

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

"La quinta huapanguera en el son huasteco y el  
huapango arribeño: el rol de este instrumento  
musical en dos expresiones tradicionales"

TESIS

PARA **OBTENER EL GRADO DE**

**MAESTRA EN**

**ESTUDIOS LATINOAMERICANOS EN TERRITORIO, SOCIEDAD  
Y CULTURA**

**Presenta:**

Lic. Belinda Bencomo Naranjo

**Comité tutelar:**

**Director: Dr. Ramón Alejandro Montoya**

**Asesor: Dr. Leonardo Márquez Mireles**

**Asesor: Dr. Pablo Alejandro Suárez Marrero**



**ESTUDIOS LATINOAMERICANOS EN  
TERRITORIO, SOCIEDAD Y CULTURA**



**CONAHCYT**  
CONSEJO NACIONAL DE HUMANIDADES  
CIENCIAS Y TECNOLOGÍAS

## **DEDICATORIA**

A cada una de las personas que me ayudaron y participaron de esta tesis, en especial a la memoria del laudero Daniel Guzmán. A huapangueros, profesores y amigos que hicieron posible que pudiera realizar una investigación sobre el maravilloso universo del huapango como parte del patrimonio musical de México.

## AGRADECIMIENTOS

Primeramente gracias a DIOS por la bendición que me dio de estar en México, en San Luis Potosí, para comenzar una nueva etapa de mi vida.

Al PELTSC, por seleccionarme para cursar esta hermosa Maestría y a todo el claustro de doctores con los cuales he aprendido una nueva visión sobre el territorio, la sociedad y la cultura. Especialmente agradezco al Dr. Alejandro Montoya por su disposición inmediata para dirigir esta tesis y por su pasión por el huapango. También agradezco al Dr. Daniel Solís por brindarme todo su arsenal de conocimientos y por la humildad con la cual siempre me apoyó, al Dr. José Domingo Padilla por alentarme en mi tema de tesis y valorar mi labor científica. Al Dr. Leonardo Márquez por todos los recursos que me entregó para poder sentar las bases teóricas y metodológicas de la relación entre la música y la Antropología. A las Mtras. Gudelia Cruz y Ángeles Ortiz por su cariño y apoyo incondicional con que me recibieron como extranjera.

Al Dr. Pablo Alejandro Suárez Marrero, mi tutor de tesis de licenciatura, quien me envió la convocatoria del PELTSC, por ser ese canal de bendición y ese ángel de luz para que hoy estuviera escribiendo esta tesis y por su siempre acertada asesoría en la presente investigación.

A Daniela Santoyo y a Daniel Guzmán por toda la ayuda que me brindaron cuando llegué a San Luis Potosí y por mostrarme el universo del huapango. A Gilberto Jasso por guiarme en la investigación y llevarme a mi primer viaje de trabajo de campo a la Huasteca Potosina. A mi compañera de Maestría Yolanda, por acogerme como una hermana mayor y ayudarme en todo lo que necesité en el ámbito académico y personal.

A cada uno de los huapangueros y sus familias que me acogieron en sus casas con tanta hospitalidad y afecto. A Valente y al grupo que encabeza los Domingos de Huapango en Xilitla, a Don Secundino Camacho y su esposa Julia por recibirme en Querétaro como casi una hija. En la capital de San Luis agradezco mucho al Mtro. Gerardo Orta por toda la información que me proporcionó y su apoyo en la gestión para hacer mi trabajo de campo en San Ciro de Acosta, a Yeshua Pérez, Luis Guillermo, Ezequiel Olvera y al Mtro. Jorge Morenos quien puso en mis manos por

primera vez una quinta huapanguera y me brindó parte de la teoría y la práctica que necesitaba sobre este instrumento musical.

A mi mamá y mi familia de la fe que encontré aquí en San Luis por apoyarme siempre incondicionalmente. Y, por último, gracias México.

## RESUMEN

La quinta huapanguera es el instrumento principal del son huasteco y el huapango arribeño. Estas dos expresiones musicales se recrean en la región Huasteca, la Zona Media de San Luis Potosí, la Sierra Gorda y en la capital de San Luis Potosí. En cada una de estas expresiones tradicionales, la quinta huapanguera cumple un rol basado en sus significados, símbolos, usos y funciones sociomusicales. Dicho rol se analizó a través de la Etnorganología, rama de la Etnomusicología sobre la que se llevó a cabo una propuesta teórica metodológica que cubriese sus vacíos ontológicos y epistemológicos. Para lograr este objetivo, fue necesario identificar las principales características del son huasteco y del huapango arribeño, sus semejanzas y diferencias para de esta manera comparar el rol de la quinta huapanguera en ambas expresiones. Además, como parte de la propuesta teórica metodológica de la Etnorganología, se realizó una compilación documental de este instrumento musical. Este estudio, al combinar el método comparativo entre géneros musicales y el instrumento sonoro que los acompaña, juntamente con la implementación de la Etnorganología, contribuye al análisis y sistematización de los instrumentos musicales desde perspectivas antropológicas. De esta manera, la investigación coadyuva a fomentar la relación entre la música y la sociedad, donde el territorio y la cultura devienen constructos fundamentales para la comprensión de estos fenómenos.

Palabras clave: quinta huapanguera, son huasteco, huapango arribeño, Etnorganología

## SUMMARY

The quinta huapanguera is the main instrument of the son huasteco and the huapango arribeño. These two musical expressions are recreated in the Huasteca region, the Middle Zone of San Luis Potosí, the Sierra Gorda and in the capital of San Luis Potosí. In each of these traditional expressions, the quinta huapanguera plays a role based on its meanings, symbols, uses and sociomusical functions. This role was analyzed through Ethnorganology, a branch of Ethnomusicology on which a theoretical methodological proposal was carried out to cover its ontological and epistemological gaps. To achieve this objective, it was necessary to identify the main characteristics of the son huasteco and the huapango arribeño, their similarities and differences in order to compare the role of the quinta huapanguera in both expressions. In addition, as part of the theoretical methodological proposal of Ethnorganology, a documentary compilation of this musical instrument was made. This study, by combining the comparative method between musical genres and the sound instrument that accompanies them, together with the implementation of Ethnorganology, contributes to the analysis and systematization of musical instruments from anthropological perspectives. In this way, the research contributes to fostering the relationship between music and society, where territory and culture become fundamental constructs for understanding these phenomena.

Keywords: quinta huapanguera, son huasteco, huapango arribeño, Ethnorganology

## Índice

### Página

<b>Introducción</b>	1
<b>CAPÍTULO 1. La Etnorganología: una mirada transversal hacia los instrumentos musicales</b>	18
1.1 Fundamentos epistemológicos de la Organología	18
1.2 Propuesta metodológica para el estudio de la Etnorganología	32
<b>CAPÍTULO 2. La quinta huapanguera vista desde la Etnorganología</b>	57
2.1 Caracterización cultural de la Huasteca Potosina, la Zona Media de San Luis Potosí y la Sierra Gorda	57
2.2 Descripción de los municipios del trabajo de campo	74
2.3 La huapanguera como objeto social. Sus aspectos organológicos	81
2.3.1 Terminología	81
2.3.2 Descripción y clasificación	81
2.3.3 Afinaciones	82
2.3.4 Materiales utilizados en su construcción	83
2.3.5 Técnicas constructivas	83
2.3.6 Historia	85
2.3.7 La huapanguera en el trío huasteco y conjunto arribeño	91
2.4 Criterios etnográficos en relación con la quinta huapanguera	92
<b>CAPÍTULO 3. La quinta en el son huasteco y el huapango arribeño</b>	107
3.1 El son huasteco	107

3.1.1 Génesis y conceptos	107
3.1.2 Principales características musicales	110
3.1.3 Lírica	112
3.1.4 Exponentes	116
3.2 El huapango arribeño	117
3.2.1 Génesis y conceptos	117
3.2.2 Principales características musicales	119
3.2.3 Lírica	123
3.2.4 Exponentes	126
3.3 La quinta huapanguera: su rol en el son huasteco y el huapango arribeño	127
<b>CAPÍTULO 4.</b> Documentación etnorganológica de la quinta huapanguera	137
4.1 Documento relativos a su difusión	137
4.2 Documentos relativos a su gestión	141
CONCLUSIONES	147
BIBLIOGRAFÍA	152
FUENTES DISCOGRÁFICAS Y AUDIOVISUALES	165
ANEXOS	167



## INTRODUCCIÓN

El universo de los instrumentos musicales ha constituido temática de interés investigativo por parte de la autora a través de los años, motivado por su condición de guitarrista y gestora del patrimonio musical. Al llegar a San Luis Potosí, la investigadora comenzó a buscar información sobre la música y organología de la región, donde le presentaron el huapango y del cual quedó prendada. De esta manera, llega a la quinta huapanguera, guitarra principal del son huasteco y el huapango arribeño.

La región Huasteca, que comprende los estados de San Luis Potosí, Veracruz, Hidalgo, Puebla, Tamaulipas y una porción de Querétaro, devienen espacios donde se desarrolla el son huasteco. El huapango arribeño se recrea en la Zona Media de San Luis Potosí y la Sierra Gorda de Querétaro y Guanajuato. En algunas zonas de Querétaro, ambas expresiones coexisten y confluyen, como por ejemplo Tolimán, Peñamiller y Cadereyta, San Joaquín, Jalpan, Pinal de Amoles. De igual modo sucede en los municipios de la Zona Media de San Luis Potosí, donde se desarrolla tanto el huapango arribeño como el son huasteco. Sin embargo, un fenómeno que se observó fue que los ejecutantes de son huasteco no interpretan arribeño, mientras que los cultores de este último sí ejecutan el huasteco. Según los propios portadores, este fenómeno se debe a cuestiones sociales, musicales y territoriales.

Debido a la migración interna, los huapangueros de San Luis Potosí se han movilizado hacia la zona centro y capital del estado, por lo que de esta manera los conocimientos y saberes musicales llegan a lugares que no son los de procedencia original, acercando así al huapango a espacios urbanos y ciudadanos. De esta manera, “son portadores de una cultura musical que, aún sin pesar en las maletas, tiene la gracia

de fundamentar múltiples aspectos de sus modos de vida o de sus sueños en el deambular por regiones, fronteras, o por el insondable camino de sus vidas que deja huella en la historia, unas veces como melodía y otras como susurro” (Olmos, 2012, p.3).

Dentro de los estudios organológicos existen varios constructos y enfoques epistemológicos para abordarlos. La Etnorganología es una rama de la Etnomusicología que presenta vacíos teóricos y de la cual no se conoce metodología alguna, por lo que carece de sistematización epistémica al respecto. Por esta razón, esta investigación aportó herramientas teórico-metodológicas para cubrir las ausencias ontológicas que presenta y así contribuir a su sistematización. Bajo las pautas propuestas para una Etnorganología en México, se diseñó el estudio del rol de la quinta huapanguera, basado en sus significados, símbolos, usos y funciones sociomusicales en el son huasteco y el huapango arribeño a través de un análisis comparativo.

De esta manera, se plantean las siguientes problemáticas y objetivos de investigación:

- . ¿Cuáles son los presupuestos teórico-metodológicos de la Etnorganología?
- . ¿Cuáles son las semejanzas y diferencias entre el son huasteco y el huapango arribeño?
- . ¿Cómo analizar el rol de la quinta huapanguera en ambas expresiones tradicionales?

Como objetivo general, este trabajo pretendió comparar el rol de la quinta huapanguera en el son huasteco y el huapango arribeño.

Por su parte, entre los objetivos particulares del estudio se encuentran:

- 1) Diseñar una metodología para el estudio de la Etnorganología
- 2) Caracterizar la quinta huapanguera desde una dimensión etnorganológica
- 3) Analizar el rol de la quinta huapanguera en el son huasteco y el huapango arribeño
- 4) Compilar documentación de la quinta huapanguera como parte de la propuesta metodológica de la Etnorganología

La hipótesis de investigación planteada es que la Etnorganología contribuye al estudio, análisis y sistematización de los instrumentos musicales desde perspectivas antropológicas e históricas. Las pautas teórico-metodológicas de esta disciplina registrarán el rol de la quinta huapanguera en el son huasteco y el huapango arribeño, marcado por sus diferencias y semejanzas.

Esta investigación asumirá el paradigma cualitativo para recolectar información y analizar los datos que se obtendrán sobre la quinta huapanguera, el son huasteco y el huapango arribeño. Las perspectivas de los cultores, expertos y especialistas permitirán la comprensión y profundización de estos fenómenos y procesos; al analizar sus percepciones e interpretaciones sobre el objeto de estudio. En el campo de la investigación cualitativa de la cultura y el arte, se construyen a nivel teórico modelos descriptivos, funcionales y de explicación causal; de lo que los sujetos sociales (huapangueros) realizan en sus prácticas culturales (sones).

El método histórico-lógico permitirá analizar el desarrollo de la huapanguera a partir de su sucesión en el tiempo, al seguir una secuencia lógica en medio de su contexto sociocultural. De igual modo, se realizará un análisis del devenir del son huasteco y el huapango arribeño a través de la historia, así como de las regiones en las cuales se

han gestado. El método comparativo se aplicará para identificar las diferencias y semejanzas del son huasteco y el huapango arribeño en la música, la lírica, repertorio y contexto regional. Asimismo, se utilizará dicho método para conocer el rol de la quinta huapanguera en cada una de las expresiones musicales, marcado por elementos comunes y diferentes.

Para diseñar la propuesta teórica-metodológica de la Etnorganología se consultaron fuentes bibliográficas que abordan aspectos y discursos musicológicos desde el estudio de los instrumentos musicales en todas sus dimensiones. Libros, artículos, tesis y otras investigaciones sobre Organología y Antropología fungieron como pilares para construir un discurso ontológico sobre esta disciplina. Para aplicar esta propuesta de la Etnorganología y el rol de la quinta huapanguera en el son huasteco y el huapango arribeño, fue necesario realizar trabajo de campo en la Huasteca Potosina (Xilitla), la Zona Media de San Luis Potosí (San Ciro de Acosta), semidesierto de Querétaro (Tolimán) y la Zona Centro de San Luis Potosí en los meses de septiembre del año 2023 a noviembre de 2024.

La observación participante permitió comprobar y analizar sus diferentes usos y funciones en manos de los propios ejecutantes, así como las características de cada expresión musical. Las entrevistas constituyen soportes básicos para la sistematización y formalización del conocimiento obtenido a partir de la observación participante. A ejecutantes de la huapanguera en ambas expresiones tradicionales y a lauderos se les aplicaron entrevistas semiestructuradas dirigidas a los usos y funciones sociomusicales, significados y símbolos de la huapanguera. De igual manera, se aplicaron entrevistas estructuradas para obtener información sobre la relación de los sujetos con su instrumento y sobre su vínculo con el contexto sociocultural. Dichas entrevistas permitieron llevar a cabo el análisis organológico y etnográfico de la quinta huapanguera.

En Xilitla se realizaron entrevistas a 3 ejecutantes de la huapanguera durante los domingos de huapangos llevados a cabo en la plaza central del municipio y a 2 lauderos. En San Ciro de Acosta, en el marco del Tercer Festival de Huapango Arribeño, se llevaron a cabo 2 entrevistas a huapangueros y al historiador del municipio Edgardo Govea Padrón. En Tolimán se entrevistó al laudero Luis Maximiliano Pérez y al poeta Don Secundino Rivera. El centro de San Luis Potosí fue el escenario para las entrevistas realizadas a intérpretes de la quinta huapanguera como Yeshua Pérez, Ezequiel Olvera, los maestros Gerardo Orta y Jorge Morenos, Eloy Zúñiga y Yuyultzin Pérez (integrantes del trío Tlacuatzin), Luis Guillermo Martínez y Natividad Flores. También en el centro de San Luis se entrevistó a los lauderos Daniel Guzmán y Ruy Alonso Guerrero.

Durante los procesos de observación participante y entrevistas, se pudo constatar el amor hacia la quinta huapanguera, considerada un refugio y fuente de inspiración para muchos de sus cultores. Tanto lauderos como intérpretes se han apropiado del instrumento a través de la pasión que les genera, mediante los procesos de tradición y continuidad del huapango, al asumir a la quinta y al huapango como parte indispensable de sus vidas.

Las grabaciones y videos musicales fueron fuentes vitales para el tipo de análisis que se iba a realizar, pues proporcionan los datos necesarios para establecer las comparaciones técnicas y musicológicas. Para la compilación de documentos relativos a la gestión y difusión del instrumento, las fotos, carteles, oficios, cartas y discos fungieron como fuentes primarias de información.

En el primer capítulo se presenta la propuesta metodológica de la Etnorganología, para la cual fue necesario realizar una revisión teórica sobre la Organología y la Antropología, con el objetivo de sentar las bases ontológicas y epistemológicas de esta disciplina. El segundo capítulo lleva a cabo una caracterización y descripción de los espacios donde se realizó el trabajo de campo, así como un análisis organológico y etnográfico basado en la Etnorganología. El tercer capítulo aborda la historia, características musicales y líricas del son huasteco y el huapango arribeño, además se analizó el rol de la quinta huapanguera en ambas expresiones tradicionales. En el cuarto y último capítulo se realizó una compilación de los documentos relativos a la gestión y difusión de la quinta huapanguera.

