



JUEUEOTLI  
CAMINO VIEJO

*¡Cuahuehue tlaquastecapantlalli!*

---

# La Danza de Cuanegros





*¡Cuahuehue tlaquastecapantlalli!*  
La Danza de Cuanegros

Joel Lara González

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Joel Lara González

*¡Cuahuehue tlaquastecapantlalli!*

*La Danza de Cuanegros*

Testimonio Musical de México, 60

Primera edición: diciembre de 2013

© y ® Instituto Nacional de Antropología e Historia  
Córdoba 45, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc  
México, DF, 06700  
[www.inah.gob.mx](http://www.inah.gob.mx)

Quedan reservados los derechos de autor y de intérpretes de piezas musicales, así como los de otros documentos que aparecen en esta obra discográfica.

ISBN: 978-607-484-442-9

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Impreso y hecho en México  
*Printed and made in Mexico*

# Índice

- 10 Presentación
- 15 Introducción
- 27 *La Huastecapantlalli* de ayer
- 31 Huexutla
- 37 La presencia agustina
- 41 Las fiestas prehispánicas
- 53 *Micca Ilhuitl...* ¿para qué?
- 67 *Micca Ilhuitl:* drama social turneriano
- 73 Etnografía dancística de *La Danza de los Cuanegros*
- 81 *Cuahuehue tlaquastecapantlalli.*  
Danza de Cuanegros
- 115 Descripción kinética de las secuencias  
de movimiento de *La Danza de los Cuanegros*
- 157 Danza de Cuanegros: danza de culto a los ancestros
- 168 Bibliografía
- 171 Repertorio

## *Presentación*

Todas las regiones culturales de México se encuentran pletóricas de tradiciones, sin embargo, hay algunas con mayor densidad debido a la enorme confluencia de pueblos e historias. La Huasteca es una de ellas.

Enclavada en la Sierra Madre Oriental, al noreste del territorio nacional, esta región se despliega por buena parte de los estados de Hidalgo, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tamaulipas y Veracruz; su influencia alcanza a rozar incluso un breve fragmento de Nuevo León, en tanto que el extremo oriente de su territorio recibe las generosas aguas del Golfo de México. En ella conviven tanto pueblos originarios como los tenek, nahuas, tepehuas, totonacos y hñähñü; además de una gran cantidad de mestizos y algunas etnias minoritarias, producto de una serie de migraciones y colonizaciones. Tal situación le confiere a la Huasteca su carácter pluriétnico y multicultural que, de diversas maneras, se vincula a antiguos linajes culturales impregnados de mitos, leyendas e historias.

Las músicas y las danzas tradicionales que se cultivan en la región dan cuenta del crisol cultural en que esta gran confluencia la ha convertido. La abundancia y diversidad de estas manifestaciones son extraordinarias; aunque muchas de ellas evidencian el periodo evangelizador colonial, también

dejan ver el legado prehispánico y las influencias de la vida contemporánea. Basta atender los ritmos, las melodías e instrumentaciones, las coreografías, la vestimenta y el colorido, la gestualidad, pero sobre todo, el rol que cada una de ellas desempeña en el contexto de los pueblos específicos donde periódicamente se crean y recrean, para darse cuenta de ello.

Por lo regular, las danzas de índole ritual consisten en la narrativa de los sistemas mitológicos que otorgan cohesión a los grupos humanos, representan un puente entre las dimensiones profanas y sagradas, justifican de alguna manera el orden social y el modo particular de ver el mundo; se dice entonces, que rito y mito son las dos caras de una misma moneda. Así, en cada representación dancística, quienes la ejecutan se convierten en deidades y sus acciones repercuten en las acciones del grupo, de su comunidad.

El título 60 de la serie discográfica del INAH, *Testimonio Musical de Méjico*, se honra en presentar una de las ceremonias más emblemáticas de la región Huasteca, mediante la cual los hombres ofrendan a los ancestros y éstos acceden a visitar el mundo de los vivos; un intercambio de dones simbolizado por la música, la danza, la teatralidad, las ofrendas de alimentos, velas y flores, y las dádivas que los dioses obsequian a los hombres; todo para procurar el equilibrio del cosmos. Esto es *Cuahuehue tlaquastecapantlalli*, La Danza de Cuanegros de la región Huasteca.

**Benjamín Muratalla**





## *Introducción*

Para conformar el fonograma *Cuahuehue tlaquastecapantlalli. La Danza de Cuanegros* (número 60 de la serie Testimonio Musical de México), así como la investigación que lo sustenta, hemos realizado un viaje a través del tiempo y desde los distintos ámbitos donde cada uno de los colaboradores nos desenvolvemos. Para lograr los objetivos, articulamos los puntos de intersección entre diferentes metodologías, propias de las ciencias sociales y del arte; así, al acoplar los discursos, nos acercamos a una investigación de carácter etnohistórico y, por ende, a una pregunta fundamental: ¿qué es la etnohistoria?

La etnohistoria es una ciencia analítica e interdisciplinaria que conjuga, principalmente, el método histórico con el método de la antropología; es decir, basa su propia metodología en la exhaustiva búsqueda de información cualitativa en las fuentes primarias: aquellos primeros documentos escritos por cronistas, militares, frailes, gobernadores, entre otros, durante la etapa inicial del contacto de los europeos con las comunidades indígenas del país. Esta compleja tarea caracteriza entonces el modelo histórico; mientras que el modelo antropológico basa su ejercicio en la etnografía: la descripción minuciosa y detallada de alguna expresión cultural dentro de una sociedad.

Pese a esto, el carácter de la etnohistoria tradicional con frecuencia adquiere o se inclina por una de las dos posturas mencionadas, la de la historia o la de la antropología, pero constantemente se encasilla en el método histórico y presenta una historiografía basada sólo en documentos escritos, sean códices, documentos de los siglos XVI o XVII, o crónicas; además, respecto a la parte antropológica, en ocasiones considera que se trata únicamente de elegir la teoría que, en apariencia, favorezca sus objetos de investigación, insertando aquellos datos arrojados por los documentos sin llegar a la problematización, lo cual da como resultado “la interpretación de la interpretación”. Esto origina una cadena o un círculo vicioso que parece nunca concluir, y sugiere que una realidad pasada tiene siempre diferentes interpretaciones; lo anterior sin tomar en cuenta al ser humano, quien construye su historia día a día dentro de su sociedad.

Así, este modelo etnohistórico de investigación, más allá de ser un recurso historiográfico o de solamente buscar información en algunas fuentes, plantea la constante reflexión sobre los procesos simbólicos de los actos humanos, por ejemplo el danzar, en su historicidad. De esta manera, observa cómo el pasado se relaciona con el presente en espera de un porvenir, lo cual nos guía hacia la experiencia del ser humano.

Es importante para nosotros basar esta investigación en el modelo etnohistórico, pues se vinculan la historia, la antropología y además, dada la formación dancística común de quienes formamos este equipo de trabajo, la descripción kinética de las secuencias dancísticas de los Cuanegros y, de igual manera, la notación de los trazos espaciales que conforman esta danza.

La investigación, entonces, está delineada desde la revisión y análisis de fuentes primarias de información escritas hacia el siglo XVI, principalmente, que tratan sobre el área cultural denominada Huasteca, sobre todo de Huejutla, su presencia misionera y, mayormente, sobre las fiestas relacionadas con el culto a los ancestros durante el contexto festivo de Todos Santos y Día de Muertos en las sociedades del México antiguo. Éste es el planteamiento de la primera parte de la investigación.

El segundo apartado hace una propuesta interpretativa sobre la fiesta de tradición prehispánica denominada *Micca Ilhuitl*, la cual es el marco referencial para la apreciación de la danza de los cuanegros. Esta propuesta interpretativa se basa en las fases del drama social desarrollado por Víctor Turner, por tanto, la interpretación teórica de la fiesta del *Micca Ilhuitl* está definida por la escuela de la Antropología de la Experiencia. También se debe resaltar que la propuesta tiene como base una etnografía desarrollada a lo largo de cinco años consecutivos.

La Antropología de la Experiencia fija su atención en las acciones significativas del ser humano en tiempo y espacio, lo cual nos invita a hablar en términos históricos, o mejor aún, en términos de memoria. Así, dicha postura antropológica ofrece un acercamiento directo y personal al objeto de estudio: el ser humano mediante el dialogismo y la intersubjetividad, que deben reflejarse en el análisis simbólico de las acciones humanas. Este análisis se fundamenta en las percepciones, sentimientos, pensamientos y deseos involucrados en la construcción de las formas narrativas que caracterizan a las sociedades tradicionales.

El tercer apartado de la presente investigación se compone de la etnografía dancística de La Danza de Cuanegros. Ofrece al lector la información etnográfica del desarrollo de esta danza durante el contexto festivo del *Micca Ilhuitl* en la comunidad de Chililico, Huejutla, Hidalgo. Describe la organización de la danza, su desarrollo, el vestuario, las ofrendas de los danzantes y de los miembros de la comunidad, y el *destape*, o parte final de la danza de los Cuanegros. Parte importante de este apartado es la descripción kinética de las frases de movimiento de la danza y la notación de los trazos espaciales de la misma que, a pesar de ser sencillos, tienen características especiales en cada uno de los sones a interpretar.

El cuarto apartado se presenta como una reflexión que, a manera de consideraciones finales, plantea La Danza de Cuanegros como un acto de culto a los ancestros. Esto de acuerdo con el análisis de las fuentes escritas y el desarrollo de la etnografía del contexto festivo del *Micca Ilhuitl*, así como de la misma danza para poder proponer esta categoría de análisis dancístico.

Es posible remarcar que el estudio de la cultura involucra categorías diversas que reflejan una realidad social determinada que adscribe y cohesiona en una colectividad o comunidad, y ésta se determina a partir tanto de las relaciones entre el individuo y su entorno, como de la tradición y reiteración de acciones que constituyen el acto simbólico de los tiempos sagrados que se dan en las festividades. Por esta razón, la Danza de Cuanegros y el ser humano que la ejecuta se convirtieron en los principales actores, sujetos/objetos, de la investigación, lo cual nos lleva a prestar atención a las características propias del ser humano: su afección, volición y sensación, ya que

esto, indudablemente, es expresado en nuestra fuente viva de información: la propia danza, y que a través de la experiencia del ser humano en el mundo, metaforiza su tiempo cotidiano, y re-presenta su historicidad.

Hemos visto que el individuo, a través de su relación con el otro, construye su mundo, su estar, las características de su vivir, y que su coincidencia de pensamiento le proporciona ser parte de algo, adscribirse a ese algo, que es su mundo, y así reconoce al otro como su semejante, como a un individuo dentro de una misma sociedad, lo que le propiciará la unidad y el reconocimiento; esas representaciones, primero mentales, después, del sentir, le permiten construir las formas narrativas de la tradición en cada comunidad.

Formas narrativas que expresan una realidad del ser humano, que no puede ser entendida como una categoría aislada a él mismo, quien la construye, y que exige ser entendida, ya que establece reglas y formas de vivir; es decir, se involucran en el pensamiento de las comunidades tradicionales. Así, tiempo y espacio son reconocidos y recreados como parte fundamental que consolida el pensamiento colectivo que, a su vez, también permite el intercambio de ofrendas entre el hombre y sus ancestros.

Etnohistóricamente, el tiempo de los hombres se trastoca al momento de insertarse en un tiempo ritual festivo. En la Huasteca hidalguense, específicamente en la comunidad de Chililico, este tiempo se transforma en la festividad dedicada a los ancestros, en compañía de la danza, las actividades determinadas para cada género, para cada día, para cada espacio; es por esto que los momentos determinados para hacer el intercambio permiten revivir una realidad sagrada, que no todo el año puede ocurrir.

Insistimos en hacer hincapié en que esta realidad no se puede mantener intacta en los espacios temporales de esta experiencia, pero consideramos que nuestro acercamiento a las llamadas fuentes primarias del discurso tradicional de la etnohistoria, nos revela las formas simbólicas transmitidas y materializadas en las formas narrativas, como es el caso de La Danza de Cuanegros, y por extensión, el culto a los ancestros en la comunidad de Chililico. Como mencionamos, usamos la etnografía, la cual es poco empleada en los trabajos etnohistóricos tradicionales, ya que, al ser estos encasillados en períodos prehispánicos o novohispanos, ¿cómo podría realizarse la etnografía de sociedades ya muertas? Por ello, reflexionamos sobre los trabajos que abordan temáticas de una realidad ya extinta, en donde el trabajo etnográfico se trastoca al recurrir a las diferentes fuentes materiales en distintos contextos arqueológicos, o bien se recurre al documento escrito en periodo novohispano, por ejemplo, pero sin plantear la necesidad de *etnografiar* estas posibilidades de fuentes documentales que se mencionan en un nivel historiográfico, no llegando, pues, al análisis ni a la confrontación de datos obtenidos mediante los modelos histórico y antropológico, los cuales rigen el quehacer de la etnohistoria.

Consideramos que haciendo etnografía de las fuentes escritas y confrontándolas con el dato etnográfico contemporáneo, nos acercamos al análisis característico de la interdisciplina etnohistórica y, pese a que pudiera pensarse que sobra, por ejemplo en el primer apartado, la mención de cómo llegaron los frailes agustinos, o de cómo en crónicas de frailes están presentes y descritos algunos elementos culturales rituales, la conclusión es que

no tienen perfecta pertinencia, ya que en el caso particular de *Cuahuehue tlaquastecapantlalli. La Danza de Cuanegros* hemos encontrado coincidencias con la realidad actual de los nahuas de la Huasteca hidalguesa. De aquí nuestra labor y nuestro interés por incluir en el presente trabajo las coincidencias entre los autores que han basado sus estudios en las manifestaciones concernientes a la celebración del Día de Muertos, y que presentamos a manera de *corpus* semiextenso de datos, como elementos mínimos de la cultura a estudiar.

Del documento material (la historia y sus fuentes) vinculamos la información brindada por el documento inmaterial (la antropología y sus fuentes); así, el ser humano, aquél que nos comunica y entabla códigos de significación que transcienden las dimensiones espaciotemporales, hace rememorar su historia, o por lo menos su historia simbólica, lo cual permite, en su sociedad tradicional, la permanencia del grupo y la existencia de una memoria colectiva, resguardo de los saberes tradicionales.

Por esto, el tiempo de la larga duración es rememorado, ya que la danza y las actividades que envuelven la celebración del *Micca Illhuitl* se viven, se piensan, se comprenden y se transmiten entre los miembros de la colectividad nahua de Chililico, Huejutla, Hidalgo. En palabras de Ingrid Geist es “vivenciar y pensar hacia atrás [...] también es querer ir hacia delante” (Geist, 2008: 86). Así, las acciones en el tiempo brindan un elemento más para argumentar nuestra postura etnohistórica; nos referimos al entrecruce de los ejes diacrónico y sincrónico como una característica distinta por estudiar desde las perspectivas etnohistóricas.

Para aclarar este punto se mencionó antes el documento material, la historia y sus fuentes, pues específicamente aludimos a todos aquellos documentos que permiten entender el proceso histórico de la expresión cultural en cuestión; en otras palabras, el eje de la diacronía. Por otra parte, en el eje sincrónico se ubica el documento inmaterial o la antropología y sus fuentes; nos referimos al caso concreto de la danza en el aquí y el ahora, pues se trata de una manifestación del presente, así que sus fuentes, lo que nos acerca al estudio del presente actuado, se encuentran en la tradición oral y gestual inmersa en la práctica ritual de La Danza de Cuanegros.

Este estudio incluye como parte fundamental lineamientos técnico-académicos para la descripción de los elementos dancísticos. Por tal motivo, y como parte constitutiva del quehacer etnohistórico y sus planteamientos interdisciplinarios, para esta investigación se conjuntaron algunos elementos planteados por Rudolf von Laban y su teoría del esfuerzo, con la finalidad de dar una mayor perspectiva sobre la intencionalidad de la danza al interpretarse. También se echa mano de algunas de sus nociones metodológicas acerca de la notación del uso del espacio para la danza. Sin embargo, son necesarios algunos ajustes porque, si bien la serie Testimonio Musical de México del Instituto Nacional de Antropología e Historia pretende acercar el conocimiento al público especializado, también se busca llegar a quienes no son especialistas y lograr así la intermediación del conocimiento y que éste sea apto, digerible y ameno para todo tipo de público.

De igual manera, se presenta la descripción de la secuencia de movimientos de la danza de los cuanegros, de Chililico, Huejutla, Hidalgo, con

un vocabulario técnico kinético específico; con ello se intenta que este vocabulario sea accesible a quienes se interesen en montar una reproducción académica de esta danza. Cabe mencionar al respecto que la terminología empleada corresponde a la propuesta del *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana* (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001) que, en conjunción con nociones básicas de tiempos musicales, facilita el camino para el montaje de la coreografía.

Por otra parte, *Cuahuehue tlaquastecapantlalli* es un material fonográfico de investigación que empezó a fraguarse en el taller de danza tradicional Texto Corpo-Ritual, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, bajo la titularidad del etnohistoriador José Joel Lara González. En este espacio coincidieron algunos compañeros y ex alumnos de la Escuela Nacional de Danza Folklórica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, quienes formaron el equipo de investigación para este trabajo.

La coordinación del equipo estuvo a cargo de José Joel Lara, y colaboraron: Mary Andrea Martínez Molina, licenciada en Danza Folklórica y etnohistoriadora en formación, de quien tomamos algunos datos cuantitativos del registro que está desarrollando en torno a la danza de los cuanegros; Marco Antonio Martínez Martínez, licenciado en Danza Folklórica, y Marisol Limón Siliceo, también licenciada en Danza Folklórica, quien participó al inicio del proyecto.

Nacida la idea para la construcción de “*Cuahuehue tlaquastecapantlalli. Música para la danza de los Cuanegros*” en las aulas de la ENAH, y ya que los integrantes del equipo contaban con una formación dancística común en

la ENDF, aunque de diferentes generaciones, decidimos plantear el proyecto al etnólogo Benjamín Muratalla, subdirector de la Fonoteca del INAH, para concretar el proyecto del material fonográfico. Ya con la respuesta favorable, planeamos la investigación y comenzamos con la compleja tarea de redactar *Cuahuehue tlaquastecapantlalli. La Danza de Cuanegros*.

Nuestro sincero reconocimiento a la Fonoteca del INAH, por este material fonográfico de investigación. Nuestro profundo agradecimiento al etnólogo Benjamín Muratalla, por la oportunidad de que *Cuahuehue tlaquastecapantlalli* fuera posible. Este fonograma representa una propuesta más en la articulación del pasado con el presente, uno de nuestros objetivos, para encontrar el sustento histórico que las sociedades tradicionales realizan con su propia historicidad, mediante las formas narrativas que el cuerpo construye en su experiencia histórica, estética y religiosa.

¡GRACIAS!





## *La Huastecapantlalli de ayer*

Como resultado de la experiencia, el pasado y el presente se vinculan para trascender hacia un porvenir del ser y del grupo humano. Por esta razón, dedicamos un espacio a la historia de la *Huastecapantlalli* o Tierra de la Huasteca, que los documentos registran. Para lograrlo, nos acercamos al pasado gracias a las fuentes primarias de información, tales como crónicas de misioneros y de militares, y relaciones geográficas, en donde encontramos datos de interés para el trabajo etnográfico contemporáneo.

A partir de la consulta del documento escrito, hallamos información registrada del área cultural conocida hoy como Huasteca. Es al fraile Andrés de Olmos a quien se atribuyen las primeras notas sobre los orígenes de esta región: su población, sus costumbres y creencias religiosas, así como las batallas. Sin embargo, la consulta directa del trabajo del fraile se torna complicada, ya que muchos de sus archivos se han perdido; esto nos hizo consultar trabajos posteriores de otros frailes, entre ellos Bernardino de Sahagún, Jacinto de la Serna y Diego Durán, quienes, al parecer, retomaron parte de los escritos de De Olmos para sus respectivas obras.

Hacia el primer tercio del siglo XVI, ya se contaba con información de esta región geográfica y cultural, nombrada por los antiguos mexicanos como *Huaxtecapán*. Se trata de un área considerablemente extensa, que

abarca actualmente los estados de Tamaulipas, San Luis Potosí, Querétaro, Hidalgo, Puebla y Veracruz. Sahagún cuenta, en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, que los primeros pobladores de México llegaron por mar, y que fue así como poblaron la Huasteca. Esto, quizás, explica el nombre, que constantemente aparece en las crónicas de *Panutla o Pantla* “el lugar de cruce”, hoy conocido como Pánuco en Veracruz (Sahagún, 2006, Libro X: 589).

Los mexicas consideraban que la antigua *Huaxtecapán* era un lugar fértil donde existía gran variedad de flores y árboles, por lo que le llamaban “*Tonacatlalpan*, lugar de bastimentos, y por otro nombre *Xochitlalpan*, lugar de rosas” (Sahagún, 2006, Libro X: 590).

La *Huastecapantlalli*, Tierra de la Huasteca, o sólo Huasteca como se le llama hoy, se relacionó, por su significado y ubicación geográfica, con la mítica región del Tamoanchan: lugar del nacimiento de los dioses del México prehispánico. Es aventurado de nuestra parte afirmar que esta referencia sea cierta, tal como se presenta, ya que el Tamoanchan es un espacio mítico; sin embargo, es importante tomar en cuenta lo que las fuentes nos dicen, para su confrontación con diferentes datos documentales, así como con el dato etnográfico contemporáneo. Lo que Sahagún escribe sobre este hecho lo fundamenta, dado que es en esta región donde gran cantidad de dioses, adoptados posteriormente por los mexicas, tienen atributos relacionados con lo *cuexoteca*. Aunado a esta argumentación, Sahagún menciona que una parte de la población olmeca-vixtoci llega a la región de la Huasteca bajo el poder de Cuextécatl, un gobernante que, relata la *Historia general de las*

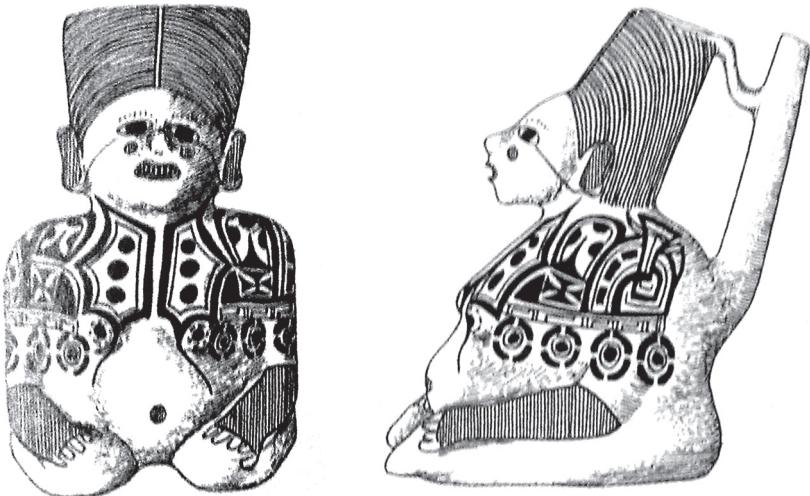
*cosas de la Nueva España*, llevó a sus seguidores a poblar esa región, y que, en honor a tal gobernante, adoptaron el nombre de *cuexoteca*. Cuenta el mito que Cuextécatl bebió cinco vasos de pulque y se embriagó, razón por la que fue expulsado y seguido por su gente, llevando consigo, sobre todo, la diversión. Esta embriaguez física se puede asociar con un estado de alteración de la conciencia que les permitía potencializar las actividades sexuales relacionadas con la fecundidad de la tierra y la subsistencia.

Sahagún menciona que los cuexetas adoraban a la diosa Tlazoltéolt, y comenta Seler (citado por Meade, 1942: 118), que a esta diosa se le podía identificar también con Ixcuiname, con Teteoinnam, madre de los dioses, e incluso con Toci “nuestra abuela”, esposa del dios del cielo, patrono de la dignidad femenina. Tenía Teteoinnam un parche redondo en el rostro con una pluma amarilla en la corona, los labios y la barba untados de caucho negro. Es posible que se pueda identificar también como Xochiquetzal, Tonacacíhuatl e Itzpapálotl, dando cuenta así de que, seguramente, debe haber sido una sola diosa de la tierra con diferentes representaciones, y que precisamente en la Huasteca han predominado, a lo largo de la historia, las representaciones de figurillas de mujer.

