espacio mítico primordial de los ancestros divinos.

Dentro de los sones de *costumbre* también se encuentra *el vinuete*, que suele incluir letra. Los *vinuetes* son la *música de los muertos* que se toca en festividades dirigidas hacia ellos, especialmente a los infantes. Dentro de la Huasteca, estos se suelen interpretar en ceremonias como la del *Xantolo* o *Todos Santos*, cuya festividad principal se realiza durante los días 31 de octubre y 1 y 2 de noviembre. En este tiempo ritual se hace una ofrenda con danza, música y comida a las almas de las personas difuntas que regresan con las familias con quienes convivieron en vida. *Xantolo* es una palabra náhuatl que viene del latín *Sanctorum*, que significa “Todos Santos”, de allí que se utilicen estas dos acepciones para referirse a estas fechas.

Existen otras dos festividades mencionadas por Lizette Alegre (2005), donde también se ejecuta este tipo de música: una ceremonia que se lleva a cabo cuando un niño o *angelito* muere; y la de *Velación de la Cruz* que se realiza después de los nueve días de la muerte de una persona y su objetivo es despedir al difunto.

La danza es uno de los tres elementos más importantes a la hora de ejecutarse los sones de *costumbre*, siendo la comida ritual y la música los otros dos restantes. Algo muy común al ejecutarse estas danzas era que se formaran dos hileras de danzantes encabezadas en algunos casos por un danzante principal que se encargaba de marcar el compás de la música, acompañados por un conjunto musical, que podía ser diferente entre las distintas zonas en las que se ejecutaran estas danzas, a veces disfrazados según el tipo de ritual, y con la utilería que se

requiriera para cada situación, como el uso de plumas, cuchillos de madera, lienzos blancos a manera de capas o instrumentos de percusión e idiófonos como las maracas o sonajas.

La comida también es un aspecto muy importante dentro de los sones de *costumbre*, ya que suele ir acompañando a la danza y a la música en festividades especiales. Por ejemplo, de nuevo, en el *Xantolo*, los diversos tipos de comida ofrendados a los familiares, especialmente los que más disfrutaban:

Los alimentos rituales constituyen una síntesis de una sabiduría no sólo sobre el ciclo agrícola de la localidad, sino también sobre las características del cosmos y del considerado mundo sobrenatural. Los alimentos implican todo un conjunto de saberes y son una manera en que los individuos reproducen formas de hacer y de conocer el mundo, así como también son marcadores cognitivos que ligan emociones, recuerdos, transmisión de conocimientos rituales y de cosmovisión (Castillo, 2010).

Menciona Gonzalo Camacho en un análisis dentro de su artículo *Dones Devueltos*:

La dimensión olfativa, como la aural, sugieren la realización de una ceremonia en donde los alimentos y la música están presentes. Olores de comida ritual y sonoridades propias de un momento festivo se vuelven marcas indexicales que socializan un acontecimiento que irrumpe el tránsito de la vida cotidiana.

Su fusión constituye un fuerte demarcador del tiempo y del espacio festivo, también es una prueba contundente de la existencia de las “antiguas”. Como señala David Le Breton: “El sonido revela, como el olor, el más allá de las apariencias, obliga a las cosas a dar testimonio de sus presencias inaccesibles a la mirada”. Así, estos seres no se ven, y tal vez poco importa, porque se perciben a través de otros sentidos que dan cuenta de su existencia y de su revelación en el mundo de los humanos (2010: 67).

Así podemos entender un poco mejor la sinergia que existe entre la música y la comida, dentro de un ambiente ritual, son parte de un mismo conjunto pertenecientes a una cosmovisión.

Actualmente el uso del arpa dentro del *son de costumbre* ha ido disminuyendo y reservándose sólo para ciertos tipos de sones especiales a lo divino, como la Danza de Moctezuma, Danza de Matachines, *Tzacamson* o danza pequeña y *Pulikson* o danza grande en la Huasteca potosina (Hernández, 2003: 124).

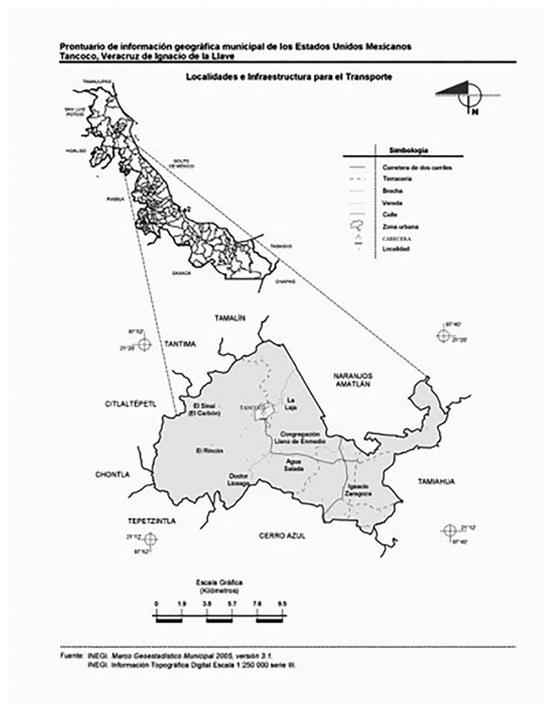
2.2 Municipio de Tancoco

En la parte norte del estado de Veracruz, se encuentra el municipio de Tancoco, dentro de la Huasteca veracruzana.

2.2.1 Características poblacionales de Tancoco

De acuerdo a los datos del Censo de Población y Vivienda de 2015 realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), en el municipio de Tancoco, Veracruz, las proyecciones de la cantidad de población de Tancoco es de 5792, de los cuales 2779 son hombres y 3013 son mujeres.

De esta población; 1456 son infantes de 0 a 14 años, 3589 son jóvenes y adultos de 15 a 64 años y de la tercera edad, de 65 años y más son 745 personas (Sefiplan, Sistema de Información Municipal, Cuadernillos Municipales, 2016: 2).



Mapa 3: INEGI. Marco Geoestadístico Municipal 2005, versión 3.1. INEGI. Información Topográfica Digital Escala 1 250 000 serie III.

El municipio de Tancoco, Veracruz, es una zona donde hay una gran presencia de población indígena. La lengua hablada en la cabecera municipal es el teneek. La población indígena, de acuerdo a los datos del Censo de población y vivienda del año 2010 (INEGI), es de 1271, de los cuales, 616 personas son de habla indígena (318

hombres y 298 mujeres) (Sefiplan, Sistema de Información Municipal, Cuadernillos Municipales, 2016: 3).

Tancoco colinda al norte con los municipios de Tantima, Tamalín y Naranjos-Amatlán; al este con los municipios de Naranjos-Amatlán y Tamiahua; al sur con los municipios de Tamiahua, Cerro Azul y Tepetzintla; al oeste con los municipios de Tepetzintla, Chontla, Citlaltépetl y Tantima.

En el sector educativo del municipio, y según datos otorgados por el Consejo Nacional de Evaluación de la Política del Desarrollo Social (Coneval), existen 32 escuelas, 12 preescolares, 13 primarias, 5 secundarias y 2 bachilleratos. En el año 2015 podemos encontrar que la población de 15 años y más que saben leer y escribir es de 4335, mientras que la población analfabeta en este mismo rango de edades es de 501; la tasa de analfabetismo es de 11.6%, es decir, alta. Sin embargo, la población sin completar la primaria de 15 años o más asciende al 37.8% de ella (Sefiplan, Sistema de Información municipal, cuadernillos municipales, 2016: 4).

La formación educativa contrasta con la falta de empleo. La mayoría de los jóvenes y adultos tiene que emigrar para obtener educación superior y un trabajo remunerado que en su localidad es imposible obtener. La falta de inversión en el campo, principalmente en la agricultura, ha traído como consecuencia el aumento de la ganadería y un aumento de la deforestación.

En el municipio, se encuentran 48 fuentes de abastecimiento de agua, tales como arroyos, esteros, galerías, pozas y ríos, de donde se extrae un promedio de 1.2 miles de metros cúbicos para las necesidades de los habitantes. 14 localidades cuentan con el servicio de energía eléctrica que incluye 1942 tomas instaladas, comprendiendo, espacios agrícolas, alumbrado público, bombeo de drenaje, domésticas, industriales y de servicios (Sefiplan, Sistema de Información municipal, cuadernillos municipales, 2016: 5).

La ganadería ha desembocado en la deforestación y en la cada vez mayor escasez de agua en época de secas, además de que los pesticidas usados para los pastizales han ido contaminando los ríos.

Medio geográfico

Hidrografía y orografía

Se reconoce que el municipio de Tancoco se encuentra ubicado en la zona norte del estado, en las estribaciones de la Huasteca, sobre el conjunto montañoso de la Sierra de Otontepec, así como también se encuentra regado por pequeños riachuelos, que desembocan en la laguna de Tamiahua (Sefiplan, 2016).

Su clima es cálido húmedo con abundantes lluvias en verano (66%), cálido subhúmedo con lluvias en verano (24%) y semicálido húmedo con abundantes

lluvias en verano (10%). Mientras que el rango de temperatura es de 20-26°C y su rango de precipitación de 1100-1500 mm (Sefiplan, 2016).



Cerros pertenecientes a la Sierra de Otontepec, en la localidad de Tancoco.

Fotografía 17: Amaranta Arcadia Castillo Gómez.

Los ecosistemas existentes en el municipio son los de la selva mediana tropical perennifolia, donde es posible encontrar especies de árboles como chicozapote, caoba y pucté (conocido como árbol de chicle), donde se desarrolla a la par, una fauna compuesta por poblaciones de conejos, armadillos, mapaches, tejones y gavilanes. En cuanto al uso del suelo, el porcentaje para la agricultura y ganadería, abarca el 70%.

En el año de 2010 se identificaron 22 localidades en el municipio, todas y cada una de ellas son rurales, abarcando 156.0 km² con una densidad poblacional en el mismo año de 37.7 habitantes por km², según lo indica el Sistema de Información municipal, (Sefiplan, cuadernillos municipales, 2016: 3) con datos de INEGI, Censo de Población y Vivienda 2010 y Marco Geoestadístico).

Características económicas

La pobreza, es un tema a resaltar, pues la población en situación de pobreza del municipio comprende, a partir de los datos del Consejo Nacional de Población (Conapo) en el año 2010 a 4299 personas, el 73%, de las cuales 2460 se encuentran en situación de pobreza moderada y 1839 en situación de pobreza extrema, tan sólo a 110 personas se les encuentra en un grado de población no pobre y no vulnerable por carencia social ni ingresos. Se le clasifica con un índice de marginación medio (Sefiplan, Sistema de Información municipal, cuadernillos municipales, 2016: 6).

La población que tiene empleo, y que es económicamente activa es de 2064 personas, por otro lado, la no económicamente activa, que comprende estudiantes, jubilados, pensionados e incapacitados, comprende a 2616 personas, esto durante el año del 2015 a través de la encuesta intercensal, INEGI.

La fuente de ingresos y de empleo para las personas que habitan esta ciudad son principalmente la Agricultura y la Ganadería y Avicultura, siendo la Ganadería exponencialmente más importante desde hace un tiempo, desplazando a la agricultura.

Según el Servicio de Información y Estadística Agroalimentaria y Pesquera, en el año 2014, podemos observar que la superficie total dentro del municipio de Tancoco, dedicada para la siembra y cosecha, es de 637.0 h (441.0 de maíz, 92.0 de naranja y 100.0 de frijol), y el valor de la producción es de 4670.9 (miles de pesos).

La superficie dedicada a la ganadería, equivale a 9563.0 h, dando como resultado en el año de 2014 un valor de producción de carne en canal de 30 563.2 (miles de pesos).



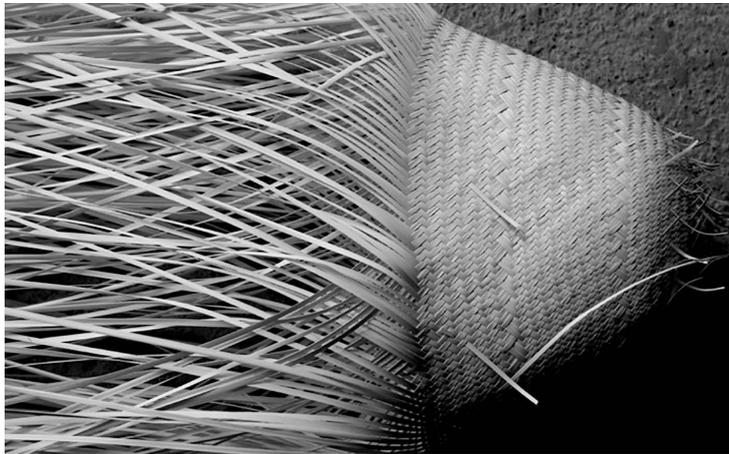
Aspecto de las calles de la localidad de Tancoco.
Fotografía 18: Kevin Jonhatan Montoya
Chávez.