En México, existen varias fuentes bibliográficas que abordan la temática organológica desde aspectos musicales, etnográficos, históricos y socioculturales. El *Atlas Cultural de México* (Música) de Juan G. Contreras (1988) constituye un referente iconográfico devenido catálogo de los instrumentos musicales mexicanos, donde se encuentra representada la quinta huapanguera, pero sin ningún dato sobre ella.

*La mata de los instrumentos musicales huastecos. Texquitote, San Luis Potosí* de Víctor Hernández Vaca (2017), presenta la tradición de los hacedores de instrumentos musicales de cuerdas de la comunidad náhuatl de Texquitote, para exponer e interpretar la etnolaudería sagrada y ritual en la Huasteca Potosina. Además, aborda las características de la quinta huapanguera, haciendo un análisis constructivo y morfológico de este instrumento musical; también describe su historia y función sociomusical. Hernández Vaca, como investigador dedicado a los temas de laudería, ha publicado artículos como Son huasteco, son de costumbre. *Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí* (2012) y *De organografía, organología y etnolaudería* como propuesta para el estudio de los instrumentos musicales tradicionales (2020) que constituyen referentes para el estudio de la quinta huapanguera desde su

construcción.

De igual manera, la tesis de licenciatura *Los Kuachichiketl: Prácticas de elaboración de instrumentos cordófonos y desarrollo comunitario en Texquitote Primero, Matlapa, San Luis Potosí* (2017) de Gilberto Jasso Padrón retrata los procesos de construcción de la quinta huapanguera, a través de las técnicas y materiales empleados por los lauderos de esta región. Asimismo, la tesis de licenciatura de Pablo Torres Soria titulada *Las maderas utilizadas para la construcción de instrumentos musicales de cuerda* (1982) realiza un minucioso análisis sobre la confección de los instrumentos de cuerdas pulsadas, como la quinta huapanguera, así como relata en detalle los materiales que se utilizan para su construcción.

*El bajo sexto: Símbolo y unificador cultural en la frontera México-Estados Unidos* (2016) de Luis Díaz Santana y las tesis de licenciatura *El rabel en la Huasteca Potosina: un modelo etnoarqueológico aplicado en contextos históricos* (2010) de Jocelyn Vázquez y *Un análisis antropológico del mitote Xi'ui (Pame) de Santa María Acapulco, San Luis Potosí* de Antonio Asunción (2016) son referentes que abordan al instrumento musical como símbolos de identidad y en contextos antropológicos.

En los artículos *La música huasteca* (2016) y *Sones huastecos y altares: rituales y etnomusicología nahua de costumbre en el norte de Veracruz México* (2021), su autor, Román Güemes aborda las características de la quinta huapanguera y del son huasteco desde varias dimensiones.

*El Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX* de César Hernández (2003), es un libro que explora y describe el universo musical de la Huasteca, centrando su atención en el huapango. Además, revisa el origen de la quinta huapanguera y la jarana huasteca; al comparar sus afinaciones y sus aspectos organológicos con la de los instrumentos tradicionales. *Compendio de sones huastecos: métodos, partituras y canciones* (2008), de Mario Guillermo Bernal, describe las

características musicales del son huasteco en cuanto a la rítmica y la armonía, la estructura el canto y versificación, así como los diferentes estilos de son huasteco.

La tesis de licenciatura *El huapango como vehículo de cohesión social e identidad en la Huasteca Potosina: el caso de Xilitla* de David Hernández (2012) presenta la influencia que ha ejercido este género musical en la Huasteca Potosina desde el propio espacio geográfico hasta su contexto sociocultural. Otra tesis que aborda el tema en cuestión es *El huapango: un trozo de la Huasteca esparcido por México a través de notas musicales* de Alma Castillo (2011), ya que constituye un estudio desde varias perspectivas musicales sobre el son huasteco y destaca la relevancia que tiene desde el punto de vista patrimonial.

Además, las tesis *Tradición al ritmo cultural: el huapango en Xilitla* de Maricela Barrera (2015), *Huapangos Huastecos, de lo tradicional a lo académico* de Omar Almazán (2023) y *La transmisión de saberes musicales: el caso del huapango de la Huasteca de Margarita Bolaños* (2015) describen y explican el fenómeno del huapango desde perspectivas técnicas- musicales y antropológicas.

El Dr. C. Agustín Rodríguez tiene una vasta obra relacionada con el huapango arribeño, entre las que se encuentra su tesis de maestría *Topada en la Sierra Gorda: los temas de la memoria y el destino en los Leones de la Sierra de Xichú* (2014); así como la tesis doctoral *La topada de poetas: estructura, elementos y tradicionalidad en una fiesta ejidal* (2019). La tesis doctorales *Huapango Arribeño, diacronía de la expresión musical-poética de la Zona Media de San Luis Potosí, la Sierra Gorda de Guanajuato y Querétaro* de Neftalí Díaz (2014) y *Compañeros del Destino: Transborder Social Lives and Huapango Arribeño at the Interstices of Postmodernity* de Alex Chávez (2010) devienen referentes sobre las características del huapango arribeño, desde ámbitos musicológicos y etnomusicológicos.



*Poetas y juglares de la Sierra Gorda* de Eliazar Velázquez (2004) y *Glosas en Décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda* de Socorro Perea (2005), son compilaciones de historias de vida de exponentes del huapango arribeño y recogen informaciones sobre esta práctica cultural, por lo que permiten su acercamiento desde enfoques etnográficos.

Respecto a las topadas y la música de velación, vertientes del sistema poético-musical del huapango arribeño, se encuentran los trabajos de Marco Molina (2010) en *La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructuras de la topada* y de Daniel Gutiérrez (2023) con *La décima y la música de velación en la tradición del huapango arribeño*. Estas investigaciones proporcionan las características de estos contextos sociomusicales, además de brindar descripciones sobre los mismos.

### **Las regiones culturales**

El concepto de región presenta varias acepciones e implica varias aristas como lo cultural, lo histórico, geográfico, lo social; por lo que deviene conceptualización heterogénea y pluridimensional. Guillermo de la Peña (1991), en *Los estudios regionales y la Antropología Social en México*, afirma que la región no es un concepto unívoco, sino que ha tenido varios usos y ha sido abordado desde diferentes perspectivas por las distintas disciplinas, por lo que es “...un concepto histórico, poliético, cuyo significado se modifica por circunstancias de tiempo y lugar” (p.45).

Disciplinas como la Arqueología y la Antropología utilizan los términos de área cultural y región cultural para indicar la distribución espacial y el ritmo de comunicación de ciertos rasgos o patrones creados o utilizados por un grupo humano. Precisamente, es la acción humana la que une a las regiones entre sí para formar unidades políticas-administrativas, económicas y áreas culturales. Los espacios que comprenden las regiones están definidos por la apropiación que los sujetos hacen de estos, ya que devienen resultados de un imaginario socialmente construido:

El espacio como producto social es un objeto complejo y polifacético: es lo que materialmente la sociedad crea y recrea, con una entidad física y definida. Es una representación social y un proyecto en el que operan individuos, grupos sociales, instituciones y relaciones sociales. Este espacio se nos ofrece a través de un discurso socialmente construido, que mediatiza nuestra representación y nuestras prácticas sociales. (Herrera, 2012, p.8).

Lameiras(1997) sostiene que para los historiadores las regiones se mimetizan con el enfoque se tenga de ellas, ya sea el cultural, social, económico, político, demográfico, administrativo o vivencial. De esta manera, "... la región se transfigura a la luz del factor externo referencial de la elección del investigador" (p.27). Al constituir un entramado de acciones humanas estructuradas sobre un área geográfica, la región no se limita a esta, pues es un tejido de procesos y conexiones creados por los individuos.

La cultura, como conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, adquiridos por los miembros de una sociedad, define y caracteriza a las regiones desde su pluralidad y multidimensionalidad. En el contexto regional, los antropólogos se centraron en la descripción de las formas de hablar, comer, bailar, cantar y celebrar, de actuar, pensar, creer de los sujetos; por lo que son los elementos culturales los que determinaban y configuraban el espacio habitado. El antropólogo Gilberto Giménez (2007), en *Estudio sobre la cultura y las identidades sociales*, aborda esa interconexión existente entre la cultura y el territorio como espacio habitado del cual se apropian los grupos sociales a través de interacciones simbólicas. Las manifestaciones culturales devienen símbolos de la región sociocultural, al considerar esta última como soporte de la memoria colectiva y espacio geosimbólico cargado de afectividad y significados.

La región, como territorio:

responde en primera instancia, a las necesidades económicas, sociales y políticas de cada sociedad, y bajo este aspecto su producción está sustentada por las relaciones sociales que lo atraviesan. Sin embargo, su función no se reduce a esta dimensión instrumental; el territorio es también objeto de operaciones simbólicas y una especie de pantalla sobre la que los actores sociales (individuales o colectivos) proyectan sus concepciones del mundo (Giménez, 2007, p.124).

Sobre los aspectos culturales que circundan la territorialidad, Giménez (2007) le otorga tres dimensiones a esta relación. Para este autor:

el territorio constituye por sí mismo un espacio de inscripción de la cultura. En una segunda dimensión puede fungir como área de distribución de instituciones y prácticas culturales espacialmente localizadas. En una tercera dimensión puede concebirse como objeto de representación, como símbolo de pertenencia socio-territorial. En este caso los sujetos interiorizan el espacio integrándolo a su propio sistema cultural (p.129).

Como se ha expuesto, los aspectos culturales definen a las regiones, otorgando sentidos de pertenencia y apropiación del espacio en el cual se desarrollan. En la Huasteca, la Sierra Gorda de Querétaro, norte de Guanajuato y porción de la Zona Media Potosina existen elementos que permiten concebir estas regiones como culturales, más allá de sus aspectos geográficos y político-administrativos. El arte, festividades, la culinaria, la religión, la lengua son manifestaciones culturales que caracterizan, configuran y articulan estas tres regiones y que marcan una identidad regional.

Son los propios pobladores quienes a través de su devenir cotidiano y sus prácticas culturales definen y construyen una conciencia regional, que llega a convertirse en una identidad regional, caracterizada por ese nexo entre el hombre y lo que considera su territorio. La identidad regional se da cuando una parte significativa de los habitantes de una región ha logrado incorporar a su propio sistema cultural los símbolos, valores y aspiraciones de su región (Giménez,2007). Sobre la relevancia que tiene la identidad para la construcción de la región, comenta este investigador que “la identidad constituye una dimensión importante del desarrollo regional. Sin identidad no hay autonomía, y sin autonomía no puede haber participación de la población en el desarrollo de su región” (p.146).

La música, como manifestación cultural, deviene constructo de identidad regional, y a su vez esta última es esencial para comprender los fenómenos musicales,

especialmente los de la tradición oral. El son huasteco y el huapango arribeño son géneros musicales que se interpretan en las regiones de la Huasteca, la Zona Media de San Luis Potosí y la Sierra Gorda, por lo que constituyen expresiones sonoras que caracterizan a estas regiones. Cada son marca una identidad regional determinada, con rasgos y códigos que definen el entorno y el espacio donde se interpretan, y viceversa. Respecto a la relación entre música e identidad regional, asevera Hernández (2003) "... los estudios sobre el origen de la música tradicional mexicana tienen como finalidad establecer una identidad regional" (p.35).

Aunque estas expresiones musicales se interpretan en regiones con límites geográficos, políticos y administrativos, estas trascienden dichos límites y fronteras, al constituir manifestaciones que unifican a estas regiones. Andrés Fábregas (1996), define la frontera como el "espacio físico o imaginado de contacto entre sociedades, culturas o procesos históricos diferentes, [...] la cual es modelada y transformada por la actividad y el crecimiento del grupo humano"(p.80). Desde el concepto de frontera, toda sociedad y toda cultura reconoce límites, y al mismo tiempo, el límite expresa la sociedad y la cultura, por lo que se establece una relación transversal y directamente proporcional entre la frontera y la cultura.

Sobre esta relación, Fábregas expresa que "las fronteras son la expresión de la interconexión entre formas sociales y mundos de la cultura"(p.84), por lo que a su vez le otorga a las fronteras ese rol de cohesión entre las estructuras que conforman a las sociedades y las expresiones culturales que las definen; concibiendo a la frontera como elemento que divide y que aglutina al mismo tiempo. Las fronteras son trazados imaginados por los grupos humanos, que marcan espacios y pautas para crear constructos territoriales, políticos y culturales, en aras de establecer divisiones dentro de las interconexiones. Arriaga (2012) asume dos posturas dominantes en torno al concepto frontera dentro de la geografía humana: la frontera como espacio absoluto desde una visión territorial y la frontera como espacio socialmente construido determinado por el imaginario que los grupos humanos asumen sobre el mismo.

Tanto la Huasteca, como la Zona Media y la Sierra Gorda son regiones conformadas por varios estados delimitadas por fronteras geográficas y culturales, sin embargo, la música del huapango huasteco y del arribeño funge como elemento que permea estas barreras y que unifica las apropiaciones y construcciones que los sujetos comparten

en sus universos sonoros. A través del huapango como vehículo de cohesión, se pudiera hablar de un espacio sonoro específico que contrasta con el de otras regiones del país, por el proceso espacio-temporal de configuración.

Aunque el huapango sea una manifestación cultural donde confluyen el baile, la poesía y otras expresiones orales, es la música el eje central y el que le otorga sentido a su existencia. El huapango, en sus dos variantes, ha contribuido a forjar en los habitantes de estas regiones una identidad que da sentido a la atribución grupal de las representaciones colectivas (Escobar, 2008). Sobre el papel de la música y su relevancia en la consolidación de identidades en los espacios donde se desarrollan, afirma Híjar (como se citó en Herrera, 2012) que:

El espacio de una región cultural no sólo se reduce a una delimitación geográfica o de modos de producción, sino que este espacio tiene que ver con la manera de entender, pensar y asumir el entorno. Es bajo esta perspectiva que se expresan e interpretan las formas culturales como la música y la danza con lo cual lo material y lo espiritual son parte de un todo (p.46).

La ejecución del son huasteco y del son arribeño, estilos con similitudes y diferencias, han establecido un conjunto de elementos simbólicos que construyen y marcan una identidad en las regiones donde se desarrollan, por lo que en esta investigación se concibe la región desde los puntos de vista cultural y musical. Para el estudio y comprensión de estos géneros sonoros y sus instrumentos musicales en sus regiones, es necesario acudir a la Etnomusicología.

### **La Etnomusicología**

La Etnomusicología se establece a fines del siglo XIX con el objetivo de estudiar las músicas producidas y experimentadas por los seres humanos en distintas regiones del mundo. Comenzó como un campo interdisciplinar en los límites de la Antropología y la Musicología, pero los últimos trabajos amplían el campo hacia nuevas disciplinas (Ramos, 2022). Inicialmente se llamó Musicología Comparada, cuyo fin era “comparar la producción tonal, especialmente los cánticos folclóricos de los diferentes pueblos, países y territorios, con propósito etnográfico y clasificarla, en su diversidad, de

acuerdo con sus características” (Menezes, 2013, p.19). Para este autor, la definición de Musicología Comparada tendría dos caras: por un lado, sería una Sociología y una Antropología; por el otro, una Musicología, y su objeto eran los discursos sonoros humanos.

La Etnomusicología se conoce también como Antropología Musical o Antropología de la Música. Según Seeger (como se citó en Ramos, 2022), la Antropología de la Música es la aplicación de un conjunto de teorías sobre la acción humana y su historia al hecho musical. “Su objeto de estudio es la acción musical como fenómeno cultural, la música en su totalidad, como fenómeno que, tal como cualquier otro aspecto de la cultura, es creado por el hombre, le sirve y al mismo tiempo también lo determina” (Martí, 1991, p.14). Los estudios de la Antropología Musical conducen natural e inevitablemente a la comparación de estructuras, y que tales comparaciones pueden, bajo circunstancias específicas, llevar a un conocimiento nuevo y más amplio de la música (Reynoso, 2019).

Según Martí (1991):

la diferencia que podemos establecer entre la Antropología de la Música, la Etnomusicología y el Folklore musical es, de hecho, la misma que debemos hacer entre Antropología, Etnología y Folklore. La Etnología elabora el material de tipo descriptivo abastecido por la Etnografía, mientras que la Antropología trabaja con los conocimientos etnológicos sistematizándolos, no obstante, dentro de un cuadro transcultural e interdisciplinario mucho más amplio (p.205).

Martí (1991), afirma que la línea de investigación de la Etnomusicología centra su interés en la música como cultura más que en las meras estructuras musicales. Para este autor:

De esta manera, los objetivos de la Etnomusicología pierden su interés prioritario por el producto musical estricto y centran su atención en los aspectos dinámicos de la cultura relativos al fenómeno musical, tomando además en consideración aspectos extramusicales que son, no obstante, imprescindibles para comprender el universo sonoro organizado. Esta segunda línea de investigación se ocupará, por tanto, de la problemática de la función, del simbolismo, de la aculturación, del cambio, de actitudes y valores, dará mucha más importancia al ámbito de los actores (portadores activos y pasivos de la tradición) que los estudios más estrictamente musicológicos, y, dentro de los presupuestos de la etnociencia, también se ocupará de la conceptualización de los fenómenos sonoros (p.205).