Para 1522, al realizarse las primeras expediciones a las tierras de los cuexetas, Hernán Cortés fundó la Villa de Santiesteban del Puerto, hoy Pánuco. Los cuexetas se rebelaron contra este hecho en 1524; sin embargo, fueron derrotados por Gonzalo de Sandoval, de quien, se menciona, fue un conquistador sanguinario. La rebelión cuexeta no llegó a concretarse, así que los conquistadores lograron la sublimación de los antiguos poblado-

## Huexutla

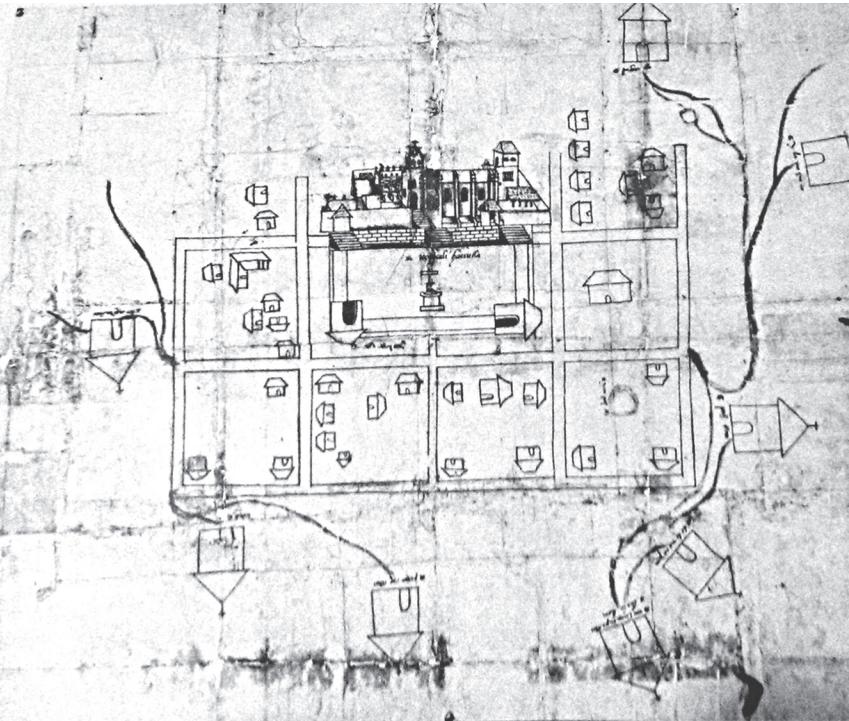
res. Años más tarde, hacia 1526, Nuño Beltrán de Guzmán, conquistador sanguinario también, gobernó la *Huastecapantlalli* y se encargó de vender como esclavos, para las Antillas, a gran cantidad de indígenas cuexotecas.



Figurilla femenina. Posclásico tardío. Vista Hermosa, Tamaulipas.  
(Fuente: *Arqueología Mexicana*, vol. xvi, Núm. 79)

Como bien sabemos, llegado el siglo xvi, los pueblos mesoamericanos fueron dominados por la Corona española; en la Huasteca, es principalmente Nuño de Guzmán quien se encarga de encomendar a los grupos, sobre todo cuexotecas de la *Huastecapantlalli*. Durante este siglo, importantes pueblos de la Huasteca son dados en encomienda a diversos españoles y en diversas regiones de la Nueva España, pero al irse extinguiendo este régimen, aparecen alcaldías mayores, entre las que figura la actual Huejutla de Reyes en Hidalgo.

*Huexotla* es vocablo náhuatl que significa “saucedo”; presumiblemente esta interpretación proviene de la antigua lengua cuexoteca o huasteca, en donde los vocablos *tan-tocoy* o *tam-zob-tocoy* significan “lugar de sauces”, y que referencia más detalladamente Joaquín Meade (1942:303). Otro nombre por el cual se conocía era *Huexutla*, dado a un árbol blanco que en español es “sauce”. René Acuña, en sus *Relaciones geográficas*, reseña: “el sauze, árbol conocido se dice *uexotl*, y sauzedal, lugar destos árboles, *uexotla*” (Acuña, 1985: 246). Así, “*Huexutla* se asienta en un cerro bajo, por el que pasa un valle pequeño, sin contar aún con calles definidas, pero sí con una iglesia edificada en lo alto; iglesia dirigida por la orden de los Agustinos” que, describen los informantes de las *Relaciones geográficas* de



Pintura de Huexutla. (Tomada de *Relaciones geográficas del siglo xvi*, de René Acuña)

Acuña, ya tenían aproximadamente cuarenta años de habitar y evangelizar este pueblo y los circunvecinos.

Para la información cualitativa respecto a esta área cultural, se analizan las *Relaciones geográficas del siglo xvi*, documentos que datan de aproximadamente 1580, cuentan con una pintura suelta y el texto manuscrito consta de diez hojas. Realizadas bajo determinadas instrucciones que, con el objeto de informar a la Corona española en términos estadísticos la situación de los pueblos y ciudades, pretendían, aparentemente, el buen gobierno y el ennoblecimiento de los territorios conquistados.

Para la compilación de dicha información se solicitó que los indígenas fueran los informantes, posteriormente se designaba un escribano, un intérprete, que hablara lengua castellana y mexicana.<sup>1</sup> Para el caso de la relación geográfica de Huexutla N° 146, fechada el 3 de febrero de 1580 en Nueva España, en Huexutla, el Arzobispado de México nombró como informantes a tres indígenas: don Pablo de Vertabillo, gobernador del pueblo de Huexu-tla; don Alonso de Velasco, gobernador de Tamalol, y don Juan de Quezada, gobernador de Chinacomeco.

Las instrucciones pedían recoger información muy específica de los pueblos, datos que para los españoles era fundamental saber, pues les facilitaba el proceso de adoctrinamiento de la población indígena.

<sup>1</sup> Lengua mexicana: forma de nombrar a la lengua náhuatl durante este periodo histórico.

En esta Relación, los informantes del lugar mencionan que el último señor que gobernaba y que conocieron se llamaba Cocotectli, y que al ser bautizado adoptó el nombre de don Domingo. Era tan grande el respeto que se tenía por don Domingo, que pueblos de veinte y treinta leguas a la redonda le rendían tributo en maíz, chile, algodón, frijoles, gallinas y mantas. Se le atribuían poderes mágicos para hacer llover, hecho que, sabían, permitía el buen mantenimiento de las tierras.

Sahagún refiere que uno de los mayores dioses de los cuexotecas fue Tezcatlipucan “el del espejo reluciente o espejo humano” (Acuña, 1985: 249); justamente sobre este punto, Acuña menciona en las Relaciones, que en cada casa se tenía un espacio destinado para los ídolos a manera de altar, pero que en el caso del mayor de los dioses, refiriéndose quizá a Tezcatlipoca, era resguardado en casa de un cuexteca principal, quien era el encargado de realizar periódicamente un ritual que describe de la siguiente manera:

estos indios andaban tiznados todo un año, [y] que no se lavaban en to[do] el año ni [se] llegaban a mujer. Y que estos tenían cuidado de barrer, y encender OCOTE y echar COPAL para sahumar a sus ídolos, y hacer, de noche, fuego en el patio de la casa. Y éstos estaban un año en este oficio y, después, los mudaban. Y los demás indios, caciques y MACEHUALES, iban allí a llevar OCOTE y COPAL y PICIETE, para [el] sahumerio. Y [dicen] que, fuera de allí, donde cada uno quería se sacrificaba, horadándose las orejas y punzándose más debajo de las rodillas, a la parte de la pantorrilla; y que se punzaban la

lengua y la sangre salía, la escupían, rociando [al] ídolo con ella. Y, cuando tenían falta de agua, iban a un cerro y sacrificaban [a] un muchacho y, después, lo echaban en una concavidad que tenían hecha una piedra encima, y rogaban a su ídolo que les favoreciese y diese agua, u otra cualquier necesidad que tuviese (Acuña, 1985: 249-250).

La descripción es concreta y sobre su ubicación nos menciona lo siguiente: “que estaba en un asiento donde primero estaba asentado este pueblo, que es a la parte de levante, a obra de un tiro de arcabuz de donde ahora está; y no lleva mucha agua. Y dijeron que habrá treinta años, poco más o menos, que el pueblo se pasó aquí” (Acuña, 1985: 246).

Para 1545, Huejutla se convierte en corregimiento y su jurisdicción sólo se conformaba por la cabecera y nueve estancias.



Construcción de la iglesia de Huejutla, Hidalgo. Pintura de Idelfonso Maya.  
(Tomada de *Diezmos de indios en la colecturía de Huejutla, 1838-1855*, de Mari Carmen Pérez)

## *La presencia agustina*

La orden Agustina llega a la *Huastecapantlalli* en 1540, a cargo de fray Juan de Estacio. Su empresa evangelizadora se dedica principalmente a combatir al Diablo y al mal, representados éstos por los cuexotecas, sus sacerdotes y sus ritos idolátricos, con el recurso del bien, representado por el Dios cristiano recién llegado, así como por los mismos frailes y militares. Se evangeliza, entonces, enseñando el catecismo e incorporando, a través del sacramento y diversas representaciones teatrales, a los indígenas a este nuevo discurso religioso. Esta labor se apoya en dos textos que fueron empleados para catequizar en la lengua cuexoteca: el primero de ellos fue escrito en 1548 por el fraile Juan de Guevara y se titula *Doctrina cristiana en lengua huasteca*, y el segundo, obra escrita en 1570 por fray Juan de la Cruz, se titula *Doctrina Christiana en lengua guasteca con lengua castellana*; esta obra fue ilustrada con grabados que han permitido sugerir que “pudieron servir de modelos para pinturas murales de la región” (García Ballesteros, 1991:185).

En 1553, el visitador Diego Ramírez informa desde Huejutla en una carta dirigida al rey Felipe II, que los agustinos ya han empezado a hacer dos casas de esta orden, una en Xilitla y otra en Huejutla. Mientras que en 1569, fray Alonso de Montúfar envía una descripción del arzobispado de México a Felipe II, en la cual figuran noticias de la Huasteca informando

que ha sido reducida a nueve pueblos en cinco curatos y cuatro monasterios de agustinos, entre ellos, el prácticamente recién terminado de Huejutla.

Los pueblos pertenecientes a la jurisdicción de Huejutla fueron visitados por los agustinos desde la Conquista quienes, con el tiempo, crearon monasterios pertenecientes a la orden. Durante 1750, Huejutla fue secularizado e incorporado a la arquidiócesis de México.



Campanario de la iglesia de Huejutla. Fotografía: Andrea Martínez Molina, marzo de 2013



Iglesia de Huejutla. Fotografía: Andrea Martínez Molina, diciembre de 2009



## *Las fiestas prehispánicas*

Respecto al México prehispánico, consideramos importante resaltar algunos datos cualitativos de la cosmovisión de tradición nahua del Altiplano Central, para introducirnos, brevemente, en el complejo sistema religioso de estos pueblos. Se debe agregar que la mayor producción documental al respecto la encontramos justamente para los grupos humanos que habitaron el Altiplano Central, razón que nos obliga a buscar diferentes fuentes primarias y a analizar los datos ofrecidos para una mejor síntesis de los mismos.

A continuación brindamos una selección de datos referentes al calendario de tradición nahua, para después perfilarnos hacia las fechas concernientes al culto a los ancestros, motivo principal de esta breve investigación.

Para los primeros mexicanos, los de tradición cultural nahua, el calendario se dividía en dieciocho meses, cada uno con un nombre específico relacionado con un dios tutelar, así como con las actividades realizadas en su honor, es decir, su fiesta.

Este antecedente nos introduce en el tratamiento de las fiestas a los difuntos, mejor aún, en el culto a los ancestros. A partir de las fuentes primarias, describiremos cómo se festejaba a los difuntos o, por lo menos, lo más cercano al sistema religioso católico de hoy.

Para dicha introducción hemos consultado la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún, el *Tratado de las supersticiones, idolatrías, hechicerías y otras costumbres de las razas aborígenes de México*, de Jacinto de la Serna, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, así como *Días de muertos en el mundo náhuatl prehispánico. Estudios de cultura náhuatl* de Patrick Johansson, escrito que fue resultado de un análisis de las crónicas de frailes como Sahagún y Durán.

La tarea de analizar la posible coincidencia del dato documental con el dato etnográfico ha sido compleja, ya que, como se mencionó antes, los datos se tienen registrados para los grupos humanos de tradición nahua, quienes en cada fiesta realizaban sacrificios y ofrendas para los ancestros. Sin embargo, durante el trabajo de campo de cinco años de visitas a la comunidad, hemos podido encontrar algunas coincidencias en las formas rituales contemporáneas con aquellas que se mencionan de las fiestas en dichos documentos. Es así que nos damos a la tarea de ubicar dos de estos meses, en que se llevaba a cabo esta celebración del culto a los ancestros.

La festividad se dividía en dos momentos principales; el primero, la “fiesta pequeña de los difuntos”, *Micailhuitzintli*, relacionado con la celebración de los niños pequeños que habían fallecido; el segundo momento, con el que se concluía, conocido como la “fiesta grande de los difuntos”, en el mes de *Hueimicailhuitl*, fiesta de “cuando caen los frutos”, dedicada al Dios Viejo, el dios del tiempo: Huehuetéotl.

### *La fiesta pequeña de los difuntos*

Ubicamos el primer momento de la celebración a los ancestros en el mes que para Sahagún se llamaba *Tlaxochimaco*, el mes noveno, cuando se celebraba al dios Huitzilopochtli a quien ofrecían las primeras flores del año.

Los preparativos: “dos días antes que llegase esta fiesta toda la gente se derramaba por los campos de maizales a buscar flores” (Sahagún, 2006, Libro II: 123), entre las cuales nos menciona las siguientes: *cocoxochitl, huitzitzilcoxochitl, tepecempoalxochitl, nextamalxochitl, tlacoxochitl, oceloxopchitl, cacaloxochitl, ocoxochitl, ayacoxochitl, quauheloxochitl, xiloxochitl, yolloxochitl, tlalcacaloxochitl, cempoalxochitl, atlacuadzonan, tlapalatlecuezonan, atzatzamulxochitl*; estas flores las guardaban en la casa del principal, encargado de la realización de la fiesta. Toda esa noche, sin dormir, hacían los preparativos, además se hacían tamales y se mataban gallinas y perros; al día siguiente, para comenzar la celebración, realizaban diferentes actividades, entre las que destaca el montaje de la ofrenda con las flores recolectadas y la comida preparada; a los ídolos se les adornaba con las mismas flores:

ofrecían a este mismo ídolo las flores, incienso y comida y lo adornaban con guirnaldas y sartales de flores; habiendo compuesto esta estatua de Huitzilopochtli, con flores y habiéndole presentado muchas flores, muy artificiosamente hechas y muy olorosas, hacían lo mismo a todas las estatuas de todos los otros dioses (Sahagún, 2006, Libro II: 124).

Además de ser la primera parte de la celebración para los difuntos caídos en guerra, se relaciona esta fiesta —y es lo que queremos subrayar— con aquellos niños que habían muerto y fueron nombrados “jilotitos tiernos”; es decir, los difuntos pequeños que no alcanzaban a germinar e iban a la casa del maíz. Los informes de Diego Durán mencionan que la fiesta se llamaba *Miccaihuitontli*, de la cual dice:

Llamaban a la dicha fiesta que en principio de este mes se celebraba con el regocijo posible *Miccaihuitontli* el cual bocablo es diminutivo y quiere decir fiesta de los muertecitos y á lo que de ella enetendí según la relación fue ser fiesta de niños inocentes muertos á lo cuál acudía el bocablo diminutivo y así en lo que ceremonia de este día y solenidad se hacía ofrecer ofrendas y sacrificios á honrra y respeto de estos niños (Durán, 1967, t. I: 269).

Para Jacinto de la Serna, el mes en que se hacía la fiesta pequeña de los muertos se ubicaba en el octavo, llamado *Micalhuitzintli*, cuando se celebraba al dios de la guerra y a los que habían muerto en ella; mes que también se relaciona con la temporada en la que elaboraban ramos de flores para coronar a los dioses. “El octavo mes se llamaba *Micalhuitzintli*, que quiere decir fiesta pequeña de los muertos, porque se hazia fiesta á el Dios de la guerra, como sufragio de los que avian muerto en las batallas, y llamanvanle tambien *Tlaxochimanco*, que quiere decir tiempo, en que se hacen ramilletes, y guirnaldas” (De la Serna: 1987: 324).

Así, esta festividad destaca la idea de la celebración de los niños difuntos, ya que el calificativo “pequeño” se refiere a lo que se está festejando, los niños mas no a la magnitud y tamaño de la fiesta; sin embargo, esta noción también posibilita la reflexión, ya que, como actualmente sucede en nuestro calendario, la celebración a los niños muertos es menos “grande” que la celebración a los adultos. Hay que recordar, además, que en este mes se recolectaban flores para colocarlas ante los ídolos, a manera de ofrenda, y para elaborar coronas; esto era parte fundamental de la celebración.

### *La fiesta grande de los difuntos*

El segundo momento de la celebración a los ancestros, según el texto del jesuita Jacinto de la Serna, concluía con la fiesta grande, que coincidía con la caída del fruto maduro y con el Fuego Nuevo; se le nombraba *Hueimicailhuitl*, era en el noveno mes del calendario prehispánico:

el nono mes se llamaba *Hueimicailhuitl*, fiesta grande de los difuntos, porque en el se acavava la fiesta de los muertos: y llamavan tambien á este mes *Xocotlhuetzin*, por ser en el otoño, quando se cae de madura la fruta, de los arboles; hazian fiesta á el Dios del fuego *Xiuteuhltli*... (De la Serna, 1987: 324-325).

De acuerdo con Sahagún, el fraile franciscano, esta fiesta se realizaba en el décimo mes nombrado *Xocotl Huetzin*, y en el primer día de este mes se hacía la fiesta del fuego, llamada *Xiuhtecultli Ixcozauhqui*. En ésta, se

ponían al fuego muchos esclavos atados de manos y pies, y antes de que murieran eran arrastrados para sacarles el corazón. Cortaban un árbol que se levantaba y adornaba, se le llamaba *xocotl*:

desde los pies de la imagen, colgaban unos papeles largos, que llegaban hasta el medio del árbol, que andaban revoloteando; eran estos papeles anchos como media braza, y largos como diez brazas.

Ponían también tres tamales grandes hechos de semilla de bledos sobre la cabeza de la imagen, hincados en tres palos (Sahagún, 2006, Libro II: 125).

Respecto al sacrificio de los esclavos durante la celebración, se dice: “Los que tenían esclavos para echar en el fuego, vivos, aderezábanse con sus plumajes y atavíos ricos; y teñíanle el cuerpo de amarillo, que era la librea del fuego; y llevándolo sus cautivos consigo hacían areito todo aquel día hasta la noche” (ibidem: 83).

Pasando la noche, ponían en las caras de los cautivos un polvo llamado *yiauhatlí*, para que perdieran el sentido y no sintieran tan dolorosa la muerte. Estos esclavos eran cargados en los hombros y con la carga se bailaba alrededor del fuego; después de arrojar los cuerpos sobre las brasas, concluía la fiesta cuando abrían el pecho de los cautivos para sacarles el corazón.

### *La fiesta de izcalli*

De acuerdo con fray Bernardino de Sahagún, en este mes se hacía fiesta al dios del fuego Xiuhtecutli o Ixcozauhqui. Se preparaban tamales de hojas de bledos, razón por la que llamaban a esta fiesta *Motlaxquiantota*, que significa “nuestro padre el fuego tuesta para comer”, y también *Huauhquiltamalqualiztli*, y describe Sahagún:

Las mujeres, toda la gente se ocupaba en hacer unos tamales que llaman *huauhquiltamalli*, y también en amaneciendo los iban a ofrecer delante de la estatua, y así estaba gran cantidad de ellos delante de la estatua; y como los muchachos ofrecían la caza que traían, entraban así como iban ordenados y daban vuelta en rededor del fuego y cuando pasaban cabe el fuego, estaban otros viejos que daban a cada uno de los muchachos un tamal, y así se tornaban a salir los muchachos por su orden (Sahagún, 2006, Libro II: 147).

En esta fiesta se ofrendaba a todo el pueblo, no sólo a los dioses; en todas las casas se preparaban los tamales, la ofrenda debía colocarse primero sobre las sepulturas de los muertos para después poder comerlos: “y convidábanse unos a otros con ellos; a porfía trabajaban cual por cual haría primero estos tamales; y la que primero los hacía iba luego a convidar con ellos a sus vecinos, para mostrar su mayor diligencia y su mayor urbanidad” (ídem).

Ahora bien, habiendo hecho una rauda revisión de las crónicas, así como de otras fuentes de primera mano, sin dejarlas a nivel de dato historiográfico,

es importante analizar el dato documental y confrontarlo con la información etnográfica para reflexionar acerca de cómo ciertos elementos culturales de los pueblos de México se han mantenido cercanos a los referidos por los cronistas. No intentamos decir que se han mantenido intactos en las esferas espaciotemporales de la experiencia humana, pero lo interesante,



Mujer pintando cerámica, Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo.  
(Tomada de *Viaje a la Huasteca* de Stresser-Péan)

asombroso y exquisito de la consulta en el documento antiguo es, justamente, descubrir esas formas narrativas que, obnubiladas en el tiempo, podemos desenterrar, encontrando, a suerte de árbol genealógico, sus ancestros culturales, no sólo en seres humanos, sino también en cuanto a formas simbólicas y culturales se refiere.

Así por ejemplo: la recolección de las flores, el armado de collares con ellas, la celebración del inicio del Fuego Nuevo, algunos sacrificios, el compartir y distribuir comunitariamente los alimentos ofrendados a los ancestros, la convivencia entre vivos y muertos, y demás elementos culturales que serán expuestos a lo largo de esta investigación, son mundos que en la actualidad, y con sus modificaciones lógicas por el paso del tiempo, encontramos en la comunidad de Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo.

Sin duda también es importante hacer notar que las coincidencias identificadas respecto al culto a los ancestros en el presente, corresponden a un contexto festivo que abarca desde finales de septiembre hasta finales de noviembre; desde el 29 de septiembre, día de san Miguel Arcángel hasta, generalmente, el día de san Andrés, 30 de noviembre, como veremos más adelante.

Huejutla de Reyes se caracteriza hoy por la especialización en oficios como la elaboración de cerámica de barro, que originalmente se producía y se pintaba con el color resultante de la mezcla del barro con el llamado chile piquín, así, el resultado era el color rojo en dos tonos. Actualmente es pintada también en blanco y negro, e incluso con otros colores, como se verá en los siguientes apartados. Esto como resultado de una herencia española aunada a las tradiciones de origen precolonial.



Pieza artesanal. Colección privada. Fotografía: Andrea Martínez Molina

50



Animales portaceras en arco. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Andrea Martínez Molina, noviembre de 2012

51



## *Micca Ilhuitl... ¿para qué?*

La celebración de culto a los ancestros es conocida como *Micca Ilhuitl*,<sup>1</sup> fiesta de los muertos, no sólo por los habitantes del barrio de La Ceiba, sino por todos los barrios que conforman la comunidad de Chililico, Huejutla de Reyes, en el estado de Hidalgo. Con menos referencia, los nahuas de esta comunidad suelen llamarla *Xantolo*, categoría conceptual que ha sido estudiada con frecuencia por diversos autores, ya que la festividad es de enorme importancia entre las sociedades indígenas de la región Huasteca de México.

Especialmente realizada entre los meses de septiembre, octubre y noviembre, *Micca Ilhuitl* es una forma ritual que, más allá de ser un acontecimiento anual, se relaciona con la cosmovisión que la sociedad nahua de

<sup>1</sup> Según el vocabulario de Alonso de Molina, la palabra *Micca* alude en todo momento a la noción sobre los muertos, mientras que *Ilhuitl* es una fiesta de guardar. Por esta razón, la conjunción *Micca Ilhuitl* implica la Fiesta de Guardar de los Muertos. Durante esta celebración se acostumbraba, hasta hace algunos ayeres, que en las comunidades del área cultural conocida como Huasteca existieran algunas prohibiciones, entre ellas ver televisión, escuchar la radio o música en reproductores de audio; también se prohibían algunas comidas y bebidas, y en algunos casos, quedaba estrictamente prohibida la música de banda, lo cual daba oportunidad sólo a las flautas, los tambores e instrumentos de cuerda, ya que eran menos "ruidosos". Estos aspectos, que nos proporciona la etnografía, hacen pensar en una continuidad cultural de rasgos importantes que, en su paso por la experiencia histórica humana, se mantienen, dotando de posibilidades de permanencia a los grupos humanos en las esferas espaciotemporales, es decir, gracias a la tradición.