Trabajo artesanal en Tancoco

Afuera de algunos hogares se observan palmas extendidas al sol. La palma es uno de los materiales más trabajados como instrumento para crear artesanías como el sombrero y el petate, la elaboración de ambos, lleva un proceso largo y cargado de desgaste personal, y el método es exhaustivo.

El sombrero de palma se teje y se necesita conseguir la palma y dejarla al sol. Es un proceso de elaboración tardado, pues se requieren la palma y el cogollo; el precio de este material se encuentra actualmente alrededor de 60 pesos por 40 hojas de palma y se llega a elaborar un sombrero por palma. Posteriormente, pasa por un proceso de planchado y otro de tejido. En el proceso de planchado, la palma se deja secar al sol, alrededor de uno o dos días; una vez que la palma está dorada, llega el momento de rajarla para comenzar con el proceso de tejido. El clima en la comunidad juega un papel importante en la producción, pues es muy difícil tejer cuando el tiempo es muy caluroso, ya que la palma se raja y se quiebra a la hora de comenzar; se le llama trenzado a la manera en la que tejen el sombrero.

Gran parte de la población de la comunidad conoce la técnica y sabe tejer sombreros y tratar la palma, pero en los últimos años se ha dejado de trabajar en ello por cuestiones económicas, ya que hoy en día el precio de un sombrero en la localidad se ubica alrededor de ocho pesos y el tiempo empleado para elaborarlo va de un día a una semana dependiendo de la velocidad de la persona y el tiempo que se le dedica a vender el sombrero, por lo que deja de ser un trabajo rentable para los habitantes; es por esto que las personas de la localidad de Tancoco, a pesar de conocer el proceso de tejido, se dedican poco a “trenzar”.



La palma es una de las materias primas que servían de sustento para las familias en Tancoco.

Fotografía 19: Amaranta Arcadia Castillo Gómez

Es necesario mencionar que al haber cada vez más potreros en la comunidad, el espacio para sembrar la palma fue disminuyendo, y el precio de las mismas fue en aumento. Sin embargo, el precio del sombrero fue disminuyendo.

Migración y su impacto cultural

Debido a las crisis continuas del campo en los últimos veinte años, la población de Tancoco, dedicada principalmente a la agricultura y a la ganadería, ha emigrado a las ciudades para sobrevivir. Algunos de los que emigran lo hacen a la ciudad de Monterrey, o bien a la frontera tamaulipeca (Reynosa, Matamoros), en donde se emplean en las fábricas maquiladoras. Otros han decidido viajar a la Ciudad de México, en donde han desarrollado su trabajo. Muchos de ellos encuentran mejores condiciones laborales y deciden asentarse. Se emplean como trabajadores de la construcción, trabajadoras domésticas, trabajadores en las maquiladoras, mientras que otros obtienen sus estudios de licenciatura o carrera técnica y se dedican a otras actividades afines a su profesión. Esto ha impactado de manera profunda en el desarrollo de la comunidad, pues las personas que se quedan son generalmente los de mayor edad y los niños, por lo que la reproducción de la cultura se vuelve difícil sino imposible. Los mismos músicos han emigrado y en ocasiones festivas especiales es que regresan a la localidad. Los jóvenes ya se han ido y los que se quedan encuentran poco interés en aprender la música y la danza tradicional.

2.3 Ciclo festivo de Tancoco y los sones de costumbre

Dentro de la localidad de Tancoco, existe un ciclo festivo que va señalando las distintas fiestas y rituales que ahí se celebran, cada una de estas fechas tienen diversos significados que algunas veces van de la mano con el ciclo agrícola, lo que ayuda a comprender de mejor manera las conexiones que se llevan a cabo entre los elementos principales de estos dos ciclos: la comida, la música y la danza.

El picón y sus interconexiones. Apuntes sobre las relaciones de un alimento ritual con otros elementos del sistema cultural (Castillo, 2010), explica cómo ayudan el ciclo agrícola y la producción de los alimentos, a conectar y entender de mejor manera los rituales y el ciclo festivo: El ciclo agrícola vincula todos los aspectos del ritual, pues permite comprender la lógica material de la construcción social del ciclo festivo de una comunidad, y por lo tanto, la elaboración social de los elementos constitutivos del ritual como la música y los alimentos.

12 de diciembre, aunque se hace mención del 8 de diciembre como otra fecha de siembra. Se menciona que se sigue sembrando hasta febrero	Inicia la siembra del maíz	Virgen de Guadalupe	Inicio siembra del maíz
15 al 25 de diciembre	Continúa la siembra del maíz	Posadas y nacimiento de Jesús	Siembra del maíz
2 de febrero	Se siembra el frijol llamado Frijol de Huarache o Epatlatch	Fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria. Ese día se “levanta al niño Jesús” y se “alzan los bonetes” de todos los danzantes para guardarlos hasta el inicio del nuevo ciclo festivo. Se hace ofrenda a la tierra que se ha sembrado en diciembre	Siembra del maíz/ el maíz comienza a jilotear
Enero y febrero sin fecha especificada	Se siembra la calabaza		
Febrero	Malango o Quequechquetl		
Enero, febrero y marzo	Chichicamolte o Camote de Perrito	Se realiza el Carnaval	
		Semana Santa	El elote ya está engrosando. Ya hay tomate rojo, tomate de tripa, nopalitos.
2 de abril o 3 de abril	Yuca		
3 de mayo	Pipían o pipiyán, (pipían) las semillas se siembran con las primeras lluvias de mayo	Día de la Santa Cruz	Se hacen chámiltles o cuiches, considerados los tamales chiquitos (tamales de elote tierno y azúcar)
15 de mayo		San Isidro Labrador	Hay elote, La hoja del maíz ya blanquea
16 de mayo		La Ascensión del Señor	Cosecha de maíz
8 de junio (y hasta el 16 de junio)	Frijol de bejuco o Emecatl	Día de la Virgen del Carmen	
13-14-15 de junio	También en esta fecha se puede sembrar pipián o pipiyán	San Antonio de Padua	
22 o 24 de junio	Flor de muerto	San Juan	Se siembra maíz
29 de junio	Camote y yerbabuena	San Pedro y San Pablo	
Junio-fecha indeterminada	Camote de carrizo o <i>Acaxilottl</i> (se usa para una ofrenda grande)		

Junio- fecha indeterminada	Chichimeca etl o Frijol de Chivo		
25 de julio	Plátano	Santiago	
Agosto			Empieza a jilotear el maíz
10 de agosto	Jicama	San Lorenzo	
8 de septiembre		Nacimiento de la Santísima Virgen o Virgen de la Natividad	En tiempos pasados: Primera ofrenda de Xantolo
8 de septiembre y hasta el 10 y 15 de septiembre	Chayote		
Septiembre			Unos tienen clotes y sólo unos pocos maíz seco
10 de septiembre	Tomate de bola y chile pico de pájaro o serrano		
15 de septiembre	Frijol de mata		
21 de septiembre	Jícara	San Mateo	Baile de los clotes
Del 29 de septiembre hasta el 4 de octubre	Caña	San Miguel Arcángel	Primera ofrenda: Picón en Tancoco
4 de octubre	Frijol de mata	San Francisco	
12 de octubre	Chile mirador		
18 de octubre		San Lucas	Tercera o segunda ofrenda
Octubre y noviembre			Se está cosechando El maíz
31 de octubre, 1 y 2 de noviembre		Todos Santos, conmemoración de los Fieles Difuntos	Ofrenda
8 o 15 de noviembre		Ochavario	Ofrenda
30 de noviembre		San Andrés	Última ofrenda
Diciembre	Frijol de Bejuco o Emecatl		
Todo el año	Calabaza		
Todo el año	Xonacates		

Ciclo festivo y ciclo agrícola en Tancoco, Veracruz

Fuente: Castillo (2010).

La comida en la comunidad de Tancoco, tiene un gran significado en la mayor parte de las festividades y rituales que aquí se celebran y también guarda un vínculo muy especial con la música. Son relevantes ritualmente los alimentos de la milpa. Como menciona Castillo: “Música y comida aparecen conjuntamente en muchos rituales como ofrendas que permiten entablar una relación profunda con lo divino” (2010: 82). La relación entre la comida, la danza y la música, dentro de los rituales guardan una gran importancia mayor en la cultura del lugar.

Los sones de *costumbre*, de manera general, son los sones dedicados a lo divino y se utilizan en diferentes tipos de rituales dedicados a las divinidades.

En la localidad de Tancoco se ubican celebraciones rituales como el día de muertos, las posadas, el nacimiento del niño Jesús, y la siembra y cosecha del maíz. Esta música se interpreta en otro tipo de rituales donde se lleva a cabo una procesión hacia la sierra y se le hace una ofrenda a la tierra con un zacahuil, como agradecimiento por los regalos que ella les da. Así mismo se tocan estos sones para

propiciar la lluvia o la buena cosecha. Para ello se llevan a cabo unos rezos y se tocan unos sones distintos, aún por investigar.

El santo patrono de la localidad es San Miguel Arcángel, cuya celebración es el 29 de septiembre, fecha de la ahora primera ofrenda de Xantolo, ya que originalmente el 8 de septiembre era la fecha de la primera ofrenda (Castillo, 2010: 89). La importancia de este día para Tancoco, merece ser explicada.



San Miguel Arcángel en Tancoco, Veracruz.

Fotografía 20: Amaranta Arcadia
Castillo Gómez.

El día de la celebración al Santo Patrono San Miguel Arcángel se colocan los altares en honor a los difuntos, pero:

[...] el templo y algunas calles de la localidad [...] son lugares donde se ejecuta un cuadro que representa la “victoria” sobre el Demonio o el “Malo” y sus acompañantes por parte de San Miguel. También se tocan sones en su honor. Antes de la aparición de San Miguel los demonios pequeños (ayudantes del Demonio) rondan dispersos por el pueblo, y dispersa es su energía, pero una vez que llega la noche y aparece San Miguel representado por un miembro de la comunidad católica, los diablos se enfrentan como una unidad a él, venciendo el santo con su espada. El Demonio más poderoso, llamado también el “Malo”, es representado por uno de los rezanderos más importantes de Tancoco, músico también, mientras que el otro músico que ejecuta sones de costumbre en la comunidad toca “de lado de San Miguel”. Al final todos se unen en un solo canto en peregrinación

por el pueblo. Se funden “el bien y el mal en San Miguel”, pues según se sabe, los demonios son “acompañantes de San Miguel [...]”. Pero no olvidemos que también es el tiempo de la primera ofrenda, lo que se considera el inicio de un ciclo festivo asociado con los muertos y la fecundidad de la tierra, y en Tancoco se enfatiza el elemento acuático asociado con San Miguel Arcángel [...] En Tancoco [...] se subraya que este día puede amanecer lloviendo o el pueblo estar sumergido en medio de una gran tormenta, pero en la noche, estos fenómenos meteorológicos habrán desaparecido, pues San Miguel estará complacido de que su comunidad le siga ofrendando y recordando, además de que habrá vencido al “Malo”. Mencionan la importancia del viento y como dice Alegre, en este día se espera que el viento despeje el cielo, por lo que en Tancoco se asocia a San Miguel con el viento. Agua y viento se conjugan para generar remolinos en los manantiales y en el mar, además de la milpa [...] Todo ello se realiza el día del Santo Patrono San Miguel Arcángel, deidad que controla las lluvias y el rayo; divinidad compleja que hay que contentar y conformar para que los frutos de la tierra, a través del cultivo de la milpa, perpetúen la reproducción biológica (Castillo, 2010: 93-101).