Respecto a los derroteros que asume esta ciencia, en su artículo *El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología*, Victoria Eli (2013) asevera que “los estudios desde la Etnomusicología no pueden dejar a un lado o minimizar la importancia del hecho o materia musical para potenciar los significados culturales y los vínculos contextuales”(p.140).

Por otra parte, Alan Merriam, prominente etnomusicólogo estadounidense y pilar de esta ciencia por sus aportaciones teóricas y metodológicas, en su obra cumbre *La antropología de la música*, del año 1964, presenta otra visión del dilema música-antropología. Aboga por un método de investigación en el que el sonido ya no se analice de forma aislada, sino que se estudie desde la perspectiva de la cultura: las estructuras sociales y culturales definen la forma de ser de la música, la cual no se puede llegar a entender al margen de estas. A pesar del importante paso que supuso la obra de Merriam en la integración de los discursos antropológico y etnomusicológico, esta última disciplina ha continuado resistiéndose –tal vez por la especificidad de su objeto– a una visión general del hecho musical en su relación con la cultura y la sociedad.

Para Merriam, la Etnomusicología ha concentrado sus esfuerzos, primordialmente, en cuestiones relacionadas con la estructura y el sonido de la música, enfatizando de este modo el componente musical, e ignorando por ende el componente antropológico de dicha disciplina. Merriam privilegia la visión antropológica de la Etnomusicología, pues para él es el estudio de la música en la cultura, y lo argumenta de la siguiente manera:

El sonido musical es resultado de procesos de comportamiento humano que están determinados por valores, actitudes y creencias de las personas que constituyen una cultura determinada. La música es producto del ser humano y tiene estructura, pero su estructura no existe fuera del comportamiento humano que la produce. Para poder entender por qué una estructura musical existe, debemos entender cómo y por qué se genera el comportamiento humano que la produce (Merriam, 1964, pp. 6-7).

En México, la Etnomusicología se ha abordado desde diferentes perspectivas y ha asumido paradigmas que, a lo largo del tiempo, han definido y consolidado esta disciplina. El folklore musical, como antecedente de la Etnomusicología, se había ocupado del estudio de las expresiones musicales de tradición oral. Como rasgos

principales enfatiza en la recolección, la transcripción y la comparación de expresiones musicales en el marco de una ideología nacionalista, y generalmente vinculado a cuestiones educativas. La *Etnomusicología* se caracteriza por el trabajo de campo y la “inmersión” cultural, profundiza en los procesos de aculturación y cambio en la música, así como la importancia del punto de vista nativo en el marco del modelo de Merriam basado en los conceptos, las conductas y el sonido musical (Ruiz, 2010).

Según Carlos Ruiz, en su tesis *Del Folclor a la Etnomusicología en México: esbozo de una joven disciplina* (2010), los inicios de la Etnomusicología pueden establecerse a partir de una docena de estudios publicados en Europa y EE.UU. durante los últimos dos decenios del siglo XIX; que parten de la descripción y análisis de los vestigios materiales de la cultura. Las estrategias de análisis incluyen el rastreo histórico de los instrumentos y la comparación de su morfología para cotejar su origen y posible difusión, la manipulación de instrumentos históricos para discurrir en torno a sus posibilidades musicales y así poder figurarse cómo sería la producción musical en tiempos antiguos, o bien, el análisis simbólico y comparativo de instrumentos compaginado con fuentes de época para especular en torno al uso y función de los instrumentos.

Gabriel Moedano (citado por Ruiz, 2010, p.181), aboga por “el reconocimiento del Folklore como una rama más de la Antropología, una disciplina antropológica autónoma, al lado de la Lingüística o la Etnología, que se nutre además de una variedad de orientaciones teórico-metodológicas”. Ramírez Gil (citado por Ruiz, 2010) integra al discurso académico mexicano aspectos tan relevantes como la definición y objetivos de la etnomusicología, su relación con otras áreas afines, límites entre musicología y etnomusicología, el papel de la grabación fonográfica en la investigación, procesos históricos transculturales, arqueología musical, el aporte musical africano a la cultura mexicana, entre otros.

La etnomusicóloga, cantante y percusionista mexicana Carmen Sordo Sordi comenzaba a teorizar sobre la investigación etnomusical en el país, y eventualmente comenzaba a delinear el perfil que tendrían los estudios etnomusicológicos en México. Las distintas iniciativas llevadas a cabo por Carmen Sordo, contribuyeron a abrir el camino a la etnomusicología en el país, así como las bases epistémicas que



abordaría. El etnomusicólogo Arturo Chamorro, integró por primera vez premisas teóricas del pensamiento etnomusicológico estadounidense a la par de algunos elementos conceptuales recurrentes en los trabajos de investigación del INIDEF (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore). Este investigador, señala que el surgimiento de la etnomusicología en México no puede situarse a partir de la Musicología Comparada y el posterior contacto de ésta con la Antropología Cultural, sino a raíz del Folklore musical. Al respecto, afirma:

Folclor y tradición oral han sido los conceptos frecuentemente aludidos, para cimentar las bases de la etnomusicología mexicana, no obstante que en otros pueblos, esta disciplina parece haber surgido como resultado de los estudios de la Musicología Comparada de la Antropología Cultural, tal y como sucedió en Europa y Norteamérica después de los años 50s del presente siglo [XX], en donde se identifica a la Etnomusicología como una disciplina bien definida [...] la Etnomusicología se ha definido como una apreciación de la música dentro y en torno a la sociedad y la cultura. En nuestro país podemos decir que de hecho se ha venido partiendo de este último enfoque, para ubicar al estudio de tradiciones musicales, aunque desde luego con la visión del Folclore, y no es sino hasta hace algunos años que la Etnomusicología mexicana se intenta consolidar como disciplina bien definida y sistemática, partiendo de los aportes de los folcloristas e historiadores y en forma más reciente de los organólogos o estudios de instrumentos musicales, así como de los pioneros de la grabación de campo en México desde los años 40s. No obstante que la Etnomusicología mexicana se encuentra apenas en su etapa de formación, se intenta ya en definir sus problemas de estudio y posibles perspectivas de aplicación [...] (Chamorro, 1985, pp. 80-81).

Los estudios sociomusicales en México parten de una definición heurística de *Etnomusicología* esencialmente “descriptiva que se fundamenta en la observación de una actividad normada y no de una definición prescriptiva” (Merriam, citado por Ruiz, 2010, p.67). Respecto a las conceptualizaciones, teorías y metodologías de esta disciplina en México:

Los años setenta ven, en el ámbito de la investigación musical mexicana, la generalización del término Etnomusicología, pero no así de sus orientaciones teóricas, sus métodos y sus técnicas, ya con bastantes años de discusión en otros países. La acuñación y adopción del término Etnomusicología en los países “del centro” fue causa de una reflexión conjunta donde intervinieron las figuras más representativas de la disciplina. La etnomusicología en esos países moldeó sus cambios a partir de una constante discusión teórica y metodológica en torno a las raíces conceptuales que definían y delimitaban la disciplina. En nuestro país, la aceptación del término Etnomusicología no siguió un proceso similar (Ruiz, 2010, p.235)

Así, la labor en esta ciencia se orientó hacia el registro de la música y el trabajo de

campo en una suerte de dogma tácito disciplinario (hacia afuera), poco enfocado hacia la consideración del *por qué* y el *cómo* del quehacer disciplinario (hacia adentro). Sin embargo, cada investigador asumió la Etnomusicología de manera altamente personalizada, desde una heterogeneidad de perspectivas marcadas principalmente por la formación personal de cada investigador y su contexto académico o institucional.

### **Estudios Latinoamericanos en Musicología**

La renovación de la Musicología norteamericana en 1980, influenciada por los estudios culturales y poscoloniales, produjo un cambio en el modo en que se practicó una musicología de lo latinoamericano. La consolidación en la academia anglosajona del campo multidisciplinario de los estudios latinoamericanos, brindó amparo e impulso a los estudios musicales multidisciplinarios sobre América Latina.

La comparación entre sistemas musicales diferentes daba inicio a la investigación en música de tradición oral a fines del siglo XIX con el nacimiento de la musicología comparada, y este modo de conocimiento también impulsó una parte importante de los estudios latinoamericanos en música popular, desarrollados en torno a la comparación multinacional de géneros transnacionales.

Para Juan Pablo González (2013), “al abordar la música en América Latina más allá de las fronteras políticas que la dividen, nos enfrentamos a la vastedad y diversidad de la región, y al hecho de que no siempre se ha avanzado lo suficiente en estudios locales que puedan nutrir una visión integrada o, al menos, comparada de problemas básicos”. Por tanto, la presencia de música y músicos latinoamericanos constituirá una tarea prioritaria de la musicología en su relación con América Latina.

La quinta huapanguera, como parte del arsenal organológico mexicano, es símbolo de identidad cultural que representa valores, significados y códigos de la esencia latinoamericana. A través de las notas musicales, las técnicas de ejecución, su construcción y repertorio, se cristalizan concepciones sonoras que forman parte del entramado musicológico del territorio donde se gesta.

## **CAPÍTULO 1: Etnorganología: una mirada transversal a los instrumentos musicales**

### **1.1 Fundamentos epistemológicos de la Organología**

La música, expresión cultural que describe los más diversos y profundos sentimientos del ser humano, precisa de objetos o artefactos que la produzcan para que sus ondas sonoras puedan ser escuchadas y percibidas. Desde los comienzos de la historia, los seres humanos descubrieron que mediante el uso de determinados elementos de la naturaleza podían obtener sonoridades útiles para las actividades de búsqueda de alimentos y para suplir sus necesidades (Pierozzi,2018). Además, para los ritos y otras acciones relacionadas con sus creencias y cosmovisiones, la utilización de objetos que producían sonidos desempeñaban un papel fundamental en dichas cuestiones, y de esta manera empezaron a formar parte de un “*continuum* físico-metafísico que va desde lo terrenal a lo divino” (DeVale,1989, p.287). La danza era otra actividad que requería del acompañamiento de la música para su práctica, ya fuera de carácter religioso o no.

Con el devenir y desarrollo histórico de las sociedades alrededor del mundo, surgieron diferentes artefactos sonoros a los cuales se les daría la denominación de instrumentos musicales. El Diccionario de la Real Academia Española (2014) los define como objetos compuestos de una o varias piezas dispuestas de modo que sirvan para producir sonidos musicales que cuentan con resonadores y osciladores, cuyos sonidos en uno o más tonos pueden ser combinados por el ejecutante. En cada región y cultura, se comenzó a crear una variedad de instrumentos musicales con

diferentes características, identificándose así “cada uno en el marco de una zona musical, en la que cumple una función cultural específica” (Mukuma, 2010, p.84).

Los procesos de migración y colonización causaron fenómenos de transculturación y aculturación en los cuales los instrumentos musicales comenzaron a fusionarse en una especie de hibridación, donde fueron modificando o cambiando sus características morfológicas y funcionales (Pérez y Gili, 2013). Ante la presencia de múltiples instrumentos musicales alrededor del mundo, fue necesario clasificarlos en aras de otorgarle una denominación y categoría, así como para establecer un orden de catalogación que permitiera resolver cuestiones técnico-musicales y funcionales. En China, aproximadamente 4.000 años antes de Cristo se creó un sistema de clasificación, considerado el más antiguo del que se tiene registro (Pierozzi, 2018). Este sistema concebía ocho sonidos según los materiales de construcción de los cuales estaban fabricados: metal, seda, piedra, bambú, calabaza, arcilla, cuero y madera.

Los instrumentos de metal estaban hechos de bronce o aleación de bronce con estaño, poseyendo un sonido claro y un tono cálido. Los de piedra eran de mármol o jade, provocando un sonido vibrante y estridente. Los de seda estaban hechos con cuerdas de este mismo material, los de bambú por lo general presentaban un sonido muy agudo, para los de calabaza se usaba su cascarón seco, obteniendo instrumentos armónicos y de gran tamaño. Los de arcilla producían tonos suaves con sonidos fuertes, los de cuero de animal eran utilizados para marcar los ritmos en las danzas y en las bandas en tiempos de guerra, y los de madera marcaban el inicio de los ritos religiosos (Brito, s.f).

Durante el Renacimiento, el compositor y teórico alemán Martin Agricola, y los franceses Pierre Trichet y Marin Mersenne en el siglo XVII, reconocieron cuatro grupos de instrumentos: de cuerda, de viento, de percusión y varios. Aunque estas clasificaciones presentaban ciertas incongruencias debido a que no había un único criterio de subdivisión y “tampoco respondían con eficacia a las exigencias de la práctica” (Vega, 2016, p.13), constituyeron aproximaciones primarias para el estudio de los instrumentos musicales desde una visión occidental.

En 1880, el musicólogo belga Victor-Charles Mahillon realizó un aporte considerable en las complejas labores de la clasificación de instrumentos musicales. Luego de la exploración de la amplia colección de instrumentos europeos y exóticos del Museo del Conservatorio de Bruselas, del cual fue conservador y curador, idea un sistema que intenta unificar criterios taxonómicos. Para establecer una nomenclatura, toma como referencia la palabra griega *fono*, que significa sonido, por lo que:

Sobre esta base denomina las divisiones como membranófonos (instrumentos en los cuales el material que entra en vibración es una membrana); cordófonos (cuando el material que entra en vibración es una cuerda); aerófonos (si lo que entra en vibración es el viento) y autófonos (aquellos instrumentos en los cuales el material que entra en vibración es el mismo que compone a la pieza). Las subdivisiones que plantea para continuar la clasificación están determinadas por la manera con la que el ejecutante hace vibrar el cuerpo del instrumento (Pérez y Gili, 2013, p.45).

Estas tablas clasificatorias tenían también el propósito de “realizar un inventario o catálogo de instrumentos musicales coleccionados, los cuales, a su vez, estaban aislados de sus originales contextos culturales de producción, uso y significación” (Vaca, 2020, p.160). En 1901, este sistema clasificatorio fue traducido al castellano y publicado como parte del capitulo del texto de Felipe Pedrell, con el título de “*Ensayo de Clasificación Metódica del Emporio Instrumental Antiguo*”.

El sistema de Mahillon posibilitó la unificación de criterios para las divisiones de los instrumentos, estableció categorías, órdenes y sentó sólidas bases para posteriores análisis y definición de estructuras taxonómicas. En 1914, los musicólogos Curt Sachs y Erik Von Hornbostel desarrollan un sistema de clasificación que permitía la inclusión de una numerosa gama de instrumentos, tomando como referente el modelo planteado por Mahillon. Para Sachs y Hornbostel, el sistema del belga ofrecía la gran ventaja de que casi toda la cantidad de los instrumentos antiguos y nuevos, europeos y exóticos podían alojarse en él. Sin embargo, consideraron necesario modificar los criterios sobre los cuales se fundaban las subdivisiones, ampliar su número e introducir diversas innovaciones de carácter general (Vega, 2016).

Estos dos musicólogos adoptaron los cuatro principios de clasificación iniciales de Mahillon, pero “cambiaron la denominación de autófonos por idiófonos, al asumir la raíz griega “idio” como lo propio, en vez de “auto” que significa “por sí mismo”, ya que podría confundirse con que el instrumento suena por sí mismo, como es el caso de un instrumento automático” (Pérez y Gili, 2013, p.45). Para modificar los criterios de subdivisión, cambiaron el modelo Mahillon por uno más sencillo y reconocible a simple vista tanto por los etnólogos como por los exploradores o los conservadores de museos; ya que consideraban que el nuevo sistema que proponían debía dejar espacio para futuras divisiones, a fin de abarcar casos especiales y permitir el aumento de las subdivisiones (Vega, 2016).

Para establecer sus principios de división y subdivisión, adoptaron el sistema de numeración de Dewey, utilizado para catalogar documentos bibliográficos. Para aplicarlo enumeraron inicialmente las cuatro divisiones principales: (1) idiófonos, (2) membranófonos, (3) cordófonos, (4) aerófonos y luego continuaron sucesivamente con las subdivisiones. De este modo, al sistematizar un instrumento de acuerdo con

este método, se obtiene un número de clasificación que puede ser descifrado siguiendo el sistema Sachs-Hornbostel.

Con esto pasan a las subdivisiones, que distinguen con nuevos números. Ejemplo: cuando anotamos 3, decimos cordófonos; pero los cordófonos se subdividen en dos grupos, según tengan o no mango para las cuerdas. Entonces se introduce un nuevo número, que se añade a la derecha del anterior: 1, significa que los cordófonos son simples, es decir, sin mango: 2, indica que los cordófonos son compuestos, esto es, con mango (Vega, 2016, p.20).

El sistema clasificatorio Sachs-Hornbostel marcó un hito en los estudios sobre instrumentos musicales y fungió como metodología icónica para su desarrollo. Gracias a la metodología brindada por Sachs y Hornbostel se obtuvo una cobertura casi total de todos los artefactos sonoros, no solo europeos u occidentales, sino toda clase de artefactos que produjeran sonido, por lo que satisface las necesidades de sistematización y es la más utilizada en la actualidad por consenso internacional (Pérez y Gili, 2013).