La Ceiba mantiene en torno a sus ancestros: la idea de su retorno al ámbito terrenal en determinadas fechas y los acontecimientos que descubren entre la población. Se trata de una unidad disonante del proceso social que brinda el necesario respiro ante los conflictos del tiempo estructurado de su existencia; durante su realización se estrechan los lazos familiares y comunales, y de vital importancia es señalar que funge como código de comunicación al fomentar la trasmisión de saberes de la comunidad.

*Micca Illhuitl* es una forma narrativa con amplia riqueza en gestos corporales, musicales, orales, auditivos, culinarios y sonoros; principalmente se encuentran manifiestos gestos de reciprocidad entre los seres humanos que celebran los acontecimientos en dicha fiesta.

Aunque la materialización como tal de *Micca Illhuitl* en La Ceiba es a partir del 30 de octubre con el “levantamiento del arco”, desde casi un mes antes comienzan los preparativos de la celebración. Como parte fundamental de estos preparativos incluimos los *gestos corporales* que algunos habitantes de La Ceiba ofrecen: los *Cuanegros*, seres que materializan la concepción del retorno de los ancestros y la presencia de éstos entre sus familiares durante los días de la celebración.

## 29 de septiembre

Autores como Jurado y Camacho (2001) y Sevilla (2002), quienes analizaron esta manifestación en otras poblaciones de la Huasteca (Tepexitla y Huejutla, en Hidalgo, y municipios nahuas de la Huasteca de Veracruz), se

refieren a esta fecha como el inicio del tiempo ritual. En sus investigaciones señalan que, además de ser la celebración a san Miguel Arcángel en el culto católico, es “cuando le dan permiso de salir a los difuntos, es el día en que son liberados para salir a la tierra” (Sevilla, 2002: 50). En correspondencia con esto, el maestro de la Danza de Cuanegros del barrio de La Ceiba, en Chililico, comenta que en esa fecha se hace la primera ofrenda y “en cada uno de los hogares, no hacen el arco, sino que ofrendan para recibir a los difuntos que nos vienen a visitar”.<sup>2</sup>

Los habitantes de La Ceiba colocan ofrenda en el altar particular, presente la totalidad del año en el interior de la casa de cada familia, y consiste en el ofrecimiento, para sus ancestros, de alimentos, principalmente tamales, café, chocolate, pan, dulces, con el toque particular de “lo que le gustaba y cómo le gustaba”<sup>3</sup> a quien o a quienes se dedica la ofrenda.

A partir de entonces, en La Ceiba se vive “la preparación” para el *Micca Illhuitl*, lo que intensifica la actividad de compra-venta en los mercados locales y la elaboración de diversas figuras en barro características de la comunidad. Todo esto fomenta la comunicación entre los habitantes, tanto en el interior como hacia el exterior; es decir, con habitantes de comunidades vecinas:

---

<sup>2</sup> Fidencio Hernández Hernández, 9 de marzo de 2013. Entrevista realizada en La Ceiba, Chililico, Huejutla, Hidalgo.

<sup>3</sup> Idem.

De la primera ofrenda que se hace, que es el 29 [de septiembre], es un mes para prepararnos, cada uno de nosotros, cada uno de nuestros familiares, hace sus cosas; por ejemplo, poner las velas, las ollas, salen a vender. En otras regiones si tienen lo que se ocupa, que aquí nosotros no hacemos, y lo hacen en otra región, los traen acá; o si no van a vender, y compran sus cosas, como que intercambiamos.<sup>4</sup>

En La Ceiba, los cuatro domingos siguientes al 29 de septiembre se realiza la preparación de las familias para su participación en *Micca Ilhuitl*, pero especialmente “al último domingo le dicen el domingo grande [...] vienen a vender sus cosas y se compra de todo lo que vamos a ocupar para el arco”.<sup>5</sup> Los que habitan este barrio de Chililico hacen compras de velas, ceras y veladoras, flores de cempoalxóchitl, figurillas de cerámica, portavelas con figuras zoomorfas, piezas de vajilla de barro (platos, jarritos, recipientes, ollas), frutas para colocar en los arcos, hojas de papatla y cucharilla que sirven para armar los arcos y, por supuesto, de los ingredientes para la preparación de alimentos: maíz para los tamales, carne para los guisos, frijol, arroz, especias diversas; incluso la ropa que se dejará a los ancestros para que “estrenen”: ropa de manta, naguas, morrales, huaraches, zapatos, piezas bordadas e incluso máscaras. Todo esto, entre otros elementos de gusto particular, es necesario para completar las ofrendas.

---

<sup>4</sup> Ídem.

<sup>5</sup> Ídem.

Se da así, por tanto, el intercambio comercial en que los habitantes ofrecen para venta sus producciones, sea entre los mismos pobladores de La Ceiba o en mercados de otras localidades circunvecinas a Huejutla. Respecto de esta actividad, Jurado y Camacho (1995: 132) escriben:

Cuando se acerca la festividad de Xantolo [*Micca Ilhuitl* para el caso de La Ceiba, Chililico, Huejutla, Hidalgo] la actividad comercial se incrementa tanto en cantidad como en diversificación. Los gastos realizados en esta festividad se ven compensados con los ingresos obtenidos por la venta de su escasa producción.

Según comenta, en la entrevista citada, el maestro de la Danza de Cuane-gros, Fidencio Hernández Hernández, en años anteriores se hacía, desde el Domingo Grande, el llamado de los danzantes. Se tocaba un cuerno de toro que pertenecía al maestro de la danza, acto que convocaba a todos aquellos que quisieran participar en la danza. Ese día recorrían los alrededores de La Ceiba y a partir de entonces, durante los cuatro domingos previos al 30 de octubre “se les veía por las calles a los Cuanegros”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Ídem.



Ejemplo de arco y altar en el interior de una casa de Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Andrea Martínez Molina, 31 de octubre de 2008

### 30 de octubre

Esta fecha resulta esencial para las fiestas de *Micca Ilhuitl*, ya que incluye el levantamiento del arco del interior de las casas de La Ceiba.

El arco es una formación con estructura de palos, unidos con fibras de ixote y recubiertos con hojas de papatla, palmilla y flores de cempoalxóchitl amarillas y rojas; se eleva desde el nivel del piso, o a partir de la mesa o superficie donde será colocada la ofrenda, hasta rematar en forma semi-circular, aproximadamente a 1.5 metros de la base (en ocasiones un poco más). Cuelgan del arco variedad de frutas, en especial racimos de plátanos y naranjas, piezas de pan e incluso prendas de vestir. La ofrenda a los ancestros consiste regularmente en: comida, bebida, algo de ropa para que el ancestro que visita pueda “estrenarla”, ceras prendidas, una por cada difunto

que se tenga en la familia; figuras de barro, flores de cempoalxóchitl, dulces, copal e incienso. En ocasiones suele colocarse la imagen del familiar fallecido, así como imágenes de santos del culto católico, papel picado y otros elementos del gusto de quien ofrenda y de quien es ofrendado.

En cuanto a la comida y la bebida, Jurado y Camacho (1995: 134) explican: “Son símbolos muy importantes, por tal razón son elementos que conforman el sentido de la ofrenda. Es decir, que dependiendo de las bebidas y de los alimentos colocados en la ofrenda se conoce si es para ‘chicos’ o para ‘grandes’”.

Consideramos que el arco u ofrenda a los ancestros, tan usado y difundido en la Huasteca, tiene gran relevancia ya que, mediante éste, se le da paso al muerto hacia su existencia no terrenal. Constatamos esto con el testimonio de don Fidencio, quien nos



Otro ejemplo de arco y ofrenda en el interior de las viviendas de Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo, 2 de noviembre de 2008. Fotografía: Andrea Martínez Molina

dice: “cuando fallece, cada uno de nosotros le hace su arco en su tumba, por eso en esta fecha le vuelven a hacer su arco adentro de la casa”.<sup>7</sup>

También se coloca un camino de pétalos de flores de cempoalxóchitl, desde la entrada de la vivienda hasta el arco, para que éste sea encontrado por los ancestros al llegar.

Casi todas las familias realizan un arco en sus casas como parte constitutiva del *Micca Ilhuitl*; la tradición oral tiene concepciones negativas en torno a quien no lo realiza, como nos lo hace saber el siguiente testimonio de Fidencio Hernández Hernández:

Escuché una vez de una familia, que se meten a otra religión y ya no ponen ofrenda en su casa, quitan sus altares y no hacen nada [...] el señor de una pareja le dijo a su esposa que para él era un día normal: “Yo voy a la milpa, voy a traer naranjas”. Se fue el señor, dicen, fue a escuchar ahí en el monte, donde estaba cortando naranjas, escuchó unos que estaban hablándose; estaban comentando: “¿Cómo estás?” “Bien, sí, porque me han ofrendado tengo qué comer.” “No, en mi casa nada, no hay nada, no hay ofrenda, nada.” El señor volteó a ver y no había nadie. Dicen que se vino rápido a su casa y le dijo a su esposa: “Ve a comprar, haz tamales y pon la ofrenda; mientras tú vas yo voy a descansar un rato”. Que se durmió y ya no despertó, ¡falleció el señor!, y es lo que dicen, que se lo llevaron por no ofrendar.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Ídem.

<sup>8</sup> Ídem.

Por ello, en este día, la mayoría de habitantes de La Ceiba se dedica enteramente a levantar su arco y a preparar las ofrendas, mientras otros hacen viajes a los diferentes mercados locales para comprar lo que hace falta.

Y de suma importancia es señalar que en días de *Micca Ilhuitl* se vive la regla implícita de no trabajar, de suspender las actividades cotidianas para dar paso a la preparación de cuanto se requiere: altares, ofrendas, alimentos, participación en las danzas, etcétera. Y como dicen los habitantes de La Ceiba “para eso tenemos todo un mes, para preparar lo que necesitamos y no trabajar en esos días”.<sup>9</sup>

### 31 de octubre

La ofrenda de este día se dedica a los “angelitos”, a los que fallecieron siendo niños. Abundan dentro de los elementos de la ofrenda, además de los generales, ya mencionados, guisos con pollo sin picante, dulces, chocolate, tamales de ajonjolí, cacahuates, refrescos, juguetes, figurillas de barro con formas de animales como caballos, gallinas, perros, venados, entre otros, ropa de niños y dulces de todo tipo.

Llegando el mediodía, resuenan campanadas y truenan cohetes con los que las familias entienden que las ánimas de sus ancestros están llegando a recibir lo ofrendado. Reinan entonces en las viviendas, ambientes variados

<sup>9</sup> José María Hernández Hernández, también maestro de la Danza de Cuanegros, 9 de marzo de 2013. Entrevista realizada en La Ceiba, Chililico, Huejutla, Hidalgo.

que van desde la alegría de recibir la visita de los ya fallecidos hasta la nostalgia al evocar sus recuerdos; de igual manera se fomenta la convivencia entre los vivos, intercambiando añoranzas, anécdotas, en fin, creando un panorama donde es sentida la presencia de aquéllos: los que ya se fueron.

Por la tarde, son invitados los parientes cercanos a la familia para compartir lo ofrendado, luego de que los “ancestros angelitos” llegaron a degustar lo que se les ofreció.

Es también en este día la reunión de los Cuanegros que, desde temprano, en casa del organizador, se disponen para recorrer danzando las casas de los primeros cuatro barrios de Chililico, ya que, ellos saben, ya llegaron sus difuntos. El maestro de la danza, al referirse a los integrantes o Cuanegros dice: “nosotros somos sus familiares que llegan, supuestamente que nosotros somos sus familiares difuntos”.<sup>10</sup> Así lo hacen hasta el ocaso, como se verá más adelante.

### *1 de noviembre*

Para esta fecha, cambia la comida y la bebida de las ofrendas porque éstas se dedican a los “grandes”, a los ancestros adultos que en su existencia terrenal disfrutaban guisos de carne con chile, frijoles, tamales, café, bebidas alcohólicas, cigarros; también se les ofrendan: machetes, morrales, camisas,

pantalones y sombreros, para los hombres; mientras que a las mujeres: blusas bordadas y enaguas.

Al igual que el día anterior, por la tarde se comparte la ofrenda con los familiares y amigos. Un acto de gran importancia es que la ropa ofrendada generalmente será utilizada por los Cuanegros, guardando estrecha relación con la ofrenda de alimentos y bebidas: primero son “estrenados” por los ancestros; es decir, son ellos quienes primero extraen la esencia de lo ofrecido y ya luego los vivos son quienes participan de lo mismo.

El primero de noviembre, los danzantes recorren los demás barrios de Chililico, terminan su faena también a la puesta del sol. Este día es de intensa actividad para los Cuanegros, porque como dice Fidencio Hernández Hernández:

Están todos en sus casas, es el día que más piden Cuanegros, porque están todos o hay visitas, y nos quieren ver cómo bailamos [...] Todos nos piden que vayamos, y si les gusta nos vuelven a contratar y hay que bailar otra vez [...] Luego hasta se enojan y nos vienen a buscar si no vamos a su casa, porque ese día todos quieren.

Este día también se realizan faenas de limpieza en los alrededores e interior del panteón de Chililico, y algunas familias comienzan a preparar el arco en los sepulcros de sus antepasados, preparándose para el día siguiente.

<sup>10</sup> Fidencio Hernández Hernández, entrevista citada.

## *2 de noviembre*

Los habitantes de La Ceiba, y demás barrios de Chililico, arriban desde tempranas horas al panteón. Hacen limpieza de los sepulcros de sus familiares y disponen sobre ellos arcos y ofrendas similares a las que colocaron en los días pasados en el interior de sus casas: ceras, veladoras, alimentos y bebidas, abundan las decoraciones con flores de cempoalxóchitl y el incienso de copal, entre otros elementos.

El día completo es de armonía en dicho lugar, cada familia convive junto a las sepulturas de sus ancestros, quienes las están visitando; se continúa con la evocación, con las añoranzas y la nostalgia, pero a la vez con la alegría de tener a los fallecidos presentes, en espíritu o entre los danzantes.

Los habitantes de La Ceiba dicen que “éste es el último día, supuestamente ya se van, los tenemos que ir a dejar al panteón [...] porque el 29 [de septiembre] llegan aquí, y ese día los dejamos para que regresen [...] pero se van hasta san Andrés [30 de noviembre]”.<sup>11</sup>

Ese día, las familias de La Ceiba guían a sus ancestros de regreso a las sepulturas para que encuentren el camino de vuelta, luego de días de su presencia durante *Micca Ilhuitl*. Por eso les ofrendan en sus sepulcros, donde permanecen hasta tarde, donde degustan las comidas y las bebidas ofrecidas y las comparten entre sus familiares presentes. Se escucha la música ejecutada por los tríos huastecos y las bandas de viento; también se hallan estí-

mulos visuales, como el de las danzas de Cuanegros y de los Disfrazados o Huehues que, a petición de las familias, participan danzando y evocando a los ancestros que van entre las sepulturas, buscando la suya. Pero como dice el maestro Fidencio, las ánimas no se van ese día, se quedan un tiempo más: hasta finales del mes de noviembre. Hasta entonces ya no tienen presencia en los hogares, tal cual los Cuanegros, para quienes el último día de noviembre es también el último en participar con su danza en los límites de Chililico.

## *Del 15 al 30 de noviembre*

En este periodo se lleva a cabo el cierre del tiempo ritual, tiempo en el que los ancestros culminan la estancia entre sus familiares y el tiempo de lo estructurado retoma su equilibrio en el barrio de La Ceiba.



Arco sobre un sepulcro, en el panteón de Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Marco Martínez Martínez, 1 de noviembre del 2012

<sup>11</sup> Ídem.

En el culto católico, el 30 de noviembre es de celebración a san Andrés; para los nahuas de Chililico es cuando el *Micca Ilhuitl* indica que debe retirarse el arco del interior de la casa, no sin antes dedicar la última ofrenda de despedida para los que se van. Con estas acciones se asegura la partida de los ancestros para que el resto del año no se mantengan en el mundo de los vivos; el tiempo del ahora.

En este lapso, los Cuanegros, esos intercesores de las familias con los referentes sagrados de la existencia, deben vivir “el destape”, evento público ritual en que, físicamente, se quitan las máscaras y los pañuelos que los cubrieron durante los días de celebración. De manera simbólica, *reasumen* su personalidad humana, misma que fue portadora de aquellos ancestros que deambularon por los espacios y, sobre todo, entre los habitantes terrenales de Chililico.

Como parte del *destape*, y como se describe líneas adelante, los Cuanegros visitan las viviendas donde fueron recibidos, con la intención de despedirse de los familiares visitados durante la “fiesta grande”.

## *Micca ilhuitl: drama social turneriano*

Habiendo ofrecido una breve descripción de las fechas y aconteceres inmersos en *Micca Ilhuitl*, procedemos a un análisis de las temporalidades, basándonos en lineamientos propuestos por Víctor Turner y la Antropología de la Experiencia.

Remitimos entonces a la consideración de *experiencia* como “término alusivo que puede referirse indistintamente a la vivencia emocional de un individuo y a la experiencia cultural de un grupo humano” (Geist, 2005: 108), que se vuelve fundamento en las reflexiones turnerianas; en especial al diferenciar entre “mera” experiencia y “una” experiencia:

Mera experiencia es simplemente la duración y la aceptación pasiva de sucesos. Una experiencia, como roca en un jardín zen de arena, se encuentra fuera de la uniformidad de las horas, los años y las formas que transcurren [...] En otras palabras, no tiene un principio ni fin arbitrarios [...] sino que tienen una iniciación y una consumación [...] [y son] experiencias formativas y transformadoras (Turner en Geist, 2008: 92).

Y lo anterior, para formular una Antropología pretenciosa “que comprenda tanto los fenómenos psicológicos como los culturales” (Geist, 2005: 108).

Partimos de estas concepciones, y de la enunciación que plantea Turner de “drama social” como estructura experiencial y “unidades del proceso inarmonioso o disarmonioso que surgen en situaciones de conflicto” (Turner en Geist, 2008: 49), para analizar las fases de *Micca Ilhuitl*.

Con anterioridad, Jurado y Camacho hicieron ya un análisis estructural del Xantolo, categoría que consideran conformada por las tres fases de los ritos de paso (preliminar, liminar y postliminar), señalados por Van Gennep (1986):

La primera fase se caracteriza como una intensificación de las actividades laborales por parte de la familia con la finalidad de obtener los recursos económicos y los elementos necesarios que harán posible la realización del Xantolo. La segunda fase aparece como el clímax de la festividad, siendo los elementos simbólicos parte muy importante de este momento. Es el tiempo y el espacio en donde los discursos simbólicos se entrecruzan formando verdaderos nudos de significación, siguiendo la metáfora geertziana. Es el momento privilegiado que permite que la realidad social y su problemática salgan a escena.

La última fase es un rito de despedida de los familiares muertos que cierra el ciclo del Xantolo, y que permite volver al mundo de lo cotidiano. Es el final y el principio, por lo que se busca el restablecimiento del orden social (Jurado y Camacho, 1995: 150).

Para un breve análisis de *Micca Ilhuitl* desde perspectivas turnerianas sobre el drama social en la comunidad de La Ceiba, Chililico, Huejutla, Hidalgo,

coincidimos con los autores anteriores al situar la primera fase durante la intensificación de las actividades laborales que, evidentemente, marcan la ruptura con el tiempo indicativo, el tiempo de lo cotidiano, lo ordinario; pues tiene que ver con la preparación de los habitantes de La Ceiba para los días de *Micca Ilhuitl*: obtención o manufactura de elementos para elaborar arcos y ofrendas, la elaboración de alimentos y las participaciones de algunos habitantes en las danzas de Cuanegros o Disfrazados. Es evidente que hay una *brecha* simbólica ante las relaciones sociales gobernadas por normas, una transgresión al tiempo cotidiano, que conforman eventos iniciales de este drama social.

Temporalmente no podemos aventurarnos a situar esta brecha en un día o un momento específicos, mejor, proponemos considerar su apertura entre los eventos del 29 de septiembre y del 30 de octubre. Como ya se ha descrito, la primera fecha coincide con la llegada de los ancestros al ámbito terrenal, así como con la primera ofrenda en las casas de La Ceiba, y la segunda, con el levantamiento del arco, también en el interior de las viviendas.

Durante la segunda etapa que Turner enuncia como *crisis*, “la brecha tiende a extenderse y expandirse hasta ser coextensiva de alguna grieta en el amplio escenario de las relaciones sociales” (Turner en Geist, 2008: 50). Situamos esta fase durante los días 31 de octubre y 1 de noviembre, momentos de relevancia notable para *Micca Ilhuitl*, al ser días en los que se ofrenda a los “angelitos” y a los ancestros “grandes”. Hay entonces una integración evidente entre vivos y ancestros en los espacios que sacralizan las ofrendas; los arcos, por ejemplo, se convierten simbólicamente en una puerta de entrada o de

salida por la cual se permite la convivencia e intercambio entre aspectos humanos y sagrados, entre las posibilidades de la existencia, que el resto del año permanecen bien definidos e impenetrables. La expansión de la brecha es, entonces, esta permisividad para la convivencia entre vivos y ancestros, y más.

Los Cuanegros conviven de manera más íntima y estrecha con sus ancestros porque desde que son convocados los danzantes para el Domingo Grande, “prestan” su cuerpo, simbólicamente, para que alguno de los que ya no están en el plano físico de la existencia, los ancestros, tengan un cuerpo material que los haga estar en el mundo de los vivos, posibilitando con este “préstamo simbólico corporal” el goce del mundo terrenal al que ya no pertenecen.

La *acción reparadora*, que representa la tercera etapa de este drama social, busca “evitar que la crisis se expanda, [por lo que] muy pronto entran en acción ciertos mecanismos de ajuste y de reparación” (Turner en Geist, 2008: 51). Es durante ésta donde: “tanto las técnicas pragmáticas como la acción simbólica alcanzan su total expresión, puesto que es aquí donde la sociedad, el grupo, la comunidad, la asociación o la unidad se encuentran en su máxima ‘autoconciencia’ (ídem)”.

Esta fase de reajuste tiene rasgos liminares que le permiten proporcionar “una réplica y crítica de los sucesos que conforman y han llevado a la crisis” (Turner en Geist, 2008: 107) e involucra, para resolver la crisis o legitimar la misma, la ejecución de un ritual público.

En *Micca Ilhuitl*, esta tercera fase es evidente el día 2 de noviembre, día de mayor actividad ritual dentro del espacio donde se nublan las posibilidades de existencia, sea la de vivos, sea la de muertos: el panteón de

Chililico. Es aquí donde se conglomeran los habitantes de los barrios de la comunidad, manifestación de la verdadera vida en comunidad; es decir, reiteramos, la convivencia entre los vivos que legitiman su experiencia histórica mediante el culto a sus ancestros.

En los alrededores de los sepulcros de los ancestros se dan convivencias todo el tiempo, éstas propician intercambio de gestos entre los que no están y sus familiares, pero también entre familiares y vecinos. Las bandas de viento, los tríos huastecos, las danzas de Cuanegros y los grupos de *huehues*, o Disfrazados, participan en el banquete ritual que caracteriza a esta fase de reparación, fase que se acentúa gracias a la reiteración de los elementos ritoteatrales ofrecidos: las ofrendas y los arcos, ahora colocados sobre las sepulturas. Vivos y ancestros, entonces, son unidos, ligados, mediante la correspondencia de gestos, que, a suerte de ida y regreso, buscan atraer a los ancestros de vuelta a sus sepulcros para retornarlos a su morada, su espacio de permanencia para el resto del año y así para cerrar las puertas de convivencia que en *Micca Ilhuitl* fueron abiertas.

Y la última fase, la de *reintegración*, tiene lugar para los habitantes de La Ceiba en el momento que se vive el *destape*, que puede hacerse en algún momento de la segunda quincena del mes de noviembre.

Con el *destape* de los Cuanegros, de manera simbólica los danzantes reasumen su personalidad humana, por lo que necesariamente, deben despedir a sus ancestros; se cierra la brecha que perteneció al modo subjuntivo, aquel tiempo de lo fantástico, donde las posibilidades se potencian; aquel lapso que permitió la convivencia con los ancestros en el tiempo y el espacio

de la fiesta, mismo en el que se *confundieron* los cuerpos de los humanos con las esencias de los ancestros.

Así, con el *destape*, los Cuanegros exigen su cuerpo de vuelta y a la vez, devuelven a los ancestros a su dimensión: el mundo de los muertos; teniendo como resultado de esta acción *ritoteatral* el regreso al tiempo indicativo y la re-estructuración de las dimensiones espaciotemporales de la existencia en La Ceiba, Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Por lo menos hasta el próximo *Micca Ilhuitl* que, necesariamente, deben hacer como parte fundamental de la cosmovisión nahua, cada año.

