

# César Hernández Azuara, *Huapango: el son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX Y XX* (con disco compacto), CIESAS/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/El Colegio de San Luis, A. C., 2003

*E. Thomas Stanford*

Escuela Nacional de Antropología e Historia

La historia de la República Mexicana acusa grandes carencias respecto de las historias regionales. Siempre pondero este punto cuando contemplo la enorme variedad de sones que tenemos en el país, porque su distribución ha de deberse a factores políticos, dado que marca identidades regionales. Probablemente se deban a cacicazgos del pasado. Asimismo, entre tantas variantes del son mexicano, pocos han sido estudiados en sus entornos. Este nuevo volumen de César Hernández Azuara promete subsanar estas carencias en nuestros conocimientos del son huasteco, también conocido como huapango.

El autor es músico e integrante del trío Los brujos de Huejutla, que alude al pueblo de la Huasteca hidalguense, lo cual le ha de conceder algunas ventajas en la materia. Esta obra fue presentada como tesis para obtener el grado de licenciado en Etnohistoria en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, y se basa en el trabajo de campo realizado en 19 pueblos, distribuido entre los meses de marzo, abril, julio y agosto de 1999, a decir del autor. Se efectuaron grabaciones en gran parte de estas localidades, y una muestra de lo captado se presenta en un disco compacto adjunto al libro. Aquí tenemos un primer problema, ya que resulta evidente —tanto por lo dicho como por lo que descubrí al examinar el texto— que los conocimientos del autor no abordan toda la Huasteca, una aspiración difícilmente alcanzable en un proyecto de tesis de licenciatura, ya que hacerlo requeriría de años de pesquisas. Con frecuencia mis propios datos de campo en la Huasteca no cuadran con las afirmaciones de Hernández Azuara, pero se basan en observaciones en una cifra aún menor de pueblos (10). En cuanto a archivos, el autor trabajó en el Archivo General de la Nación y en el acervo musical de la Biblioteca Nacional de México [ver p. 29].

Las fuentes del autor para los siglos XIX y XX son sobre todo Vicente T. Mendoza, Gabriel Saldívar y un autor huasteco cuya obra yo desconocía, Pedro Antonio de los Santos Santos (aunque el nombre varía en las citas contenidas en el texto).

Cuando uno, como investigador, echa mano a los datos de una fuente, es conveniente saber algo sobre su autor. Aquí, Hernández Azuara propone trazar la historia del huapango durante los siglos XIX y XX, basándose, como decíamos, fundamentalmente en las obras de Mendoza, Saldívar y De los Santos Santos. Propongo la siguiente digresión para poner en claro la importancia de esta consideración.

Saldívar fue un médico y melómano y su esposa era maestra de piano. Era un gran coleccionista de manuscritos e impresos coloniales mexicanos, y su volumen *Historia de la música en México* probablemente fue escrito —como es una práctica común entre coleccionistas— para dar valor a una colección de música en manuscrito (principalmente) y documentos sobre la música, bastante amplia y valiosa por cierto. Su residencia en la Huasteca hace valiosas sus observaciones respecto al son huasteco, además, es indudable que su investigación documental es de buena calidad, pero ¿qué diremos respecto de sus opiniones sobre música y la historia de la música mexicana? Éstas, por lo que he visto, se basan en los criterios de los folcloristas que conocía, Mendoza entre ellos. Empero, su artículo “El jarabe, baile popular mexicano” es sin lugar a dudas lo mejor que se ha escrito sobre este género hasta presentes fechas, a pesar de la limitante de no ser músico y haberse suscrito a la misma teoría de la evolución musical que asumieron prácticamente todos los folcloristas.

Mendoza empezó su carrera profesional como peluquero. Era guitarrista, y pudo ingresar a la Secretaría de Educación Pública como maestro de enseñanza primaria, donde llamó la atención su afición por la música popular. Posteriormente, ingresó a la UNAM para cursar una licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras, de la cual se tituló con la tesis *El romance y el corrido mexicano*, publicado posteriormente por la misma UNAM en 1938. Mendoza siempre se esforzó por hacer del folclor una disciplina, según él mismo me afirmó.