Cuatro años después, en 1919, el doctor suizo -francés George Montandon publica una nueva clasificación de instrumentos musicales, donde incorpora la cuestión genealógica e histórica de estos. Para Montandon la investigación de la marcha genealógica y la dispersión geográfica deben establecer el lugar que los instrumentos ocupan en las diversas corrientes de civilización que han ocurrido en el globo terráqueo (Vega,2016). Nicholas Bessarabof en 1941 realizó una reinterpretación de las subdivisiones, añadiendo los instrumentos electrónicos y los accesorios. En 1936, el francés André Schaeffner, encargado del Departamento de Etnología Musical en el

Museo de Etnografía del Trocadero, presenta una clasificación nueva de los instrumentos de música; sistema que enfatiza en la formulación teórica de los mismos.

Cámara (2003), señala que Schaeffner rescata el valor del material en la construcción de los instrumentos, como base de su propuesta taxonómica, pues “el bambú, la madera, los metales, el aire... son presentados en su calidad de inspiradores del hombre y motivadores de uso en la producción de sonido por las propiedades que exhiben en su conducción y amplificación” (p.105).

Actualmente, el sistema de clasificación de instrumentos musicales más aceptado y utilizado universalmente como herramienta metodológica sigue siendo el creado por Sachs y Hornbostel. En Latinoamérica, el musicólogo Carlos Vega realizó una traducción al español de este sistema en 1946, y sobre esta base etnomusicólogos y musicólogos de la región lo han aplicado a instrumentos arqueológicos o etnográficos de distintas localidades del continente. En Cuba, se destaca la obra del etnólogo Fernando Ortiz (1952) y de la musicóloga Ana Casanova (1988), los trabajos de la argentina nacionalizada venezolana Isabel Aretz (1967), César Bolaños (1978) en Perú, Ernesto Cavour (1994) en Bolivia, entre otros.

En México, el etnomusicólogo Arturo Chamorro ha dedicado gran parte de sus investigaciones al estudio de los instrumentos musicales. Ejemplo de ello es *Los instrumentos de percusión en México* (1984), donde aborda la clasificación de instrumentos percutidos, desde los prehispánicos hasta los contemporáneos, y también describe aspectos como el uso, función y vigencia de los instrumentos en el ámbito de la (entonces llamada) etnomúsica (Ruiz, 2010). La investigadora y musicóloga Violeta Torres aboga por el estudio del contexto sociocultural y el entramado de interconexiones entre la heterogeneidad instrumental global, y no



solamente su clasificación y descripción. El investigador Felipe Dorantes, también realiza aportes en la sistemática clasificatoria, específicamente direccionados a los instrumentos musicales prehispánicos, donde le otorga especial relevancia a su construcción (Ruiz, 2010).

Estos sistemas de clasificación y descripción de instrumentos musicales abordados desde diferentes concepciones y desde diversas latitudes del mundo, constituyen los preceptos epistémicos de la Organología, término derivado del griego “organon” que significa instrumento. Su establecimiento como campo académico se produjo en el siglo XIX, al aparecer las primeras colecciones de instrumentos en Europa (como se mencionó anteriormente) y Estados Unidos, al adquirir relevancia el trabajo de los expertos y curadores de museos (Biblioteca Nacional Chilena,s.f).

Existen criterios heterogéneos sobre los fundamentos ontológicos y epistemológicos de la Organología, sustentados por corrientes teóricas y paradigmas de cada investigador. En estas posturas epistémicas, se incluyen otros criterios, que no solamente son la clasificación y la descripción, ya que se contemplan y analizan otros aspectos que deben integrar los estudios organológicos. Para Pérez y Gili (2013), la Organología es el estudio del diseño sonoro de un instrumento musical, puesto que es precisamente la cualidad de crear sonidos la que define las características organológicas de los objetos. En aras de argumentar esta idea expresan:

Esta definición permite precisar los ámbitos sonoros de un objeto independientemente de los no sonoros. Estos últimos incluyen los usos (aparte del tañido) y funciones (aparte de la música), así como sus características de ornamentación y la forma exterior. Este es el ámbito propio de la organología: la práctica del diseño de sonidos, la que está conformada por un conjunto de conocimientos y habilidades artesanales y de tañido al servicio de una estética sonora particular (pp.54-55).

La etnomusicóloga australiana Margaret Kartomi, en *On Concepts and Classifications of Musical Instruments* (1990), considera que es el sonido lo que determina la matriz ontológica de la Organología, pues, aunque los instrumentos musicales se conciben como objetos, su esencia radica en el sonido que producen. Según Kartomi, el término Organología es una metonimia de las diversas cualidades del sonido musical en sí, ya que el propio término lleva a reflexionar sobre lo que constituye lo musical, desde lo físico-acústico y la cultura. De esta manera, analiza cuestiones etimológicas de la Organología, así como los usos y significados del término, atendiendo a conceptualizaciones sobre el sonido y lo musical como categorías intrínsecas, estableciendo una relación transversal y proporcional entre dichas variables.

Para Schaeffner (1946) el objeto de la Organología es la “enumeración, descripción, localización e historia de cualquier instrumento usado en todas las civilizaciones humanas de cualquier período que produzcan tonos y sonidos, ya sea con fines puramente estéticos o para propósitos religiosos, o prácticos exclusivamente” (p.13). De esta manera, le brinda relevancia a las cuestiones taxonómicas, pero también a registrar en tiempo y espacio a los distintos instrumentos, concediendo atención a los aspectos históricos que determinan el contexto y desarrollo de los mismos.

Contreras (1988) asevera que la Organología se ocupa no solamente de la clasificación, sino también de la acústica, el origen y las modificaciones morfológicas de los instrumentos musicales a través del tiempo. Este autor añade otros elementos que considera necesarios para realizar un análisis organológico, como es el aspecto etimológico e histórico, así como las transformaciones a las cuales se someten a los instrumentos, ya sea por cuestiones de transculturación, hibridación o simplemente cambios estéticos que se les han aplicado.

Para Lagartos (2013), en el proceso de un estudio organológico se debe comparar sistemas de clasificación, analizar las formaciones instrumentales según sus características melódicas o tímbricas, los materiales empleados en su confección; así como estudiar los principios y fundamentos relacionados con el sonido musical (mecanismos de vibraciones, frecuencias, tipos de ondas, sistemas de afinación y comportamiento acústico). De esta manera, incorpora una visión más integradora sobre la Organología, al analizar cuestiones técnicas y las características acústicas en todas sus dimensiones.

El etnomusicólogo Mantle Hood, en su obra *The Ethnomusicologist* (1971), define la Organología como la ciencia de los instrumentos musicales, que debe incluir no solamente la historia y la descripción de los instrumentos, sino que también es importante incluir aspectos tales como las particulares técnicas del performance, la función musical, la decoración (diferenciándola de la construcción del instrumento) y una variedad de consideraciones socioculturales. Hood, ideó un sistema de clasificación denominado “taxonomía simbólica”; que consistía en la representación de instrumentos musicales en familias, su forma de ejecución, la configuración y los órganos constitutivos, a través de símbolos como rectángulos, cuadrados, triángulos, círculos, rombos y líneas diagonales.

En cuanto a las características de la Organología, están directamente relacionadas con el sonido, donde interviene el timbre, dinámica, tañido, intensidad, amplitud melódica, facilidad de ejecución y efectos sonoros. Para el análisis de estas características, se toman como referencias el manejo del timbre (lo que suena), la energía (lo que origina dicho sonido) y cuán controlado está ese sonido por el ejecutante. Según Pérez y Gili (2013), los cordófonos, aerófonos, membranófonos e idiófonos, representan los cuatro tipos básicos de vibración sonora que ha conocido

la humanidad durante siglos, y en su directa relación con el timbre expresan que “cada uno de ellos posee cualidades sonoras que se refieren principalmente al timbre, pero también a la dinámica, a la cualidad tonal (o atonal), y a las posibilidades de controlar esas variables” (p.65).

El tipo de energía que pone en vibración el instrumento musical, permite establecer las formas de excitación del material vibrante de cada instrumento, donde intervienen criterios como la geometría del cuerpo, la variedad de materiales y los modos de excitación. En cuanto al control del sonido, existe el directo (más fructífero musicalmente, pero requiere mayor destreza para lograr precisión) y el indirecto (más rígido, pero asegura un resultado más homogéneo y seguro).

Los aspectos técnicos de los instrumentos se analizan tomando en cuenta las particularidades melódicas, que a su vez están condicionadas por la acústica, la cual es posible describir a través de mediciones que permiten identificar sistemas de afinación, niveles de intensidad sonora, frecuencias, rangos espectrales (Pérez y Gili, 2013).

La construcción de los instrumentos encierra muchos aspectos como los materiales que se utilizan y su selección, las técnicas de fabricación, así como los componentes de producción. Aunque el etnomusicólogo mexicano Felipe Dorantes asevera que la construcción de instrumentos es un tema diferente a la Organología, sin el propio instrumento musical no existiría esta ciencia, por lo que su construcción es una condición *sine qua non* para los procesos organológicos. Por esta razón, es esencial contemplar y analizar todos los elementos que comprenden la construcción y producción de los instrumentos musicales, ya que además permite la comprensión de

las modificaciones morfológicas y los cambios a los cuales puedan verse expuestos a través del tiempo.

La historia del instrumento permite analizar su contexto y los factores que determinan su devenir en el tiempo. Además, brinda la posibilidad de establecer terminologías, taxonomías; así como examinar formas de ejecución, características técnicas, entre otros elementos que circundan su estudio y sistematización. De esta manera, es posible concebir al instrumento como fuente histórica en sí y como documento de información musical y evidencia del hecho sonoro (Escudero,2021).

Para la musicóloga cubana Miriam Escudero, el instrumento musical funge como documento organológico, mientras que Contreras (1988), afirma que las tres fuentes de información de la Organología son: “los instrumentos musicales, los documentos y las fuentes vivas” (p.30). Ambas posturas teóricas resaltan la relevancia del documento en la Organología, desde la concepción de la sinonimia del instrumento como documento propiamente y el documento como fuente de información para el estudio de la Organología.

En esta investigación, se concebirá a la Organología como la disciplina musicológica encargada de la clasificación y descripción de los instrumentos musicales; elementos que se definen y determinan a través del diseño sonoro, las características morfológicas, melódicas y tímbricas, así como otras particularidades técnicas de cada uno. La identificación, documentación y análisis de estos elementos permiten obtener una sistematización taxonómica de las gamas de instrumentos existentes alrededor del mundo. En el caso del conglomerado organológico latinoamericano, se han tenido que adecuar metodologías para su estudio, ya que los criterios universales

clasificatorios occidentales establecidos no se pueden aplicar en su totalidad a las particularidades de los americanos.

Al respecto, la musicóloga cubana Ana Casanova, en *Problemática Organológica Cubana* (1988), expresa que las tablas clasificatorias propuestas por Sachs y Hornsbostel, aunque tengan validez científica no agotan todas las posibilidades de clasificación de instrumentos musicales. En dicho estudio, selecciona este sistema adecuándolo a la clasificación de los instrumentos musicales cubanos, ya que, según la autora, su solidez y practicidad permite la inclusión de nuevos contenidos y principios científicos de ordenamiento; aunque también señala sus omisiones e imprecisiones. La musicóloga concluye su discurso, planteando que:

Las ampliaciones y rectificaciones que hemos realizado a la Sistemática de los instrumentos musicales de Erich Hornbostel y Curt Sachs, contribuyen al perfeccionamiento teórico-práctico de este sistema de clasificación, siendo su aplicación extensible a otros países de América Latina con culturas de antecedentes africanos; y en específico, para todos los países de la zona del Caribe (p.12).

De igual modo, los investigadores chilenos José Pérez de Arce y Francisca Gili, en *Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana* (2013), analizan los distintos criterios usados para clasificar los instrumentos musicales. En su artículo, discuten las fortalezas del sistema, junto con sus debilidades, la metodología de clasificación y la de ordenamiento del sistema Sachs-Hornbostel, así como explican las razones por las cuales consideran que dicho sistema parece el más apropiado para la realidad americana, con énfasis en la época prehispánica. “Además, se contrastan las características del sistema con las necesidades metodológicas que plantea el material

organológico americano, en especial el arqueológico. Finalmente se propone una actualización del sistema completo, en la que se incluyen nuevas variedades organológicas del área surandina” (p.42).

La Organología también se articula con otras disciplinas de las ciencias sociales y humanas para desarrollar sus constructos epistémicos, así como para diseñar las herramientas metodológicas de su praxis sistémica. La Musicología, es la ciencia principal por la cual se rige la Organología, ya que determina y orienta sus constructos ontológicos. La Musicología, como estudio discursivo, sistemático, histórico, crítico, así como científico o científicista; tiene el objetivo de analizar la totalidad de la música del hombre, la cual precisa de los instrumentos sonoros para existir y canalizarse en todos sus medios y dimensiones materiales e inmateriales (Martí, 1991).

El estudio de los instrumentos (no en uso), así como de artefactos sonoros y la producción de sonido en las sociedades del pasado, utilizando métodos derivados de la Arqueología y disciplinas relacionadas, se conoce como Arqueomusicología (Hortelano, 2008). Sobre la detección de posibles artefactos sonoros e instrumentos musicales en contextos arqueológicos, se elaboran teorías e interpretaciones que hay que confirmar. Respecto a sus derroteros analíticos, expresa Hortelano (2008) “[...] para ello se pueden seguir dos líneas de análisis: una sobre los originales y otra sobre reproducciones. Los análisis sobre los originales son de dos tipos: descriptivos y de laboratorio. Los descriptivos se centran en cuestiones tipológicas y morfológicas. Los análisis de laboratorio son arqueológicos y acústicos” (p.385).

Las colecciones de instrumentos musicales y su gestión en espacios museísticos, ha constituido desde sus inicios un rubro fundamental para la construcción de los fundamentos epistémicos de la Organología. Precisamente, como se mencionó

anteriormente, los criterios taxonómicos seleccionados para la sistematización de instrumentos musicales, como el de Sachs-Hornbostel, respondían a contextos relacionados con la catalogación y clasificación de colecciones. Para Bordas (2014), una colección de instrumentos musicales es un conjunto de piezas de interés histórico-artístico, que precisa de análisis, documentación y preservación. Cada una de estas acciones se realizan bajo pautas y criterios organológicos, y también con los criterios y metodologías de la Museología, por lo que se gestionan los instrumentos musicales atendiendo a esta simbiosis.

La Iconología y la Iconografía son esenciales para los estudios organológicos desde perspectivas holísticas e integradoras. La utilización de la Iconología permite profundizar en el contexto de las imágenes de los instrumentos musicales, para conocer su significación en el tiempo y sus diferentes usos y funciones. La Iconografía ofrece las herramientas para conocer la temática, las fuentes y la representatividad de dichas imágenes. Ambas coadyuvan al registro, localización, identificación y análisis de varios aspectos organológicos, por lo que son herramientas necesarias para una comprensión integral de los instrumentos musicales, desde miradas pluridimensionales (Melo,2013).

A su vez, la Física también es una ciencia primordial para la esencia misma de la Organología, ya que el sonido en sí responde a causas y cuestiones netamente provenientes de esta. El estudio de las ondas sonoras, la frecuencia, las alturas, rangos, permiten realizar análisis acústicos y las particularidades tímbricas de cada instrumento. Para comprender las causas que determinan las afinaciones, es necesario realizar una serie de mediciones mediante el empleo de herramientas que definen los comportamientos de sus características, respondiendo a varios criterios determinados por la clasificación y subdivisión de cada grupo de instrumentos



sonoros. Por estas razones, la implicación y aplicación de la Física es fundamental para entender el comportamiento acústico y sus resultados en manos de sus ejecutantes, quienes desempeñan un rol decisivo en el resultado sonoro de cada instrumento (Lagartos, 2013).

La conjunción de estas disciplinas, desde sus variadas ontologías, coadyuvan al establecimiento de los fundamentos epistemológicos de la Organología desde perspectivas pluridimensionales. Cada una, contribuye a los procesos de formulación analítico de los criterios y componentes que comprenden los estudios organológicos. De esta manera, permiten la clasificación y descripción de los instrumentos musicales, así como de los elementos que le son inherentes.

Sin embargo, existe una ciencia que deviene fundamento primordial y piedra angular de la Organología; que responde cuestiones claves sobre esta, brinda explicaciones y permite comprender cada fenómeno musical, una ciencia sin la cual no existiría la Organología: la Antropología.

## **1.2 Propuesta metodológica para el estudio de la Etnorganología**

Si se pretende comprender los fenómenos que rodean al hombre y a este desde una mirada multidimensional, es necesario recurrir a la Antropología. En el sentido amplio del término, es aquella disciplina que abarca diferentes ciencias particulares, naturales y sociales, que tienen al ser humano como objeto de estudio. “Por un lado, incluye la Antropología Física, la Paleontología y la Arqueología. Por otro, la Antropología Social y Cultural, la Etnología, la Lingüística Descriptiva y ciertos aspectos de la Psicología Social” (Pujadas, 2010, p. 18).

Para Chamorro (2003), la Antropología es la “ciencia que estudia los conocimientos del hombre y que considera al hombre, según las características que resultan de sus relaciones sociales y con el medio ambiente y subsistencia, símbolos, identidad, lengua, cultura y región de procedencia” (p.49). Por su parte, la Etnomusicología, entendida como la disciplina que estudia la música, el canto y la danza en su contexto sociocultural, desde la dimensión de la tradición oral y las identidades regionales, se nutre de otras disciplinas y campos del conocimiento. Para el estudio de la Organología, como rama de la Etnomusicología, es necesario profundizar en aspectos más allá de lo netamente musical, puesto que para lograr una comprensión holística de los aspectos que circundan el universo de los instrumentos musicales es menester conocer la relación que se establece entre estos y el hombre.