El ciclo agrícola cada vez tiene una menor influencia en la vida de la localidad, por lo que es de resaltar que las fiestas de diciembre han recobrado importancia, porque es la época en que algunos de los que emigran regresan para estar en compañía de sus familiares. En la época predominantemente agrícola era fundamental que se bailara la Danza del Maíz, danza asociada a la siembra del maíz en la época de tonalmil o milpa de sol, que abarca de diciembre a mayo. En Tancoco está presente desde la fiesta en honor a la Virgen de Guadalupe, durante las posadas y hasta el nacimiento de Jesús. El atuendo de los danzantes está relacionado con la planta del maíz en crecimiento.

Los sones y danzas de Negritos, llegan a la huasteca veracruzana como consecuencia de la integración de la cultura africana dentro de la mesoamericana por medio de estas danzas, además de que el personaje del “Negrito” está casi siempre presente tanto en esta como en otro tipo de danzas, como en los sones de Malinche, el papel que representan puede distar algo entre cada tipo de danza.

Las “Danzas de Negritos”, suelen ejecutarse en las temporadas en las que se celebran los carnavales o Xantolo y están presentes a lo largo del territorio mesoamericano. En el aspecto musical e instrumental va variando en cada región, pero el objetivo principal de la danza siempre está presente: está ligado a los seres del inframundo y al ciclo agrícola (Castillo, 2012).



Danza de Negritos de Candilito en la localidad de Tancoco. Los danzantes provienen de la localidad de Chinampa de Gorostiza y realizan esta danza en época de Xantolo.

Fotografía 21: Kevin Jonhatan Montoya Chávez.

En Tancoco, por medio de trabajo de campo, se fueron investigando los distintos sones de *costumbre* que más se usan a día de hoy, entrevistando a músicos y analizando la estructura musical de lo que tocan. Los más importantes se ejecutan durante diferentes festividades, dependen del ciclo agrícola y festivo, y van de la mano con sus respectivas danzas: *Sones de Matachines*, los de *Negritos*, la *Danza del Maíz* y los *Sones de Malinche*. La mayoría de este tipo de sones de *costumbre*, dentro de la localidad, se tocan en diferentes tonalidades, siendo Re Mayor, Do Mayor o Sol Mayor, las más frecuentes. Los sones de la danza de la Malinche, en específico, se utilizarán en el análisis musical, dichos sones, se obtuvieron de los músicos de la localidad.

Los instrumentos que se utilizan para tocar en este tipo de música son: El violín, la jarana Huasteca y en ocasiones la guitarra quinta.

El violín suele ser fabricado por algún laudero de los municipios de la Huasteca, y se conforma de cuatro cuerdas. De arriba hacia abajo son G D A E (Sol, Re, La, Mi). La jarana y la guitarra quinta o quinta huapanguera también son elaboradas por lauderos de la misma región de la Huasteca (potosina y veracruzana), en algunos casos también por lauderos de Paracho, Michoacán. Las maderas con las que suelen ser elaborados estos instrumentos son el cedro o palo de rosa.

2.4 La Danza de la Malinche

La Danza de la Malinche es una danza que algunos estudiosos consideran que se vincula estrechamente con la Danza de la Conquista, que es a su vez, una derivación de la Danza de Moros y Cristianos.

Para Arturo Warman la Danza de Moros y Cristianos nace en España al calor de la Reconquista para insistir en el carácter guerrero y religioso y para conmemorar las victorias cristianas. Su difusión en la península fue grande y tenemos testimonio de ella desde el siglo XV. En el siglo XVI alcanza su máximo esplendor como espectáculo cortesano. A partir del siglo XVII quedó en manos del gobierno de las ciudades, es decir, de la alta burguesía y después en manos de la pequeña. Hoy en día es parte de los festejos populares, generalmente de carácter religioso, en grandes zonas del territorio español. La danza ha perdido con mucho su aliento épico y ha adquirido con el tiempo personajes chuscos y populacheros. Ha conservado, sin embargo, y quizás se ha incrementado, su carácter religioso (Warman 1972: 17-56).

Las danzas y los tocotines, así como las escenificaciones teatrales de los autos sacramentales, sirvieron como vehículo evangelizador. Las que ya existían en España, se actualizaron al contexto novohispano. Alberto Ortiz nos comenta que el objetivo era rescatar almas, por lo que:

[...] una posibilidad añeja y efectiva se puso en marcha por los religiosos: la escenificación, ya que son los ministros del catolicismo los que mejor se involucran en la tarea del cambio, de la conversión espiritual profunda y bien cimentada. Aunque muchas veces hayan tenido la necesidad de traicionar su propia ortodoxia, siempre consideraron que el objetivo lo valía (Ortiz, s. f.: 359).

En 1572 se celebró en Alcalá de los Gazules, provincia de Cádiz, una representación en honor de los duques de Alcalá y del marqués de Tarifa en la que aparecían personajes de la conquista de México (Moctezuma, caciques, indios y españoles) y es de presumir, aunque no tengamos noticias de ello, que no fue ésta la única variante de tema americano de la tradicional fiesta de Moros y Cristianos (Warman, 1972: 40-41).

En México en diversas regiones la danza se interpretó de diferentes maneras. A su contenido se le dieron nuevos significados y el vestuario también cambiaría. Warman menciona que en 1590 y ahora en México (Michoacán), se sustituyeron los moros habituales por indios chichimecas (los infieles) que lucharon contra los tarascos disfrazados de españoles (los cristianos) en una fiesta en honor de fray Alonso Ponce (Warman, 1972: 98-99). Así, el desplazamiento de los personajes se va realizando.

El infiel moro es remplazado por el infiel indio, al que hay que someter para convertir. No podemos saber hasta qué punto el celo religioso animó a los conquistadores (o a los guerreros de los tiempos de la Reconquista); la religión fue la justificación moral de la corona española y de sus vasallos (como lo ha sido para tantos otros pueblos en sus guerras de expansión territorial o de dominio económico o político), y como fuerza moral, tenía que aparecer reiteradamente en cualquier manifestación social (Díaz-Roig, 1983: 177).

La Danza de Moros y Cristianos fue poco difundida en México, tal cual se le representó en España (principalmente el centro de México). Fue la Danza de la Conquista la que se difundió por todo el territorio nacional. Díaz Roig menciona el litoral del Pacífico, en especial Oaxaca y Guerrero; además de Jalisco; también cita los estados de Puebla, Veracruz y Durango. La danza ha llegado a Guatemala, Santo Domingo y Panamá, según los testimonios recogidos en esos países (Díaz-Roig, 1983: 177, y Montoya, 1970).

Sin embargo, aún no se han estudiado estas danzas en todo el territorio nacional y ya están desapareciendo. Munch y Anguiano estudiaron las Danzas de la Malinche y las asociaron a las Danzas de la Conquista, donde casi siempre está presente el personaje de La Malinche y por ello varios especialistas las consideran parte de ese grupo. La analogía del triunfo de los conquistadores sobre los infieles, fue aplicada por los conquistadores españoles, por ello en estas danzas existe un énfasis en las espadas y movimientos de ataque y defensa, ahora ya estilizados.

Un ejemplo lo plantea el diario de campo de Roberto Téllez Girón, en Puebla que sirve de referente para el trabajo de Díaz Roig. Este ejemplo presentado a continuación nos habla de la diversificación que tuvieron las Danzas de Conquista:

Parece haber dos modalidades de La danza de la Conquista: una sin “relación” que el informante Alberto Villa, natural de Zacapexpan y tocador de violín, denominó Danza de aztecas y españoles, y otra con “relación”, la más difundida en la región, y que se llama Danza de los tocotines. Casi todos los informantes coincidieron en afirmar que esta “relación” está en “mexicano”, sin embargo el fragmento que recogió Téllez Girón está en castellano. Según unos músicos, la danza tiene 24 sones [...] (Téllez-Girón, 1938)

Según Díaz Roig hay una relación, además, entre las Danzas de Conquista en donde Cortés y la Malinche aparecen, y los Tocatines. Esta misma autora menciona que en las Danzas de Conquista es común la versificación; aquí un ejemplo que fue escrito, de puño y letra, por Anselmo Perdomo, director del grupo de danzantes, y que se reproduce a continuación, tal y como apareció publicado. Dice la autora que desconoce a qué parte de la danza corresponde, pero, por su contenido, debe

lógicamente tener lugar antes del combate entre ambos jefes, ya que describe la primera embajada que manda Cortés a Moctezuma:

Cortés: (1692). Hagan alto mis soldados suspendan los escuadrones, hagan mandones en el puerto hunos y otros batallones, todos en compuestas filas que sustiendan y qué se alojen, los grandes y centinelas el orden no lo despojen, todos los más principales, mi mandato han de observar, para que cuándo sea el alto, empecemos a marchar, entre tanto tengo dispuesto, que vaya con mi enbajado, el sin segundo Alvarado, contra esta Gente mavada, pidiéndoles Paz, primero como obcerva nuestra Ley. En nombre y parte mía, a toda esta indiana ingrey: Ve alvarado y les propones que sí me dejan entrar, les empeño mi palabra de qué los ede estimar, pero seácaso son rebeldes no admito, en este partido y en este Reino junto ninguno a de que dar vivo:

Alvarado: Tambreve voy a partir que de mi vuelta has de dudar, de la respuesta qué traiga, es lo que te hede contestar,

Imbencible Moxtesuma Monarca el mas opulento ímbicto Rey Señor de este Americano imperio, por parte del Gran Cortes nuestro hilustre General, te manda qué de su parte te declare la embajada: como á llegado de Paz, y para hacer su entrada necesita tu licencia bajo tu réal Palabra, qué le permitas la beña de que llegué a contestar ciertas cosas secretas qué a los dos, a de importar; y sabrás que trae consigo para su réal acistencia, tres cientos hombres guerreros para entrar con mas deciencia, y entre tanta gente os digo como su prosafia es fina, traé interpete qué aclare a quella Hermosa Marina; ella dirá los intentos el motivo que tenemos de haber llegado a esta tierra para bolvernos sin Guerra; ahora espero tu respuesta, pues lia acave mi embajada, que detras de esta rivera tengo mi gente enojada:

Moxtesuma responde: Español hijo del Sol que me hás dejado abismado, de ver tu fina presencia y lo hermoso de tu agrado, hoy mismo llevaras la respuesta; que me has dejado encantado; responde tu sobrino a este aliado Soldado:

Cacique responde por Moxtesuma a Alvarado: En el nombre del Gran Señor, dueño de esta monarquía que es la América más grande que a dado rayos al día yo respondo por él; qué le estima su atención, pues que venga en hora buena el y todo su escuadrón le empeño su réal palabra con todo lo consultado y él, mismo saldrá al encuentro, a recirle su ofertado; pues dice que tiéne mucho gusto de verlo en su reino entrar; pues dice que viene de paz y qué no quiere peliár; yo de mi parte digo que no es miedo ni temor, en consentirles la entrada porque nos sobra valor; el menos estos que mirán, con esfuerzo sin segundo, soy cópeteme y capaz, de oponerme a todo el mundo: Esto le he respondido, dile que venga mañana, hantes qué extienda el Sol, en los Pabellones de grana: Maestro Anselmo Perdomo (Firmado). (Díaz-Roig, 1983:179-180).

Este tipo de versificación ya no se encuentra tan fácilmente en las localidades, sin mencionar que en Tancoco ya tampoco se completan los danzantes. Por ello, era necesario realizar un trabajo de campo para tratar de registrar algunos de los sones de estas danzas. Es claro que estas narraciones no pretenden ser fieles a la historia, La danza de la Conquista, dice Matilde Montoya, está mucho más fincada en la realidad que las restantes manifestaciones de la *Morisma*. Si bien es cierto que muchas veces Moros y Cristianos tienen referencias históricas, las más de las veces los textos se han estereotipado y se habla de *la conquista de Argel*, *la toma de la Alhambra*, *la conquista de Rodas*, o simplemente *la toma de un castillo*. No pasa lo mismo con La Danza de la Conquista que posee siempre rasgos históricos que, además, varían según el país (Montoya, 1970).

En cuanto a la Danza de Conquista asociada a la Danza de la Malinche, hay que considerar que la única referencia a ella es el libro de Guido Munch y Marina Anguiano de los años setenta. De allí Díaz Roig retoma la versión que se obtuvo en los años setenta entre la población del municipio de Sayula, Veracruz. En el transcurso de esta investigación se sabe que es una danza que se baila también en el municipio de Tuxpan y otras poblaciones cercanas. Aquí se transcribe parte del texto de Munch y Anguiano, retomado de Díaz Roig.