## *Etnografía dancística de la danza de los cuanegros*

Chililico es una comunidad localizada en el municipio de Huejutla de Reyes, Hidalgo. La comunidad se divide en ocho barrios: La Ceiba, La Laguna, Ixtlahuatempa, Zocuitzintla, Barrio Nuevo, Zihuatlá, La Peña y San Juan. Este municipio se localiza dentro de una región cultural que se conoce como Huasteca hidalgues; limita con los municipios de Atlapexco, Huazalingo, Jaltocán, Tlanchinol, San Felipe Orizatlán, Huau-tla, y con el estado de Veracruz al noreste.

De acuerdo con datos de un registro de población del 2011, de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), en esta comunidad se localiza un gran número de indígenas nahuas que comparten territorio con los mestizos, la población mayoritaria.

La lengua materna en la comunidad es el náhuatl, lengua utilizada por la mayoría de los habitantes de filiación indígena en esta población; el español es empleado de igual forma ya que la población también lo domina.

Chililico cuenta con servicios de luz eléctrica, drenaje, agua potable, las calles principales se encuentran pavimentadas y alumbradas. En cuanto a la educación escolar, se cuenta con escuelas de nivel preescolar, primaria y secundaria.

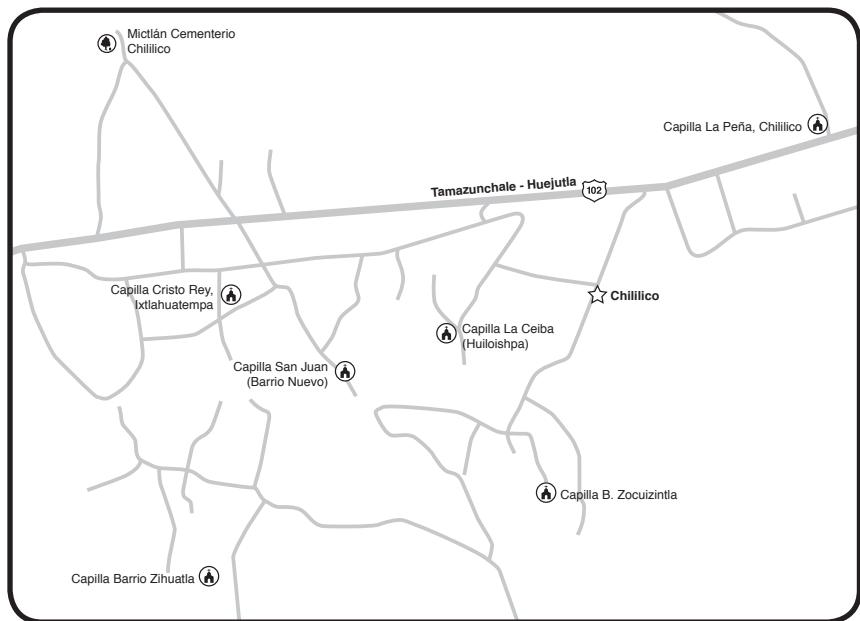


Imagen reproducida a partir de: Google Maps, 2013

Una de las actividades que caracteriza a Chililico es la producción de cerámica con técnicas de manufactura tradicional. Se puede observar la elaboración de macetas, ollas, platos y jarros, destacando también la realización de animales en miniatura: perros, venados, guajolotes, entre otros, que sirven de candeleros, donde se colocan las ceras en los altares mencionados en el apartado anterior. Los elementos que más se pintan en la cerámica son pájaros, flores, estrellas, el Sol y la Luna, así como diversos diseños geométricos. Los colores que anteriormente se utilizaban eran sólo el ladrillo y el blanco, que se lograban mediante una mezcla del barro.

En la actualidad también se utilizan el blanco con el negro, así como pinturas comerciales en diferentes colores, son las que predominan.



Colección privada. Fotografía: Joel Lara González

En la comunidad se ubican diferentes contextos rituales que se llevan a cabo durante el ciclo anual; quizá el más importante, como se ha visto, sea el *Micca Illhuitl*, fiesta de los muertos también conocida como *Xantolo*, que de acuerdo con el calendario católico, se desarrolla en la celebración del Día de Muertos; tal vez sea el periodo del año que tiene mayor valía para la población, pues es el tiempo en el que los nahuas de Chililico, así como los que radican fuera de la comunidad, se reúnen para atestiguar lo que año con año se realiza. Llegan a sus hogares los días previos al 30 de octubre para realizar los preparativos necesarios.



Pieza artesanal. Colección privada.  
Fotografía: Joel Lara González



Pieza artesanal. Colección privada.  
Fotografía: Marco Martínez Martínez

Ya para el día 31 de octubre, se comienza la elaboración de los arcos, proceso que inicia con la recolección de las flores y concluye hasta el montaje del arco. Los arcos se caracterizan por tener una estructura de dos o cuatro varas que van amarradas desde una mesa y se entrelazan en la parte superior, la altura puede variar desde los 50 centímetros hasta poco más de un metro y medio de alto, aproximadamente, como se detalló en el apartado anterior. Se decoran con flor de cempoalxóchitl y con palmilla, ambas se cortan en el campo o se pueden comprar en el mercado municipal, en algunos casos se observa que la cucharilla se teje de tal manera que da la forma de una flor más grande y se distribuye entre los postes y la parte superior del arco.



Pieza artesanal. Colección privada.  
Fotografía: Joel Lara González



Pieza artesanal. Colección privada.  
Fotografía: Joel Lara González



Arco en una casa. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo.  
Fotografía: Andrea Martínez Molina, noviembre de 2011

Los arcos también son adornados con los alimentos que gustaban los familiares que han fallecido: frutas, principalmente naranjas, mandarinas y plátanos, y en algunos casos se ofrecen dulces, cacahuates, cerámica, paletas, ropa y máscaras.

### *La primera ofrenda*

La descripción de los elementos que integran la primera ofrenda ha sido expuesta. En este capítulo se describe lo que sucede en la casa de Fidencio Hernández Hernández, maestro y organizador de la Danza de Cuanegros, así como con la danza misma.

Las características de cada una de las ofrendas cambian de acuerdo con los gustos de los ancestros y, de igual forma, cambian de una familia a otra,

ya que adornan su arco dependiendo de las posibilidades económicas en las que se encuentran, pero sin ser impedimento, la solvencia económica, toda casa ofrenda un arco.

Don Fidencio Hernández Hernández coloca imágenes de la Virgen de Guadalupe y de Cristo, en la pared que se encuentra dentro del espacio del arco. Poco después de que está todo listo, en el altar se realiza un camino de pétalos de flor de cempaóxochitl que va demarcando tanto la entrada a la casa como la salida hacia la calle, con la intención de indicar el camino a los niños difuntos que están por llegar para que así no se pierdan en la búsqueda de la ofrenda, que es para ellos.

Asimismo don Fidencio Hernández coloca en el arco de su casa ropa nueva que ha de usar durante los siguientes días en la Danza de Cuanegros: camisas, pantalones, enaguas y blusas, además de los sombreros y las máscaras. La ropa la coloca de acuerdo con el personaje que representará: “ellos primero van a estrenar y luego ya nosotros, si nos lo queremos poner, lo agarramos de ahí, no se tiene que poner ropa usada”.<sup>1</sup>



Flor de cucharilla. Huejutla de Reyes, Hidalgo, noviembre de 2013. Fotografía: Marco Martínez Martínez

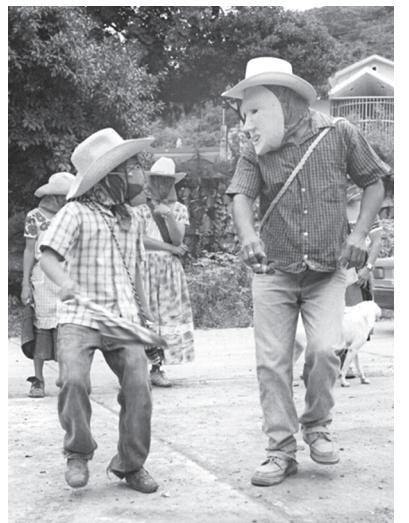
<sup>1</sup> Fidencio Hernández Hernández, 9 de marzo de 2013. Entrevista realizada en La Ceiba, Chililico, Huejutla, Hidalgo.



## *Cuahuehue tlaquastecapantlalli. Danza de cuanegros*

Los domingos anteriores al 31 de octubre, es decir el *domingo grande*, uno de los organizadores de la Danza de Cuanegros hace sonar un cuerno de toro para anunciar que deben prepararse los hombres del barrio de La Ceiba que participarán en la danza para el año que está transcurriendo. Para esta fecha, todos los integrantes saben que es necesario conseguir las prendas y máscaras que portarán durante el rito; ya han elegido, libremente, qué papel interpretarán para los días venideros: *viejas o viejos*.

Quienes se visten de vieja portan una enagua que va debajo de la rodillla y en el torso una blusa bordada, así



Viejos, Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo.  
Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010



Vieja con cera, Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

como un rebozo palomo. Los danzantes conservan debajo de su vestuario la ropa de uso cotidiano.

Para el caso de quienes harán de viejos, su vestuario consiste en un pantalón, que generalmente es de mezclilla, y una camisa o playera que no tiene un color en específico, permitiéndose también el uso de otras prendas. Todos los viejos cargan un morral de ixtle en el que guardan lo que se les regala en las casas. En la mano derecha, amarrado al dedo índice o medio, llevan un pañuelo que, durante la interpretación de la danza, sirve para marcar a las viejas el inicio de su movimiento, así como algunos giros durante el desarrollo de los sones.

Ambos personajes, viejos y viejas, utilizan calzado cómodo, ya que las jornadas de la danza son largas; así, se utilizan tenis, huaraches, zapatos o botas.

Para definir el vestuario de las viejas, el maestro de la danza, don Fidencio Hernández Hernández, nos dice:

Llegábamos con nuestras abuelitas y les preguntábamos su vestuario de ellas, porque a lo mejor se vería mejor con el vestuario de ellas, y así es lo que decidimos formar [...] ; entonces como se visten las viejas, es como se vestían las abuelitas. Así como nos disfrazamos nosotros con las naguas, así eran ellas.<sup>1</sup>

Se observa que no hay un vestuario específico para la danza, pero es claro que los viejos deben vestir prendas de hombre, mientras que las viejas portan, necesariamente, textiles tradicionales femeninos de la región; ésta es una característica que los distingue.

Una peculiaridad fundamental de los personajes es que todos llevan el rostro cubierto; los viejos ocultan el rostro con un paliacate, sobre éste llevan una máscara de diferentes materiales, como madera, plástico o fibra de vidrio, entre otros materiales sintéticos. Las máscaras tienen características



Línea de viejas. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Andrea Martínez Molina, noviembre de 2011

<sup>1</sup> Fidencio Hernández Hernández. 9 de marzo de 2013. Entrevista realizada en La Ceiba, Chililico, Huejutla, Hidalgo.



Vestuario de la vieja. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo.  
Fotografía: Marco Martínez Martínez, noviembre de 2012

84

zoomorfas, antropomorfas y dismorphas. Respecto al uso de la máscara, don Fidencio Hernández Hernández, danzante, maestro y encargado de la danza comenta:

Porque antes, nuestros abuelos o los que empezaron a bailar, ocuparon eso, diferentes máscaras, ya sea de animal... Y las hacían ellos mismos y es por



Músicos afuera de la casa de los Cuanegros. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo.  
Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

85

eso que ocupamos máscaras de madera [...] no tiene que ser otra [...] de lo que ahorita se está usando, ¡eso ya no! [...] Sacan de diferentes personajes, por ejemplo, de los presidentes que a veces no trabajan bien.<sup>2</sup>

Las viejas se cubren la cabeza y el rostro con un paliacate, generalmente rojo, éste lo amarran delante, por debajo de la barbilla, de tal manera que el rostro no se ve. Sobre la cabeza utilizan un sombrero de diferentes materiales y formas.

### 31 de octubre

Estando ya colocado el arco y el altar en todos los hogares nahuas, se reúnen los danzantes en la casa de los encargados, ubicada en la entrada de Chililico, en el barrio de La Ceiba. La casa que se conoce también como *la casa de los Cuanegros*.

La cita se hace aproximadamente a las 8:00 horas y poco a poco los danzantes van llegando con una bolsa en la que llevan el vestuario que han de utilizar.

De igual forma, llegan los tres músicos con sus respectivos instrumentos: violín, jarana huasteca y huapanguera; ellos han sido contratados y cobran individualmente por día, entre mil y mil quinientos pesos; sueldo que es cubierto por los Cuanegros.

<sup>2</sup> Ídem.



Arco y ofrenda en La Ceiba. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo.  
Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010



Cuanegros en La Ceiba. Chillico, Huejutla de Reyes, Hidalgo.  
Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

El primer escenario ritual donde se disponen a bailar es sobre la calle que está entre la casa de los Cuanegros y la ceiba<sup>3</sup> que está plantada frente a

<sup>3</sup> Es característico este árbol, ya que es lo que distingue al barrio, de ahí que haya adoptado el nombre de barrio de La Ceiba.

dicha casa. Esta ceiba se adorna con un muñeco de tela, que hace don José María Hernández, maestro de la Danza de Cuanegros; este lugar, además de la casa, es un sitio con el que la comunidad asocia a los danzantes.

Los músicos se colocan afuera de la casa de los Cuanegros y comienzan a afinar sus instrumentos, hecho esto, interpretan diferentes sones con el objeto de ir introduciendo, tanto a danzantes como a habitantes, al contexto ritual del *Micca Ilhuitl*; posteriormente, los danzantes, ya convertidos en Cuanegros, se disponen en la calle, entre la casa de los Cuanegros y la ceiba, anunciando con esto que están listos para bailar. Enseguida, los músicos inician con el son *La llegada de los Cuanegros*.

En el momento en que los Cuanegros comienzan a bailar, mueven el cuerpo de manera diferente al resto del día; en este primer momento, el flujo de energía con el que bailan se asocia notablemente con lo que en el análisis del esfuerzo, *effort* para el sistema labaniano de análisis de movimiento, se denomina *flujo libre*; después bailarán con un flujo de energía más contenido.

La teoría del esfuerzo, *effort*, incluye en su análisis para el movimiento extracotidiano (en nuestro caso, aplicable a la Danza de Cuanegros), cuatro formas o cualidades que detallan y logran tal análisis; estas cualidades, de acuerdo con el uso del cuerpo, presentan cada una dos posibilidades:

Flujo de energía: libre / contenido

Peso: ligero / fuerte

Tiempo: sostenido / repentino

Espacio: indirecto / directo

Consideramos que el uso del cuerpo, dentro de la danza tradicional, fluctúa siempre entre todas las posibilidades de las cualidades de movimiento; sin embargo, utilizamos esta propuesta de análisis de movimiento con el fin de que se comprenda mejor el sentido y la intención de la Danza de Cuanegros.



Viejo y vieja en La Ceiba, Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Andrea Martínez Molina, noviembre de 2011

Así, esta danza presenta, para el caso de los sones colectivos, un uso del cuerpo que se perfila hacia el flujo libre de energía, con un peso ligero, tiempo sostenido y el uso del espacio indirecto. Estas cualidades de movimiento hacen que los sones sean interpretados dentro del polo indulgente, lo cual los asocia al centro de levedad. Por esto, pareciera que bailan sin estar en contacto con el piso.

A diferencia de los anteriores, los sones de pareja presentan las siguientes cualidades de movimiento: flujo de energía contenido, peso fuerte, tiempo repentino y un uso directo del espacio. Así, estos sones se interpretan en el polo agresivo, es decir, hacia el centro de grave-

dad; estas cualidades de movimiento de los sones en pareja se distinguen más por el uso del cuerpo del viejo, ya que la vieja constantemente baila dentro del polo indulgente.

Es común que durante los primeros momentos del día, el número de parejas sea reducido, ya que conforme avanza el sol van llegando más danzantes, quienes se incorporan al grupo de Cuanegros, ya sea bailando o como espectadores.

Con sonidos guturales, modificando la voz del tiempo indicativo, es decir, el tiempo ordinario, tres viejos de la danza se dirigen a los músicos para pedir un son: “¡Música! ¡Música!, den inicio a la interpretación”; mientras que para concluir el son, con la misma modificación en la voz, el Cuanegro le indica al músico: “¡Mero Cuali! ¡Mero Cuali!”, o “¡Hasta ahí la musical!” o “¡Se acabó la música! Esto acompañado con un gesto corporal que consiste en girar el pañuelo, rematando con golpes de plantas alternadas sobre el piso, en compás abierto y terminando con una flexión de columna y extensión



Son de pareja. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010



Recorrido por los barrios. Chililico, Huejutla, Hidalgo. Fotografía: Andrea Martínez Molina, noviembre de 2011

de brazo en dirección a los músicos. Queda entonces en una suerte de pausa activa, *timing* en planteamientos labanianos, suspendiendo así un momento en el tiempo.

Ahora bien, cuando se junta un mayor número de parejas, los organizadores de los Cuanegros indican que es momento de visitar los barrios de



Cuanegros en un solar. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo.  
Fotografía: Andrea Martínez Molina, noviembre de 2011

Chililico; salen de La Ceiba y se dirigen al barrio de La Peña, para comenzar el recorrido hacia el noreste y pasar después al sureste de la comunidad.

Una característica fundamental en el texto de la Danza de Cuanegros es que ésta se presenta en las casas de los diferentes barrios. Es decir, los caseros invitan a la danza a pasar, ya sea a los solares o a los patios para que los Cuanegros bailen. Cada que llega el grupo a una casa, el primer son en bailarse es *La llegada de los Cuanegros*, mientras que el resto de los sones que se bailan varían de acuerdo con la cantidad de dinero que los dueños de la casa dan a los encargados. Así, el número de sones que se baila en cada casa puede ir desde \$50.00, lo que corresponde a tres o cuatro sones; los que cooperan

con \$100.00 escuchan hasta ocho sones. Mediante un diálogo en náhuatl, tres de los encargados de la danza se acercan a los caseros y solicitan la cooperación que bien puede ser dinero, refresco o aguardiente; este último será para utilizarlo en lo que posteriormente será *el destape*. El encargado de administrar el dinero es específicamente un Cuanegro, que ha sido designado con anterioridad; él trae siempre consigo un morral de ixtle, adornado con ramas de albahaca y con tulipanes, dentro de este morral guarda el dinero.

Durante la estancia de los Cuanegros en cada casa observamos diferentes formas de bailar: hay algunos sones que bailan todos los viejos frente a las viejas en líneas; por ejemplo, *La llegada de los Cuanegros*, *El comanche*, *La polla pinta*, *Los matlachines*, *La llegada de los angelitos* y *El xochipitzáhualatl*; otros se bailan exclusivamente por pareja y los Cuanegros demarcán el espacio ritual, tales como: *Cuanegro 1*, *Cuanegro 2*, *Cuanegro cruzadito*, *El pix pix*, y se observa una variante más en la que también se baila por pareja a reserva de que en ésta, todos los viejos invitan a bailar a la vieja que cada uno quiere, para hacer un baile colectivo, pero por pareja, haciendo de éste un son de destreza en el uso del espacio. El viejo se dirige a la vieja con el grito: “¡A trabajar vieja!, o “¡A zapatear vieja!” Este son es *El caimán*.

Distinguimos que la estructura de las frases que se presenta en la música para la danza de los Cuanegros se divide en dos: frase A y frase B, las cuales se repiten indefinidamente hasta que uno de los organizadores de la danza marca el final del son procurando dar la indicación cuando se repite la frase A. A las formas musicales de la danza las llaman, los músicos, los danzantes y la comunidad en general, *sones*.

Un son se desarrolla de la siguiente manera: el casero pide un son específico; en el caso de que no sepa algún nombre, los músicos eligen la melodía que interpretarán. El grito de “¡Música! ¡Música!” , por parte de los Cuaneiros, es constante hasta que ésta inicia. Se deja pasar la frase musical A, que es la primera, para que los danzantes inicien en la segunda frase, en la B; en ésta los viejos únicamente emiten un grito entrecortado y enfatizado: “¡Uuuu!”, y elevan la mano derecha, que porta el pañuelo, gesto que sirve para marcarle a la vieja su giro de inicio de frase de movimiento. Al término de esta frase B,



Cooperación. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Andrea Martínez Molina, noviembre de 2011



Son de viejos y viejas. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Andrea Martínez Molina, noviembre de 2011

los viejos se integran al baile, coincidiendo la frase musical con la frase de movimiento y con su pareja.

Respecto a la importancia de la asociación de las frases, el maestro Fidencio Hernández Hernández nos dice:

Escuchas el tono donde van los pasos... yo les digo, ¿saben qué?, los pasos son así, desde el día que yo entré es así. Y así vamos bailando. Porque yo veía a los señores que ahorita ya no bailan.<sup>4</sup>

Para que los Cuanegros se despidan de la casa donde se encuentran y pasen a otra, el trío huasteco comienza a tocar *El caimán*, que es el último son o son de despedida que se baila en el lugar. Éste tiene como característica que únicamente bailan un viejo con una vieja, mientras que los Cuanegros que no bailan delimitan el espacio



*El caimán*. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

<sup>4</sup> Fidencio Hernández Hernández, *op. cit.*

donde la pareja que baila se puede desplazar; después de cuatro frases musicales, entra otra pareja de Cuanegros. Al término de *El caimán*, los danzantes se despiden y agradecen el haber sido recibidos para ofrendar su danza en nombre de los ancestros. Del mismo modo, los caseros agradecen a los danzantes que hayan visitado su casa, ofrendando a los danzantes-ancestros: frutas, refrescos, tamales, aguardiente y dinero.



Viejos frente a viejas. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

Finalmente, los Cuanegros salen caminando hasta ser invitados a otra casa. Esta jornada de visitar bailando cada una de las casas comienza cerca de las once de la mañana y termina alrededor de las ocho de la noche. Durante este primer día se visitan los primeros cuatro barrios: La Peña, Zocuitzintla, La Laguna y San Juan.

Regresan a la casa de los Cuanegros y en este lugar se despiden, sólo quedan quienes encabezan el grupo de danzantes para hacer cuentas de lo recaudado y planear el siguiente día.

### 1 de noviembre

Los danzantes comienzan a llegar a la casa de los organizadores, alrededor de las ocho de la mañana. Esperan a que se reúna un mayor número de parejas para continuar con el recorrido iniciado el día anterior, pero ahora hacia los barrios faltantes: Ixtlahuatempa, Zihuatla, Barrio Nuevo y el regreso a La Ceiba. Con ello cumplen la visita a todos los barrios que conforman la comunidad de Chililico. Es importante mencionar que la dinámica descrita se repite durante este día.

### 2 de noviembre

La cita para los danzantes es aproximadamente a las nueve de la mañana; poco después salen a los lugares cercanos a La Ceiba, en donde se les contrata para que bailen nuevamente.

Mientras tanto, los familiares hacen faenas para ir al camposanto a limpiar, pintar y adornar las sepulturas de sus ancestros; algunas familias prevén este mo-



Cuanegro pidiendo aguardiente. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

mento yendo al panteón días antes; tienen como tradición que el panteón esté limpio en su totalidad para el día 1 de noviembre; las familias que no lo hacen así tienen como límite el 2 de noviembre por la mañana.

Ya entrado el mediodía, visitan los sepulcros de los familiares. Sobre las sepulturas se coloca un arco similar al que hay en las casas, como ya se mencionó.



Viejo bailando. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

Al llegar al portón del cementerio, la banda de viento interpreta el son *El canario*, con el cual los diferentes grupos sustentan la cosmovisión del culto a los ancestros en Chililico: Cuanegros, disfrazados, tríos huastecos, otras bandas de viento, mujeres, hombres, niños y ancianos, rodean el panteón en forma *antihorario*, es decir, en sentido contrario a las manecillas del reloj, anunciando su llegada al lugar para rendir el culto.

En cada uno de los sepulcros, las familias se concentran; llevan tamales, refrescos, cervezas y aguardiente, sobre todo, y son ofrecidos al familiar fallecido, y posteriormente consumidos por quienes ofrendan. Sobre las sepulturas se coloca un plato con tamales y se deja también una cerveza. Del mismo modo, cerca de los platos se colocan algunas flores y ceras prendidas. Los familiares y amigos que acompañan a

sus ancestros se colocan en la inmediatez de las sepulturas para así iniciar una parte más del *Micca Ilhuitl*: el consumo de alimentos.