El quehacer de la Etnorganología que se menciona aisladamente en la bibliografía consultada, por lo que carece de un constructo epistémico unitario que fundamente su significado y fines. Según fuentes digitales, es la rama de la Etnomusicología que se ocupa de los instrumentos populares o étnicos (Pierozzi, 2018). Sin embargo, la Organología también, por lo que sería una especie de sinonimia y por lo tanto no se distinguiría una de otra. Etimológicamente, el término *ethno* significa pueblo o nación, por lo que al integrarlo con el vocablo organología, hace referencia al hombre y al instrumento musical, en una especie de simbiosis entre sujeto y el objeto.

Desde los estudios musicológicos, etnomusicológicos y de otras ciencias sociales y humanas, el estudio de los instrumentos musicales se ha abordado desde la Organología como constructo teórico-metodológico y ciencia principal, aunque, como se explicó anteriormente, existen otras disciplinas que incorporan a los instrumentos musicales como objetos de estudio. Sin embargo, desde la construcción epistémica

del instrumento musical en sí, solamente la Organología ha sido la encargada de brindar las herramientas que establecen los derroteros de su análisis.

La Organología, al centrarse en las cuestiones netamente del instrumento como objeto material, no desarrolla una construcción ontológica sobre el ejecutante o intérprete del instrumento, quien es imprescindible para que este produzca sonidos y cumpla su función. Cuando se menciona al hombre en el ámbito de un estudio organológico, se aborda desde su participación en la historia del instrumento, en la cuestión de la ejecución, de la construcción, transmisión de conocimientos, desde su posición de compositor, estatus social del músico y algunas características de este. No obstante, el papel del sujeto siempre se aborda desde una manera aislada y no desde una relación directa e interrelacionada con el instrumento.

El investigador mexicano Víctor Hernández Vaca, al percatarse de la ruptura ontológica entre la Organología y el sujeto, realiza una nueva propuesta teórica al respecto. Para el investigador, “ninguno de estos acercamientos toma en cuenta la práctica, la tradición o la cultura de la laudería, es decir, la construcción del instrumento musical” (Hernández, 2010, p.240). El autor propone “estudiar los instrumentos musicales y sonoros partiendo de la tradición y desde una perspectiva procesual —como cultura y en la cultura— desde los diversos contextos de producción (atendiendo las dimensiones: corporal, material y simbólica); concentrando con ello la atención en los especialistas hacedores de instrumentos de cuerda” (Hernández, 2020, pp. 157-158).

A esta propuesta, el investigador referido le otorga el nombre de Etnolaudería, la cual considera propicia para el estudio de la construcción de instrumentos musicales mexicanos (Hernández, 2020). Para validarla, desarrolla un marco interpretativo

basado en los procesos de transmisión, recepción, asimilación y resignificación de la tradición laudera en la zona cultural del Bajío. En este discurso, los instrumentos se consideran seres espirituales animados y revestidos de complejos significados; donde los usos sociales y los simbolismos aparecen estrechamente relacionados con la visión cosmogónica de sus constructores y con los particulares contextos rituales y festivos (Hernández, 2020).

Por tanto, la Etnolaudería ofrece una pertinente aproximación a la cuestiones antropológicas y etnográficas en los estudios sobre instrumentos musicales y brinda una nueva mirada hacia otra visión teórica dentro de la disciplina organológica. Sin embargo, aunque no desde la manera presentada por Hernández (2020), la construcción de instrumentos musicales es una cuestión que se describe y analiza en las investigaciones sobre Organología (Álvarez, 1985; Casanova, 1997; Kaptain, 1991; Lumholtz, 1900; Ochoa y Cortés, 2002; Wendell Bennett y Zingg, 1935). Estos autores, abordan tanto los aspectos del objeto material en sí y también mencionan a los sujetos que lo construyen.

La propuesta de Hernández (2020) va dirigida hacia los instrumentos musicales mexicanos tradicionales, dejando afuera a los de manufactura latinoamericana e internacional. De igual forma, al referirse a los lauderos, estos construyen instrumentos de cuerdas, por lo que no permite que se incluyan fabricantes de otro tipo de instrumentos, como de percusión o viento, que conforman también el crisol de constructores y reparadores. Por otra parte, el marco conceptual e interpretativo presentado por Hernández (2020), no establece ni sustenta las bases teóricas de su propuesta, así como tampoco explicita una metodología que la soporte.

Al centrarse solamente en los aspectos de la construcción de instrumentos, quedan excluidos varios aspectos de la Organología en relación con las cuestiones etnológicas. Sin embargo, la Etnolaudería deviene rubro a considerar dentro de una propuesta más abarcadora, holística e integradora que contemple las variables antropológicas de la ciencia organológica.

Durante la última década, a nivel internacional, se han presentado varias propuestas que abogan por replantear los objetivos, perspectivas y métodos de la Organología tradicional (Rossi, 2017). Con este fin, han surgido nuevos nombres que suscitan una revisión de cambios de paradigma:

- Nueva Organología (Proceedings, 2001 y Roda, 2007)
- Organología Vivida (Hoosmanrad, 2004)
- Organología Cultural (Johnston, 2008)
- Organología Crítica (Dolan, 2013)
- Organología Biográfica (Hoosmanrad, 2016)

Estas perspectivas presentadas fomentan el debate sobre la identidad y propósito de la Organología, así como su relación con otras disciplinas que se ocupan de la interpretación de la cultura humana a través de los objetos; ya que por lo general se centra en los aspectos físicos de sus fuentes excluyendo otros aspectos relevantes de la experiencia humana. Estas contribuciones ontológicas han generado escepticismo entre el ámbito académico, por lo que se encuentran en constante revisión y debates metodológicos, lo que ha traído como consecuencia que ninguna se haya legitimado aún como única alternativa cognoscitiva a un campo emergente del saber social.

En cada una de estas propuestas, se intenta reflejar el vínculo de los instrumentos con los sujetos involucrados en su desarrollo y también se pretende establecer nuevos conceptos semánticos y semióticos sobre estos medios sonoros. Si se establecen sólidas bases epistemológicas y se brindan argumentos teóricos y herramientas metodológicas para su estudio y comprensión, la Etnorganología puede fungir como conducto holístico que integre los aspectos etnográficos y culturales que giran en torno a los instrumentos. De esta manera, se amplía la visión sobre el instrumento musical y su significado, además de que permite articular con mayor profundidad su vínculo con el sujeto y el contexto en el cual se desenvuelve.

Según Libin (2009), cualquier objeto que produzca sonido puede utilizarse en contextos musicales, por lo que es difícil definir lo que es un instrumento musical, puesto que “no son artefactos pasivos de los que emana el sonido” (Bates, 2012, p.3). Los instrumentos tienen diversas funciones y usos, ya que poseen varios significados en sus formas, materiales y en sus técnicas. Mendivil (2016) advierte sobre la necesidad de estudiarlos como herramientas para la producción y reproducción de la cultura y no como objetos inanimados, independientes de las vicisitudes de las sociedades en las cuales existen.

Sobre la tendencia a concebir el instrumento en su forma objetual y los peligros que esto encierra, advierte Cea (2014): “no pueden contemplarse solamente como bienes materiales, por mucho que su presencia visual resulte impactante, ya sea por su monumentalidad o por la riqueza de su decoración; por lo que resulta imprescindible dar visibilidad a los instrumentos musicales como parte de la cultura musical y desde la praxis social” (p.17).

Más que objetos, son considerados por algunos investigadores como sujetos potenciales (Dawe, 2005 y DeVale, 1990) y agentes activos en la configuración de la vida sociocultural. Esta afirmación coloca a los instrumentos musicales en una posición de reveladores de múltiples informaciones y portadores de disímiles significados polivalentes; al ofrecer evidencias sobre sistemas de creencias, tradiciones, interacciones, economía, territorios, comunicación y otros comportamientos humanos.

Al ser repositorios de valores, creencias y saberes, los instrumentos musicales se convierten en archivos que guardan implícitamente información histórica sobre innumerables temáticas. De esta manera, estos significados y discursos narrativos proyectados por los instrumentos sonoros desarrollan biografías y su importancia es vital para la reconstrucción histórica de migraciones y contactos interculturales, por lo que son fuentes vivas del conocimiento humano.

Asimismo, se presenta la concepción del instrumento como herramienta cultural, portador de ideologías y significados. Además, devienen testigos históricos de acontecimientos, sobre quienes los construyen, los ejecutan y los escuchan (Mendivil, 2016). Cada instrumento o artefacto productor de sonido es el resultado de un pensamiento y de una concepción, por lo que encierran disímiles valores y han marcado procesos estéticos y sociales.

De esa forma, coadyuvan a explicar la sociedad y la cultura, pues al contener su esencia permiten no solamente la comprensión de los fenómenos musicales, sino que modifican las relaciones sociales y su poder simbólico condiciona determinados acontecimientos (DeVale, 1990). Este enfoque sobre instrumentos musicales brinda una visión antropológica de los mismos y una mirada holística que permite abordarlos

no solamente como objetos sonantes, sino como fenómenos complejos de las culturas.

En cada actividad humana, los instrumentos musicales tienen diferentes funciones, usos y significados, en distintos contextos. El medio y las condiciones en las que se desarrollan influyen y condicionan los roles de los instrumentos sonoros, así como su relación con otros componentes socioculturales y artísticos. De igual manera, según sea la actividad con y en la cual se utilicen, determinará “su interpretación y función dentro de su propia cultura” (Brianza, 2023, p .3).

Según Schaeffner (1936, citado en Cámara, 2004), los usos, funciones y significados de cada instrumento están directamente relacionados con el sistema de pensamiento y el contexto etnográfico que los han hecho nacer. Las funciones de los instrumentos musicales están relacionadas con el ámbito social en el cual se utilizan y en “las relaciones humano-divinas” (Hooshmandrad,2004, citada por Bates, 2012, p. 10).

Estas funciones pueden ser religiosas, festivas, lúdicas, estéticas, de cohesión familiar, de guerra, entre otras; y “están determinadas por el valor de utilidad que se les otorga y varían a partir de las funciones de las músicas en sociedad” (Suárez, comunicación personal, 24 de enero de 2024). En cada una, cumple determinados objetivos y se recrean para ciertas actividades, determinadas por un conglomerado de cosmovisiones socioculturales cinestésicas que no siempre son perecederas, pues “la función de un instrumento puede cambiar con el tiempo”. (Libin, 2009, p. 13).

Los usos de los instrumentos hacen referencia a las maneras y formas específicas en las que estos son ejecutados directamente, considerando “las concepciones y usos que le otorga la cultura al instrumento” (Herrera y Holguín, 2018, p. 166). Estos usos



están condicionados por las funciones, que determinan cuáles instrumentos escoger y cómo se ejecutarán, en dependencia de los objetivos y del medio en que se utilicen.

En China, un conjunto de instrumentos musicales de viento y percusión son seleccionados para actos religiosos y funerarios celebrados en templos. El khen, instrumento de viento compuesto por largos tubos de bambú, está vinculado a espacios donde se promueven estilos y modos de vida saludables, por lo que se asocia a la función de cohesión familiar de Laos. UNESCO (como se citó en Bencomo, 2021). La fujara y la gaita en Eslovaquia, son instrumentos de uso pastoril interpretadas específicamente en zonas campestres, en Alemania los órganos se utilizan para la liturgia cristiana y en conciertos de música clásica Como se ejemplificó, cada instrumento tiene un uso específico, determinado por la función que cumple en su contexto.

Los instrumentos musicales también contienen significados que le otorgan los ejecutantes y la sociedad en general. Según Libin (2009), “los instrumentos musicales significan varias cosas para varias personas” (p. 17), y le otorga tal relevancia que continúa afirmando que “si queremos alentar a la apreciación y preservación de instrumentos, debemos explicar sus significados, no sólo sus funciones y usos musicales” (p. 17). En *La vida social de los instrumentos musicales* de Bates (2012), se asevera que existen significados simbólicos y afectivos en los instrumentos sonoros, basados en aspectos históricos, sociales y culturales.

Lo simbólico se relaciona con elementos con los cuales los sujetos se identifican y con aspectos intangibles vinculados a los instrumentos en sí. Ejemplo de ello son los procesos de fabricación de los mismos, los cuales simbolizan tradiciones de carácter familiar y comunal, brindando cohesión social y fortaleciendo identidades culturales.

Asimismo, las prácticas de determinados instrumentos se encuentran asociadas a aspectos simbólicos, e incluso algunos instrumentos en sí se han convertido en símbolos que aparecen en escudos, banderas, sellos, documentos, llegando a ser considerados en ocasiones emblemas nacionales (Bencomo, 2021).

Los significados afectivos se traducen en el vínculo emocional y espiritual que se establece entre los sujetos y los instrumentos musicales. Determinados instrumentos se consideran elocuentes para expresar el calor, la alegría y la historia de su comunidad. La interpretación de algunos instrumentos en ciertos modos y en determinados espacios, son portadores de mensajes sobre temas como la violencia, la camaradería, el amor, entre otros. Este conjunto de significados simbólicos y afectivos de los instrumentos musicales, constituyen valores que se le otorgan a los mismos y que estará condicionado por las creencias e ideologías de los sujetos, ya que “el significado de un instrumento puede estar plasmado externamente en su diseño, construcción o cuidado, o radicar en el terreno interno de una concepción cultural” (DeVale, 1989, p. 287).

En su significación, los instrumentos musicales encarnan conceptos que establecen una conexión entre los ámbitos visual, auditivo, social y espiritual de la cultura. Al ser esta parte necesaria de la producción de la música y, a su vez, esta última deviene forma simbólica que transmite información en niveles no sólo lingüísticos, sino también de orden simbólico, entonces el instrumento es también un productor de signos sonoros y visuales en su contexto (Martínez, 2019).

El contexto donde confluyen los instrumentos, define las concepciones y percepciones de cada uno de sus usos, funciones y significados. Para Schaeffner, (1936, citado por Landa, 2004), los instrumentos “están relacionados con el sistema

de pensamiento y el contexto etnográfico que los ha hecho nacer” (p.105), por lo que le otorga especial trascendencia a las construcciones ideológicas y antropológicas en los que estos se gestan.

Al respecto, el etnomusicólogo norteamericano Alan Merriam (1964, citado en Cámara, 2004), aboga por una comprensión más amplia de la música, donde se le otorgue especial atención a su contexto etnológico: “...nuestros intereses deberían dirigirse hacia una comprensión más amplia de la música, no sólo como estructura formal ni tampoco como algo aislado, sino como un fenómeno humano creativo que funciona como parte de la cultura, lo cual no excluye lo puramente histórico, estructural o estético, pero lo equiparo con lo etnológico” (p. 110).

Chamorro (2003) concibe el contexto como las circunstancias y condiciones sociales, culturales, políticas e históricas en donde se sitúan ciertas acciones, procesos o acontecimientos. Tomando en cuenta esta afirmación, se puede entender que también el contexto geográfico determina el tipo de instrumento que se fabrica, pues las condiciones ambientales influyen en los materiales a utilizar para su construcción y en su concepción estética.

El contexto histórico y político condiciona los cambios y las etapas por las que transitan los diferentes instrumentos, y los contextos socioculturales forjan la identidad, simbolismos, imaginarios y construcciones ontológicas que la sociedad y sus intérpretes le atribuyen. Sobre la pertinencia de conocer los contextos socioculturales, afirma Martínez (2019) que: “el instrumento en sí no dice todo, es necesario conocer los contextos culturales y sociales en que se crea y ejecuta para intentar la comprensión cabal de los sentidos posibles que encarna” (p. 66).

Sobre la relevancia del aspecto social para el estudio de los instrumentos musicales y como eje central, expresa Feld (1991): “[...] la organización melódica, métrica y tímbrica de los sonidos es tomada como indicador de la significación social del acto musical”, por lo que el verdadero significado de los instrumentos no está propiamente en las notas, pues “el modo en que las notas se forman, se interpretan y se escuchan deriva siempre de una imposición social anterior” (p. 353).

Es precisamente la sociedad la que le imprime el sentido al instrumento y del valor social otorgado a este, se derivan todos los demás aspectos técnico-musicales del mismo, pues “se considera el objeto como social, en tanto resultado de una cadena productiva que implica relaciones complejas” (Martínez, 2019, p.14). Es necesario entender a los instrumentos musicales como parte de un sistema holístico e integrador, el cual se relaciona e interactúa con otros elementos, puesto que están implicados dentro de una red de objetos y sujetos.

La Organología, representada por los sistemas clasificatorios, no se plantea la relación objeto-sujeto en una práctica específica; y es precisamente el sujeto el que le proporciona al instrumento musical la característica social. Al respecto, la musicóloga cubana Ana Casanova en su obra *Problemática Organológica Cubana* (1988), resalta la importancia de esta relación en los estudios organológicos y exhorta a que se teorice con mayor profundidad, ya que considera pertinente abordar el papel del sujeto dentro del discurso musical y de las funciones sociales de los instrumentos. El museólogo inglés Gabriele Rossi (2017), describe cómo se ha percibido a la Organología como la disciplina que se centra en los aspectos físicos de sus fuentes, dejando a un lado la eventual “correlación de sus resultados con aspectos relevantes de la experiencia humana” (p. 3).