Versión de Sayula: Esta danza se baila en Sayula de Alemán, pueblo cercano a Tenayuca, y en otros pueblos del estado de Veracruz; se acompaña con jarana, instrumento típico, y comprende 12 sones, de los cuales sólo se nos dan los nombres de: *Cortesías* (cinco sones), *Corrida del monarca*, *Guerra* y el último, que da su nombre a la danza: *Las Malinches*. Los personajes son los habituales: Moctezuma y sus capitanes o reyes, Cortés, Alvarado, doña Marina (a quien se nombra Malinche) y, caso no común, la esposa de Moctezuma. El argumento se enriquece con sueños y alucinaciones proféticas del emperador y su esposa que anuncian la llegada de los españoles; hay manifestaciones de apoyo y valentía por parte de los reyes indígenas (son las “Cortesías”) y de los soldados españoles, y dos embajadas, una para cada bando (intento de cristianización e intento de soborno con oro, ambos rechazados), además de una entrevista entre los dos jefes y la guerra, que ganan los cristianos. La Malinche, contra lo que pudiera creerse, no tiene un papel principal: se limita a prevenir a Alvarado, a asegurarle la ayuda del rey de Tlaxcala y a declararse afectada a *la española nación*. El canto de *Las Malinches*, que finaliza la danza, tiene poco que ver con este personaje: resume el drama: profecías, guerra y [...] Además de estas exclamaciones que forman parte del texto de la “relación”, los danzantes de esta versión llevan escrito en las capas: “Viva España”, “Viva México” según el bando a que pertenezcan, prisión del emperador y acaba con unas coplas en loor a San Isidro (en cuya fiesta se ejecuta la danza) y una cuarteta que concluye

la representación: “Y con este adiós; aquí finaliza / del rey Moctezuma / toda su conquista”. El texto es mucho menos extenso que los de Jalisco y más sencillo en su estructura. Los editores no intentaron reconstruir los deformados versos de una gran parte de la obra; sólo las “Cortesías” y “Las Malinches” están presentadas en verso, quizás porque son las menos maltratadas, aunque hay trozos de los diálogos que se podrían rescatar (Anguiano y Munch, 1978 citado en Díaz-Roig, 1983: 191).



Imagen del Códice Durán en donde se representa a Marina (Malinche) y a Cortés.

Imagen 8: Biblioteca Nacional de España.

Para Díaz Roig, la Danza ha tenido variaciones a lo largo del tiempo y el espacio:

- Se enriqueció con el canto.
- La música, acompañamiento del canto, de la danza y de la pantomima, se ajustó a las necesidades de las variantes o a la habilidad o conocimiento de sus ejecutantes, pero se mantuvo.⁴
- Los personajes son quizás más estables porque son los requeridos por la gesta: Moctezuma y sus caciques, Cortés y sus capitanes, y los soldados de ambos bandos. La Malinche (doña Marina) aparece en la mayoría de las versiones.⁵
- La estructura narrativa tiene una forma básica, que refleja los acontecimientos históricos: llegada de los españoles, enfrentamientos verbales y bélicos, victoria

⁴ Si consideramos que la Danza de La Malinche es una variante de la Danza de Conquista, en Tancoco al parecer, también se redujo el número de sones.

⁵ Aquí también en Tancoco, la cantidad de personajes se redujo.

española y conversión india; sin embargo, hay diferencias notables en cuanto a su plasmación: embajadas, arengas, consultas, alabanzas, ofrecimientos y hasta más de una batalla (Díaz-Roig, 1983: 191-192).

Es importante mencionar que en el caso de Tancoco, así como también en otros espacios de la Huasteca veracruzana y potosina, la Danza de La Malinche, parece referirse a otros significados que se retomaron posteriormente y los versos también disminuyeron o se transformaron.

La Danza de La Malinche en la región

En el norte de Veracruz, la Danza de La Malinche está presente en varias localidades y ha sido objeto de múltiples interpretaciones de carácter popular y comunitario. El historiador Gabriel Cruz Reyes cuenta que en Tuxpan:

[...] en Tabuco se estableció el centro ceremonial más importante de Mesoamérica, por ser el único lugar de emplazamiento del Templo de Pijchal, la Serpiente de los Siete Colores, lugar sagrado de los huastecos y el único sitio donde surgió un baile ceremonial que aún pervive, la Danza de la Malinche, así como sigue asociándose al río Tuxpan la representación de Pijchal como el arcoíris (Álvarez, 2015).

Es una interpretación proveniente de las comunidades teenek de las Huastecas potosinas y veracruzanas, pues en el trabajo de Marcela Hernández Ferrer de *Ritos agrícolas entre los teenek de San Luis Potosí*, se dice que:

La danza tuvo su origen en la tierra que sepultó a Jesucristo, pues cuando Jesús murió después de tantos sufrimientos, su madre María lloraba mucho y le dijeron que no llorara que él iba a resucitar, es entonces cuando Santa Cecilia le entrega a los músicos, por eso también el 22 de noviembre se celebra y toca música Y ella le iba a mandar a 3 chamacos, para hacer la primera oración y cuando estaba esperando era la Danza Malinche, los tres chamacos son el violín, la guitarra y la jarana (Pastor-Bernardo, Agustina, 1999, Músico y danzante de la comunidad del Faisán en Tanlajas, San Luis Potosí).

El relato mítico hace alusión al nacimiento de los instrumentos y la música ritual para los Teneek. En el caso de la región de Tuxpan, el grupo que organiza esta danza hace la siguiente interpretación:

La Danza de la Malinche es un baile ceremonial en honor a Pijchal (la serpiente de los 7 colores del cielo), la deidad más venerada de los Teneek del Ja, huastecos del sur. Esta danza comenzó a ejecutarse antes de la era cristiana. Se creía que fue Pijchal quien los condujo hasta aquí (Tuxpan), para indicar dónde deberían fundar o

establecer sus aldeas. En la región de Tuxpan este baile tiene mucho arraigo, pero su presencia también llega hasta Tancoco, Tamalín, Temapache, Tempoal, Tantoyuca y Tamiahua. Es en este municipio de toda nuestra huasteca donde se le eligió un templo al que llamaron Tanbuc (lugar de siete), un centro ceremonial custodiado por seis pueblos a la ribera del río, entre ellos Tochpan (lugar de armadillos). La Danza de la Malinche como se le conoce a este baile astrológico-ceremonial en nuestros días, contiene una simbología con un sincretismo cosmogónico, lo que ubica a los teenek del Ja, como grandes conocedores del universo. Sus integrantes son 14 que simbolizan a la semana solar o de los siete días con sus noches en el calendario agrícola de los huastecos. A estos danzantes los acompañan 3 soneros, un negro y la marica como muestra de la influencia española que trataron de acabar con nuestras creencias durante la Conquista y colonización de la Nueva España (Grupo de Danza de La Malinche de Tuxpan, 2010).

Para los integrantes de la organización comunitaria encargada de la danza en la localidad de Anono, la Danza de La Malinche también parece estar ligada con la divinidad ligada al fenómeno meteorológico del arcoíris denominada Pijchal, que asociada a la serpiente, está asociada a la lluvia y es símbolo de fertilidad, importantes para la reproducción agrícola y humana, símbolo de abundancia (Castillo, 2019). Esta explicación, además, muestra la significación que tienen todos los elementos que componen la danza:

“En tiempos antiguos los Huastecos o teenek eran muy respetuosos con la naturaleza y todos sus cambios, siempre muy agradecidos con los astros ya que estos les indicaban el periodo de siembras y cosechas... En esos tiempos la danza de la Malinche era un baile astrológico ceremonial y fue creado como ofrenda de agradecimiento a Pijchal la serpiente de los siete colores del cielo, protectora de los teenek o Huastecos.

La danza de la Malinche se compone de doce hasta quince danzantes, que se disponen en dos filas de seis o siete simbolizando la semana solar con sus días y noches. Otro danzante que es el que dirige la danza, llamado monarca baila a la cabeza y el centro del grupo. Los movimientos o coreografías dan inicio con la llegada de Pijchal formada por los mismos integrantes. La música en la antigüedad eran sonidos de tambores, caracoles y sonajas... Algunos sonos representan a los astros mencionados. Por ejemplo, hay un son que denominan *el corral*, que muestra el movimiento de rotación de la Madre Tierra, ya que los Huastecos creían que la tierra tenía una forma redonda igual que el sol.

La vestimenta: Sus bonetes, coronas o penachos representaban la fertilidad y la llegada de Pijchal en el primer ciclo de vida, por ello está cubierto de flores de

siete colores. El bonete también lleva cuatro espejos que representan los cuatro puntos cardinales y tiene una relación simbólica con los cuatro astros. También llevan el arcoíris que representa a Pijchal, este cae de la cabeza de cada danzante por la parte medular, simbolizado con siete coloridos listones.” (Organización comunitaria del Anono, 2016).

En el caso de Tancoco, se puede considerar que esta interpretación coincide con la importancia del culto a las divinidades acuáticas en la localidad y los mitos sobre la Sirena (divinidad marítima), San Miguel Arcángel (divinidad de la lluvia y el trueno), los cerros y sus habitantes (comunicación oral de Amaranta Castillo, 2019).

La Danza de La Malinche en Tancoco

Durante las festividades como el Xantolo, se ejecuta la Danza Malinche. En ella participan los personajes de La Malinche, La Mariquita y El Negrito, además de los músicos. Dentro de esta danza todos son hombres, por lo que el que representará a La Malinche, se vestirá de mujer. Ellos, recorren el pueblo que se siente solo por la emigración. Este tipo de danzas dentro de las celebraciones en el Xantolo cada vez tienen menos participantes en las cuadrillas y a la hora de ejecutarse.



Danzantes en la localidad de Tancoco, bailando la Danza Malinche.

Imagen 9: Tomada de Adalbert Ramón, video del canal de YouTube con el mismo nombre sobre la Danza de La Malinche, denominado Malinche Tancoco, <https://youtu.be/MnuCNTYT1Nw>, publicado el 31 de agosto de 2016.

Un problema que ha existido en los últimos años, ha sido la falta de músicos en la localidad. Según algunos habitantes, son muy pocos los interesados en aprender a tocar un instrumento musical y al perder la tradición, el número de músicos va descendiendo. Hay pocas personas que se pueden encargar de la preservación de los sones que se ejecutan. Las nuevas generaciones optan por salir a estudiar a otros lugares. Sólo queda un músico de vieja tradición en la comunidad, el señor Martín

Olmos Vidaurri, quien acompañado de su hijo, Feliciano Olmos Mateo, tocaba con frecuencia hasta que se enfermó.

Descripción breve de la Danza Malinche

Para describir la danza se retomaron las versiones dadas por la doctora Amaranta Arcadia Castillo Gómez y se estudió uno de los últimos videos que se grabaron sobre la danza subido a *YouTube* por Adalbert Ramón el 31 de agosto de 2016, con el título *Malinche Tancoco*.

Al iniciar la danza se pueden observar que hay dos hileras de danzantes, una con siete personas y la otra con cuatro; dentro de las hileras en la parte frontal, se encuentran tres personajes especiales bailando, uno de ellos es La Malinche, otro es una persona vestida de vaquero que se está encargando de cantar el son que se baila, y el tercero es otra persona también vestida de vaquero.

Los bailarines tienen una vestimenta en la que se incluye un paliacate puesto a la altura del cinturón y sujetado del pantalón, portan en la cabeza unas coronas hechas con cartón y adornadas con flores de colores amarillo, verde, rosa y azul; en la parte trasera de las coronas llevan varios listones sujetos con una longitud que va desde la cabeza hasta las rodillas de los danzantes, los colores son del mismo tono de las flores del bonete, sumándole también un listón blanco. La Malinche porta un vestido largo y negro.

El baile que llevan a cabo consta de dos partes, una instrumental y otra en la que el personaje vestido de vaquero canta, en cada parte suceden cosas distintas dentro del baile, cuando está la parte instrumental los bailarines realizan unos pasos; cuando el son está siendo cantado, utilizan dos zapateados hacia la izquierda y dos hacia la derecha. Cuando continúa el son después de la parte cantada, se agregan dos vueltas hacia la izquierda y dos hacia la derecha.

En cuanto a utilería, el personaje vestido de vaquero en el centro lleva un machete mientras que el que canta lleva un bastón; La Malinche y los demás danzantes solo llevan una maraca en las manos, y en la otra mano un pequeño bastón de aproximadamente 20 centímetros, decorado con flores como las que se pueden apreciar en la corona que llevan los danzantes. Esto puede ser una remembranza de la Danza de Conquista, sólo que las armas han sido estilizadas.