Parte sustancial del culto es que las familias tienen el deber de compartir todo lo que hay de comida y de bebida, pues como dice el maestro Fidencio Hernández Hernández: “Se aprovecha el momento de la fiesta, ya que es el tiempo en el que más hay”.<sup>5</sup> Este compartir no conoce distinción, y genera lazos de unión y sentimiento de colectividad; es decir, de vivir en comunidad. En el panteón se escucha a la banda de viento y los tríos huastecos, que en algunas sepulturas han sido contratados para que interpreten su música y amenicen la convivencia entre muertos y vivos; en esos momentos se permite bailar sobre las sepulturas o a los lados de éstas. Constantemente se truenan cohetes, pues es día de fiesta.

Los Cuanegros, que ya han recorrido la periferia del camposanto, son invitados a acercarse a las sepulturas con la finalidad de que bailen en este lugar. Con ello repiten la



Con rumbo al camposanto. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2012

<sup>5</sup> Ídem.



Caminando hacia el panteón, Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Marco Martínez Martínez, noviembre de 2012

Los Cuanegros permanecen en el camposanto hasta las tres de la tarde, aproximadamente, y después de que se ponen de acuerdo se dirigen hacia Zihuatla para bailar en algunas casas, donde ya los esperan.

<sup>6</sup> José María Hernández Hernández, 4 de noviembre de 2012. Entrevista realizada en La Ceiba, Chililico, Huejutla, Hidalgo.

dinámica que se ha desarrollado en los días anteriores de casa en casa; es decir, se les contrata por cierta cantidad de dinero y dependiendo de la paga varía el número de sones que bailan en el sepulcro. Además de darles el pago se les invita tamales, refresco o cerveza.

Es de notar que cuando algunas familias tienen niños de brazos piden que el viejo o la vieja de los Cuanegros los carguen y bailen con ellos; al término del son regresan al niño con su familiar. Esta acción ritoteatral no es exclusiva del panteón, también durante el recorrido por los barrios sucede esto, ya que: “Los bailamos, pa’que no se enfermen, para que el espíritu los ayude [...] luego ya entregamos el niño, ya quedó curado con el Cuanegro”.<sup>6</sup>

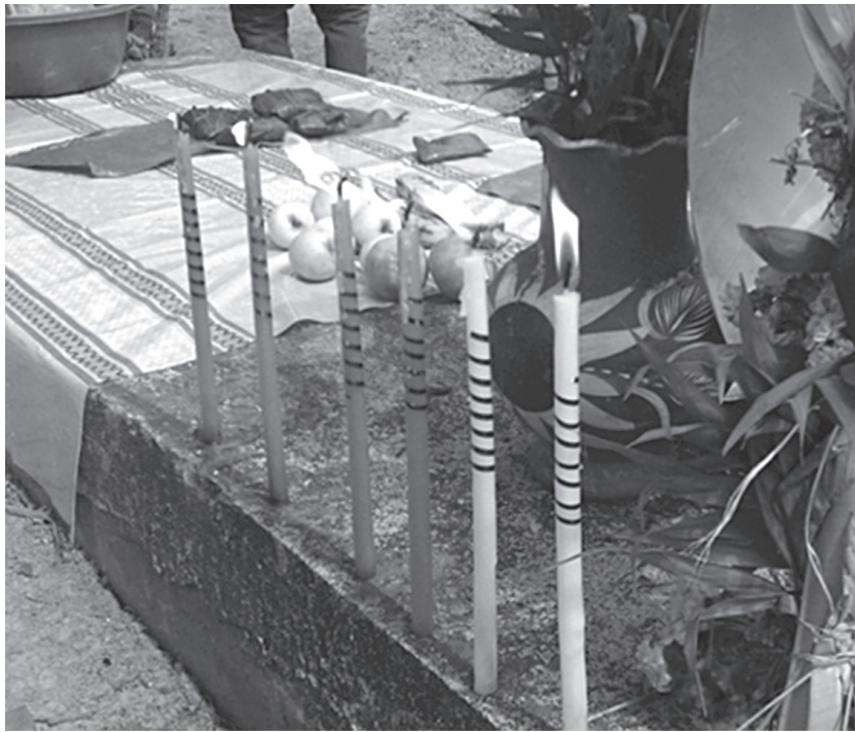


Compartiendo el aguardiente. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

Al terminar de recorrer las casas donde los esperaban, los danzantes regresan a su hogar en el barrio de La Ceiba; es decir, a la casa de los Cuanegros. Hasta este momento los danzantes “descansan”, pero después de este día pareciera que los Cuanegros permanecen en un momento de incertidumbre, misma que termina con *el destape*.

#### *El destape, entre el 15 y el 30 de noviembre*

Alrededor de las nueve de la mañana se reúnen de nuevo los danzantes en la casa de los Cuanegros para ir a bailar exclusivamente a las casas donde fueron recibidos los días 31 de octubre y 1 de noviembre, ya no cobran por bailar; al terminar dos o tres sones, los Cuanegros se despiden y agradecen que los hayan recibido ese año. Del mismo modo, los dueños de las casas agradecen a los danzantes que los hayan visitado y les dan fruta o algunos regalos. Los diálogos entre los caseros y los organizadores son en náhuatl y con la modificación en la voz y los sonidos guturales mencionados antes.



Conviviendo con los ancestros. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo.  
Fotografía: Marco Martínez Martínez, noviembre de 2012

104



Cuanegros en el panteón. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo.  
Fotografía: Andrea Martínez Molina, noviembre de 2011

105



Cuanegro curando. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

Al concluir el recorrido, los danzantes regresan a la casa de los Cuanegros aproximadamente a las ocho de la noche. Conforme pasa el tiempo se observa que se integran más viejos y viejas y, al término del día, suman alrededor de cuarenta parejas. Todos aquellos que interpretaron la danza en alguno de los días en que se desarrolla, deben estar presentes para el momento del *destape*, sin importar que hayan bailado sólo uno de los días.

Al llegar a la casa de los organizadores, los familiares y danzantes se congregan en la ceiba, y es en este lugar donde las mujeres de la familia o las novias colocan a cada danzante, a manera de collar, una cadena de flor de cempoalxóchitl que ellas mismas elaboraron, también les dan una cera prendida.

Al pie de la ceiba colocan tres sillas, que son para los dos padrinos, un hombre y una mujer, y una más para la sahumadora. También se coloca un petate extendido sobre el piso y sobre los lados se ponen dos bambúes largos y perforados, que sirven para portar las ceras al término del *destape*. Al frente de estos elementos se hacen dos filas de danzantes, una de viejos y otra de viejas.

El trío huasteco, habiendo percibido la formación de los Cuanegros, interpreta el son *El canario* o *Xochipitzáhuatl* para que los Cuanegros bailen mientras esperan su turno para llegar al petate e hincarse frente a sus padrinos y entregar la ofrenda.

La ofrenda es el collar de flor de cempoalxóchitl y la cera que se entrega a los padrinos; los viejos se colocan frente al padrino y las viejas frente a la madrina, los padrinos reciben la ofrenda y cada Cuanegro descubre su rostro; en este momento, la sahumadora limpia simbólicamente a cada danzante.



Último día de baile. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo.  
Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

108



Desacralización de los danzantes.  
(Tomada de *Viaje a la Huasteca* de Guy Stresser-Péan, México, Fondo de Cultura Económica, 2008)

109



Diálogo de agradecimiento Chillico. Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

Los padrinos se cuelgan el collar de cempoalxóchitl y, acto seguido, beben un poco de aguardiente, mismo que es escupido sobre los ojos de cada uno de los Cuanegros. Enseguida, el danzante se levanta y agradece a su padrino el hecho de que lo apoye en este *rito de paso*.

Es deber del Cuanegro no cerrar los ojos mientras el aguardiente es escupido, ya que esto tiene graves consecuencias.

Los padrinos, que han aceptado desatar a los Cuanegros, tienen el compromiso de hacerlo durante cuatro años seguidos, como parte fundamental de su *Micca Ihuitl*.

Al pasar la última pareja de Cuane-  
gros, el trío huasteco interpreta algunos  
sones para que los Cuanegros bailen nuevamente, pero esta vez con el rostro descubierto.

Respecto a la importancia del *destape*, don Fidencio Hernández Hernández comenta:

Anteriormente se venía haciendo hasta el día último, que ya se van, es cuan-  
do se tiene que hacer el *destape*, que es el 30 de noviembre. Hasta esa fecha

se tiene que destapar. Y a la persona que bailó, se le tiene que destapar a la fuerza, porque si tú no te destapabas, soñabas con los que ya fallecieron.<sup>7</sup>

Al finalizar esta parte del ritual, los organizadores ofrecen, para los padrinos y sus invitados, así como para los danzantes y familiares, una comida que se paga con el dinero recaudado en los lugares donde bailaron. En caso de que lo recaudado no sea suficiente, los organizadores ponen de su propio dinero para cumplir con el agradecimiento a todos los que asisten. La jornada concluye con un baile de música popular huasteca, que da pie a la espera de un *Micca Ihuitl* más.



Cuanegros en el *destape*. Chillico, Huejutla de Reyes, Hidalgo. Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

<sup>7</sup> Fidencio Hernández Hernández, *op. cit.*



Sahumadora. Chililico, Huejutla de Reyes,  
Hidalgo. Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

112



Limpia del danzante. Chililico, Huejutla de Reyes, Hidalgo.  
Fotografía: Joel Lara González, noviembre de 2010

113



Madrina de los Cuanegros. Chililico Huejutla de Reyes, Hidalgo.  
Fotografía: Joel Lara González, noviembre 2010

## *Descripción kinética de las secuencias de movimiento de La Danza de Cuanegros*

### *Proxemia de la danza*

Esta descripción tiene como objetivo principal acercar a la población que se interesa en el uso del cuerpo de *La Danza de Cuanegros*, enfocándonos particularmente en las secuencias que se realizan con los pies. Este análisis de movimiento se desarrolla con base en el vocabulario kinético presentado en el *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana*, de los especialistas en danza Antonio Miranda Hita y José Joel Lara González. De igual manera, se utilizaron algunos otros elementos conceptuales musicales aplicados a la danza tradicional, con el objeto de ser más claros y precisos al explicar las frases de movimiento y su articulación con las frases musicales. Asimismo, se incluye al final del apartado, un glosario con los conceptos dancísticos empleados en la descripción kinética de las secuencias, para su consulta inmediata.

De igual manera, hemos recurrido a la notación de planos escénicos para mostrar cómo utilizan el espacio los danzantes. Esta notación parte de lo que desarrolló Rudolf von Laban en la década de 1940, pero, para plantearlo de manera accesible, hemos tomado sólo algunos de sus elementos, porque se trata de un método con cierta rigidez y resulta difícil leerlo si

no se está familiarizado con él. Para la notación de estos planos escénicos deben tenerse presentes las siguientes características:

- Los signos que representan a cada uno de los personajes.
- Cada trazo de los danzantes, sea en conjunto, por pareja o individual, se escribe por medio de flechas dependiendo hacia dónde se dirijan los movimientos.
- Cada frase dancística corresponde a cada frase musical, por eso la descripción kinética está en función a las frases musicales; es decir, en la descripción kinética de las frases de movimiento dividimos las secuencias en Frase A y Frase B para que al escuchar la música y distinguir las frases musicales, se puedan relacionar ambos frases.
- Siguiendo el orden anterior, en la notación de la proxemia o uso del espacio de la danza, hemos seguido estas características en la división de frases para que al articular la descripción kinética con el fraseo musical, se haga también con cada uno de los movimientos o trazos descritos en los planos escénicos y sea más accesible para todos su comprensión.

El frente del escenario, lo que corresponde al proscenio, está representado por la parte abierta del trapecio, en este caso la parte baja; mientras que la parte más angosta corresponde al ciclorama del espacio escénico.

Espacio o plano escénico



Estos elementos no llevan tales nombres en campo pero, para facilitar el lenguaje, hemos convenido en llamarlos así para efecto del montaje de la danza.

Los Viejos y las Viejas de la danza corresponden a la siguiente simbología:



Viejas



Viejos



Personajes principales  
(para distinguir en el son  
*Los matlachines*)



Músicos

El análisis de movimiento se realiza exclusivamente a las interpretaciones de los maestros de la danza. En el caso del Viejo, como se ha dicho a lo largo del texto, el maestro Fidencio Hernández Hernández, y para el caso de las Viejas, el maestro José María Hernández Hernández.

En la siguiente descripción se desarrollan las acciones que ejecuta el Viejo, ya que el trabajo de su pareja, la Vieja, consiste en ejecutar los movimientos a manera de “espejo”; así, ambos personajes van hacia la misma dirección, pero con el pie contrario.

El desarrollo del son es el siguiente: los músicos inician la interpretación musical para que los danzantes identifiquen el son que están por bailar; el Viejo saca a bailar a la Vieja y únicamente marca el inicio de cada giro mediante un grito acompañado de un gesto con el brazo y el pañuelo hacia arriba. La Vieja inicia su danzar en la frase de los giros, es decir la Frase B, para continuar con la Frase A; después de dos secuencias, en promedio, inician la frase de movimiento los Viejos, es decir, se incorporan a la danza durante la Frase A. En la descripción kinética se indican las acciones de las Frases A y B, y al momento de indicarse que éstas se alternan, inmediatamente indicamos que se convierten en las Frases A' y B', según el caso.

Ya en el baile, Viejos y Viejas realizan algunas secuencias, entre cuatro y seis en ese lugar, hasta que otra pareja pide el espacio para continuar la danza. En el caso de los sones grupales, el inicio es el mismo; la diferencia radica entonces en que al paso de algunas secuencias, entre cuatro y seis también, el maestro y Viejo de la danza indica un cruce con la pareja para que los integrantes de las filas crucen con sus respectivas parejas, hombro

izquierdo con hombro izquierdo. En ese nuevo lugar interpretan, más o menos, la misma cantidad de secuencias para regresar, mediante el cruce, al lugar donde iniciaron el son y concluirlo en su lugar original.

Existen sones, como veremos más adelante, en los que esta dinámica de cruces se repite; en otros, los trazos son más amplios y dinámicos; en otros más la disposición del uso del espacio es libre, esto se verá en la notación de la proxemia. En todos los casos varía el número de secuencias de los personajes, ya que la duración de los sones no está determinada –como se observa en la etnografía de la danza–; por lo tanto, si el son es más extenso, se tiene la oportunidad de interpretar un mayor número de secuencias, y viceversa. Finalmente, cabe mencionar, al término de la descripción kinética de cada son se presenta la notación proxémica del mismo, para una mejor comprensión.

### *La llegada de los Cuanegros*

#### *Frase A*

##### *Tiempo 1*

Zapateo pie izquierdo adelante, simultáneo, un cuarto de giro a la izquierda. Cepilleo con toda la planta del pie derecho adelante, en contratiempo.

##### *Tiempo 2*

Zapateo pie derecho adelante.

Cepilleo con toda la planta del pie izquierdo adelante, en contratiempo.

## Tiempos 3 y 4

Remate de tres zapateos alternados izquierdo-derecho-izquierdo, con acento en el tercer zapateo, adelante.

En anacrusa, medio giro sobre metatarso del pie izquierdo para alternar la secuencia en los tiempos 5, 6, 7 y 8.

## Frase B

### Tiempo 1

En anacrusa, medio giro a la izquierda.

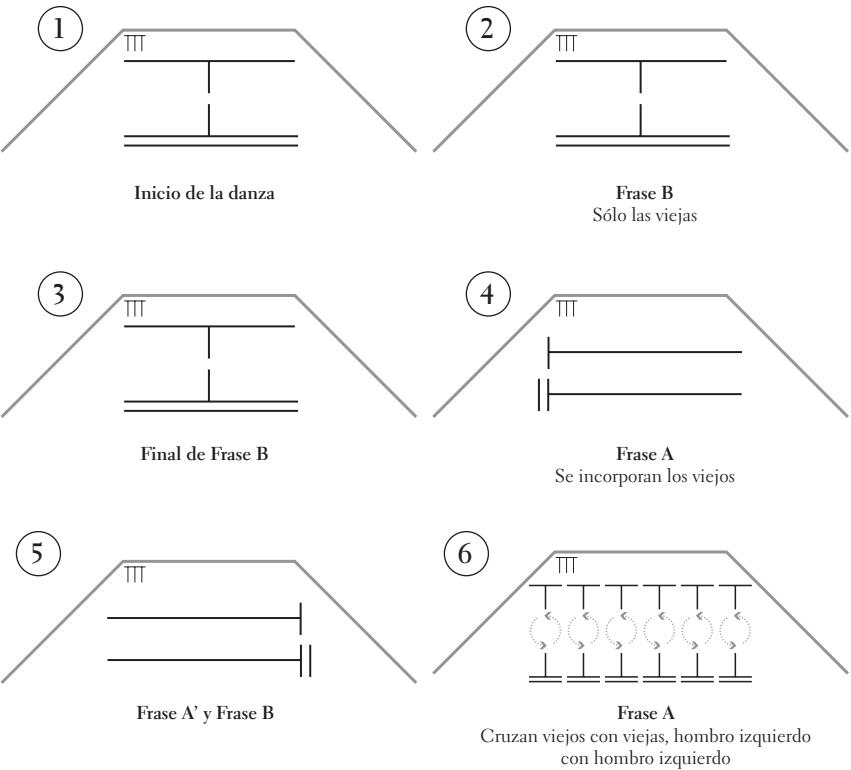
Paso pie izquierdo adelante y elevación sobre metatarso del mismo pie, en contratiempo, con un cuarto de giro a la izquierda.

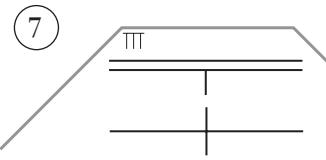
### Tiempo 2

Paso derecho lateral con un cuarto de giro a la izquierda y elevación sobre metatarso del mismo pie en contratiempo, con un cuarto de giro a la izquierda.

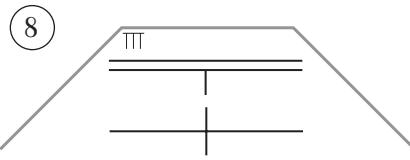
## Tiempos 3 y 4

Remate de tres zapateos alternados izquierdo-derecho-izquierdo, con acento en el tercer zapateo. En anacrusa, medio giro sobre metatarso del pie izquierdo para alternar la secuencia en los tiempos 5, 6, 7 y 8.

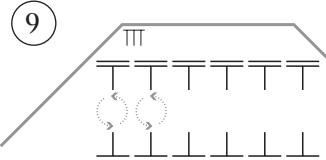




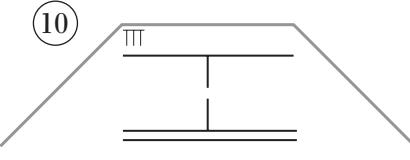
7  
Frase A  
Final de cruce, se invierten las líneas



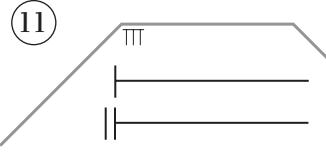
8  
Con esa posición invertida en las líneas, repiten los movimientos anteriores  $n$  número de frases



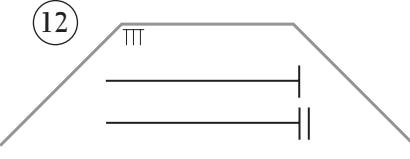
9  
Frase A  
Cruzan viejos con viejas, hombro izquierdo con hombro izquierdo



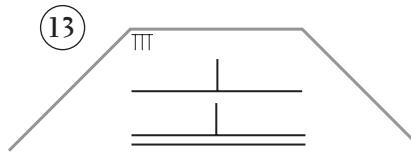
10  
Frase B  
Final de cruce, regresan las líneas a su lugar original



11  
Frase A



12  
Fase A'



13  
Frase B y final del son  
Los viejos voltean hacia donde están colocados los músicos para indicarles el final del son

## Cuanegro 1

### Frase A

#### Tiempo 1

En anacrusa, deslizado sobre metatarso del pie izquierdo atrás. Simultáneamente, elevación de pierna derecha flexionada hacia atrás.

Zapateo botado de pie derecho ligeramente adelante del pie de apoyo, coincidiendo con el tiempo fuerte.

#### Tiempo 2

En anacrusa, deslizado sobre metatarso del pie izquierdo atrás. Simultáneamente, elevación de pierna derecha flexionada hacia atrás.

Zapateo botado de pie derecho ligeramente adelante del pie de apoyo, coincidiendo con el tiempo fuerte.

#### Tiempos 3 y 4

En anacrusa, deslizado hacia atrás sobre metatarso del pie izquierdo. Simul-

táneamente, elevación de pierna derecha flexionada hacia a atrás y medio giro a la derecha.

Remate de tres zapateos alternados adelante derecho-izquierdo-derecho.  
Se alterna.

#### Frase B

##### Tiempo 1

En anacrusa, medio giro a la izquierda.

Paso pie izquierdo adelante y elevación sobre metatarso del mismo pie en contratiempo, con un cuarto de giro a la izquierda.

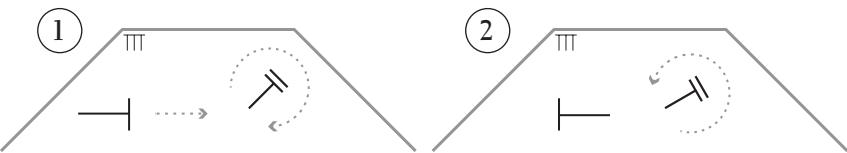
##### Tiempo 2

Paso derecho lateral con un cuarto de giro a la izquierda y elevación sobre metatarso del mismo pie en contratiempo, con un cuarto de giro a la izquierda.

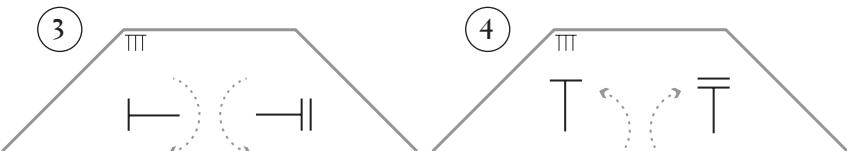
##### Tiempos 3 y 4

Remate de tres zapateos alternados izquierdo-derecho-izquierdo con acento en el tercer zapateo.

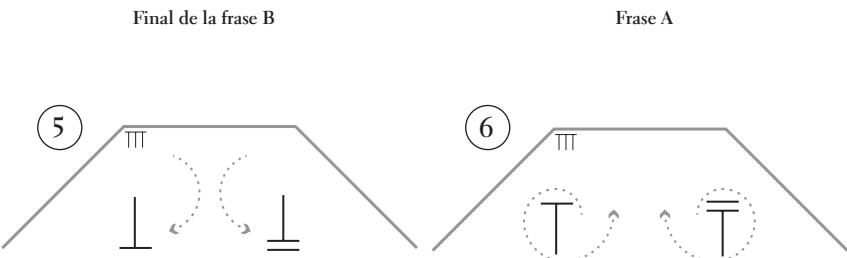
En anacrusa, medio giro sobre metatarso de pie izquierdo para alternar la secuencia en los tiempos 5, 6, 7 y 8.



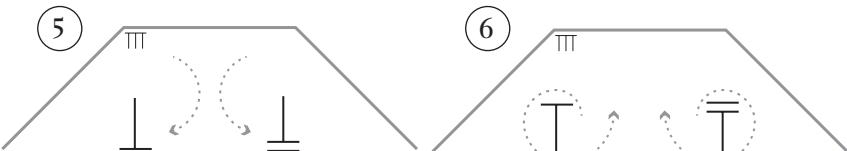
Frase B  
Inicia la vieja



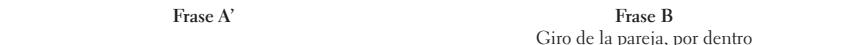
Frase B'



Final de la frase B



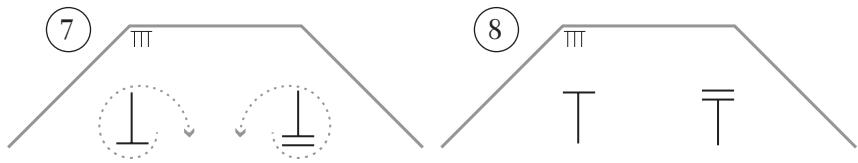
Frase A



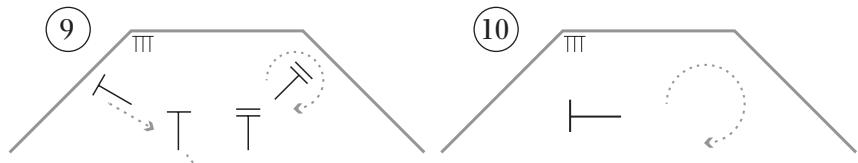
Frase A'



Frase B  
Giro de la pareja, por dentro



Frase B'



Frase B

Esta frase se utiliza para que la pareja que está bailando salga y así dar pie a que la siguiente pareja entre al espacio escénico

Frase A'  
Se repiten los movimientos anteriores  
*n* número de veces

Frase A'  
Se repiten los movimientos anteriores  
*n* número de veces

## Cuanegro 2

### Frase A

#### Tiempo 1

Dos zapateos alternados izquierdo-derecho, simultáneo al primer zapateo un cuarto de giro a la izquierda.