El papel del sujeto es primordial para el estudio, comprensión y desarrollo de los instrumentos musicales; por lo que es necesario obtener una visión multidimensional sobre la relación que se establece entre ellos. Con el propósito de revisar y analizar el vínculo objeto-sujeto, es imprescindible acudir a disciplinas como la Antropología, Sociología y la Psicología para sistematizar y abarcar cada aspecto etnográfico en esta relación.

En aras de responder a la pregunta sobre el por qué algunos instrumentos están atrapados en una red alegórica de simbolismo y asociaciones simbólicas; el etnomusicólogo norteamericano Mantle Hood (1971) realizó organigramas que mostraban preocupación por aspectos básicos de las relaciones del instrumento con los individuos y la sociedad. Sin embargo, “la profusión de datos y códigos, además que unos tendrían que ser necesariamente ampliados, hacen muy complicado el manejo de este sistema” (Contreras, 1988, citado por Hernández, 2020, p.164). Estos organigramas tampoco transmiten la naturaleza dinámica y variable de las relaciones personales y sociales con los instrumentos.

Martínez (2019), destaca el rol del intérprete que le otorga vida al instrumento cuando afirma que: “el objeto sólo será plenamente instrumento musical en el momento en que pase a un ejecutante... para lo cual no podemos escindir al objeto sonoro y musical de las personas que los construyen y tocan”(pp.14-21). Cada instrumento es fruto de un cúmulo de historias protagonizadas y matizadas por los constructores, ejecutantes y sus receptores; por lo que es menester tomarlas en cuenta en la conformación y desarrollo de los instrumentos a través del tiempo.

Estas historias transmiten relevantes informaciones que van más allá de narraciones lineales o cronologías que se incorporan en algunos estudios organológicos,

concernientes a la historiografía de los instrumentos; por lo que sería oportuno una profundización sobre las memorias de los sujetos involucrados en su devenir. De esta manera, los valores y creencias, saberes tecnológicos y estéticos, refieren historias sobre quienes los construyen, los ejecutan y los escuchan (Mendívil, 2016).

Todos los conocimientos generados por constructores, ejecutantes y oyentes, devienen fuentes de información que involucran no solamente cuestiones sobre los instrumentos propiamente, sino que transmiten saberes asociados a prácticas culturales, formas de vida y relaciones sociales. De esta manera, los conocimientos que encierran los instrumentos son extraídos al observar e inquirir en su relación con los individuos (Mendívil, 2016), pues son precisamente los sujetos quienes posibilitan que los instrumentos sean herramientas para la producción y reproducción de la cultura.

Tanto los géneros musicales como el repertorio musical, son productos de la combinación de varios instrumentos musicales, y fruto del imaginario de creadores y compositores. Estos procesos creativos conducen a una simbiosis entre el objeto y el sujeto, en los cuales ocurren flujos transversales que devienen resultados de esa interacción. En cuanto al género musical, Baily (1977, citado en Bates, 2012), comenta que los tipos de música se adaptan a los instrumentos con los que se tocan habitualmente y sugiere que el instrumento ha dado forma a la música, ya que este condiciona al género. Este autor, les otorga el poder y control a los medios sonoros como ejes centrales de la música y cómo la relación entre su cinestesia y morfología influyen directamente en la naturaleza del género musical. El intérprete media entre el instrumento y el repertorio, que a su vez posibilitan el establecimiento formal de géneros musicales; por lo que es figura que orienta y establece este conjunto técnico-sonoro.

El cuerpo humano es esencial para la interpretación de cualquier instrumento musical, ya que manos, boca y otras partes están involucradas en los procesos de ejecución. Profundizar e investigar sobre la anatomía del cuerpo y la Ergonomía permite el acercamiento al binomio sujeto-objeto y entender las dinámicas que marcan este vínculo. Ante las preguntas sobre el por qué algunos instrumentos requieren determinadas posiciones ergonómicas, las razones por las cuales existe resistencia a la adopción de posiciones ergonómicas y qué dice esa resistencia sobre las relaciones entre instrumento y ejecutante, han suscitado investigaciones sobre estas cuestiones, por lo que ha sido necesario recurrir a la Antropología Física o Biológica en aras de develar dichas preguntas.

El trabajo de la etnomusicóloga canadiense Regula Qureshi fue el primero en conectar los estudios antropológicos del cuerpo con el dominio de los instrumentos y los sonidos instrumentales. Para la autora, los instrumentos sonoros pueden transformar mentes y cuerpos, afectando los estados mentales tanto como las articulaciones, tendones, la ergonomía y la interacción social, pues “la euforia que provoca el tocar los instrumentos se siente a nivel físico, emocional y a niveles sociales” (Dawe, 2005, citado por Bates, 2012, p. 368).

Los instrumentos musicales reciben el nombre de las partes del cuerpo, por lo que algunos se encuentran antropomorfizados. Partes de instrumentos de cuerdas como guitarras, arpas, rabeles, reciben nombres como cabeza, pescuezo, garganta, nariz, hombros, caderas, nalgas, panza, pecho, cintura, costillas, espalda, cara, boca, ceja y palma. Estas asignaciones otorgadas, “enmarcan al instrumento en otra lógica cultural diferente con la manera de relacionarnos con los objetos materiales y las cosas” (Hernández, 2020, p.170).

Tal es la relevancia del cuerpo para los instrumentos, que incluso muchas técnicas constructivas se realizan con y a través del cuerpo de sus fabricantes. Las formas de ejecución también se encuentran condicionadas por las características del cuerpo humano y del instrumento que se interpreta, ya que las posturas y maneras que adoptan los músicos dependen de la constitución morfológica del instrumento, y también el intérprete acomoda y reestructura el propio instrumento según sus condiciones fisiológicas, para lograr una mejor interpretación. De esta manera, se puede comprobar el estrecho vínculo entre el cuerpo y el instrumento, donde median saberes y constructos estéticos, físicos y psicosociales.

Los sentimientos y emociones que provocan los instrumentos, así como los efectos en lo sensorial y psicológico de los sujetos, constituyen elementos inmateriales y espirituales que matizan y articulan la relación objeto-sujeto. El sonido que se genera de los instrumentos musicales influye en los estados emocionales de quienes lo ejecutan y lo escuchan, así como pueden “llegar a afectar y transformar profundamente a las personas” (Bates, 2012, p. 9).

Además del poder que ejercen en los ámbitos neurofisiológicos, repercuten en los rasgos de personalidad de los intérpretes. Ante la duda de la existencia de la relación entre la ejecución de un determinado instrumento y los rasgos de personalidad, se han realizado investigaciones y estudios al respecto, puesto que marca las formas de pensar, sentir y actuar de sus ejecutantes. La personalidad, entendida como los rasgos y disposiciones relativamente perdurables que a lo largo del tiempo se han consolidado hasta constituir un patrón que lo distingue de individuos (Sarnoff, 1962), se relaciona con la elección y preferencia de determinados instrumentos.



Estos estudios sobre el vínculo personalidad-instrumento, arrojaron como resultados que existe una asociación significativa entre el sexo de los sujetos y la elección de ejecutar determinados instrumentos musicales, que los rasgos de la personalidad influyen en la afinidad hacia algunos instrumentos más que otros y que hay diferencias significativas entre los factores de personalidad y las familias instrumentales. En el caso de los extrovertidos, generalmente eligen los instrumentos de viento y los introvertidos lo de cuerda (Lemos, 2020).

También las características de estos condicionan su selección, por ejemplo, las mujeres tienden a escoger la flauta por lo dulce de su timbre, mientras que los hombres seleccionan mayormente la trompeta por su registro sonoro (Lemos, 2020). Sin dudas, existe una relación transversal y proporcional entre la personalidad y el instrumento, ya que esta influye en la selección de este, pero el instrumento y sus características condicionan su elección por parte de los intérpretes.

Respecto a la relación sujeto-objeto en el universo musical, la condición generadora del emisor, la ejecución y morfología del instrumento determina su resultado sonoro. De ahí, la importancia de visualizar la información concerniente a su simbolismo implícito, la colocación respecto al ejecutante, la posición, la influencia de la acústica del instrumento con los receptores y las características propias del mismo (Contreras y Barboza, citado en Rodríguez, 2011). La constitución material, las connotaciones simbólicas y el sujeto que ejecuta el instrumento constituyen tres aspectos de la clasificación organológica (Rodríguez, 2011), que van más allá de esta disciplina, pues precisan de análisis antropológicos y de descripciones etnográficas.

En su obra *¿Qué tan musical es el hombre?* (2003), el etnomusicólogo y antropólogo inglés John Blacking considera que la música es el producto del comportamiento de

los grupos humanos y que es sonido humanamente organizado, otorgándole especial relevancia al rol del hombre en cualquier fenómeno musical existente. De esta manera, el autor les confiere mayor importancia a las actividades del hombre hacedor de la música que a los particulares logros musicales de éste, pues resalta el papel del hombre en la sociedad y la cultura como eje principal, por encima de los constructos musicales que crea en sí.

El etnomusicólogo Alan Merriam (1964) propone tres campos para el estudio de la Etnomusicología los cuales pueden homologarse al de la Etnorganología. La conceptualización del instrumento musical; el comportamiento físico, verbal y social, así como el sonido musical como producto del comportamiento que lo produce, devienen los tres pilares para estudiar los instrumentos musicales desde una mirada multidisciplinaria. Como advierte Merriam (1964), estos campos están relacionados, pues sin los conceptos acerca de la música el comportamiento sobre ella no puede ocurrir y a su vez el sonido musical no puede ser producido.

De esta manera, el etnomusicólogo establece una relación de interdependencia entre el fenómeno musical y la acción del hombre, ya que una no puede producirse sin la otra. Igualmente, sin la existencia de los instrumentos no pueden darse las acciones que se realizan con y en ellos, y sin la actividad del sujeto no es posible la producción que se genera a través de los instrumentos.

Los objetivos de la Etnomusicología que establece Merriam (1964), permiten determinar las bases y propósitos de la Etnorganología, disciplina que deviene rama de la primera. Así, proporcionar un soporte técnico para el estudio de los instrumentos musicales como comportamiento humano, clarificar los tipos de procesos que derivan de factores antropológicos y musicológicos y mejorar el conocimiento de ambas

disciplinas (Musicología y Antropología) bajo la perspectiva común de los estudios comportamentales, pueden considerarse objetivos específicos de la Etnorganología.

Luego de esta revisión teórica, es necesario definir lo que es la Etnorganología, para establecer una conceptualización que oriente las bases epistemológicas abordadas. Investigadores del proyecto de la Red de Museos de Etnología de Cataluña (2023), entienden la Etnorganología como las relaciones de los instrumentos con las personas y las diferentes actividades humanas. Según Pablo Suárez (comunicación personal, 20 de octubre de 2023), es una mirada pluridisciplinar para el estudio de los instrumentos musicales y artefactos sonoros al interior de una práctica sonoro-musical en la cultura, donde se integran saberes históricos, sociales y culturales con perspectivas organológicas y etnográficas.

Para el antropólogo Gilberto Jasso, es el estudio de los instrumentos de los grupos humanos en el tiempo y sus cambios (comunicación personal, 12 de febrero de 2024). Tomando en cuenta los criterios anteriores y las posturas ontológicas abordadas, es posible afirmar que, para la presente investigación, *la Etnorganología es el estudio de los instrumentos musicales y de los sujetos involucrados en su interpretación, fabricación y gestión, desde una perspectiva procesual, histórica y sociocultural y desde una dimensión multidisciplinaria.*

El concepto de instrumento como objeto social, su relación con las actividades humanas en su contexto y su relación con los sujetos, devienen los tres rubros o constructos epistémicos que orientarán los fundamentos metodológicos de la Etnorganología. A continuación, se presenta una estructura para su estudio y análisis:

- 1) Instrumento como objeto social

Ante la presentación de un instrumento musical, la primera acción a realizar es identificarlo para establecer una terminología del mismo; esto permitirá describirlo y clasificarlo. Estas acciones dependerán de una investigación sobre los orígenes del instrumento, donde se deberá trazar su historia en el tiempo y espacio donde se desarrolla. Seguidamente, se hará necesario definir otros aspectos técnicos como las afinaciones de cada uno, juntamente con sus respectivos análisis acústicos, que permitirán establecer cuestiones técnicas de los mismos. También es vital describir los materiales utilizados para fabricarlos y las técnicas constructivas, pues son herramientas que posibilitan su creación.

Toda la información material que puede brindar el instrumento es fruto y resultado de su condición social, por lo que documentar cada proceso histórico en el cual haya participado reflejará intercambios y filiaciones culturales en sus respectivas regiones y sociedades. Asimismo, el papel del instrumento en los procesos de apropiación y resignificación, constituye testigo de eventos de transculturación y aculturación de los cuales ha sido parte y en los cuales ha estado involucrado.

Los ensambles y conjuntos musicales donde participa cada instrumento, revelan cuestiones técnicas-sonoras de los mismos y también rasgos socioculturales. Es por esto que es sumamente importante llevar a cabo un análisis de las razones por las cuales se combinan dichas agrupaciones con determinados instrumentos y los motivos por los cuales se crean los formatos instrumentales, no solamente desde el punto de vista musicológico, sino también desde un enfoque sociológico. De igual modo, los géneros y estilos generados por cada instrumento musical o combinación instrumental deben ser localizados e identificados para establecer taxonomías genéricas.

## 2) Su relación con las actividades humanas en su contexto

Las influencias externas determinan las diferentes actividades que circundan a las prácticas del instrumento musical. Estas influencias ambientales, geográficas, tecnológicas e ideológicas condicionan las acciones artísticas y culturales que se realizan con y sobre los medios sonoros. El registro de dichos aspectos en cada una de estas acciones, posibilitará la comprensión de estos fenómenos y permitirá establecer comparaciones entre estas, en aras de profundizar en las causas que influyen en cada área donde los instrumentos musicales están involucrados. De igual modo, será necesario comparar los géneros musicales que protagonizan los instrumentos musicales, con el objetivo de conocer y sistematizar sus similitudes y diferencias.

A través del tiempo, los fenómenos musicales protagonizados por los instrumentos atraviesan modificaciones por diversos motivos. De ahí, la pertinencia de documentar no sólo el instrumental, sino también aspectos relacionados con los procesos de cambio de las tradiciones musicales, puesto que permitirá registrar dichas transformaciones organológicas y musicológicas.

La distribución geográfica en la que se encuentra cada instrumento debe ser descrita para obtener una caracterización de la región que incluya su configuración y toponimia, demografía, condiciones climáticas, vegetación, flora y fauna. También es importante realizar una caracterización cultural que refleje la lengua, la religión, el arte, la culinaria y las tradiciones de dicho territorio. Conocer estos aspectos permitirá obtener los conocimientos sobre el medio y las condiciones en las cuales se desarrollan los diferentes instrumentos musicales.

Para el estudio de cada medio sonoro, es fundamental definir los usos y funciones de cada uno en sus respectivos contextos sociomusicales. Para ello, se sugiere diseñar una tabla digital u organigrama donde se añadan estas categorías, que permitirán un análisis más profundo sobre estos aspectos. De igual forma, los significados y las connotaciones simbólicas de los instrumentos, percibidos por sus ejecutantes, constructores y la sociedad en general, deben incorporarse a este conglomerado ontológico puesto que los simbolismos y significados que encierran los instrumentos musicales son necesarios para su percepción e identidad.

### 3) Su relación con los sujetos

Registrar los datos de los sujetos involucrados en el desarrollo de los instrumentos musicales, así como todos los aspectos que describan dicho vínculo, permitirá obtener los conocimientos etnográficos necesarios para los estudios etnorganológicos. Primeramente, se establecerán las siguientes categorías para la sistematización de información:

#### a) Construcción:

- . Causas que determinan la creación de instrumentos musicales
- . Razones por las cuales seleccionan determinados materiales
- . Motivos por los cuales deciden nombrar a las partes de los instrumentos de esas maneras
- . Razones por las cuales utilizan determinadas técnicas constructivas
- . Cosmovisiones sobre la construcción de instrumentos musicales

#### b) Ejecución:

- . Motivaciones para interpretar determinados instrumentos musicales
- . Fortalezas y debilidades técnicas de los ejecutantes
- . Formas de ejecución y razones por las cuales se llevan a cabo de maneras específicas
- . Procesos emocionales por los cuales atraviesan los intérpretes
- . Rasgos peculiares y distintivos de ejecución

c) Composición:

- . Razones por las cuales se eligen determinados instrumentos para ciertas composiciones musicales
- . Estilos, géneros y formas musicales creados para instrumentos específicos
- . Motivaciones para componer

De los constructores, intérpretes y compositores se obtendrán los siguientes datos:

- Nombre
- Edad
- Género
- Fecha de nacimiento
- Formación académica o lírica

En cuanto a la relación sujeto-objeto se debe registrar los siguientes aspectos:

- Procesos de transmisión
- Concepciones estéticas sobre el instrumento

- Sentimientos y emociones que genera el instrumento
- Consecuencias que provoca el estudio de los instrumentos para la mente humana
- Ergonomía (características físicas del sujeto y del objeto)

Muchos instrumentos musicales se utilizan en más de un género o estilo musical, por lo que es el resultado de ese vínculo entre el objeto y su creador. En cada una de estas formas musicales, el instrumento sonoro desempeña determinados roles por lo que establecer una comparación entre estos, permitirá decodificar los elementos que caracterizan los aspectos musicológicos y etnográficos de la relación instrumento-género musical.