La versificación cantada se describirá en el apartado correspondiente a la transcripción, sin embargo, es importante mencionar que se hace referencia a la Luna, a la Sirena y a la Abuela. Estos tres personajes son divinidades asociadas a lo femenino, a la fertilidad y al inframundo dentro del sistema teogónico de los teenek (comunicación personal de Amaranta Castillo, 2019).

Por lo tanto se considera que esta danza está relacionada con el ciclo agrícola, especialmente cuando se ejecuta en momentos en los que la relación con los seres del inframundo está presente (31 de octubre, 1 y 2 de noviembre). Esto es algo recurrente en los sones de *costumbre* y las actividades rituales.

Dentro de la localidad, las personas que ayudaron con la grabación y ejecución de los sones de *costumbre* que se recopilaron para su análisis fueron Martín Olmos Vidaurri y su hijo Feliciano Olmos Mateo. Ellos permitieron grabar los sones de Malinche. Los nombres de los sones son: *La entrada*, *Son de Juanita*, *La Sirenita*, *El Cruzado*, *El Topado* y *La Canastita*; muchos de estos sones describen situaciones ambiguas que hacen referencia a divinidades, pero también al cortejo.

Don Martín contaba que estos sones de Malinche se tocan durante el mes de noviembre en la festividad de Todos los Santos; algunos de estos sones tienen letra en español, y también en el idioma teneek, conocido en la zona como huasteco, pero que normalmente se cantan en español porque el otro idioma ya no se entiende, otros sones son simplemente instrumentales.

Don Martín, contó dentro de la entrevista que la manera en la que aprendió los sones fue la siguiente:

Estos sones de Malinche, hace muchos años que los bailan y yo aprendí oyendo a los abuelos, cómo tocaban, cómo bailaban; yo bailé de Malinche a la edad de 13 y 14 años. A los 15 empecé a tocar, y es la tradición que siempre tenemos en este pueblo de Tancoco. Yo soy de aquí, nací aquí, mis papás hablaban el huasteco (teneek), ellos me hablaban en huasteco y yo no podía hablar en español.⁶

Esto que cuenta don Martín indica que la manera en la que se ha ido enseñando y transmitiendo la información musical y dancística ha sido oral y visual, no de forma escrita.

Muchos de estos sones son utilizados también dentro de la celebración del *Ochavario* que se suele celebrar en días posteriores al día de muertos, a los ocho o quince días y se realiza en el cementerio. En esta celebración se presenta la Danza de La Malinche con una cuadrilla conformada por músicos y danzantes.

En estos eventos, se suele tocar y bailar también la Danza de Negritos.

La Danza del maíz, es empleada al final de la cosecha de la siembra de xopamil o milpa de la temporada de lluvias y el inicio de la siembra de tonalmil o milpa de la temporada de secas.

⁶ Entrevista con Martín Olmos, Tancoco, Veracruz, 2017.

2.5 Partituras y breve análisis de los sones

Análisis visual y musical de la técnica al tocar los sones

A la hora de grabar, don Martín se encargó de tocar el violín y su hijo, Feliciano Olmos Mateo, la jarana huasteca. La postura para tocarlo es un poco diferente a la establecida por la técnica europea, y hace que el sonido varíe en función de cómo lo sostiene, el violín se apoya en el lado izquierdo del pecho. La mano izquierda se encarga de tocar las cuerdas y colocar los dedos en los lugares correspondientes, usando el pulgar para abrazar el brazo del violín y los otros cuatro dedos para las posiciones de las notas; mientras, la derecha lleva el trabajo del arco. El arco del violín también se sostiene y se utiliza de manera diferente, en vez de tomarse por el talón, se abraza con la mano unos centímetros más arriba colocando la madera del arco entre los dedos índice y medio. A la hora de ejecutar utiliza únicamente la parte central del arco.



Don Martín Olmos Vidaurri y su hijo Feliciano Olmos Mateo, ejecutan los sones de la Danza Malinche.

Fotografía 22: Kevin Jonathan Montoya Chávez.

En la jarana se coloca la mano izquierda en el brazo para tocar los acordes y con la mano derecha se hace el rasgueo o *manico*, que es como se le conoce generalmente al rasgueo que se utiliza en la jarana dentro de la Huasteca, haciendo sólo dos variaciones, hacia arriba y hacia abajo. Los rasgueos son distribuidos rítmicamente dependiendo de la línea melódica y el ritmo que lleva el violín, siguiéndolos y apoyándolos como la base musical de la melodía y teniendo en cuenta el *tempo* de cada son. Los acordes en la mayoría de los sones se limitan a 4, entre ellos Do#, Fa#, Si y Mi (Re, Sol, Do, y Fa en la tonalidad original); los sones Malinche

y muchos de los sones de *costumbre* poseen una característica que es importante resaltar y es el uso de los acordes; independientemente de la tonalidad en la que se ejecute un son, se suelen usar los grados I, II, IV y V con diferentes combinaciones en las progresiones armónicas que se ejecutan en un son.

Este tipo de sones están hechos en compases de 4/4 en su mayoría, hay algunos que también se escriben en 6/8 y 2/4; las frases melódicas se distribuyen en grupos de 2, 4, y 8 compases por frase. Las melodías suelen iniciar con el violín tocando un sólo compas, normalmente en anacrusa, y en el siguiente entra la jarana; la afinación de los instrumentos también es diferente a la manera occidental a la que estamos acostumbrados ya que la jarana y el violín normalmente están afinados para que los sones se toquen en Sol mayor, pero en algunas regiones de la Huasteca, esta afinación se suele hacer bajando medio tono, afinando así los sones en una tonalidad distinta a la original, por ejemplo: se tocan en la tonalidad de Fa# los que están en Sol, en Do# los que están en Re y en Si los que están en Do, y así según sea el caso, lo que hace que la música suene distinta a la hora de ejecutarse; sin embargo, las posiciones en la jarana y el violín, son las mismas, simplemente, afinando los instrumentos medio tono atrás.

A la hora de ejecutar los sones en la grabación elaborada, ocurrió esto, el violín y la jarana fueron afinados medio tono hacia atrás, haciendo de esta forma que los sones fueran ejecutados en tonalidades distintas a las habituales. Gracias a la línea melódica de los sones recopilados y transcritos, y al análisis visual del jaranista, se puede conocer los acordes y grados de los mismos de cada son con sus respectivas progresiones armónicas.

Transcripción y breve análisis de los sones

Análisis general y partituras anexadas de estos sones de *costumbre* conocidos como *sones malinche*. Se debe mencionar que los sones fueron transcritos y analizados por el investigador, en la tonalidad en que se tocaron.

“La Entrada”

Transcripción: Kevin Montoya

Interpretado por Martín Olmos

The image displays a musical score for the piece "La Entrada". It consists of ten staves of music, each containing a series of chords and melodic lines. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is transcribed by Kevin Montoya and performed by Martín Olmos. The chords are labeled as F# and C#7. The melody is written in a single voice on a treble clef staff. The score begins with a rest for the first measure, followed by a series of chords and melodic lines. The chords are labeled as F# and C#7. The melody is written in a single voice on a treble clef staff. The score is transcribed by Kevin Montoya and performed by Martín Olmos.

Imagen 10: Partitura de la pieza *La Entrada*. Transcripción: Kevin Montoya. Interpretación: Martín Olmos.

Este son está en la tonalidad de F# Mayor originalmente en Sol Mayor, tiene una medida de compás de 4/4 y un total de 28 compases más uno de anacrusa. El son comienza con la anacrusa del primer compás partiendo en el final del tercer tiempo para continuar en la primera frase musical; la Jarana comienza a tocar con el acorde de F# en el tercer tiempo del primer compás después de la anacrusa. Aquí el violín usa una pequeña *apoggiatura* al inicio de la melodía en la anacrusa principal.

Esta melodía se conforma de dos frases diferentes, la primera consta de dos compases comenzando con un anacrusa en cada frase; la segunda frase se conforma también por dos compases, comenzando con una anacrusa del compás anterior, a partir de ahí, la melodía se repite: “Frase 1” y después “Frase 2”, y así sucesivamente hasta repetirse según el orden, contando con un pequeño cambio en el motivo del compás final para resolver en la nota F#, siendo la tónica de la tonalidad. Los acordes utilizados dentro de estas frases son el de Fa# (primer grado) y el de Do#7 (quinto grado), los dos aparecen dentro de las dos frases, teniendo el son una progresión armónica sencilla de “I-V”.

La jarana en toda la melodía lleva la misma rítmica que el violín en su manera de hacer el rasgueo; cada vez que aparece una corchea, el rasgueo de la jarana es hacia abajo, y cuando se encuentra un grupo de dos semicorcheas el primer rasgueo es hacia arriba y el segundo hacia abajo. Cuando se encuentra una sola semicorchea, el rasgueo es hacia arriba.

El orden de las frases dentro del son es el siguiente:

“1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2”

"Son Segundo"

Transcripción: Kevin Montoya

Interpretado por Martín Olmos

The musical score for "Son Segundo" is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a whole rest followed by a quarter note G. The subsequent staves contain a series of chords and melodic lines. The chords are: C# (measures 1-2), F# (measure 3), C# (measures 4-5), C#7 (measures 6-7), and C# (measures 8-9). The second staff starts at measure 5 with C#7 (measures 5-6), C# (measures 7-8), F# (measures 9-10), C# (measures 11-12), F# (measures 13-14), C# (measures 15-16), C#7 (measures 17-18), and C# (measures 19-20). The third staff starts at measure 9 with C#7 (measures 9-10), C# (measures 11-12), F# (measures 13-14), C# (measures 15-16), F# (measures 17-18), C# (measures 19-20), C#7 (measures 21-22), and C# (measures 23-24). The fourth staff starts at measure 13 with C#7 (measures 13-14), C# (measures 15-16), F# (measures 17-18), C# (measures 19-20), F# (measures 21-22), C# (measures 23-24), C#7 (measures 25-26), and C# (measures 27-28). The fifth staff starts at measure 17 with C#7 (measures 17-18), C# (measures 19-20), F# (measures 21-22), C# (measures 23-24), F# (measures 25-26), C# (measures 27-28), C#7 (measures 29-30), and C# (measures 31-32). The sixth staff starts at measure 21 with C#7 (measures 21-22), C# (measures 23-24), F# (measures 25-26), C# (measures 27-28), F# (measures 29-30), C# (measures 31-32), C#4 (measures 33-34), and C# (measures 35-36). The seventh staff starts at measure 25 with C#7 (measures 25-26), C# (measures 27-28), F# (measures 29-30), C# (measures 31-32), F# (measures 33-34), C# (measures 35-36), C#7 (measures 37-38), and C# (measures 39-40). The eighth staff starts at measure 29 with C#7 (measures 29-30), C# (measures 31-32), F# (measures 33-34), and C# (measures 35-36). The ninth staff starts at measure 31 with F# (measures 31-32), C# (measures 33-34), C#7 (measures 35-36), C# (measures 37-38), C#7 (measures 39-40), C# (measures 41-42), and F# (measures 43-44).

Imagen 11: Partitura de la pieza *Son Segundo*. Transcripción: Kevin Montoya. Interpretación: Martín Olmos.

Este son se encuentra en la tonalidad de Fa# Mayor, originalmente en Sol Mayor y una medida de compás de 4/4; tiene un total de 32 compases más uno de anacrusa al inicio.

La anacrusa comienza en la corchea de la segunda mitad del cuarto tiempo del primer compás; la jarana comienza a tocar hasta la segunda mitad del segundo compás. El son, al igual que el anterior, está constituido por dos frases musicales diferentes. La “Frase 1” se compone por dos compases; la “Frase 2” también se construye de esta manera, con dos compases. Algo a destacar aquí es que a partir de la segunda vez que se ejecuta la “Frase 1”, algunas notas de la melodía (siempre la nota Re), se ejecutan como una “*nota fantasma*” y el violín suele usar unos pequeños bicordios en la “Frase 2”. Los acordes utilizados en esta melodía son los de Do# y Fa#, el primer y quinto grado de la escala mayor de Fa#. Ocasionalmente se toca el acorde de Do#7 como una variante del quinto grado, añadiéndole de esta manera la séptima de su acorde, quedando la progresión armónica como “*I-V-I-V7-V-V7-V*”; dentro de la “Frase 2” es donde se alterna entre los acordes de Do# y Do#7.