#### Tiempo 2

Caída sobre los dos pies con zapateos simultáneos hacia adelante, en compás semiabierto.

Deslizado sobre metatarso izquierdo hacia atrás en contratiempo, y simultáneo medio giro a la derecha.

Altera tiempos 3 y 4.

Repite tiempos 5, 6, 7 y 8

### Frase B

#### Tiempo 1

En anacrusa, medio giro a la izquierda.

Paso pie izquierdo adelante y elevación sobre metatarso del mismo pie en contratiempo, con un cuarto de giro a la izquierda.

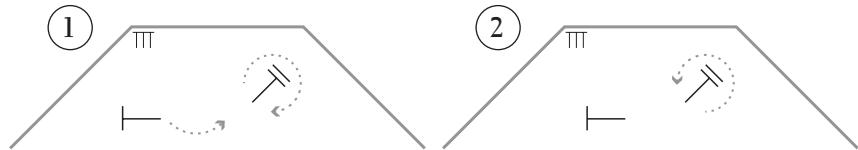
#### Tiempo 2

Paso derecho lateral con un cuarto de giro a la izquierda y elevación sobre metatarso del mismo pie en contratiempo, con un cuarto de giro a la izquierda.

#### Tiempos 3 y 4

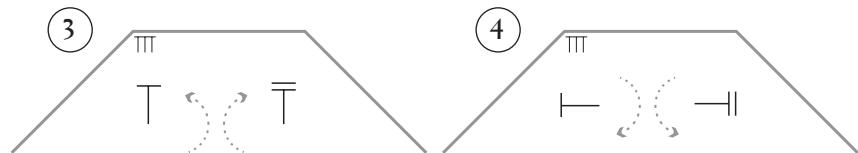
Remate de dos zapateos alternados izquierdo-derecho y caída acentuada sobre los dos pies, con zapateos simultáneos hacia adelante en compás semiabierto.

En anacrusa, medio giro sobre metatarso de pie izquierdo para alternar la secuencia en los tiempos 5, 6, 7 y 8.



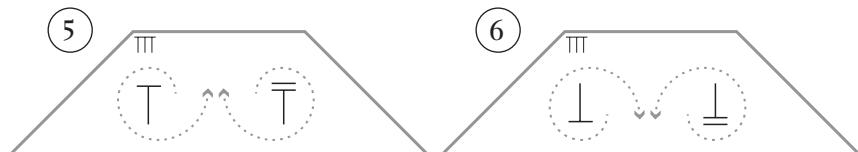
Frase B

Gira la vieja, mientras el viejo camina hacia ella



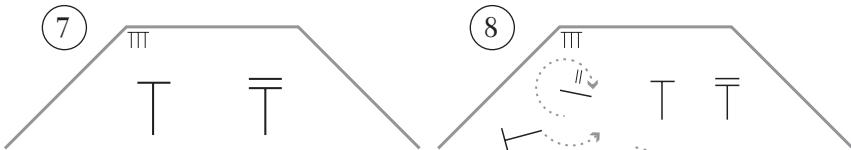
Frase A

Inician los viejos su zapateado



Frase B

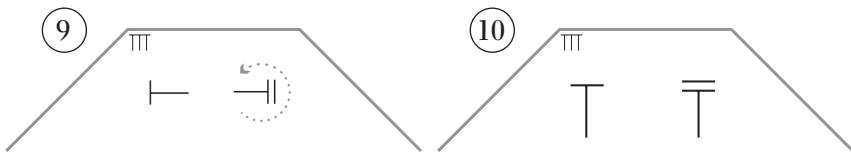
La pareja de viejos da giro y medio por dentro, para cambiar de frente



Se repiten los trazos anteriores  $n$  número de veces, hasta que otra pareja anuncia su participación

Frase B

Inicia la salida de la pareja de viejos



Frase B'

Salida de viejos y entrada de la pareja que empezará a bailar el son

Frase A

Los trazos se repiten con la pareja que ha comenzado a bailar

### Cuanegro cruzadito

Frase A

Tiempo 1

Deslizado hacia atrás sobre toda la planta del pie derecho, con elevación de la pierna izquierda flexionada hacia adelante y rotación de todo el cuerpo en sucesión. Simultáneamente, un cuarto de giro a la izquierda.

Zapateo de pie izquierdo atrás, en contratiempo.

Tiempo 2  
Alterna.

Tiempos 3 y 4

Remate de tres zapateos alternados izquierdo-derecho-izquierdo adelante.  
En anacrusa, medio giro a la derecha sobre metatarso del pie izquierdo,  
para alternar la secuencia en los tiempos 5, 6, 7 y 8.

*Frase B*  
Tiempo 1

En anacrusa, medio giro a la izquierda.

Paso pie izquierdo adelante y elevación sobre metatarso del mismo pie en  
contratiempo, con un cuarto de giro a la izquierda.

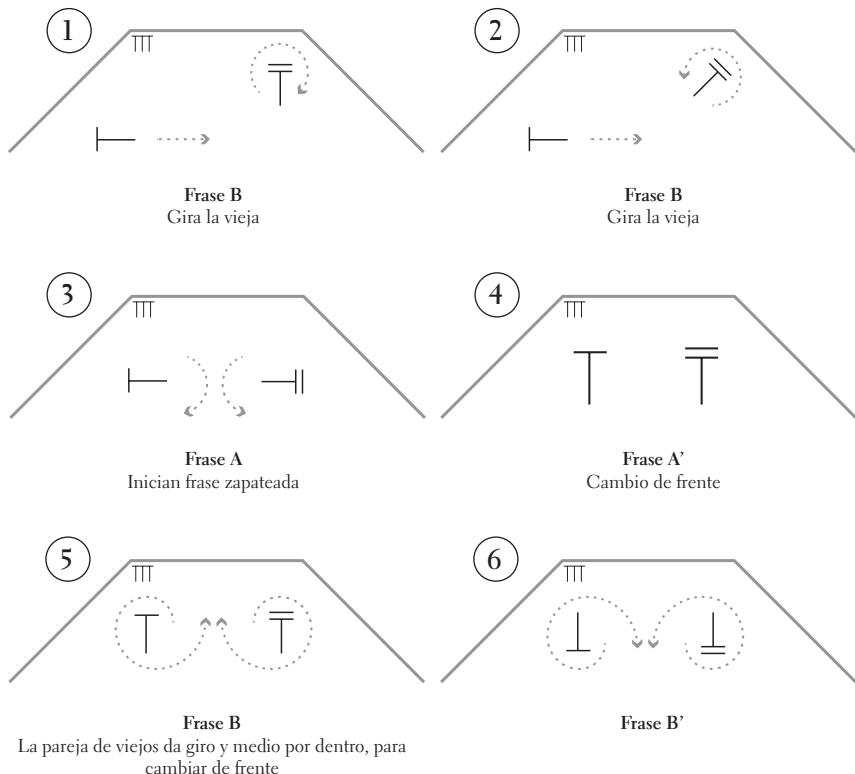
Tiempo 2

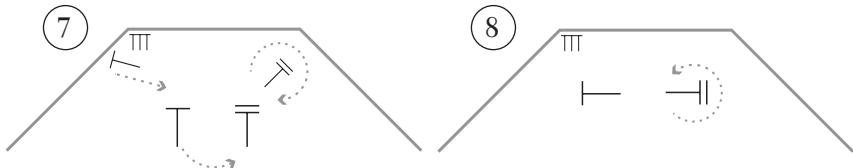
Paso derecho lateral con un cuarto de giro a la izquierda y elevación sobre  
metatarso del mismo pie en contratiempo, con un cuarto de giro a la izquierda.

Tiempos 3 y 4

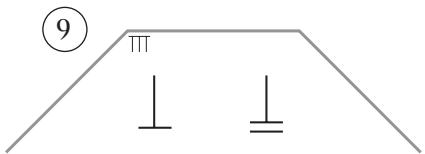
Remate de tres zapateos alternados izquierdo-derecho-izquierdo, con acento  
en el tercer zapateo.

En anacrusa, medio giro sobre metatarso de pie izquierdo para alternar la  
secuencia en los tiempos 5, 6, 7 y 8.





Se repiten los trazos anteriores  $n$  número de veces hasta que la pareja sale, y entra la siguiente



**Frase B**  
Se colocan con el frente para iniciar el son

### *La llegada de los angelitos*

#### *Frase A*

##### Tiempo 1

Dos zapateos alternados izquierdo-derecho, simultáneo al primer zapateo un cuarto de giro a la izquierda.

#### Tiempo 2

Caída sobre los dos pies con zapateos simultáneos hacia adelante, en compás cerrado.

Deslizado sobre metatarso izquierdo hacia atrás en contratiempo y, simultáneamente, medio giro a la derecha.

Altera tiempos 3 y 4.

Repite tiempos 5, 6, 7 y 8.

#### *Frase B*

##### Tiempo 1

En anacrusa, medio giro a la izquierda.

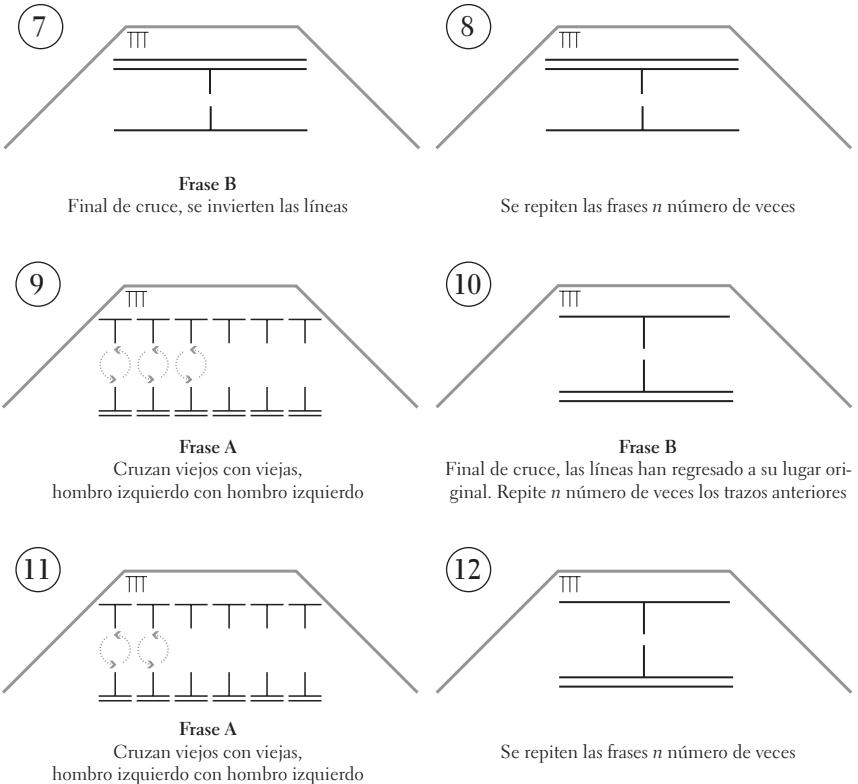
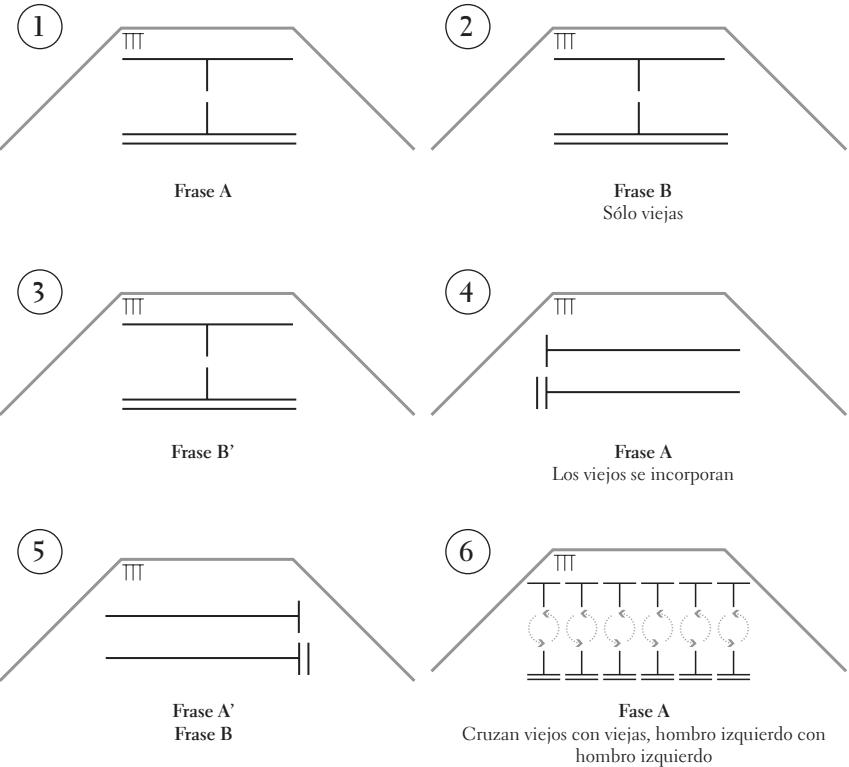
Paso pie izquierdo adelante y elevación sobre metatarso del mismo pie en contratiempo, con un cuarto de giro a la izquierda.

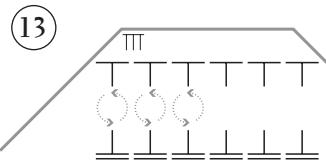
#### Tiempo 2

Paso derecho lateral con un cuarto de giro a la izquierda y elevación sobre metatarso del mismo pie en contratiempo, con un cuarto de giro a la izquierda.

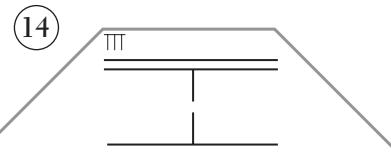
#### Tiempos 3 y 4

Remate de dos zapateos alternados izquierdo-derecho y caída acentuada sobre los dos pies con zapateos simultáneos hacia adelante, en compás cerrado. En anacrusa, medio giro sobre metatarso de pie izquierdo para alternar la secuencia en los tiempos 5, 6, 7 y 8.

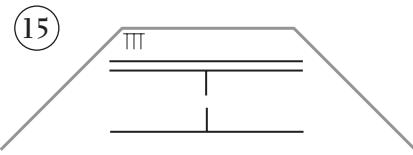




**Frase A**  
Final de cruce, las líneas han regresado  
a su lugar original



Se repiten las frases  $n$  número de veces



Final del son

### *El comanche*

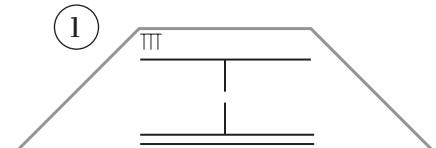
Este son no distingue dancísticamente la Frase A de la Frase B, como la música lo hace; por eso, tanto en la Frase A como en la Frase B musical se realiza la misma frase de movimiento.

#### Tiempos 1 y 2

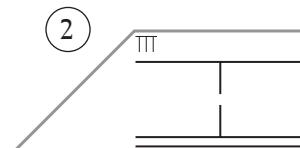
Tres zapateos alternados laterales izquierdo-derecho-izquierdo, con un cuarto de giro a la izquierda.

En contratiempo del tiempo 2, medio giro a la derecha sobre el pie izquierdo.

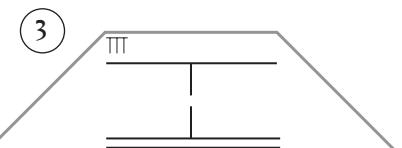
Tiempos 3 y 4  
Alterna.  
Repite.



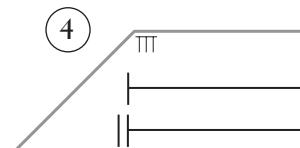
**Frase A**



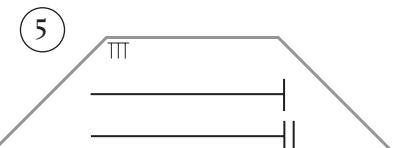
**Frase B**  
Sólo viejas



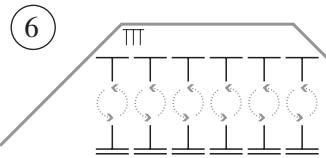
**Frase B'**



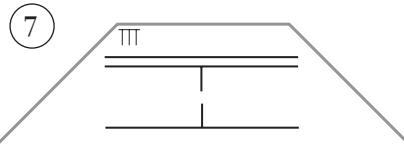
**Frase A**  
Los viejos se incorporan



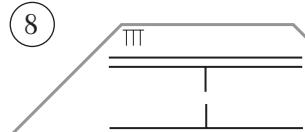
**Frase A'**  
**Frase B**



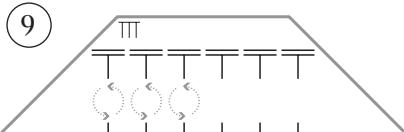
**Fase A**  
Cruzan viejos con viejas, hombro izquierdo con hombro izquierdo



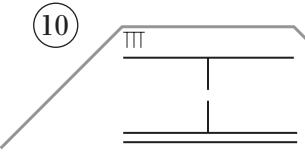
**Frase B**  
Final de cruce, se invierten las líneas



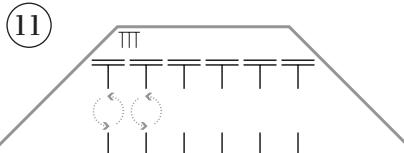
Se repiten las frases  $n$  número de veces



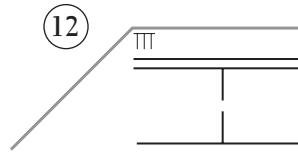
**Fase A**  
Cruzan viejos con viejas, hombro izquierdo con hombro izquierdo



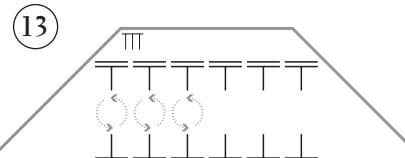
**Frase B**  
Final de cruce, las líneas han regresado a su lugar original. Repite  $n$  número de veces los trazos anteriores



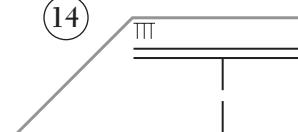
**Frase A**  
Cruzan viejos con viejas, hombro izquierdo con hombro izquierdo



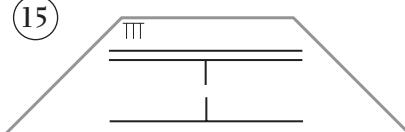
Se repiten las frases  $n$  número de veces



**Frase A**  
Final de cruce, las líneas han regresado a su lugar original



Se repiten las frases  $n$  número de veces



Final del son

### *La polla pinta*

Al igual que el son anterior, *La polla pinta* no distingue dancísticamente la Frase A de la Frase B, como sucede en la música; por eso, tanto en la Frase A como en la Frase B musical se realiza la misma frase de movimiento. La diferencia, entonces, consiste en que este son se baila por pareja.

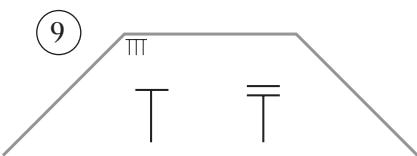
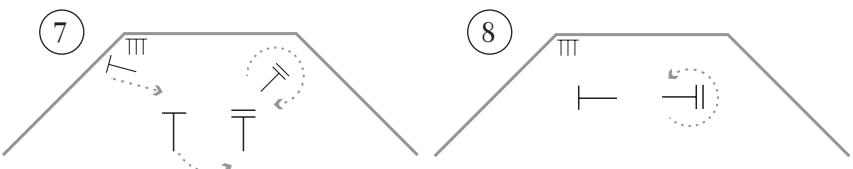
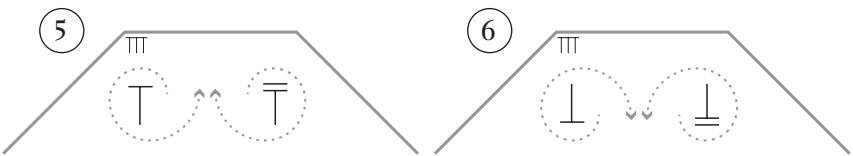
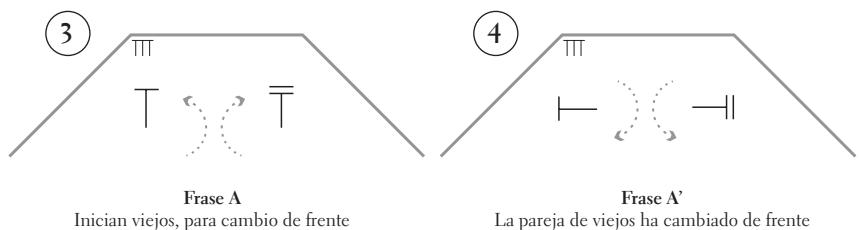
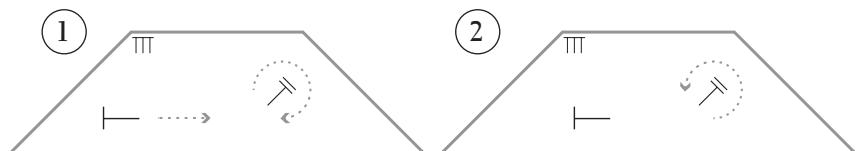
## Tiempos 1 y 2

Tres zapateos alternados laterales izquierdo-derecho-izquierdo, con un cuarto de giro a las izquierdas.  
En contratiempo del tiempo 2, medio giro a la derecha sobre el pie izquierdo.

## Tiempos 3 y 4

Altera.

Repite.



## *El pix pix*

*El pix pix*, como los dos sones anteriores, no distingue la Frase A de la Frase B en su frase de movimiento, por lo que constantemente se interpreta la misma frase dancística durante las Frases A y B musicales. Una particularidad de este son es que puede comenzar como interpretación grupal y después de determinado número de frases musicales, convertirse en un son de pareja.

### Tiempos 1 y 2

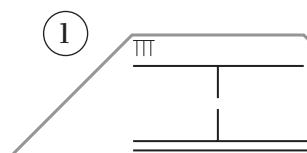
Tres zapateos alternados laterales izquierdo-derecho-izquierdo, con un cuarto de giro a la izquierda.

En contratiempo del tiempo 2, medio giro a la derecha sobre el pie izquierdo.

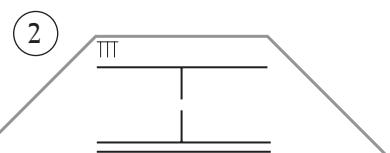
### Tiempos 3 y 4

Altera.

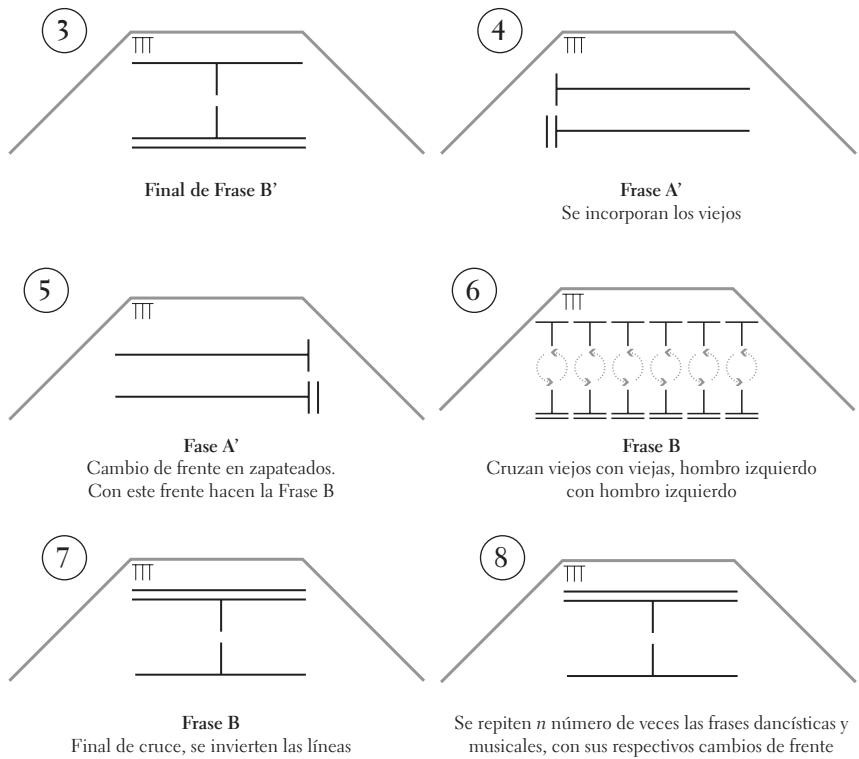
Repite.