Todos estos constructos epistémicos que conforman la Etnorganología, deben compilarse a través de los documentos, que devienen testimonios de la actividad humana fijada en un soporte perdurable. En el documento musical iconográfico (que incluye representación gráfica de escenas musicales), se plasmarán diversas acciones y actos que reflejen la relación entre los instrumentos y los sujetos, así como también imágenes de los instrumentos musicales en sí. A través de los documentos relativos a la gestión de la actividad musical se representarán los rubros etnorganológicos en correspondencias, actas, inventarios, nóminas y libros. En los documentos relativos a la difusión de la actividad musical, se reflejarán todos los eventos que tengan por finalidad el difundir a los instrumentos musicales como objetos sociales, sus distintas actividades en determinados contextos y su interacción con los sujetos.



Sentadas las bases de esta propuesta teórica-metodológica, se hace necesario aplicarla. Para ello se seleccionará un instrumento musical de cuerdas pulsadas de México, la quinta huapanguera.

## **CAPÍTULO 2: La quinta huapanguera vista desde la Etnorganología**

En este capítulo se pretende realizar un análisis de la quinta huapanguera aplicando la propuesta teórica-metodológica de la Etnorganología expuesta en el capítulo 1. Para ello será necesario describir las regiones donde se utiliza este instrumento musical, atendiendo a los criterios culturales de la lengua, la religión, el arte, la gastronomía y las tradiciones. Posteriormente se llevará a cabo un análisis de la quinta huapanguera desde perspectivas musicológicas, donde se centrará la atención en sus características desde el punto de vista organológico. Finalmente se tomarán en cuenta los aspectos etnográficos que circundan a la quinta huapanguera, donde los sujetos involucrados en su interpretación, construcción y gestión constituyen el principal renglón de análisis.

### **2.1 Caracterización cultural de la Huasteca Potosina, la Zona Media de San Luis Potosí y la Sierra Gorda**

La quinta huapanguera es un instrumento musical de cuerdas pulsadas típico de México, específicamente de la región Huasteca, que comprende el norte de Veracruz, el sur de Tamaulipas, el sureste de San Luis Potosí, el norte del Puebla, el este de Hidalgo y, en mucha menor medida, comprende algunas zonas de los estados de Querétaro y de Guanajuato. También se utiliza en la Zona Media de San Luis Potosí, que incluye los municipios de Alaquines, Cárdenas, Cerritos, Ciudad del Maíz, Ciudad Fernández, Lagunillas, Rayón, Rioverde, San Ciro de Acosta, San Nicolás Tolentino, Santa Catarina y Villa Juárez. De igual manera, se encuentra presente en la región de la Sierra Gorda, perteneciente al estado de Querétaro y pequeñas regiones en los estados de Hidalgo, San Luis Potosí y Guanajuato.

La caracterización geográfica y cultural son premisas esenciales para llevar a cabo descripciones etnográficas, por lo que también deviene componente de la metodología propuesta en la Etnorganología. Para la descripción de los rasgos culturales de cada región donde se utiliza la quinta huapanguera, se seleccionará la lengua, la religión, las actividades socioeconómicas, las tradiciones, la gastronomía y las manifestaciones artísticas predominantes. Cada estado que integra la Huasteca posee distintas características tanto geográficas, como climáticas, sociales, culturales, lingüísticas, por lo que “se puede hablar de una gran variedad de tradiciones realizadas como fiestas patronales, música, comida, etcétera, todas ellas realizadas en contextos diferentes” (Barrera, 2015, p.67).

La Huasteca Potosina se ubica al oriente del estado de San Luis Potosí, a unos 242 kilómetros de la capital. Esta región colinda al norte con el estado de Tamaulipas, al sur con Hidalgo y Querétaro, al este con el estado de Veracruz y al oeste con la Sierra Madre Oriental (Anexo 1). Afirma Gallardo (2004) en *Huastecos de San Luis Potosí*, que en este territorio conviven las etnias teenek, nahuas, pames y también mestizos. Los teenek habitan principalmente en los municipios de Aquismón, Tanlajás, Tampacán, Ciudad Valles, Huehuetlán, San Antonio y Tancanhuitz de Santos. Los nahuas, por su parte, se encuentran asentados fundamentalmente en los municipios de Tamazunchale, Axtla de Terrazas, Xilitla, San Martín Chalchicuautla y Coxcatlán, y los pames en el municipio de Tamasopo. Estos grupos estuvieron distribuidos mayoritariamente en pueblos, misiones, haciendas, ranchos, estancias y barrios (Martínez y Leiva, 2022).

Las condiciones naturales comprenden una topografía irregular con elevaciones montañosas y zonas bajas, los climas van desde uno semicálido con lluvias todo el año a cálido con lluvias en verano. Complementando, “En cuanto a la vegetación y

uso de suelo, se presentan áreas boscosas (sobre todo hacia las elevaciones), con selvas altas y medianas perennifolias, así como pastizales naturales, otras porciones de pastizales cultivados y agricultura de temporal con terrenos específicos de agricultura de riego” (Bonilla y Gómez, 2013, p.117).

La riqueza cultural de la Huasteca Potosina se expresa en una diversidad de expresiones que evidencian los valores materiales e inmateriales de esta región. El Sistema de Información Cultural del Gobierno de México (2020), establece que el idioma huasteco o tének es una lengua mayense que se habla en la zona mencionada, además del náhuatl, la lengua pame y el castellano. En su estudio de la región, Urquijo (2008) señala que: “Desde mediados del siglo XX, religiones alternas al catolicismo popular practicado por los teenek se han hecho presentes en la Huasteca Potosina. Entre las iglesias más sobresalientes están los grupos evangélicos de diversas variantes, particularmente la Luz del Mundo y los testigos de Jehová” (p.96).

*En Huastecos de San Luis Potosí: pueblos indígenas del México Contemporáneo*, Gallardo (2004) describe las cosmovisiones religiosas que históricamente han caracterizado a los habitantes autóctonos de esta zona: “Se cree que todo lo que está sobre la tierra tiene un espíritu y que la tierra es un organismo vivo que respira y tiene capacidad de sentir” (p.10), por lo que se le otorga especial significación a la tierra y todo lo que representa. Las concepciones sobre sus creencias marcan y definen generalmente sus tradiciones y expresiones, ya que devienen reflejo de dichas construcciones ideológicas. El Xantolo, fiesta en honor a los muertos en la que se cree que las ánimas entran en comunión con sus familiares, constituye una de las prácticas más antiguas de la Huasteca (Jurado, como se citó en Hernández, 2016).

Esta celebración es descrita por la antropóloga mexicana Patricia Gallardo Arias (2004):

Se trata de un rito colectivo que consiste en una misa, y también hay intercambio de comida, danzas y música. Se prenden velas y se sahúman con copal las tumbas y los alimentos: tamales, adobos, tortillas, chocolate, café, aguardiente y refrescos. La fiesta termina en los cementerios; una vez limpias, sobre las tumbas se colocan arcos floridos, después de lo cual se les ofrecen a los fallecidos los deliciosos platillos, las danzas y la música huasteca(pp.11-12).

Según Pérez y Ruvalcaba (2003), en la compilación *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región*, de acuerdo con la terminología indígena, existe una subdivisión de los géneros narrativos que conforman la tradición oral nahua: los mitos y leyendas son clasificados como historias o *tlen uajkajki panok* (lo que pasó antes) y los demás textos como cuentos o *tlajpoualisti* (palabras para conversar o algo que cuentan los labios). Los temas de estos textos son el origen del mundo, las plantas, los animales, amenazas a la supervivencia de las comunidades y anécdotas de la vida real:

Estas historias se transmiten en el seno familiar, donde un narrador comienza a relatar los sucesos a petición de un miembro de la familia o de un visitante... las demás personas presentes escuchan la narración, agregan detalles o comentarios, critican al narrador, preguntan por un dato específico o expresan su conformidad y acuerdo con el narrador y de esa forma lo estimulan a continuar con su versión. Nuevamente se crea y recrea la historia entre los diferentes miembros de la familia (p.149).

La tierra constituye la base de sustento de los campesinos y el factor necesario para la actividad agrícola, por lo que está cargada de toda clase de significados simbólicos. Por estas razones, se realizan rituales relacionados con la siembra, que se entrelazan con los símbolos de fecundidad, ya que la tierra se identifica con una mujer. Sobre esta práctica cultural, señala Ávila y Plata (2016): “Un elemento necesario de cada

ofrenda es una cruz de madera adornada con flores, una o dos velas o veladoras colocadas en el centro de la milpa. Allá se hace un hoyo que simboliza el centro de la tierra, donde se echa aguardiente y tabaco, y se entierra un tlapatlaxtle (tamal grande), un tamal o al menos un huevo cocido” (p.215).

Además de estas ceremonias se encuentran los ritos agrarios, los ritos curativos y de la buena suerte; así como los rituales de bendición de una casa nueva que practican regularmente los actuales habitantes indígenas de esta región. Para sus habitantes, mediante estas ceremonias y ritos se mantiene el equilibrio del mundo y les brindan la posibilidad de ofrendar el gran respeto que se profesa a los entes divinos. Asimismo, estas costumbres forman parte integral de la ecología sagrada, pues contribuyen a la transmisión del conocimiento local del ámbito natural-cultural (Hernández, como se citó en Ávila y Plata, 2016).

Los productos de la tierra y su elaboración, los alimentos y el proceso de comer, así como los conocimientos que, usados para ello, “constituyen un acto de comunicación en el cual los humanos utilizan ciertos códigos culturales” (Piotrowska, como se citó en Ávila y Plata, 2016, p.207). Uno de los elementos más importantes en la vida cotidiana y ceremonial de las comunidades es el maíz, pues juega el papel principal en el proceso de preparar los alimentos. Quevedo, Cervantes, Noriero y Zepeda (2017), describen el proceso de elaboración:

La semilla criolla de maíz es selecta por el tamaño, color y aspecto de sanidad del elote, es decir, los maíces “más bonitos” -aseguran los informantes- se utilizan para semilla, seleccionan los granos del centro ya que los de los extremos poseen menor tamaño; la semilla se “cura” mediante un proceso de secado al sol y se almacena al humo para evitar que sea infectada de insectos; el resto de la cosecha se destina al consumo humano en platillos típicos (pp.8-9).

Esos platillos típicos cuya base de alimentación es el maíz son las tortillas, tamales, zacahuil, bolimes, bocoles, entre otros. Sobre estas comidas explica Gallardo (2004):

Los bocoles son una especie de gorditas de masa, rellenos de frijoles, queso o carne; los tamales envueltos en hoja de plátano se hacen de masa con chile y carne; los llamados bolimes, especie de tamal grande, se consumen, de preferencia, durante las ceremonias y rituales. Con las tortillas, entre otras cosas, se hacen las enchiladas, rellenas de frijol, huevo o más chile. Los tamales se envuelven en tres tipos de hojas: de maíz, plátano y papatla. Mención especial merece el zacahuil, tamal que se cocina en un horno grande; se hace con masa de maíz y la mezcla de varios chiles, y se rellena con cerdo, res o pollo; este tamal, que mide alrededor de 40 centímetros de largo, se envuelve en hojas de plátano o de Papantla, se enrolla en tela a manera de bulto y se hornea. Un zacahuil es suficiente para alimentar a más de 30 personas, y se consume sólo en las reuniones sociales, por motivos festivos o en los días de mercado. Se bebe café, agua de frutas y atoles. Para el consumo de carne, en las casas teenek se crían gallinas y cerdos, que, con frecuencia, se destinan a la venta. A los animales se les alimenta con las sobras de la comida y con granos de maíz. Las personas que pueden consumen carne o huevos en los días de fiesta, cumpleaños o celebraciones tradicionales, y si la producción es grande, pueden hacerlo una vez a la semana (pp.14-16).

Además del maíz, se cultiva el frijol, el café, cítricos y caña de azúcar. En los últimos años se ha incrementado el consumo de productos industriales, azúcar refinada, refrescos, galletas y carne. Definitivamente, sus riquezas naturales y su variedad culinaria son testimonio de un antiquísimo legado de conocimientos. Asimismo, la Huasteca Potosina alberga un cúmulo de expresiones artísticas que simbolizan el devenir histórico y sociocultural de esta región.

La alfarería, realizada principalmente por mujeres, responde a condicionantes que tienen su origen en modos de vida muy antiguos, por lo que constituye un puente entre las tradiciones ancestrales y las necesidades de vida actuales. Además de su uso cotidiano, juega un papel importante en la celebración del Xantolo y de la Semana Santa. Para esta actividad utilizan en primer lugar materias primas de origen mineral

y vegetal, de origen animal en segundo y en tercer lugar los productos industrializados, ya sea como materia prima del producto, como instrumentos de trabajo o como combustibles. Los productos minerales y vegetales como la arcilla, las arenas de distintas tonalidades y la leña para la cocción, por proceder del entorno natural inmediato, son los más empleados, lo que además significa un menor costo de producción.

La alfarería destinada a usos ceremoniales se pinta con pintura de aceite comercial, “...así, podemos observar copaleros, candeleros zoomorfos de las más variadas y graciosas figuras, floreros, sahumerios, silbatos, juguetes, y otros objetos, pintados con tintes al aceite en colores azul, rojo, verde, amarillo o negro” (Vergara, 2009, p.8). Además de la alfarería, sus pobladores desarrollan la talabartería, carpintería y ebanistería; destacándose los productos de vela, cestería y coronas de flores de papel.

La danza tiene un especial significado para esta región, pues “influye en la percepción y aprehensión del mundo, en su estructuración y continua reestructuración, y es una de las prácticas culturales que revelan la concepción que un grupo social tiene acerca de diversos conceptos de su vida, del entorno, del tiempo, del espacio” (Limón, como se citó en Plata y Ávila, 2016, p.465). La danza ritual de los voladores es una manifestación ancestral realizada en México no sólo por totonacos y tepehuas del estado de Veracruz, sino también por nahuas de Hidalgo, de Puebla y teenek de la Huasteca Potosina.

Es en el municipio de Tancanhuitz donde se encuentra en la actualidad el centro ceremonial de los voladores, acto que se divide en cuatro partes primordiales. En la primera se observa a los danzantes salir al monte en busca del árbol al que llaman



*palo volantín* o *palo del volador*, que servirá de mástil por el cual ascenderán hasta la cúspide de trece o más metros de altura. La segunda parte del ritual se lleva a cabo en el centro ceremonial a donde ha sido llevado el tronco. Ahí uno de los voladores realiza marcas circulares con aguardientes sobre la tierra, delimitando el espacio que ha de perforarse para erigir el palo, el cual yace recostado sobre el piso para facilitar el amarrado de la cuerda que hará de escalera; una vez levantado, en la punta colocan un artefacto llamado manzana o chomol, que es el mecanismo que permite hacer girar las cuerdas cuando se inicia el vuelo.

La tercera etapa de la ceremonia es cuando los voladores aparecen ataviados con un gorro rojo de forma cónica hecho de plumas, y en las manos sostienen un atado de plumas de águila como una suerte de extensiones para simular las alas. En esta etapa del ritual hay otras danzas que tienen lugar sobre la tierra; por ejemplo, la danza colorada en la que participan hombres y mujeres formando dos círculos concéntricos. La cuarta y última etapa es indicada por el cocimiento del tamal, en la cual los danzantes regresan y bailan alrededor del montículo antes de desenterrarlo; la comida ritual es llevada a la cueva sagrada donde continúan las ofrendas que se hacen a los danzantes. El ritual de los voladores representa la renovación permanente del cosmos ante su propio desgaste (Rocha, como se citó en Plata y Ávila, 2016).

La danza de Xochitinej enuncia mediante su actuación simbólica una manifestación que adscribe culturalmente a la comunidad entera y refuerza ideales históricos y sociales en cada presentación. Cojolapa, comunidad rural del municipio de Tamazunchale, es uno de los espacios donde se realiza esta danza, conformada por tres personajes: el Cuatiltic, que es el capitán de la agrupación; el danzante Malintzin; y los demás integrantes, que son los danzantes xochitinej (Limón, como se citó en Plata y Ávila, 2016).

A esta danza la compone un aproximado de sesenta piezas musicales, que danzantes y músicos interpretan a lo largo de doce horas de participación continua, del anochecer al amanecer, donde siguen un patrón de presentación que tiene que ver con el antes y después de la medianoche, y con la complejidad en las evoluciones de los planos coreográficos. En *Nuevas coordenadas del territorio huasteco desde la historia, la arqueología, el arte y los rituales*, se describe su conformación:

La organización del grupo responde a un ya bien cimentado esquema jerárquico, donde hay un representante que se encarga de las relaciones sociales, atención a las invitaciones y guía del conjunto; un maestro, que tiene como responsabilidad la enseñanza de la danza a nuevos miembros; además de estar al tanto de aspectos como el cuidado de los trajes, la comunicación con los músicos y la preservación de la narrativa oral que sustenta a la manifestación; dos líderes delanteros, que son los danzantes con más experiencia y a los cuales los demás siguen al momento de las participaciones; y un líder de música, que mantiene informados a sus compañeros de las actividades y necesidades de la agrupación (Limón, como se citó en Plata y Álvarez, 2016, p.472).