Aquí la jarana también utiliza el rasgueo de una manera simple y va acorde con la rítmica de la melodía del violín. Cada vez que aparece una corchea, el rasgueo es hacia abajo y cada vez que aparece una semicorchea, el rasgueo es hacia arriba.

El orden de las frases dentro del son es el siguiente:

“1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2”

“Son de Juanita”

Transcripción: Kevin Montoya

Interpretado por Martín Olmos

The musical score for "Son de Juanita" is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The chords and fingerings are as follows:

- Staff 1: Chords B, F#, B, B. Fingerings: 1, 1.
- Staff 2: Chords F#, B, B, F#, F#, B. Fingerings: 2, 1.
- Staff 3: Chords F#, B, B, F#, B. Fingerings: 1.
- Staff 4: Chords B, F#, B, B, F#, B. Fingerings: 2, 3.
- Staff 5: Chords B, F#, B, B, F#, F#. Fingerings: 3, 2.
- Staff 6: Chords B, B, F#, B, B, F#. Fingerings: 1 variación, 1 variación.
- Staff 7: Chords F#, B, B, F#, F#, B. Fingerings: 2, 1 variación.
- Staff 8: Chords F#, B, B, F#, B. Fingerings: 1 variación.
- Staff 9: Chords B, F#, F#, B, B, F#, B. Fingerings: 2, 3.
- Staff 10: Chords B, F#, B, B, F#, F#. Fingerings: 3, 2.
- Staff 11: Chords B, B, F#, B, B, F#. Fingerings: 1, 1.
- Staff 12: Chords F#, B, B, F#, F#, B. Fingerings: 2.

Imagen 12: Partitura de la pieza *Son de Juanita*. Transcripción: Kevin Montoya. Interpretación: Martín Olmos.

El son está ejecutado en la tonalidad de Si Mayor, originalmente Do Mayor y tiene una medida de compás de 2/4 y un total de 84 compases más uno de anacrusa. Inicia también con una anacrusa en la segunda mitad del primer tiempo, aquí la jarana comienza a tocar desde el inicio; este son está formado por tres frases (1, 2 y 3 dentro de la partitura), las tres frases están formadas por cuatro compases cada una y se repiten a lo largo del tema.

Dentro de la primera frase se pueden encontrar los acordes de Si Mayor (primer grado) y Fa# Mayor (quinto grado); algo que hay que resaltar sobre esta frase, es que tiene una pequeña variación que se encuentra especificada dentro de la partitura, y que se toca en varias partes del son, la diferencia principal en estas variaciones es puramente rítmica, ya que en el tercer compás de la frase se intercambia una corchea con puntillo y una semicorchea, por una corchea con dos semicorcheas; la “Frase 2” incluye los acordes de Fa# Mayor y Si Mayor, siendo estos los únicos acordes utilizados para este son; la “Frase 3” es muy parecida a la “Frase 1” con un cambio más drástico en la melodía, pero sin salirse de la secuencia armónica, y utilizando una negra para remplazar la corchea con puntillo que se usaba en el primer tiempo del primer compás de la “Frase 1”.

La jarana usa el rasgueo a la par que la rítmica del violín de nuevo, siendo que en cada semicorchea se utiliza el rasgueo hacia arriba; en cada negra, corchea o corchea con puntillo el rasgueo se hace hacia abajo. Se utiliza una progresión armónica de “I-V-I” a lo largo de todo el son con diferentes duraciones de acordes según la disposición melódica de cada frase.

El orden en que se tocan las frases es:

“1-1-2-1-1-2-3-3-2-1-1-2-1-1-2-3-3-2-1-1-2”

Este son cuenta con los siguientes versos:

Son de Juanita

Juanita me dio una flor
Su mama la regañó
Juanita me dio una flor
Su mama la regañó

Se puso tan colorada
Como la flor que me dio

Luna grande luna llena

Eres medalla de plata
Luna grande luna llena
Eres medalla de plata

Quisiera verte prendida
En el cuello de mi chata

“La Canastita”

Transcripción: Kevin Montoya

Interpretado por Martín Olmos

The musical score for "La Canastita" is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the staff at various points: F# (measures 1-2), C# (measures 3-4), C#7 (measures 5-6), C# (measures 7-8), C#7 (measures 9-10), F# (measures 11-12), C# (measures 13-14), C#7 (measures 15-16), C# (measures 17-18), C#7 (measures 19-20), F# (measures 21-22), C# (measures 23-24), C#7 (measures 25-26), C# (measures 27-28), C#7 (measures 29-30), and F# (measures 31-32). The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

Imagen 13: Partitura de la pieza *La Canastita*. Transcripción: Kevin Montoya. Interpretación: Martín Olmos.

Este son está ejecutado en la tonalidad de Fa# Mayor, originalmente Sol Mayor, tiene una medida de compás de 4/4 con un total de 28 compases y uno de anacrusa. Aquí se pueden encontrar solamente dos frases diferentes. La melodía comienza con una anacrusa partiendo en el segundo tiempo del primer compás. El ritmo en todos los compases es siempre el mismo: un grupo de corcheas y dos semicorcheas en el primer tiempo, y otro grupo de dos corcheas en el segundo tiempo, cuatro semicorcheas en el tercer tiempo y dos corcheas en el cuarto tiempo.

La “Frase 1” tiene una duración de dos compases, los acordes utilizados aquí son Fa# (primer grado) y Do# (quinto grado); “la Frase 2” tiene una duración también de dos compases, aquí se utilizan los acordes de Fa#, Do# y Do#7; en esta frase se utiliza el acorde del quinto grado, en este caso Do#, de manera triada, y después con su cuarta extensión, dándole una sonoridad diferente a la del Do# triada, al agregar la séptima dominante del acorde. La melodía termina en la última repetición de la “Frase 2” con una pequeña variación en el último compás resolviendo en la nota y acorde de Fa# (primer grado).

La jarana, como ya es habitual, ejecuta la misma rítmica que la del violín en su rasgueo; en los grupos de semicorcheas, el rasgueo se hace hacia abajo en la primera y tercera semicorchea, y hacia arriba en la segunda y cuarta semicorchea; en las corcheas el rasgueo siempre es hacia abajo al igual que en el último acorde del son. La progresión armónica utilizada es “I-V-V7-V-V7”.

El orden de las frases dentro del son es el siguiente:

“1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2”

Versos cantados en este son:

La Canastita

Tengo una canasta llena flores
Tengo una canasta llena flores
Para regalar a mi abuela Dolores
Para regalar a mi abuela Dolores

“La Sirenita”

Transcripción: Kevin Montoya

Interpretado por Martín Olmos

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It consists of ten staves of music, each containing a sequence of notes and rests. Above the notes, specific chords and fingering are indicated:

- Staff 1: 1 variación, B, E, B, F#
- Staff 2: 5, B, 2, F#, B, 1, E
- Staff 3: 9, B, F#, B, 2 variación, F#
- Staff 4: 13, B, 3, E, B, F#
- Staff 5: 17, B, 2, F#, B, 1, E
- Staff 6: 21, B, F#, B, 2 variación, F#
- Staff 7: 25, B, 3, E, B, F#
- Staff 8: 29, B, 2, F#, B, 1, E
- Staff 9: 33, B, F#, B, 2 variación, F#
- Staff 10: 37, B, 3, E, B, F#

2

41 B 2 F# B 1 E

45 B F# B F# 2 variación

49 B 3 E B F#

53 B 2 F# B F# B

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'La Sirenita'. It consists of four staves of music, each starting with a measure number (41, 45, 49, 53). The music is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Above the notes, there are fingerings (1-3) and chord markings (B, F#, E). The second staff includes the instruction '2 variación' above the final measure. The score ends with a double bar line at the end of the fourth staff.

Imagen 14: Partitura de la pieza *La Sirenita*. Transcripción: Kevin Montoya. Interpretación: Martín Olmos.

El son está tocado en la tonalidad de Si Mayor, la tonalidad original es Do Mayor, tiene una medida de compás de 4/4 y un total de 55 compases y uno de anacrusa.

La melodía es un poco más compleja a diferencia de las anteriores, el anacrusa que utiliza se asemeja a las rítmicas vistas en los demás sonos, con una semicorchea y dos corcheas; el anacrusa inicia en la cuarta semicorchea del tercer tiempo del primer compás del son; tiene un total de tres frases con diferentes duraciones cada frase, las Frases “1” y “3” tienen cuatro compases de duración, mientras que la “Frase 2” tiene sólo dos compases de duración y existen algunas variaciones en las frases señaladas dentro de la partitura.

La “Frase 1” tiene cuatro compases de duración, dentro de ella se encuentran los acordes de Si Mayor (primer grado), Mi Mayor (cuarto grado) y Fa# Mayor (quinto grado), la primera de estas frases en el son incluye una variación en la que se utilizan dos grupos de figuras, el primer grupo es de una corchea con puntillo y semicorchea, y el segundo grupo de dos corcheas; en las demás frases todo es igual, cambiando únicamente la rítmica del primer tiempo en el segundo, tercer y cuarto compás de cada frase, reemplazando la corchea con puntillo y semicorchea, con una corchea y dos semicorcheas; la segunda frase tiene sólo dos compases que siguen el mismo patrón rítmico que en la “Frase 1”, en esta frase se encuentra una variación en la que se altera de manera más drástica la melodía y un ligero cambio en la rítmica, pero sin salirse de las notas base de los acordes que conforman la frase misma. En esta frase se ubican los acordes de Si Mayor y Fa# Mayor; la tercera frase tiene un cambio más rítmico que melódico, la idea melódica es la misma que la de la “Frase 1”, pero cambiando los grupos rítmicos para simplificarlos, y se modifica la rítmica de los últimos dos tiempos al final de cada compás usando una negra para cada uno de estos dos tiempos durante toda la frase; los acordes encontrados aquí son iguales que en la “Frase 1”.

La jarana lleva una estructura rítmica semejante a la del violín. Los rasgueos siguen el mismo patrón a la hora de decidir si es hacia abajo o hacia arriba; hacia abajo cuando se trata de una nota con valor de corchea o más largo, o cuando se trata de la primera y tercera semicorchea de un tiempo, y hacia arriba cuando se trata de la semicorchea ubicada en la segunda y tercera parte de un tiempo. La progresión armónica que se observa es: “*I-IV-I-V-I-V*”.

El orden de las frases dentro del son es el siguiente:

“*1 - 2 - 1 - 2^v - 3 - 2*”

⁷ “2^v” se refiere a la variación de “Frase 2”.

Versos cantados en este son:

La sirenita

La sirena se embarcó en un barco de madera
Y como levantó viento no pudo salirse fuera
A media alma se quedó cantando La Petenera
Un pescadito en el mar se sambute y saca arena
Sé que te vas a casar, cástate morena buena
A mí no me ha de faltar caldito con hierbabuena

"El Cruzado"

Transcripción: Kevin Montoya

Interpretado por Martín Olmos

The musical score for "El Cruzado" is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece features a continuous eighth-note bass line in the left hand and a melody in the right hand. The melody consists of eighth-note runs and quarter notes. The chords are indicated above the staff and change every two measures. The sequence of chords is: F# (measures 1-2), C#7 F# (measures 3-4), C#7 F#7 (measures 5-6), C#7 (measures 7-8), F# (measures 9-10), C#7 F# (measures 11-12), C#7 F# (measures 13-14), C#7 (measures 15-16), F# (measures 17-18), C#7 F# (measures 19-20), C#7 F# (measures 21-22), C#7 (measures 23-24), F# (measures 25-26), C#7 F# (measures 27-28), C#7 F# (measures 29-30), C#7 (measures 31-32), F#7 (measures 33-34), C#7 (measures 35-36), F# (measures 37-38), and C#7 (measures 39-40).

Imagen 15: Partitura de la pieza *El Cruzado*. Transcripción: Kevin Montoya. Interpretación: Martín Olmos.

Este son está ejecutado en la tonalidad de Si Mayor cuya tonalidad original es la de Do Mayor. Tiene una medida de compás de 4/4 y un total de 34 compases exactos.

El son consta de dos frases conformadas de un compás por frase, repitiéndose 17 veces cada frase a lo largo del son y no utiliza anacrusa.