**Frase A**  
Disposición espacial grupal, frente a frente las parejas

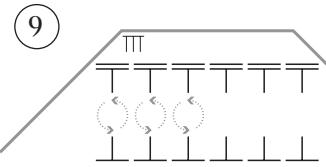


**Frase B'**  
Sólo giran las viejas

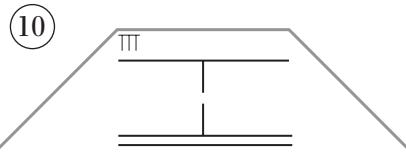


**Frase B**  
Final de cruce, se invierten las líneas

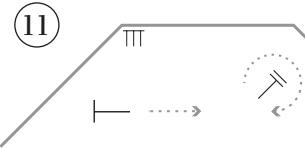
Se repiten  $n$  número de veces las frases dancísticas y musicales, con sus respectivos cambios de frente



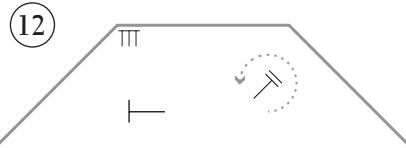
**Frase A**  
Cruzan viejos con viejas, hombro izquierdo con hombro izquierdo



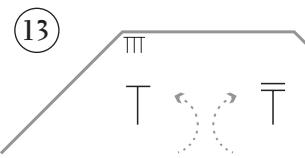
**Frase B**  
Final de cruce, las líneas han regresado a su lugar original. Repite  $n$  número de veces con sus respectivos cambios de frente



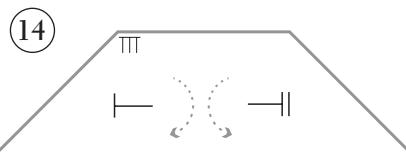
Entra la primera pareja.  
**Frase B.** La vieja gira



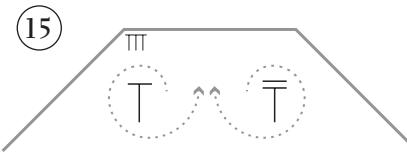
**Frase B'**  
Termina la vieja de girar



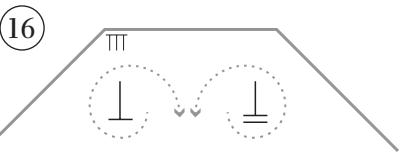
**Frase A**  
La pareja inicia esta frase con su respectivo frente



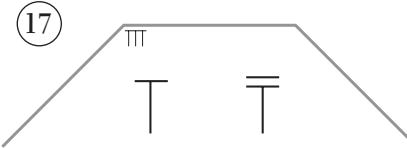
**Frase A'**  
Hacen su cambio de frente según la secuencia dancística



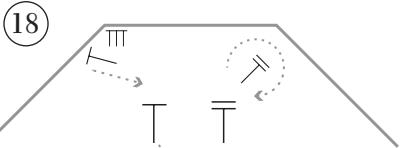
**Frase B**  
La pareja da medio giro



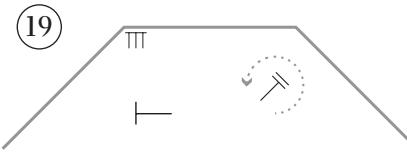
**Frase B'**  
Medio giro más por dentro



Repite  $n$  número de frases hasta que hacen cambio de pareja



Sale la pareja para dar entrada a la siguiente pareja



Entra la siguiente pareja e inicia la vieja en la Frase B

## *El caimán*

Son libre.

### *Frase A*

Secuencia zapateada I, en un compás de  $\frac{6}{8}$ .

#### Tiempo 1

Zapateo con pie derecho adelante.

#### Tiempo 2

Golpe de metatarso izquierdo a posición inicial.

#### Tiempo 3

Zapateo con pie derecho ligeramente adelante de posición inicial.

Alterna.

Repite.

Secuencia zapateada II.

#### Tiempo 1

Deslizado hacia atrás sobre toda la planta del pie derecho; simultáneamente, elevación de pierna izquierda flexionada adelante.

#### Tiempos 2 y 3

Dos zapateos con pie izquierdo adelante, de posición inicial, acentuando el segundo zapateo; a tiempo cada zapateo.

#### Tiempo 4

Deslizado de metatarso derecho a posición inicial.

#### Tiempos 5 y 6

Dos zapateos alternados izquierdo-derecho en posición inicial, a tiempo cada zapateo.

Repite.

#### Secuencia III.

#### Tiempos 1 y 2

Dos zapateos con pie derecho adelante.

#### Tiempo 3

Deslizado sobre toda la planta del pie derecho hacia atrás.

Alterna.

Repite.

### *Frase B*

Secuencia de descanso, en un compás de  $\frac{3}{4}$ .

Tiempo 1  
Paso derecho adelante.

Tiempo 2  
Transición para el cambio de peso.

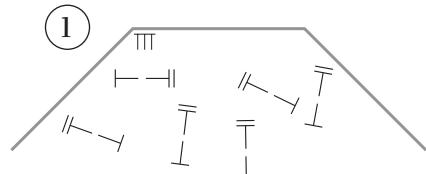
Tiempo 3  
Paso izquierdo a posición inicial.  
Alterna.  
Repite.

Secuencia II

Tiempo 1  
Paso derecho lateral.

Tiempo 2  
Transición para el cambio de peso.

Tiempo 3  
Toque de borde exterior izquierdo cruzado adelante.



Al ser un son con mayor libertad y no tener una disposición del espacio concreta, las parejas se colocan en diferentes lugares para interpretar

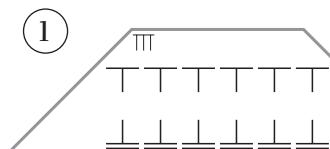
### ***Los matlachines***

Tiempos 1 y 2

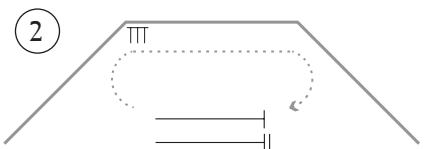
Tres zapateos alternados laterales izquierdo-derecho-izquierdo, con un cuarto de giro a la izquierda.  
En contratiempo del tiempo 2, medio giro a la derecha sobre el pie izquierdo.

Tiempos 3 y 4

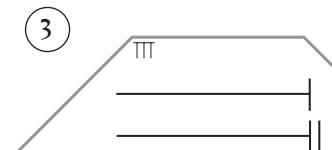
Alterna.  
Repite.



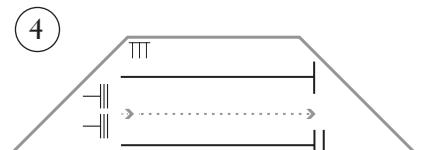
Frente a frente con la pareja



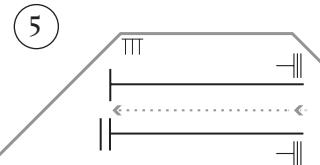
Tomados de la mano, los punteros inician un movimiento en "U" por la derecha



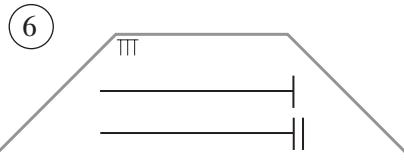
Regresan al lugar original



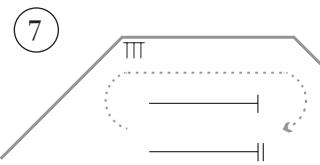
Puente abajo, inician los punteros



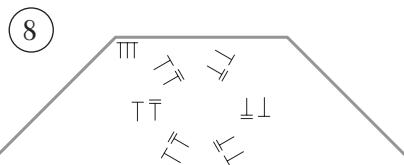
Al llegar al extremo opuesto, los punteros regresan con puente arriba



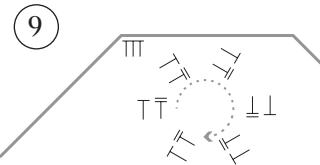
Terminan en los lugares originales



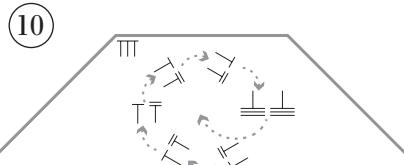
Repite el movimiento en "U" del plano escénico 2



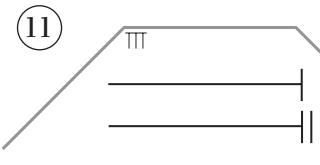
Al llegar al extremo opuesto, los punteros comienzan a formar un círculo



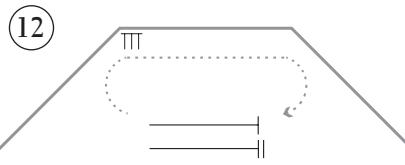
Desplazan el círculo con las manecillas del reloj



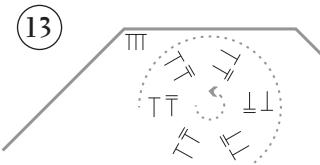
Los punteros jalan al grupo para regresar a las filas originales



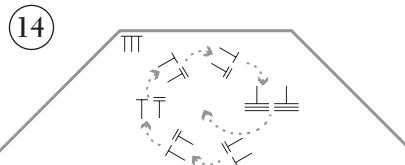
Quedan en el lugar de inicio



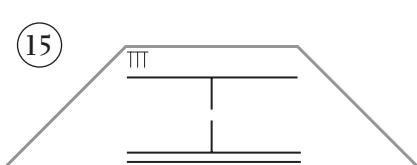
Repite del plano 2 al plano 8



El círculo ahora es desplazado algunas frases con las manecillas del reloj y otras, en contra de las manecillas del reloj



Los punteros jalan nuevamente para formar la fila por parejas



Terminan el son frente a frente con la pareja

## *El xochipitzáhuatl*

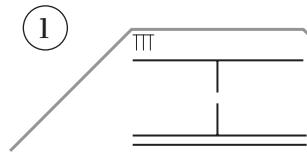
### Tiempos 1 y 2

Tres zapateos alternados laterales izquierdo-derecho-izquierdo, con un cuarto de giro a la izquierda.

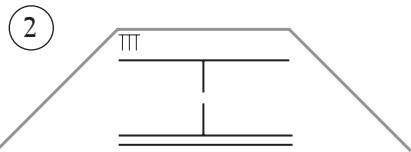
En contratiempo del tiempo 2, medio giro a la derecha sobre el pie izquierdo.

### Tiempos 3 y 4

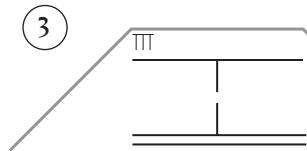
Alterna.



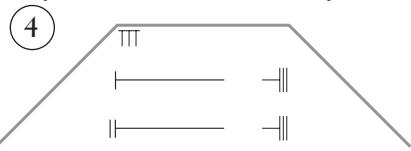
Frente a frente con las parejas



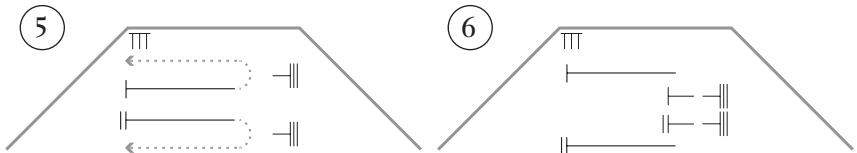
Inician las viejas su frase de zapateado y los viejos se quitan el sombrero anunciando su despedida



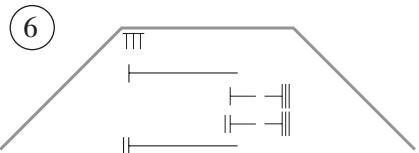
Se incorporan los viejos a la frase zapateada y repiten  $n$  número de frases sus zapateados, frente a frente con la pareja



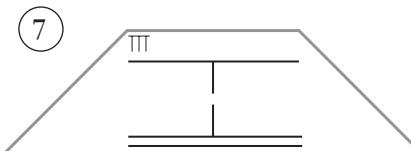
Los padrinos entran al espacio escénico y se colocan frente a los Cuanegros



Los punteros inician un movimiento en "U" por fuera. Al llegar al extremo opuesto regresan con un movimiento en "U" por dentro para retomar sus lugares en las filas



Iniciando los punteros, pasan al frente de los padrinos para ser destapados



Regresan a las filas iniciales para, destapados, terminar el son

## Glosario

**Acentuar.** Dar mayor intensidad al sonido de una pisada. Enfatizar el movimiento.

**Anacrusa corporal.** Movimiento que precede al primer tiempo fuerte de una frase musical.

**Apoyo.** Movimiento en el cual no existe sonido y consta de un cambio de peso.

**Asentar.** Movimiento que da la intención de ser colocado sobre algo sólido, la energía corporal va hacia el centro de gravedad.

**Botar.** Reacción del movimiento hacia el centro de levedad después de ser percutido en el centro de gravedad y con regreso casi instantáneo.

**Caída.** Intención corporal que va de arriba hacia abajo con su propio peso hacia al centro de gravedad.

**Cepilleo.** Movimiento que va del centro del cuerpo hacia afuera, en cualquier dirección. Este movimiento puede ejecutarse con tacón, planta o metatarso.

**Compás.** Distancia que hay entre pie y pie; puede ser cerrado y abierto.

**Contra tiempo.** Movimiento que va después del tiempo fuerte y antes del siguiente tiempo musical.

**Deslizado.** Movimiento que no se separa del piso al ejecutarse; puede ser en cualquier dirección y ser ejecutado con cualquier parte del pie.

**Elevación.** Movimiento que busca el centro de levedad, su dirección es hacia arriba para salir del nivel normal.

**Flexión.** Movimiento en el cual dos segmentos corporales disminuyen el ángulo formado por éstos.

**Giro.** Movimiento circular de todo el cuerpo en su mismo eje.

**Golpe.** Encuentro repentino y violento de dos cuerpos que, como consecuencia, producen sonido.

**Partes del pie.** Segmentos en los que se divide el pie para la realización de los movimientos; su división consta de: planta, metatarso, tacón, punta, borde exterior y borde interior.

**Posición inicial.** Posición de la cual se puede partir para realizar cualquier movimiento en cualquier dirección. Consta de: pies juntos, piernas estiradas, cadera en el centro del eje vertical, espalda sin curvaturas, brazos en posición natural, al costado del torso, cuello no flexionado.

**Remate.** Golpe o golpes que se dan al final de una secuencia y por esto, se enfatiza el golpe o alguno de los golpes que constituyen el remate.

**Rotación.** Movimiento de un segmento corporal en torno a un eje.

**Simultáneo.** Serie de movimientos en el mismo tiempo.

**Toque.** Acción de contacto leve y ligero con otro cuerpo. No existe cambio de peso ni sonido.

**Zapateo.** Golpe dado con toda la planta del pie.



## *Danza de cuanegros: danza de culto a los ancestros*

Al maner de colofón, y después de presentar una breve etnografía de *La Danza de Cuanegros*, del barrio La Ceiba, comunidad de Chililico en el estado de Hidalgo, planteamos una reflexión acerca del discurso de esta danza que, por sus características, nos aventuramos a situar entre las danzas del culto a los ancestros. Sustentamos esta frágil clasificación no sólo en el contexto festivo donde se interpreta, sino a partir de diferentes elementos que se han identificado durante los años de trabajo de campo, que no incluyen sólo las prácticas de observación de la danza, sino también los diálogos entablados con los diferentes interlocutores que participan de y en la actividad: danzantes, músicos, encargados, artesanos de cerámica, mascareros, madrinas, padrinos, entre muchos otros que, de manera directa o indirecta, nos han proporcionado datos cualitativos para esta reflexión final.

Para formular tal reflexión es necesario aludir a algunas características que la antropología considera importantes para definir el culto a los ancestros. Siguiendo a McAnany (1995: 11), el culto a los ancestros se refiere a “rituales y prácticas vinculadas con el entierro y la conmemoración, por nombre, de ancestros apicales de grupos de parentesco”; así, lo primero que sugiere esta compleja conceptualización es que el sistema religioso de pensamiento de

las comunidades que lo asumen, creen que los individuos fallecidos dentro de cada familia ocupan una existencia alterna a la terrenal, una suerte de nueva existencia que los hace preocuparse y, sobre todo, ocuparse por los asuntos mundanos, incluso influir e intervenir en la vida de los vivos.

Parte fundamental en esta creencia es que los vivos dotan y adjudican poderes benignos y malignos a los familiares o miembros de la comunidad de fallecidos; así, justifican que en “esa otra” existencia se procure su bienestar para que, a su vez, a manera de correspondencia, los muertos tengan buena disposición hacia el grupo que los venera. Otro aspecto sustancial del culto a los ancestros es que con él se inculcan, dentro del grupo humano, valores éticos y estéticos que subliman a los vivos y a los muertos; también se promueve la lealtad familiar e intracomunal, se estrechan los lazos sociales, pero, sobre todo, se procura la continuidad humana y cultural, aspecto que define la existencia histórica de un grupo humano. No está de más mencionar que con el culto a los ancestros se establecen relaciones de correspondencia que generan canales transmisores de los vivos a los muertos y de los muertos a los vivos, justo es por esta razón que, necesariamente, el culto a los ancestros sublima tanto a vivos como a muertos. La sublimación se materializa en la búsqueda por agradar al ancestro; por esta razón, los vivos intentan agradar mediante una experiencia netamente sensible a estos ancestros: se les ofrenda la esencia de diferentes aromas para agradar el olfato; de comida, para el gusto; a la vista se le agrada por medio de todos los elementos coloridos que incluye lo ofrendado; el oído, ya que hace muchos años éstas fueron fiestas de guardar, aún se le congratula mediante las ora-

ciones y las formas musicales que caracterizaban a las fiestas. Respecto al tacto, hablaremos líneas más adelante.

Por su parte, los ancestros responden ante lo ofrendado materializando su agradecimiento de diferentes maneras; entre éstas se espera que sean benévolos con los que aún habitan el mundo: mejoren el temporal, coadyuven en el desarrollo de los cultivos, den buenas cosechas para que abunde el trabajo y, más aún, aumenten las posibilidades de reproducción del grupo humano. Es decir, a los ancestros se concede una suerte de eficacia simbólica, y es obligación de ellos responder satisfactoriamente si es que lo ofrecido fue de su agrado y satisfactorio.

El culto a los ancestros, como parte fundamental en las cosmovisiones tradicionales, crea, a manera de vaso comunicante, una triangulación dimensional entre el pasado y el porvenir; el vértice entre estos dos puntos es el presente. Dicho esto, observamos en campo que los objetos de culto que representan los restos de los ancestros, como es el caso de la ropa que se ofrenda en los arcos de las viviendas de La Ceiba, representan vitalidad, identidad y un espacio que los identifica y ubica, razón por la cual se les asocia también a la vida misma. Incluso, a pesar de su ausencia, los ancestros muestran profundas cuestiones filosóficas a los vivos, ya que el paso a la muerte y el regreso momentáneo a la vida, enseña y modela cómo es el tránsito para transformarse en ancestro, es decir, en generador de próxima vida. Para los nahuas de La Ceiba, en Chililico, Huejutla, Hidalgo, el culto a los ancestros y a sus muertos, en general, es una expresión sustancial en la cosmovisión que caracteriza a tal pueblo, ya que es gracias a este culto

que ellos, los que aún están entre los vivos, reflexionan sobre el devenir de la comunidad; por esta razón, ellos, como presente, son el puente entre las dimensiones temporales del pasado y del porvenir. Gracias a este culto a los ancestros los habitantes se percatan de la finitud del ser humano, mediante los que aún dan corporeidad a la vida y los que la dotan de descorporeización: los muertos.

Pero ¿qué otros elementos encontramos en La Danza de Cuanegros para ubicarla dentro de la familia de danzas de culto a los ancestros? Como se comentó, para definir la danza como de culto a los ancestros, no sólo se toma en cuenta el contexto festivo donde se interpreta, sino también los elementos rituales, la forma narrativa de la danza tradicional, que nos acercan a su posible ubicación.

Como se explicó antes, generalmente la vestimenta para la danza es ofrecida a los ancestros desde el levantamiento del arco, posterior al domingo grande. Se mencionó también que el objetivo de ofrecer la ropa era que los ancestros tuvieran la oportunidad de “estrenar” la ropa nueva, asumiendo entonces que no sólo la comida, la bebida, los aromas y los colores tienen una esencia, sino también la ropa; así, la experiencia sensible del ancestro se completa, ya que el sentido del tacto también es satisfecho a través de la textura de la ropa nueva que el ancestro descorporeizado disfruta.

En los días propiamente de la danza, los personajes, Viejos y Viejas, toman de los arcos toda la ropa nueva, ya “estrenada” por los ancestros, porque ahora es momento de usarla dentro del contexto festivo dancístico; esta acción trasciende el mero hecho de tomar la ropa y ponérsela. Se trata de

un primer momento para corporeizar a los ancestros, ya que los danzantes materializan la transformación, como especialistas rituales, de seres humanos a ancestros, y la ropa funciona como un primer objeto que guarda la esencia de tales ancestros para ser impregnada en el cuerpo de cada uno de los Cuanegros.

En un segundo momento, los Cuanegros esconden su identidad ocultando su rostro. Cuando llegan a la casa de los Cuanegros, cada uno de los hombres que danzarán lleva un morral, una mochila o simplemente un envoltorio de paliacate, aparentemente nadie sabe lo que traen dentro, pero se intuye que es el ajuar que han de usar durante la danza. Pese a la intuición, no hay precisión en el personaje que ha de interpretar. Así, cada danzante, al momento de entrar a la casa de los Cuanegros, tiene la absoluta libertad de saber qué personaje asumirá sin que alguien, fuera del grupo de danzantes, sepa en realidad de quién se trata.

Esta acción posibilita el completo préstamo del cuerpo humano a los ancestros. No hay definición corporal, no hay definición del rostro, no existe el concepto de definición durante esta fase del proceso ritual; todo es posible porque la danza comienza a desarrollar el mundo subjuntivo de la cultura, el mundo de la fantasía, de la conjectura; el mundo, incluso, se invierte porque no hay distinción entre los cuerpos vivos y los cuerpos ancestrales, todo lo que existe es confuso, funesto, nebuloso. Así, confundida la corporeidad con la descorporeidad, salen los ancestros de la casa de los Cuanegros.

Los dos momentos a los que hemos hecho referencia siguen el planteamiento que la misma colectividad hace respecto de la danza, al comentar

que los danzantes prestan sus cuerpos a los muertos, y éstos son quienes disfrutan de la fiesta y de lo ofrecido en su honor.

El tercer momento lo ubicamos cuando los danzantes están listos, afuera de la casa de los Cuanegros, para comenzar la interpretación de la danza. El espacio escénico es la calle que se localiza entre la casa de los Cuanegros y el árbol de la ceiba que da nombre al barrio. El inicio de la danza demarca un primer espacio de rememoración<sup>1</sup> a los ancestros, ya que el lazo que une estos dos espacios está constituido por las raíces que hacen de la danza de Cuanegros una experiencia histórica.

Como cuarto momento distinguimos los días en que los Cuanegros danzan barrio por barrio, calle por calle y casa por casa, ya que el andar de los danzantes hace que los habitantes de Chililico evoquen (es decir, regresen el recuerdo a la memoria) a sus ancestros en cuerpos diversos, en características diferentes e, incluso, en sexos diferentes. Esto hace pensar que más que celebrar a los muertos locales, caseros, propios de cada familia, se remembre a todo fallecido dentro de las dimensiones espaciales de Chililico, dando muestra del culto por los ancestros en general, más que por los fallecidos cercanos.