Yo estudié con Mendoza en la desaparecida Escuela de Graduados de la UNAM entre 1956 y 1958, y considero útil narrar algunas de mis experiencias en ese periodo, porque pueden revelar algunos de sus planteamientos. Él afirmaba que no era necesario visitar a los pueblos del campo mexicano ya que, aun sin visitarlos, era posible saber qué se encontraría en ellos. Esta creencia se basaba en la citada teoría de la Evolución, es decir, que todos los pueblos del mundo pasarían por fuerza a través de las mismas etapas evolutivas: si una cultura fuera neolítica, por ejemplo —como Mendoza y Saldívar creían que eran los pueblos indígenas de la República—, su música sería pentátona. La investigación de campo de cientos de antropólogos del siglo pasado echó a tierra este postulado, ¡pero virtualmente todos los folcloristas del mundo que trabajaron aproximadamente

antes de 1950 ratificaban esta idea! Creo que Mendoza nunca salió de su oficina en la Torre I de Humanidades para tomar datos en el campo ¡sus informantes se los llevaban a su gabinete!

Él era “hispanista” en una época en que los folcloristas —y muchos antropólogos— se alineaban a uno de dos campos: “hispanistas” e “indigenistas”. Él decía que toda la música “folclórica” del país era española, y para tratar de convencerme de este hecho me envió al Club Asturiano para conocer un repertorio ibero.

Cuando yo estaba por salir al campo por primera vez en México, hacia finales de 1956, expresé con él mi descontento debido a las dificultades técnicas que estaba teniendo con mi equipo de grabación. Me expresó al respecto “¿Por qué se molesta usted con todo esto? ¡Lo único que necesita es un cuaderno pautado y un lápiz!” Tenía la idea, como algunos otros folcloristas de su época, que el único objetivo de grabar esta música sería para transcribirla después en notación musical. Ahora cualquier etnomusicólogo consideraría sus grabaciones de campo como los documentos primarios, secundarias sólo al hecho original *in situ*. También me comentaba “Cuando está usted con sus informantes en el campo, no olvide que ellos no tienen el beneficio de una educación universitaria como usted y, por lo tanto, se equivocan mucho. ¡Usted, como universitario, tiene la obligación de corregir sus errores!”

Mi propósito al relatar esto no es criticar a Mendoza, menos a Saldívar: ellos fueron, para así decirlo, *víctimas* de la época en que vivían. Su obra es lo mejor que tenemos de aquel periodo. ¡Fueron las autoridades en la materia entonces! No desecharemos sus escritos por estos defectos (“echar al bebé con el agua del baño”, dirían mis paisanos). Pero —y es un “pero” muy grande— tenemos que tomar en cuenta ciertas *limitantes* para aprovechar sus escritos. Critico a Hernández Azuara por no haber considerado estos factores y aceptar los datos sin mayor cuestionamiento. A partir de ellos, y con base en otros datos corolarios, asegura que el son huasteco adquirió sus rasgos actuales en el siglo XIX [ver p. 41]. A mi parecer, no hay datos sustanciales que permitan derivar de ellos esta conclusión. También se refiere al son como un género musical presente desde el siglo XIII [ver p. 111 y ss]. Creo que existe la evidencia necesaria para afirmar que el son mexicano moderno tiene raíces que se remontan hasta aquellas fechas, pero cuestiono si en verdad era género desde entonces. Durante la Colonia la palabra “son” se empleaba de manera parecida a la que se da al término moderno de folclor, puesto que era empleado para toda música —instrumental a fuerza— que no fuera la que llamaban “española”; en otras palabras, se consideraba “son” todo lo que no era de la Corte Española o la Iglesia católica: no había un sentido de nacionalismo como en la actualidad que admitiera, por ejemplo, a lo andaluz como español.

De vuelta a los cuestionamientos respecto de las autoridades, no se debieran citar como autoridad los escritos de Yolanda Moreno Rivas, por la gran cantidad

de datos falsos que contienen. Con una forma de proceder semejante al de esta autora, el mismo Hernández Azuara excede sus propios conocimientos al tratar de abordar las variantes del son de toda la República: presenta datos que son plenamente falsos o muy cuestionables, como cuando afirma que los orígenes de la jarana yucateca se encuentran en repertorios de cuerdas. Pero hay muchos equívocos más. Supongo que en estos casos sus datos se basan en conocimientos directos pero insuficientes, ya que no menciona en qué autoridad sustenta esas afirmaciones. Es una falla frecuente en todo el texto no citar la autoridad que sustenta los datos. Esto es tan frecuente que me excuso de enumerar los casos.