La “Frase 1” contiene los acordes de Fa# (primer grado) y C#7 (segundo grado dominante), se conforma de un compás solamente, con tres grupos de cuatro semicorcheas cada uno, y uno de dos corcheas en el último tiempo de cada compás.

La “Frase 2” contiene la misma secuencia armónica, pero con la diferencia de que sólo tiene un grupo de semicorcheas ubicadas en el primer tiempo de cada compás y las demás figuras rítmicas que conforman el compás son corcheas.

La jarana vuelve a repetir el patrón rítmico del violín, en los grupos de dobles corcheas el rasgueo es hacia abajo en la primera y tercera semicorchea de cada grupo, y en las corcheas; y es hacia arriba en la segunda y cuarta semicorchea de cada grupo. La progresión armónica de este son es “V – II 7”.

La estructura general y el orden de las frases dentro del son es el siguiente:

“1 – 1 – 2 – 2 – 1 – 1 – 2 – 2 – 1 – 1 – 2 – 2 – 1 – 1 – 2 – 1 – 1” x2

“El Topado”

Transcripción: Kevin Montoya

Interpretado por Martín Olmos

The musical score for "El Topado" is written in 4/4 time and consists of seven staves of music. The key signature is one sharp (F#). The melody is characterized by a complex rhythmic pattern, primarily using eighth and sixteenth notes. The chords are indicated above the staff: F# (measures 1-2), C# and C#7 (measures 3-4), C# (measures 5-6), C#7 and F# (measures 7-8), C# and C#7 (measures 9-10), F# (measures 11-12), C# and C#7 (measures 13-14), C# (measures 15-16), F# (measures 17-18), C# and C#7 (measures 19-20), and C# (measures 21-22). The piece concludes with a double bar line.

Imagen 16: Partitura de la pieza *El Topado*. Transcripción: Kevin Montoya. Interpretación: Martín Olmos.

Este son se ejecuta en la tonalidad de Fa# Mayor, la tonalidad original es la de Sol Mayor. Tiene una medida de compás de 4/4 y un total de 20 compases; comparte ciertas características con el son de “El Cruzado” como la ausencia de anacrusa al inicio y una progresión armónica muy similar a la del “Son Segundo”.

Al comienzo de este son puede advertirse cómo hay una falta de anacrusa a diferencia de la mayoría de los sones antes vistos, está conformado por dos frases, cada una integrada por sólo un compás. La “Frase 1” tiene un grupo de semicorcheas en el primer tiempo, y tres grupos de dos corcheas en los demás tiempos del compás, dentro de esta frase podemos encontrar solamente el acorde de F# Mayor (primer grado); la “Frase 2” tiene un tres grupos de semicorcheas en el primero, segundo y tercer tiempo, y sólo un grupo de dos corcheas al final del compás, esta frase contiene los acordes de Do# y Do#7 (quinto grado).

La jarana una vez más repite el patrón rítmico de la línea melódica del violín, algo que fue muy notable dentro de estos sones en la localidad de Tancoco, ya que en otras zonas suelen tocarse con algún ritmo de rasgueo o *manico*⁸ diferente al de la línea melódica. La progresión armónica utilizada en este son es la de: “I-V-V7-V-V7”

La estructura general y el orden de las frases dentro del son es el siguiente:

“1 - 1 - 2 - 2 - 1 - 1 - 2 - 2 - 1 - 1” x2

Comentarios finales

El *costumbre* es algo muy importante dentro de las comunidades y para la cultura de nuestro país; dentro de este sistema ritual podemos encontrar música, danza, gastronomía, artes plásticas y un sinnúmero de riqueza artística y cultural, que tienen un significado que va más allá de lo simple, llegando hasta lo espiritual y divino. Estas funciones de *costumbre* son muy poco divulgadas hoy en día y no deben dejarse morir. Su valor es demasiado profundo que no debiera olvidarse con el paso de los años.

Las transcripciones que se elaboraron tienen varios objetivos, pero el más importante, es preservar el patrimonio de la localidad, dado que sólo queda un músico anciano que sabe tocar los sones de todas las danzas. El trabajo se enfocó en lo importante que era para las personas de esta comunidad y, para el futuro de su historia, conservar su riqueza cultural, que además tiene tanto valor no

⁸ *Manico* es como se le conoce a la manera de tocar un rasgueo, refiriéndose a la dirección, ritmo y tipos de rasgueos como el apagón, o el uso de la mano de maneras diversas al tocar las cuerdas, esto, específicamente en la ejecución de Jarana Huasteca.

apreciado dentro de nuestra sociedad. La construcción y complejidad musical que tienen los sones, es una muestra de ello; cada una de las partes que influyen para la construcción final de la sonoridad ha sido parte de proceso de la historia muy importante y cumple con funciones que van de lo ritual a lo musical: desde la sincronía de los instrumentos con el ritmo, hasta los pasos de baile que se hacen con el ritmo de la música.

Las transcripciones cumplen con el objetivo de reflejar la rítmica, métrica, melodía, armonía y, en algunos casos, la intención de la ejecución, además de la división de las frases que se tocan en cada son, teniendo, varios de ellos, cierta semejanza musical, y algunos otros con semejanzas melódicas pero con diferencias rítmicas.

A la hora de grabar y hacer investigación de campo, se tenía una perspectiva muy diferente de la música que se toca dentro de la región de la Huasteca; no era posible imaginar la profundidad y complejidad del son de *costumbre*, todas las expectativas cambiaron al analizar poco a poco cada uno de los elementos descubiertos al hacer el trabajo de campo. El trabajo de investigación de gabinete y lectura es muy importante, pero al llegar al campo, la perspectiva cambia totalmente, ayuda a entender de mejor manera el porqué de las cosas y el descubrimiento de otras que se pudieron llegar a considerar como poco relevantes y que se transforman en algo de suma importancia dentro de la investigación; cada dato para la elaboración del análisis y transcripción musical es importante.

A manera de conclusión sólo queda resaltar que es fundamental registrar el patrimonio cultural, las tradiciones de una localidad, por su riqueza y valor que tienen para nuestra sociedad y que, por causa de varios factores como la falta de apoyo al campo -con el cambio de la agricultura por la ganadería-, la emigración y el desinterés hacia la cultura local, pueden irse perdiendo. La música nos puede comunicar variedad de cosas, además de ser disfrute del humano. Se puede conocer a una sociedad a través de la música.

Bibliografía

- Alegre-González, Lizette, “El Vinuete: Música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina”, tesis para optar por el grado de Licenciatura en Etnomusicología, Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 2005.
- Anguiano, Marina y Munch, Guido. *La danza de la Malinche*, Dirección General de Culturas Populares, Secretaría de Educación Pública, México, 1978.
- Camacho-Díaz, Gonzalo, “Dones Devueltos: Música y Comida Ritual en la Huasteca”, en: *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, Universidad de Varsovia, Vol. 12, 2010, pp. 65-79.
- _____ “La cumbia de los ancestros. Música ritual y *mass media* en la Huasteca”, en: Pérez Castro, Ana Bella, *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, Consejo Veracruzano de Arte Popular, México, 2007, pp.166-181.
- _____ “El arpa en el México colonial. Entre lo sacro y lo secular, la transculturación y la mixtura musical”, ponencia presentada en el XXI International Congress, Latin American Studies Association, Chicago, 1998.
- Castillo-Gómez, Amaranta Arcadia, “El picón y sus interconexiones. Apuntes sobre las relaciones de un alimento ritual con otros elementos del sistema cultural”, en: *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, Universidad de Varsovia, Vol. 12, 2010, pp. 81-103.
- _____ “El subsistema musical como patrimonio cultural intangible. Apuntes sobre una experiencia”, en: Morales, Carmen y Mette Wachter (Coord.), *Patrimonio inmaterial. Ámbitos y contradicciones*, INAH, México, 2012.
- Díaz Roig, Mercedes, “La Danza de la Conquista”, en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, No. XXXII, Colegio de México, México, 1983, pp.176-195.
- García-Baeza, Roberto Rivelino, *Lírica popular improvisada, estudio de dos casos: el son huasteco y el blues*, tesis para optar por el grado de Doctor en Literatura Hispánica, El Colegio de San Luis, México, 2016.
- González-Aktories, Susana y Gonzalo Camacho Díaz, “La música del maíz, estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiológica en la región Huasteca”, ponencia presentada en el Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 2000.
- Hernández-Azuara, César, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, CIESAS-El Colegio de San Luis, México, 2003.
- INEGI. Marco Geoestadístico Municipal, México, 2005, versión 3.1.
- Montoya, Matilde, *Estudio sobre el baile de la Conquista*, Universidad de San Carlos, Guatemala, 1970.

- Henríquez-Ureña, Pedro “El teatro de la América española en la época colonial”; en: *Obra crítica*, México, 1960.
- Téllez-Girón, Roberto, “Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en los distritos de Teziutlán, Tlatlauquitepec y Zacapoaxtla, estado de Puebla y Jalacingo, estado de Veracruz, en junio y julio de 1938” en *Investigación folklórica en México*, pp. 351-404.
- _____”Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en los distritos de Teziutlán, Tlatlauquitepec, Zacapoaxtla y Municipio de Huitzilán, estado de Puebla y distrito de Jalacingo, estado de Veracruz, en agosto y septiembre de 1938”.
- Sánchez García, Rosa Virginia, “*Hacia una tipología del son en México*”, Acta poética 26 (1-2), Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, INBA, Primavera-Otoño, 2005.
- SEFIPLAN, “Sistema de Información Municipal, Cuadernillos Municipales”, Gobierno de Veracruz, México, 2016.
- Ortiz, Alberto, “Teatro evangelizador en la Nueva España. El primer momento”, en: Mariscal, Beatriz (ed.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, pp. 359-366.

Fuentes digitales

- Adalbert Ramon, video del canal de YouTube con el mismo nombre sobre “La Danza de la Malinche”, denominado Malinche Tancoco, <https://youtu.be/MnuCNTYT1Nw>, publicado el 31 de agosto de 2016.
- Álvarez, Ma. Celia, “Historia local, olvidada”, en: *El Heraldo de Tuxpan*, 16 de septiembre 2015, recuperado en: <http://elheraldodetuxpan.com.mx/estado/tuxpan/26148-historia-local-olvidada.html>, el 2 de julio de 2019.
- Danza de la Malinche Tuxpan, “La Danza de la Malinche” (video), publicado el 19 de noviembre de 2010, https://www.youtube.com/watch?v=_SKSjy_2knU, recuperado el 30 de junio de 2019.
- Organización comunitaria del Anono de Tamiahua, “La Danza de la Malinche”, publicado el 6 de mayo de 2016, en: <https://www.facebook.com/elanonotamiahuaveracruz/posts/838111569627034>, recuperado el 29 de junio de 2019.
- Entrevistas al Sr. Martín Olmos Vidaurri durante 2017.

4. Voces de la Huasteca

Evaristo E. Aguilar López

En el año de 2005, con motivo de comisionar, estrenar y grabar una obra de gran escala como parte sustantiva de uno de los cuatro proyectos de investigación aplicada a la creación, relacionado específicamente al punto: *Live Recording Major Premiere Performance*, de mi portafolio de doctorado en artes musicales en la Universidad de Salford (Manchester, Inglaterra), invité al compositor escandinavo Anders Åstrand a desarrollar una colaboración artística para generar una obra musical contemporánea a partir del entorno sonoro y cultural de la región mexicana de la Huasteca. El proyecto planteaba un gran reto por tratarse de una temática desconocida hasta ese entonces para el compositor y se planteó desde el inicio para cuatro músicos: un baterista solista y el trío de percusionistas sueco GLOBAL PERCUSSION NETWORK (GPN), integrado por el mismo Åstrand, Rolf Landberg y Daniel Saur, músicos improvisadores de prestigio internacional con un enfoque y sonido únicos, especialistas en instrumentos melódicos de percusión.

El encuentro con el compositor

El maestro Anders Åstrand es un compositor, percusionista e improvisador extraordinario. Además de una gran cantidad de obras para percusiones, ha compuesto música para quintetos de metales, cuartetos de saxofones, coros, *big bands*, performances multimedia, instrumentos de hielo, aviones de combate, tractores, esculturas de fuego y un edificio inaugurado. Radio Suecia ha difundido ampliamente su música. Como solista ha participado en proyectos corales y relacionados con improvisación libre, jazz y música contemporánea en países de América, Europa, Asia y Oceanía.