Por otro lado, con esta andanza de los Cuanegros, tanto los cuerpos que no danzan como los que danzan, en otras palabras: comunidad y danzantes,

<sup>1</sup> Paul Ricoeur reconoce en esta acción que “rememorar es una búsqueda activa” (2010: 33). Por esto, el rememorar es una acción advertida por parte del que la ejerce, no es mera casualidad que el recuerdo venga, sino que es causal porque se busca. Al buscarlo, los grupos humanos revivifican lo acontecido en el ayer para poder actuar en el presente, la ausencia de la memoria.

invocan, o sea, demandan ayuda a los ancestros mediante la súplica; para este caso, la súplica corporal en la que se convierte la danza de Cuanegros. Pese a que no se espera a las ánimas de los familiares sino a cualquier ánima, los Cuanegros se transforman en esos espíritus que en cada *Micca Ilhuatl* constituyen el mundo de los ancestros. Con lo anterior, los Cuanegros representan la venida y el regreso de las ánimas de los muertos.

Existe un quinto momento en La Danza de Cuanegros que nos invita a pensarla como un danza de culto a los ancestros; es cuando los danzantes-ancestros terminan de danzar en cada casa y los caseros responden a tal acción con una ofrenda económica y de alimentos. Este binomio de reciprocidad, danza-ofrenda, establece una de las relaciones más estrechas entre los habitantes de Chililico, ya que los compromete en cultos compartidos; se ofrecen los alimentos del arco casero, alimentos cargados de significación dado que, por un lado, han sido despojados de su esencia por los fallecidos familiares; mientras que, por otro lado, estos alimentos cobran real sentido al ser ofrendados a los danzantes-ancestros, puesto que éstos son quienes los comerán o beberán en respuesta a lo invocado por los caseros.

De igual manera, la ofrenda económica compromete a los miembros a apoyar en las diferentes situaciones adversas que se presenten entre los habitantes de Chililico. Por ejemplo, cuando alguna familia pasa por la pérdida de algún familiar, gran número de habitantes visitan a la familia en duelo y dejan una ayuda económica para que la familia no atraviese por mayores preocupaciones a la pérdida del familiar; también cuando sucede alguna desgracia natural que deja desprovistos a algunos de los habitantes,

se hacen colectas económicas para ayudar a los afectados y que su desgracia sea menor.

En fin, estas ayudas mutuas generan la vida en comunidad, el sentimiento de pertenencia; es decir, de adscripción al grupo humano al que se pertenece.

Observamos en La Danza de Cuanegros un sexto momento, que se manifiesta durante una etapa de oscuridad de los seres que danzan; nos referimos al periodo entre el 2 de noviembre y la fecha en la que se hace el *destape*.

Durante este periodo, los danzantes han dejado de ser danzantes, pero no han dejado de ser ancestros, y tampoco han recobrado sus características como seres humanos. Es un periodo liminar prolongado, en el que a los Cuanegros se les presenta, como una esfera nebulosa, lo que son; es decir, es un lapso incierto en la existencia del ser: no se es danzante, no se es ancestro, no se es humano, sólo se es, durante esta etapa, una extensión del culto a los ancestros que, como otra característica, presenta la puesta en escena de la crisis existencial del ser humano.

Por esta crisis, el cuerpo del danzante-ancestro necesita recobrarse para, así, definirse; incluso exige recuperarse para poder definir en qué plano de existencia seguirá viviendo. Para esto, es necesario el *destape*.

El destape de los Cuanegros es el séptimo momento que define a esta danza como de culto a los ancestros. Durante éste, los danzantes cumplen el compromiso de visitar, nuevamente, cada casa de los barrios de Chililico. Ahora no esperan ofrenda alguna porque es su deber hacerlo; sin embargo, hay algunos miembros de la comunidad que sí aportan a la danza para que ésta se realice de la mejor manera en el momento final del *destape*.

El *destape*, como acción ritual, es acción regeneradora porque hace que los danzantes-ancestros recobren su identidad como seres humanos, haciendo salir de su cuerpo a los ancestros que, momentáneamente, corporeizaron su venida gracias al préstamo corporal que obtuvieron de los danzantes.

Con el *destape*, la etapa de crisis de los danzantes, la etapa de vivir con un ancestro en el cuerpo, ha terminado; los padrinos expulsan, mediante la acción ritoteatral de la purificación, a dichos ancestros para que así dejen en libertad los cuerpos de los vivos y se recobren como habitantes de Chililico.

Esta acción ritual del *destape* desacraliza el cuerpo de los danzantes y hace que cada uno de los Cuanegros regrese a ser el que era antes de la danza; es decir, él mismo.

Vale la pena abundar sobre la noción del cuerpo prestado. Esto es sumamente importante dado que nos plantea una problemática de investigación relativamente novedosa y compleja.

Para empezar, consideramos el préstamo del cuerpo como una categoría nativa de investigación, ya que nos habla de una experiencia existencial individual y colectiva. Individual porque hace que cada uno de los Cuanegros, en tanto danzante-ancestro, se sepa como un cuerpo que danza despersonalizado, que ha dejado de ser el mismo danzante para poder transformarse en algún ancestro. Esto es sumamente complejo ya que plantea un préstamo no definido, no se sabe a quién se ha prestado el cuerpo, qué características tiene el ancestro, qué necesidades o, incluso, qué intereses tiene.

Lo anterior tampoco quiere decir que cada danzante pierda la conciencia o sea desprovisto de sus capacidades sensomotoras, como en otros casos

nos ha planteado la etnografía; para el caso de La Danza de Cuanegros, los danzantes están completamente conscientes de sus acciones; distinguen perfectamente la música del son que bailarán, identifican las secuencias de movimiento de uno u otro son, conocen los caminos por los que les toca andar cada uno de los días; es decir, no hay pérdida de la conciencia, por lo tanto, el concepto de posesión no es aplicable para el caso de los danzantes Cuanegros, ya que este concepto denota, generalmente, involuntariedad por parte del poseído.

Los Cuanegros están conscientes de que desde que toman la ropa de los arcos, prestarán su cuerpo a alguno de los ancestros nahuas de Chililico; sin embargo, no saben a quién pero parece no importarles; el punto molar es que el cuerpo humano transporta lo sagrado durante el contexto festivo. Así, bajo esta característica, el cuerpo que danza se transforma en un cuerpo sagrado porque adquiere sentidos y valores diferentes de los de la cotidianidad. Insistimos, no se trata de un cuerpo poseído y desprovisto de capacidades, no; es un cuerpo que sólo se despersonaliza para corporeizar a un ente inmaterial y que, necesariamente, requiere materializarse para poder disfrutar lo que le ofrecen en el mundo terrenal, lo que le preparan con tanto esmero y con tanta abundancia, porque esos muertos son quienes construyen el mundo de los ancestros, los muertos que legitiman el presente de los vivos. Y es justo en este punto de intersección, donde la experiencia existencial colectiva adquiere su importancia.

Al ser los ancestros quienes legitiman la dimensión del presente, y al preocuparse los vivos por mantener el culto a los muertos, las dimensiones

temporales del presente y del pasado adquieren sentido en tanto que ambas entidades esperan y construyen día a día, el porvenir. Un porvenir que se funda en el mantenimiento de las tradiciones y costumbres, en las raíces culturales del pueblo, que posibilitan la continuidad cultural como experiencia histórica de los pueblos tradicionales de México.

## Bibliografía

- ACUÑA, René, *Relaciones geográficas del siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- CABRERA, María del Refugio, *Fiestas de la Huasteca*, tesis de maestría, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1992.
- DE MOLINA, Alonso, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana, y mexicana castellana*, México, Porrúa, 2004.
- DE SAHAGÚN, Bernardino, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 2006.
- DE LA SERNA, Jacinto, *Tratado de las supersticiones, idolatrías, hechicerías y otras costumbres de las razas aborigenes de México*, México, Fuente Cultural de la Librería Navarro, 1953.
- \_\_\_\_\_, “El alma encantada”, en *Manual de ministros de indios*, México, Instituto Nacional Indigenista / Fondo de Cultura Económica, 1987.
- DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, México, Porrúa, 1967.
- GARCÍA BALLESTEROS, Víctor Manuel, *La orden agustina en Nueva España: pensamiento y expresión*, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Filosofía y Letras, 1991.
- GEIST, Ingrid (comp.), *Antropología del ritual*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Liminaridad, tiempo y significación. Prácticas rituales en la Sierra Madre Occidental*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.
- JOHANSSON, Patrick, “Días de muertos en el mundo náhuatl prehispánico” en *Estudios de Cultura Náhuatl* 34, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- JURADO BARRANCO, María Eugenia y Camacho Díaz, Gonzalo, *Xantolo. El retorno de los muertos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- LYNTON, Anadel (recop.), “Algunas palabras del vocabulario de análisis de movimiento Laban” y “Cualidades de comportamiento y psicológicos de los elementos de la eukinética (esfuerzo o dinámica)”, en *Material didáctico del curso sobre Labanotation*, INBA, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.
- McANANY, Patricia, *Living with the Ancestors: Kinship and Kinship in Ancient Maya Society*, Texas, University of Texas Press, 1995.

- MEADE SÁINZ TRÁPAGA, Joaquín, *Huasteca, época antigua*, México, Ediciones Cossío, 1942.
- PÉREZ MENDOZA, Mari Carmen, *Diezmos de indios en la colección de Huejutla 1838-1855*, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2003.
- MIRANDA HITA, Antonio y Lara González, José Joel, *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- SEVILLA VILLALOBOS, Amparo (coord.), *De Carnaval a Xantolo: contacto con el Inframundo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- STRESSER-PÉAN, Guy, *Viaje a la Huasteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- VAN GENNEP, Arnold, *Los ritos de paso*, España, Taurus, 1986.

## *Repertorio*

**L**a Danza de Cuanegros se compone de once sones huastecos, mismos que se tocan de manera alternada en cada una de las casas por donde los Cuanegros materializan a los ancestros.

Existen momentos de mayor ritoteatralidad que otros, por ejemplo cuando los danzantes-ancestros ya están reunidos en la casa de los Cuanegros y comienzan a interpretar su danza, también cuando se preparan para traspasar el umbral y entrar al camposanto, o cuando se reúnen el día del *destape* y se forman para ser destapados por los padrinos, incluso, al término del *destape*, ya recobrados como seres humanos, interpretan un son más, con los rostros descubiertos, para celebrar la ida de los ancestros y el regreso de los hombres nahuas de Chililico. Para estos momentos se tocan dos sones, y el resto del repertorio incluido son los sones interpretados durante toda la temporalidad en la que se desarrolla La Danza de Cuanegros.

Los sones incluidos en el presente material fonográfico son interpretados por el trío Tierra Artesana, conformado por:

Horacio Hernández Hernández, violín

David Alvarado Hernández, jarana huasteca

Juan Hernández Pascual, quinta huapanguera



El trío Tierra Artesana se dedica prácticamente de manera exclusiva a La Danza de Cuanegros; es decir, los tres músicos tienen sus actividades económicas principales fuera de la música, por lo tanto sólo se reúnen para acompañar a los danzantes en la interpretación de esta danza. Pese a que su actividad económica principal no depende de la música, los integrantes del trío cobran por su participación durante los días que son solicitados en el *Micca Ilhuitl* y, a pesar de que los danzantes manifiestan que los músicos han subido mucho sus tarifas en los últimos dos años, los siguen buscando, ya que sólo ellos se saben el repertorio musical completo de la danza.

Finalmente, se incluyen dos huapangos sin nombre que suelen tocar los músicos al esperar que los danzantes salgan de la casa de los Cuanegros, ya transformados en danzantes-ancestros.

Los sones de la danza aquí presentados fueron grabados en la casa de los Cuanegros el día 1 de diciembre de 2009, un día después del *destape*, y fue gracias a los cuatro años de trabajo de campo (2006-2010) con la danza que, un año después, en diciembre de 2010, fueron invitados a dar un curso de interlocutores en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello del Instituto Nacional de Bellas Artes, a alumnos y maestros del Colegio de Danza Folklórica.

### **1. *La llegada de los Cuanegros***

Primer son de la danza que se interpreta al estar los Cuanegros convertidos en danzantes-ancestros; es uno de los sones de mayor ritualidad en el texto de la danza. *La llegada de los Cuanegros* se interpreta de manera colectiva, es decir, todos los danzantes-ancestros participan en dos filas, una de Viejos y otra de Viejas, durante el desarrollo del son.

### **2. *Cuanegro 1***

Son de pareja. Los Cuanegros participan alternadamente formando parejas de Viejo-Vieja. Después de determinadas frases musicales, el viejo pide a la pareja que está bailando, la participación mediante la ejecución de la frase dancística característica del son invitando a su vieja a que inicie su danza en la Frase B musical.

### **3. *Cuanegro 2***

Son de pareja. Se baila con las mismas características que el son anterior. Cada viejo pide a la vieja que baile con él mediante diferentes voces, tales como: “¡A bailar Vieja!” “¡A trabajar Vieja!” “¡A zapatear Vieja!” “¡Ora Vieja!”, entre otras voces que caracterizan la invitación del viejo a la vieja para danzar.

### **4. *Cuanegro cruzadito***

Son de pareja. Una de las características primordiales de los sones de pareja es que al momento de estar bailando, los viejos toman a las viejas por la cintura para que por cada frase dancística, viejos y viejas, vayan cambiando

su frente haciendo la danza más ágil. Mientras están bailando por parejas, los viejos que van a pedir su participación, lo hacen con una voz que los distingue: “¡Con permiso compañero!”

#### **5. *La llegada de los angelitos***

Son grupal. Los danzantes-ancestros nuevamente disponen el espacio en dos filas, una de viejos y otra de viejas. Existe un momento del son en el que las filas hacen un peine de ida por uno de vuelta, es decir, cruzan las filas dos veces para regresar a su lugar; en otro momento del son, los viejos se quedan parados, platicando o jugando entre ellos, y en cada Frase B del son, gritan a las viejas la expresión: “Ú” para marcarles el giro que ellas deben dar. Esta acción la repiten hasta que el viejo que comanda la fila organiza a todos los viejos para integrarse, otra vez, a la danza.

#### **6. *El comanche***

Son grupal. Es uno de los sones más difundidos en la Huasteca hidalguense, entre las muchas danzas de esta área cultural; por ejemplo, la Viejada, los Huehues, los Cuanegros, los Disfrazados, además de los personajes tan característicos en Tehuetlán y Calnali, que llevan este mismo nombre; precisamente el del Comanche o los Comanches alude a grupos nómadas y salvajes que, alguna vez, probablemente, habitaron la región. Para el caso de los Cuanegros, este son se baila con la misma característica que los sones colectivos.

#### **7. *La polla pinta***

Son de pareja.

#### **8. *El pix pix***

Son grupal y de pareja.

#### **9. *El caimán***

Son grupal. Con este son, los Cuanegros acostumbran despedirse de cada casa en donde bailan. Por el tempo del son, los caseros y la gente en general gustan de despedir a los caseros con este huapango.

Es característico de este son, que los Cuanegros bailen en pareja por todo el patio o solar donde fueron invitados, por lo que el uso del espacio es muy grande, ya que todas las parejas se reúnen y bailan simultáneamente cruzando entre viejos y viejas, rodeándose entre ellos y girando de tal manera que el son se hace más vivaz y ágil.

#### **10. *Los matlachines***

Son grupal. Una de las características de este son es que, como forma musical, se le conoce ampliamente en el área cultural de la Huasteca; así, el son de *Los matlachines* lo escuchamos, según etnografía personal, no sólo en la danza de Cuanegros, sino también en danzas como los Huehues, en Hidalgo, las Viejaditas en San Luis Potosí y Veracruz, los Sonajitas, el Tzacam Son y el Poli Son, en San Luis Potosí. Y a diferencia de lo que erróneamente se llega a creer, *Los matlachines* en la Huasteca corresponde a una

forma musical o son, mas no a un género dancístico, como en el caso de los estados del centro norte como Zacatecas, San Luis Potosí, Aguascalientes, Durango y Guanajuato.

### 11. *El xochipitzáhuatl*

Son grupal. Múltiples danzas tienen dentro de sus formas musicales este son que se traduce como “flor menudita”, y que se conoce ampliamente en la Huasteca. En gran parte de las danzas que incluyen este son en su repertorio, lo hacen bajo la característica de resaltar algún momento ritual dentro de la forma narrativa en la que es interpretado.

Para el caso de La Danza de Cuanegros, este son se toca, generalmente, cuando los danzantes-ancestros se marchan del escenario dancístico formando entre la casa de los Cuanegros y el árbol de la ceiba que se encuentra frente a la casa, para comenzar su recorrido por las casas de los barrios, acción ritoteatral que implica una suerte de purificación antes de partir. El son *El xochipitzáhuatl* también suele interpretarse cuando los danzantes-ancestros entran al camposanto el día 2 de noviembre, incluso cuando hay algún habitante de Chililico de edad avanzada, éste pide a los encargados de la danza que para partir de su casa, interpreten este son, ya que, comentan: “así era antes, así se despedían los Cuanegros de las casas”.<sup>1</sup>

### 12. *Son sin nombre*

Este son corresponde al innumerable repertorio de huapangos que suelen tocar los músicos mientras esperan a que los danzantes salgan ya transformados en danzantes-ancestros, es decir, en Cuanegros. El trío Tierra Artesana, entonces, no denomina de alguna manera a este son y sólo la primera armonía del violín es suficiente para que el jaranero y el huapanguero identifiquen las tonalidades con las que han de acompañar al violinista.

Cabe aclarar que los sones interpretados para esperar, suelen amenizar tanto a los hombres que se están transformando en danzantes-ancestros en la casa de los Cuanegros, como a quienes afuera de la casa están esperando a que los Cuanegros estén listos y salgan.

### 13. *Son sin nombre*

Segundo ejemplo de las formas musicales que son interpretadas mientras el trío Tierra Artesana espera afuera de la casa de los Cuanegros. Estos sones, a pesar de que el tempo musical lo sugiere, no son bailados por ningún miembro presente en la espera de los Cuanegros; sin embargo, cuando los danzantes-ancestros están listos y salen de la casa de los Cuanegros, algunos comienzan a zapatear estos sones de amenización; suponemos que esto se hace con el objeto de alegrarse, a manera de ir calentando el cuerpo y el corazón.

<sup>1</sup> Fidencio Hernández Hernández. 18 de noviembre de 2010. Entrevista realizada en la ciudad de México.



*¡Cuanegros tlaquastecapantlalli!: La Danza de Cuanegros / Investigación y texto, Joel Lara González – México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.*

1 fonograma en disco compacto : aleación metálica (56:23 min.) + 1 libro (186 p. : fotos : mapa : incluye bibliografía). – (Testimonio Musical de México, número 60).

1. La llegada de los Cuanegros – 2. Cuanegro 1 – 3. Cuanegro 2 – 4. Cuanegro cruzadito – 5. La llegada de los angelitos – 6. El comanche – 7. La polla pinta – 8. El pix pix – 9. El caimán – 10. Los matlachines – 11. El xochipitzahuatl – 12. Son sin nombre – 13. Son sin nombre.

Cuidado de la edición: Benjamín Muratalla : Omar Quijas Arias : Silvia Lona.

Matriz: Diego Alonso López Hernández.

Diseño de portada y formación de interiores: Isaac Toporek.

ISBN 978 607 484 442 9

Resumen: “Dos domingos anteriores al 31 de Octubre, es decir el domingo grande, uno de los organizadores de la Danza de Cuanegros hace sonar un cuerno de toro y mediante el sonido emitido por esta acción, se anuncia que deben prepararse aquellos hombres del barrio La Ceiba que participarán en la danza para el año que está transcurriendo. Para esta fecha todos los integrantes saben que es necesario comenzar a conseguir las prendas y máscaras que portarán durante el contexto ritual, y de igual forma, han decidido libremente qué papel interpretarán para los días venideros: *viejas o viejos*”.

Español.

Chilico, Municipio de Huejutla de Reyes, Hidalgo

1. Música Tradicional – México. 2. Estudios Musicales – México. 3 Estado de Hidalgo.

Serie Testimonio Musical de México  
Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia

1. Testimonio Musical de México
2. Danzas de la Conquista
3. Música huasteca
4. Música indígena de Los Altos de Chiapas
5. Música indígena del Noroeste
6. Sones de Veracruz
7. Michoacán: sones de Tierra Caliente
8. Banda de Tlayacapan
9. Música indígena de México
10. Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero
11. Música indígena del Istmo de Tehuantepec
12. Banda de Totontepec, mixes, Oaxaca
13. Cancionero de la Intervención francesa
14. Música de los huaves o mareños
15. Sones de México. Antología
16. Corridos de la Revolución. (Vol. 1)
17. Música campesina de Los Altos de Jalisco
18. El son del sur de Jalisco. (Vol. 1)
19. El son del sur de Jalisco. (Vol. 2)
20. Corridos de la Rebelión cristera
21. Música de la Costa Chica
22. Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche

23. *In Xóchitl In Cuícatl*. Cantos y música de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero
24. Abajeños y sones de la fiesta purépecha
25. Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño
26. Corridos de la Revolución. (Vol. 2. Corridos zapatistas)
27. Fiesta en Xalatlaco. Música de los nahuas del Estado de México
28. *Lani Zaachila yoo*. Fiesta en la Casa de Zaachila
29. Tesoro de la música norestense
30. Voces de Hidalgo: la música de sus regiones. (Dos discos)
31. Dulcería mexicana; arte e historia
32. Música popular poblana
33. Soy el negro de la Costa. Música y poesía afromestiza de la Costa Chica
34. Festival costeño de la danza
35. Los concheros al fin del milenio
36. No morirán mis cantos. Antología. (Vol. 1)
37. Suenen tristes instrumentos. Cantos y música sobre la muerte
38. Atención pongan señores... El corrido afromexicano de la Costa Chica
39. A la trova más bonita de estos nobles cantadores. (Grabaciones de Raúl Hellmer en Veracruz)
40. La Banda Mixe de Oaxaca. (Premio Nacional de Ciencias y Artes 2000)
41. *Xquele'm Tata Dios*. Cantos y música del Oriente de Yucatán
42. Guelaguetza: dar y recibir, tradición perenne de los pueblos oaxaqueños
43. Evocaciones de la máquina parlante. Albores de la memoria sonora en México
44. Manuel Pérez Merino. Grabaciones al piano del Cantor del Grijalva
45. *Xochipitzahua*. Flor menudita. Del corazón al altar. Música y cantos de los pueblos nahuas
46. *Yúmare o'oba*. Música ceremonial de los pimas de Chihuahua
47. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuetes en la Catedral de Guadalajara. (Vol. I. Dos discos)
48. Música de nuestros pueblos. (Archivos de Samuel Martí)
49. Músicos del Camino Real de Tierra Adentro. (Dos discos)
50. En el lugar de la música. 1964-2009. (Cinco discos)
51. ...Y la música se volvió mexicana. (Seis discos)
52. Soy del barrio de Santiago. Tatá Benito. Pirecuas de la Sierra de Michoacán
53. 150 años de la Batalla del 5 de Mayo en Puebla. 1862-2012. (Dos discos)
54. De la sierra morena vienen bajando, zamba, ay que le da... Música de la Costa Sierra del suroccidente de México
55. El son mariachero de La Negra: de “gusto” regional independentista a “aire” nacional contemporáneo. (Dos discos)
56. Buenas noches Cruz Bendita... Música ritual del Bajío. (Dos discos)
57. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuetes en la Catedral de Guadalajara. (Vol. II. Dos discos)
58. Los Doce Pares de Francia. Música y danza tradicional de Totolapan, Morelos. (Dos discos)
59. ¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo I. Gestación de la música norteña mexicana. (Un disco)
59. ¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo II. Transnacionalización de la música norteña mexicana. (Un disco)
60. ¡Cuahuehue tlaquastecapantlalli! La Danza de Cuanegros. (Un disco)

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa  
PRESIDENTE

Instituto Nacional de Antropología e Historia

María Teresa Franco  
DIRECTORA GENERAL

César Moheno  
SECRETARIO TÉCNICO

José Francisco Lujano  
SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Leticia Perlasca Núñez  
COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN

Porfirio Castro Cruz  
DIRECTOR DE DIVULGACIÓN

Benjamín Muratalla  
SUBDIRECTOR DE FONOTECA



*¡Cuahuehue tlaquastecapantlalli!*  
La Danza de Cuanegros

número 60 de la serie Testimonio Musical de México, se terminó de imprimir en diciembre de 2013

en los talleres gráficos de Impresión y diseño, ubicados en Suiza Núm. 23-bis, Col. Portales,  
Deleg. Benito Juárez, CP 03570, México, DF. El tiraje es de 1000 ejemplares. La edición se realizó  
en la Coordinación Nacional de Difusión del INAH: Silvia Lona Perales, jefa del Departamento de Impresos;  
Isaac Toporek, diseño de portada y formación; Benjamín Muratalla y Omar Quijas Arias, cuidado de la edición.  
Se emplearon los tipos Electra LT, Trade Gothic LT e ITC Garamond.