El autor presenta algunas ideas que me mueven a la reflexión, como cuando afirma que el arpa del conjunto, antecedente al trío huasteco actual, ha sido sustituida por el violín [ver pp. 111 y ss]. Este último es el instrumento por excelencia de la época barroca al lado del violín, que surgió de un instrumento campesino al cobrar singular importancia desde los primeros años del siglo xvii. Yo supongo que los conjuntos de son en todo el mundo latino tuvieron su origen en la instrumentación de las capillas de iglesia de la Colonia; por lo mismo, me inclino a suponer que la introducción del violín al trío huasteco pudo haber sido previa a la pérdida del arpa, que al parecer fue ubicua en gran parte de los conjuntos populares nacionales durante la Colonia, y todavía hasta principios del siglo xx, según lo que he observado en mi propia investigación de campo. Jean Meyer, en su *Esperando a Lozada* [1984], en un apéndice intitulado “El origen del mariachi”, aporta datos que parecen convincentes en este sentido. Además, ¿qué habría de los graves del arpa al cambiar la dotación del mencionado trío? porque parecería que éstos constituyen la mayor aportación del instrumento en los conjuntos. ¡El violín no puede sustituir a estos graves! En otras dos citas, Hernández Azuara indica la presencia tanto del arpa como del guitarrón lado a lado [ver pp. 92 y s]. Nunca he encontrado semejante conjunto, y dudo que exista jamás, otra vez por razones musicales.

Otra idea estimulante tiene que ver con la introducción de la jarana al dicho trío. Este dato parece estar mejor fundamentado. De manera parecida al caso de la difusión de este instrumento por el litoral del Golfo, la vihuela tiene un arraigo que se limita al litoral del Pacífico. La jarana se encuentra también en la contracosta, pero parece plausible que su difusión haya arrancado desde el Golfo de México, mientras que la vihuela lo hizo desde el Pacífico —pero sin llegar al otro litoral—. Estos datos sirven para la reflexión.

Hay una evidente indefinición respecto del público destinatario del libro de Hernández Azuara. Por un lado, el autor se detiene a definir la palabra “armonía” en términos por demás cuestionables —incluye el concepto de “melodía” en su definición— [ver p. 75]. El concepto de la armonía surgió con el famoso libro de Jean Felipe Rameau *Demonstration du principe de l’armonie*, publicado en 1750, justamente al finalizar el periodo barroco, y acaso para marcar su fin.

Antes este término significaba “orden”, como en la frase “armonía de las esferas”. Podría decirse que el nuevo concepto caracterizó al periodo que sucedió al barroco: el clásico. Pero, por otro lado, parecería que un lector que requiriera estas aclaraciones no estaría en posición de leer las afinaciones del violín, la jarana y la huapanguera, los cuales se presentan necesariamente en notación musical.

Tampoco entiendo por qué el autor se detiene a describir el violín, cuando afirma que el tipo de instrumento empleado en la Huasteca es de procedencia comercial. Lo mismo diría respecto a la figura 3, “Extensión del piano”, que sería más apropiada en un texto sobre solfeo. Las figuras respecto a la construcción y nombres de las partes de la jarana y la huapanguera [ver pp. 68 y ss] son interesantes pero tampoco son necesarias para los propósitos de la tesis. Parecen pequeños ensayos muy rudimentarios en la materia de la laudería, la cual es quizá interesante para una cantidad reducida de lectores, por lo cual también se encuentran fuera de contexto.

Un defecto en verdad desconcertante es la plétora de figuras e ilustraciones que, aun siendo citadas en el texto, no aparecen en el impreso.

¡Cuántos alumnos, al escribir sus tesis de licenciatura, caen en el mismo error! Es decir, tratan de presentar un producto que necesita de toda una carrera profesional cuando apenas están arrancando en el mundo profesional. Hernández Azuara escribe bien, y cuando aborda datos que él mismo recogió en el campo, presenta información valiosa. Pero, haciendo un balance, no puedo dar una recomendación muy entusiasta al lector para *Huapango: el son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*.

## BIBLIOGRAFÍA

**Meyer, Jean**

1984 *Esperando a Lozada*, Zamora, CONACYT.