Fue en 2002 cuando conocí al maestro Åstrand en Francia, en el Conservatorio Superior de París, improvisando con el vibrafonista americano Dave Samuels en uno de los conciertos de gala del festival *Journées de la Percussion*. Poco después nos encontramos en Estados Unidos en el *KoSA International Percussion Workshops & Festival*, realizado en el Castleton State College de Vermont, y también coincidimos en el Día de la Percusión de Estocolmo, organizado por la Sociedad de Artes Percusivas de Suecia. En ambos sitios participamos con conciertos individuales, clínicas, clases magistrales y tocando música improvisada con percusionistas de Estados Unidos, Europa y Canadá.

Un escandinavo en la Huasteca

Antes de su visita a la Huasteca, el maestro Åstrand sólo contaba con referencia documental y musical de la misma, pero se encontraba muy interesado por visitarla y de obtener experiencias de primera mano para el desarrollo conceptual de la obra. Viajó de Estocolmo a Tampico en febrero de 2005 y desde la misma noche de su arribo comenzamos la documentación sonora en el puerto. Además de su apertura, entrega y disposición en el proyecto, en todo momento se mostró muy cómodo y atento a cada detalle.

Durante su estancia realizamos trabajo de campo en diferentes lugares de la zona conurbada del sur de Tamaulipas, en las ciudades de Tampico, Madero y Altamira, y sitios de la Huasteca hidalguense y veracruzana como Huejutla, Tempoal, Pánuco, Naranjos, Cerro Azul y Tantoyuca, percibiendo y recolectando imágenes y sonidos. Por tratarse de su primer visita a Latinoamérica, a México y en particular a la Huasteca, comentó que en cierto sentido todo le parecía fuera de orden en comparación con la vida escandinava, un cierto caos que le sugería un perfecto equilibrio.

En Tampico visitamos al *Trío Los Caimanes de Tampico*, integrado por los viejos huapangueros de la tradición: Felipe Turrubiates, Porfirio Díaz y Basilio Aguilar, quienes compartieron al maestro Åstrand diversos sones huastecos con su muy peculiar estilo de ejecución de jarana, violín y guitarra quinta, para ilustrarle las posibilidades sonoras de cada instrumento en cada una de las técnicas de acompañamiento. En Ciudad Madero visitamos al bailarín Efrén Espinoza y su grupo de danza folklórica *Cuicoyan*, quienes gustosos mostraron los ritmos básicos del zapateado y sus diferentes estilos entre Hidalgo, Veracruz y Tamaulipas.

Dedicamos además buena parte de tiempo en el estudio para mostrar el trabajo previo que venía realizando acerca de la adaptación de la música huasteca a la batería y percusiones. Cabe destacar que durante estas sesiones desarrollamos diversos esquemas improvisados basados en las rítmicas del son huasteco, siendo los resultados mostrados a manera de taller a estudiantes y profesores de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Tamaulipas. Nunca imaginamos que el concepto musical tomaría una fuerza extraordinaria. A tan solo una semana de arduo trabajo de campo, experimentación y entrevistas, el maestro Åstrand tuvo un esquema más claro de las ideas que tenía para el concepto de la obra. Sin sugerir ninguna escena de cada sitio visitado, al final de su estancia coincidimos en imágenes específicas e intención de posibles movimientos para la composición. El maestro terminó el primer movimiento de la obra en Tampico y regresó a Suecia con la promesa de tener el bosquejo del *score* en corto tiempo, y así, a escasas tres semanas, recibí las primeras partituras y la obra completa en dos meses, con la consigna de

sostener una reunión a corto plazo para explorar todas las ideas escritas, hecho que deja en evidencia la genialidad del compositor.

La Huasteca en Estocolmo

Para el montaje de la obra previo al estreno mundial, viajé a Suecia en la primavera del 2005 para trabajar con el compositor y el ensamble Global Percussion Network. En el estudio, tuvimos sesiones muy productivas. Los resultados sonoros de las primeras lecturas del score fueron sorprendentes. Durante ese tiempo el compositor realizó ajustes puntuales que le iban dando forma y madurez a la obra. Conforme evolucionábamos en las sesiones, GPN se iba adentrando en ese mundo irreal y desconocido para ellos hasta entonces. Durante todo el proceso de montaje mostraron interés y disposición para explorar a fondo la música, refinando cada detalle al máximo. La composición estaba impregnada de una profunda musicalidad en ensamble, planteada con una simétrica intervención y comunicación del solista con el trío. Åstrand escribió en el score partes específicas para cada ejecutante como punto de referencia para contextualizar la improvisación. Desde el principio solicitó aplicar y explorar variaciones sobre las partes establecidas para añadir pasajes en colaboración en cada movimiento. Se trabajaron diversas posibilidades de orquestaciones, digitaciones, dinámicas, fraseos, tempos, puntos de improvisación y comentarios de múltiples aspectos técnicos, títulos e instrumentación. Gradualmente, la música comenzó a evolucionar.

Con respecto a la parte solista, el maestro Åstrand solicitó de manera específica seguir únicamente el esqueleto rítmico de la obra y orquestar la notación de acuerdo con la sensación instantánea al momento de tocar. Este concepto está basado en la esencia del huapango, que nunca se toca de la misma manera y así se convierte en una obra única, con características y conceptos a la medida, a partir del sentido de la improvisación de los músicos tradicionales de la Huasteca: los huapangueros, quienes siempre tocan un ritmo base adornándolo a discreción con diversos elementos y motivos. Esta consigna le añadió a la composición algo único, permitiendo una gran apertura y libertad para colaborar en el proceso de la composición con ideas y sonoridades propias. Aunque de cualquier manera, el score es muy detallado y específico para cualquier otro intérprete que no sea improvisador. Los procesos interactivos generados en el montaje de la obra formaron una parte vital de su esencia. No solo se refirieron a ejecutante y compositor, sino al propio compositor participando directamente como ejecutante.

Voces de la Huasteca

En VOCES DE LA HUASTECA, el maestro Anders Åstrand plantea la estilización de una colorida explosión de imágenes y sonidos de la Huasteca para instrumentos de percusión, reflejando con gran pasión la esencia de su entorno y su gente. VOCES DE LA HUASTECA contiene los ritmos en 6/8 del contexto urbano, mezclado con los ruidos del tráfico y la caótica sonoridad de la ciudad de Tampico; las voces, aromas y colores de la gente vendiendo sus productos en el tianguis; la danza y los ritmos del zapateado de los maestros bailadores; sitios arqueológicos; la reunión dominical de la gente en el pueblo rodeado de montañas y armonizado por el poder de las campanas de la iglesia; las melodías ensoñadoras y melancólicas repletas de caos y nostalgia con mensajes de energía y esperanza al futuro, y un pequeño tributo a la pasión, gozo y encanto de los músicos tradicionales de la Huasteca.

La instrumentación de la obra incluye: batería, cántaro de barro, cajón, voces, platillos, juguetes, campanas, utensilios de cocina, sonajas, *shakers*, panderos, tarolas, *tom toms*, *octabans*, bongos, *woodblocks*, cencerros, gongs chinos y tailandeses, *brake drums*, marimbas, xilófonos, *glockenspiel* y vibráfono. Tiene una duración de cincuenta y dos minutos y está integrada por ocho movimientos:

- I. TAMPICO
- II. EL MERCADO
- III. VOLADORES
- IV. HUEJUTLA
- V. VOCES DE LA HUASTECA
- VI. DANZA
- VII. SUEÑOS HUASTECOS
- VIII. HUAPANGUEROS

El maestro Åstrand escribió en el programa del estreno mundial de la obra:

Me siento muy honrado de crear música para Evaristo Aguilar y Global Percussion Network. Desde que recibí la invitación tuve grandes expectativas por la tremenda posibilidad de la reunión musical y la oportunidad única de generar una composición de esta naturaleza. La idea de Evaristo Aguilar para explorar nuevas formas con la música tradicional de la Huasteca es un aporte muy importante para preservar y promover sus raíces. En febrero de 2005 viajé a la Huasteca para conocerla y percibirla de cerca. Durante esta fantástica estancia conocí a grandes músicos y bailadores quienes compartieron su arte de la manera más cálida. Caminar alrededor de Tampico y algunos pueblos de la región fue una experiencia increíble que me dejó diferentes sentimientos, sonidos, ritmos y colores

de sus lugares y gente. VOCES DE LA HUASTECA es el resultado de una experiencia surrealista de un vibrante lugar mexicano que sin lugar a duda se debe conocer.

El estreno mundial

El estreno mundial de la obra se realizó el cuatro de septiembre de 2005 en el Museo de la Música (*Musikmuséet*) de Estocolmo, edificio emblemático para la historia musical escandinava fundado en 1899, con una acústica y atmósfera particularmente especial. Se vivió un concierto jubiloso con la presencia de un amplio público y personalidades del mundo artístico sueco (actores, pintores, fotógrafos, músicos, compositores y escritores). La mayoría de los comentarios recibidos después del concierto fueron acerca de sentirse transportados a diversos sitios, “entrando en las imágenes”, “pudiendo sentir el ambiente” y “visualizar la esencia de la Huasteca”.

Rosario Molinero, Jefa de la Cancillería de la Embajada de México en Suecia, asistió al concierto en compañía de familiares coincidentemente originarios de la Huasteca, y quienes comentaron que la música los conmovió al grado de “escuchar los sonidos y situarse en su lugar natal”. La respuesta y retroalimentación de los espectadores fue por demás inspiradora, lo que dejó en claro el cometido principal del compositor de proporcionar una experiencia musical que trascendiera el tiempo y espacio del contexto cultural europeo hacia las raíces embrionarias de la obra, para situar a los escuchas en el corazón de la Huasteca.

Voces de la Huasteca en el mundo

A partir del estreno mundial de la obra y hasta 2019, VOCES DE LA HUASTECA, se ha presentado en formato de concierto en: Percussive Arts Society International Convention (Indianápolis, Estados Unidos); IPEW Percussion Festival en Bjelovar y Zagreb (Croacia); Festival Internacional de Percusiones de la Patagonia (Argentina); BUMFest Percussion Festival (Zalec, Eslovenia); University of Salford (Manchester, Inglaterra); Night of Percussion Festival (Graz, Austria); Capitol Theatre (Estocolmo, Suecia); Jornadas de Percusión de Riba Roja del Turia (España); Festival Internacional de Percusión de Puerto Rico; y en México en: Festival Internacional de Marimbistas de Chiapas, Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz y Festival Internacional de Percusiones de Tampico: PercuSonidos.

Coda

Haber comisionado una obra al maestro Anders Åstrand fue una decisión atinada que ha permitido el desarrollo y consolidación de una fructífera colaboración artística con el compositor y los integrantes de Global Percussion Network: Rolf Landberg y Daniel Saur. Teniendo como resultado la publicación del *score* por la

editora musical sueca GPN Publishing y la publicación de la obra en formato de fonograma (disco compacto de audio) por la Universidad Autónoma de Tamaulipas con apoyo del Programa Integral de Fortalecimiento Institucional (PIFI), a partir de una producción musical en estudio dirigida por el maestro Åstrand; grabada, mezclada y masterizada por Tomas Bohlin con parte del instrumental proporcionado por Matts Boman de Radio Sweden.

VOCES DE LA HUASTECA ha permitido comprobar la universalidad de la música a través de todos los procesos creativos implícitos y del efecto y repercusión que ha provocado en cada sitio en donde se ha presentado. Hemos sido testigos de que más allá de las diferencias de los idiomas, no existen barreras para comunicar a través de las sonoridades, y sabemos que la Huasteca siempre tendrá cabida para ser compartida al mundo.



Detalles de la máscara de
“Negrito”, de la danza de
Negritos de Candil, en la
localidad de Tamalín.

Fotografía 23: Artista: César
Santiago Martínez.

Fotógrafo: Carlos Armando
Salas Avendaño.

Entre máscaras, danzantes y sones. Expresiones artísticas de la Huasteca,
de Amaranta Arcadia Castillo Gómez, coordinadora, publicado por la
Universidad Autónoma de Tamaulipas y Colofón,
se terminó de imprimir en septiembre de 2020 en los talleres de
Ultradigital Press S.A. de C.V. Centeno 195, Col. Valle del Sur, C.P. 09819,
Ciudad de México. El tiraje consta de 350 ejemplares impresos de forma
digital en papel Cultural de 75 gramos. El cuidado editorial estuvo a cargo
del Consejo de Publicaciones UAT.