Danzar Xochitinej es un acto simbólico de reflexividad social, una necesidad existencial que registra el paso del ser humano en este mundo, donde contribuyen al equilibrio dinámico del cosmos, y subliman el cuerpo como centro del universo. De manera general, sus mitos y danzas devienen mecanismos de escenificación del saber local y ejemplos de la no separación entre la naturaleza, la sociedad y lo sagrado (Plata y Álvarez, 2016).

La música es sin dudas una manifestación preponderante en la Huasteca Potosina, con una riqueza de estilos sonoros y cuna de oficios relacionados con la construcción

de instrumentos musicales. El huapango o son huasteco es el género que caracteriza y distingue a la región, aunque existe un gran consumo de música de rock, nortea, ranchera, jalisciense, mariachi, corridos, pop, disco, grupera, jarocho, salsa, trova, bolero, cumbias (Bolaños, 2015).

El oficio de la construcción y reparación de instrumentos musicales, conocido como laudería, es una práctica muy arraigada en la región, específicamente en la comunidad de Texquitote, en el municipio de Matlapa. Catalogada como tradición laudera huasteca, en la actualidad sigue viva y en movimiento, transmitiéndose entre los miembros de la comunidad, conforme a sus propios códigos culturales. Los instrumentos musicales utilizados en el huapango (música de fiesta) como la quinta huapanguera, la jarana y el violín; y los utilizados en la música de la costumbre (de carácter ritual) como arpas, rabeles y cartonales, son elaborados en comunidades como la mencionada. También se fabrican guitarras sextas, requintos, guitarrones y tololoques (Hernández, 2016).

Los procesos constructivos, las técnicas utilizadas, las concepciones estéticas y éticas sobre los instrumentos, así como todo el conglomerado simbólico y espiritual inherente a su creación, devienen elementos destacados dentro del amplio crisol cultural de la Huasteca Potosina.

La Zona Media de San Luis Potosí colinda al Norte con el estado de Tamaulipas, y al Sur con Querétaro, al Este con la Huasteca Potosina, y al Oeste con la Región Centro de San Luis mientras que, hacia el rumbo del noroeste, limita con el Altiplano Potosino (Anexo 2). Según la Secretaría General de Gobierno de San Luis Potosí (2022), la Zona Media se ubica en un terreno muy accidentado ya que se encuentra entre dos sierras de gran tamaño, y ante pequeños sistemas montañosos de tan sólo unos

kilómetros de largo. La altura de esta región puede oscilar entre los 840 msnm en zonas como se observa en el valle del Río Verde, hasta poco más de 1,600 msnm en partes serranas de los municipios de Alaquines, Cárdenas y Ciudad del Maíz. Al respecto, Monroy señala, (citada en Parra, 2007, p.16):

las llanuras de la Cuenca del Rioverde en la Región Media de San Luis Potosí, están delimitadas por numerosas serranías: al oeste por la Sierra de Álvarez y la Sierra de Huaxcamá, al noroeste por las estribaciones de la Sierra de Guadalcázar, al norte por el Cerro Veteado, al este por las estribaciones de la Sierra Madre Oriental, al sureste, sur y suroeste por las derivaciones de la Sierra Gorda con sus nombres locales como Sierra de las Lágrimas, Cerro del Conche, Sierra del Jabalí, de San Diego y Cieneguillas.

El clima de esta porción del estado potosino predominante es seco estepario y templado lluvioso, con una temperatura promedio de 19,58° al año, pudiendo alcanzar temperaturas de 50° en verano y en contraparte pudiendo caer por debajo de los 0° en algunas zonas. Los tipos de flora existentes son los de mezquital extradesértico, el matorral submontano, encinar y pinar. La fauna de esta zona se compone de la codorniz, guajolote silvestre, tlacuache, comadreja, tlalcoyote, gato montés y venado cola blanca (Parra, 2007).

En el plano de la diversidad lingüística, la lengua pame o xi'ui se habla en varias localidades de esta región, además del castellano. Es importante reiterar que no hay sólo un idioma pame, sino al menos dos: pame del norte y pame del sur; este último aparentemente ha desaparecido a pesar de que a principios del siglo XX se hablaba también en el estado de Hidalgo. El pame del norte, que es el que se habla actualmente en toda la región xi'úi, y el cual se divide en dos variantes: el de las áreas de Ciudad del Maíz, Alaquines y La Palma, y el del área de Santa María Acapulco. La religión predominante es la católica y en segundo término la protestante (Coordinación Estatal para el Fortalecimiento Institucional de los Municipios, 2009).

Derivado de sus recursos naturales, las actividades agropecuarias son el sustento de la gran mayoría de la población, centradas en la agricultura de riego y de temporal, así como la ganadería de bovinos productores de carne. Los cinco principales cultivos cíclicos, con base en su valor comercial, son: elote, tomate rojo, chile verde, maíz y frijol, todos ellos generados en áreas de riego. En algunos centros de población se ubican industrias de la rama alimenticia como embotelladoras de agua y hielo para consumo humano, fabricación de botanas de maíz y de bebidas gaseosas. Otras ramas industriales están orientadas a la fabricación de botas de piel, envases de plástico y distribución de artículos automotrices. (Secretaría General de Gobierno de San Luis Potosí, 2022).

En cuanto a la gastronomía, son numerosos los platillos que se consumen e incluyen diversos alimentos. Los más representativos son la birria, el asado de boda, la cecina, el chorizo, el guiso borracho, los tamales y el mole rojo. En cuanto a los alimentos dulces, se encuentran las chancaquillas hechas a base de pepita de calabaza, nuez, cacahuete y piloncillo (Secretaría General de Gobierno de San Luis Potosí, 2022).

Esta región es poseedora de varias manifestaciones y expresiones culturales y artísticas que marcan un sello distintivo en la misma. Hace algunos años, por iniciativa de los Consejos Ciudadanos de Cultura de los municipios de esa región, se realiza un festival cuyo objetivo es resaltar las costumbres, tradiciones y el folclor propio de esa geografía, así como contar con un espacio para la recreación de todas las corrientes artísticas y culturales. En los 12 municipios de esta porción geográfica, se llevan a cabo espectáculos de música, danza, teatro, cine, conferencias, talleres, exposiciones y muestras culturales y gastronómicas dentro de las más recientes ediciones, en las que han participado figuras reconocidas en los ámbitos locales, nacionales e internacionales (La Jornada de San Luis, 2015).

La producción de artesanías en la región está constituida por artículos como cestos de carrizo, morrales, muebles de huacalillo con palma, bisutería en palma, macetas de piedra de río y artesanías en madera de mezquite, elaboradas por artesanos, que heredaron habilidades ancestrales y aprovechan los materiales de la zona. Con estos materiales, el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (2017) asevera que:

las mujeres hacen chiquihuites, petates y venteadores; piezas de alfarería como comales, cántaros y otros enseres de cocina”. Los hombres elaboran canastos y colotes de carrizo, además de fabricar en madera una serie de implementos necesarios para las labores agrícolas y el menaje doméstico; de este mismo material también fabrican máscaras. La producción artesanal se dedica tanto al autoconsumo como al mercado (párr.16-17)

En el mes de noviembre se realizan fiestas populares y patronales en honor de Santa Catarina, las cuales consisten en peregrinaciones, entradas de cera, danzas, verbenas. Otra tradición es la celebración del aniversario de fundación de la cabecera municipal de Río Verde, la cual comprende varias festividades religiosas en un período de tiempo, y en otro tienen lugar fiestas típicas. Además, en estas fechas de aniversario, se realizan entregas de reconocimientos a rioverdenses distinguidos, conmemoraciones cívicas, develaciones de pinturas centrales en el Salón de Cabildo y varias actividades musicales (Coordinación Estatal para el Fortalecimiento Institucional de los Municipios, 2009).

La música, es la manifestación artística que más se destaca en la región, al estar presente en cada evento cultural. Las décimas, valonas, topadas, bailes y estructuras musicales que conforman el huapango arribeño, un estilo sonoro que se ha convertido en una tradición festiva de sus comunidades portadoras. Según Perea (2005), en las rancherías, las celebraciones y rituales de las topadas, las controversias, las velaciones o música de camarín “llegan a analogarse en un proceso de transformaciones múltiples que expresa la historia y el sentir colectivos. Son géneros

sincréticos, fuertemente enraizados en el mestizaje cultural hispano-americano”(pp.20-21). El huapango es una expresión cultural de resistencia, porque ayuda a fortalecer zonas decisivas como la memoria que se cultiva en el terreno del acontecer, de la cotidianidad (Velázquez, 2004).

La tradición del huapango arribeño deviene entonces en una expresión donde confluyen varias prácticas culturales que van más allá de la música. Esta manifestación, no se recrea solamente en la Zona Media de San Luis Potosí, sino que también es parte del crisol cultural de otra región. Aunque geográficamente son territorios lejanos, comparten esta tradición, por lo que funge como puente artístico entre ambas zonas. Esta región, se ubica en los estados de Guanajuato y Querétaro: la Sierra Gorda (Anexo 3).

Ugarte (citado en Parra, 2007), asevera que:

La Sierra Gorda está ubicada en el macizo montañoso que forma parte de la Sierra Madre Oriental, que se extiende desde el noreste de Guanajuato hasta el sur de la Cuenca del Río Verde, en San Luis Potosí. Su núcleo se localiza en el norte del actual estado de Querétaro y termina hacia el sur en Jacala y Zimapán, en Hidalgo. Limita al oriente con las tierras bajas de la Huasteca potosina e hidalguense, y por el occidente hasta los municipios de Cadereyta y Tolimán, en Querétaro (p.29).

Los elementos distintivos del paisaje son tres: los valles profundos, ramificados y con disección intensa; sierras altas con cumbres formadas por laderas rectas de naturaleza caliza; sierras altas con rocas ígneas en la que se distinguen algunos conos y laderas de grava. La hidrografía está representada por el río Santa María, Bagres o Estorax que después de enriquecerse con aguas de San Luis Potosí, sirve de límite geográfico con el Estado de Querétaro, se le une el río Manzanares en la comunidad de las Adjuntas, el río Xichú y el Victoria después de captar las aguas de

los valles profundos también se le unen, para desembocar en el río Moctezuma, por lo que este sistema hídrico pertenece a la cuenca del Pánuco y a la vertiente del Golfo de México (Camarillo, 2010).

El náhuatl, el cochimi y el pame son las lenguas indígenas que se hablan en las distintas zonas que comprenden esta región, siendo el castellano la principal. El Sistema de Información Cultural (2020) asevera que la lengua chichimeca jonaz (pertenece a la familia oto-manguela cuya lengua más cercana es el pame), se habla en el noreste de Guanajuato. Según Mora y Luna (2023), el catolicismo dominante convive “con los ritos y creencias de origen prehispánico, como la tradición de los curanderos, otros ritos sincréticos. Además, paulatinamente se han ido incorporando las iglesias evangélicas...” (p.49).

En el marco de las actividades socioeconómicas, los principales rubros tienen relación con la explotación de minas y canteras, reparación de vehículos y enseres. Se destaca también la extracción de minerales metalíferos y la venta de combustible para automotores. Entre los principales cultivos están: cítricos, café, durazno, manzana, frijol y maíz. En la producción agropecuaria es tradicional la combinación de dos o más actividades como el sembradío en parcelas, la cría de animales y la recolección de especies silvestres como el orégano o la vara, materia prima artesanal, destinada para consumo familiar principalmente, y a veces, para venta en volúmenes pequeños (Cruz y Aguilar, 2015).

La gastronomía de esta región está integrada por alimentos como tamales, mole rojo, frijoles negros refritos con cebolla, sopos, gorditas de requesón, el Monguí (cueritos de puerco sancochados), garnachas (tostadas de maíz doradas en aceite o manteca). Los dulces generalmente están hechos a base de piloncillo y semillas de girasol o



calabaza; destacándose las gorditas dulces realizadas con maíz, pilón y canela. Las bebidas que se consumen son el refresco de cola, aguas de sabor, café, atole y el pulque (Cruz y Aguilar, 2015).

En cuanto a las tradiciones, se destacan varias celebraciones y festividades de diversa índole. Durante la Semana Santa, “se escenifica la Pasión de Cristo, siendo concurrida en gran número por gente de a caballo y de a pie; también se realiza una romería; además del concurso de *Máscaras de Robenos* que enmarca la judea, dichas máscaras son realizadas en madera y se presentan el Sábado Santo premiándose la mejor con el aplauso del pueblo, diploma de la presidencia y una cantidad en efectivo” (Camarillo, 2010, p.68).

En la festividad de Santo Tomás Apóstol, celebrada los días 20 y 21 de diciembre de cada año, se reúnen los feligreses de todo el municipio. Consta de misas, novenarios, *kermesses*, quema de castillos, la presentación de bandas musicales, entre otras actividades. Todas estas festividades religiosas son acompañadas de procesiones, danzas y música autóctona, además de las ejecuciones de bandas de viento, bandas de guerra y los juegos pirotécnicos, siendo característico lanzar cohetes de pólvora durante los recorridos por las principales calles de las localidades.

La actividad artesanal en esta región se canaliza en la fabricación de “canastas, colotes, tortilleros y sombreros elaborados con carrizo tallado; metates y molcajetes trabajados en piedra negra; además de morrales, mecates, costales, mantas, coyundas de ixtle y sudaderos de palma de dátil” (Camarillo, 2010, p.117). Durante los días festivos los artesanos, aumentan la producción de sillas de montar, cinturones y cestería de carrizo y tule.

Existen numerosos proyectos en el estado que promueven y desarrollan la joyería, el diseño textil, el mobiliario y el diseño gráfico. Tanto en Querétaro como en Guanajuato, se realizan sistemáticamente programas de danza y teatro en espacios públicos, así como exposiciones, conferencias, presentaciones de libros. Asimismo, las instituciones culturales llevan el arte a las zonas más vulnerables de los municipios a través de eventos, encuentros colectivos, casas de cultura, bibliotecas públicas y jornadas culturales (Mc Gregor, 2014).

La región es poseedora de un valioso patrimonio natural que forma parte de la vida sociocultural de sus habitantes. Las características físicas, bióticas y socioeconómicas de este sitio han proporcionado que se haya convertido en objeto de numerosas representaciones artísticas. Ese sitio es la Reserva de la Biosfera, de la cual se puede decir que:

constituye un área clave representativa de la biodiversidad mexicana, siendo considerada una región prioritaria para la conservación. Por su ubicación geográfica se constituye como la reserva de la biosfera más importante en cuanto a la variedad de tipos de vegetación. Adicionalmente, es uno de los sitios con macizos boscosos mejor conservados del país y contiene uno de los fragmentos de bosque tropical subcaducifolio más norteños del continente (Instituto Nacional de Ecología, 1999, p.3).

Las acciones por la preservación de los espacios naturales de la región, las danzas, los conocimientos sobre el universo, ritos y actos festivos constituyen expresiones culturales de los territorios que componen la Sierra Gorda. Cada una de estas manifestaciones adquiere características singulares, debido a las específicas condiciones sociales e históricas que distinguen a estas zonas.

Aunque su origen se ubica en los municipios de Río Verde y San Ciro de Acosta, pertenecientes a la Zona Media de San Luis Potosí, el huapango arribeño, por motivos históricos, sociales, culturales y geográficos se asienta en la región de la Sierra

Gorda. Rodríguez (2019) comenta que, en su trashumancia, los arrieros y comerciantes “cargaban no sólo con mercancía, sino también con décimas e instrumentos musicales para los momentos de ocio y descanso” (p.34). De esta manera, esta tradición se expandió al norte de Querétaro y noreste de Guanajuato, manteniéndose actualmente.

Todas las manifestaciones culturales de las tres regiones mencionadas, conforman el patrimonio inmaterial de las mismas. Las artes del espectáculo, las expresiones y tradiciones orales, rituales, usos sociales, actos festivos, técnicas tradicionales artesanales y los conocimientos relacionados con la naturaleza y el universo, devienen símbolos de identidad en estos territorios.

## **2.2 Descripción de los municipios del trabajo de campo**

Con el propósito de recabar información sobre el son huasteco y la quinta huapanguera, se realizó trabajo de campo en el municipio de Xilitla de la Huasteca Potosina en los meses de octubre y noviembre de 2023. Las huapangueadas de domingo que allí se realizan, posibilitaron la confluencia de varios tríos huastecos a los cuales se entrevistó, al constituir este espacio el epicentro de la observación participante sobre esta expresión musical.

Xilitla limita con los siguientes municipios: al norte con Aquismón y Huehuetlán, al este Axtla de Terrazas, Matlapa y Tamazunchale; al sur el estado de Hidalgo, al oeste el estado de Querétaro. Las principales vías de comunicación se dirigen a Ciudad Valles, San Luis Potosí, Tamazunchale y con Jalpan, Querétaro. El poblado de Xilitla se encuentra asentado en las estribaciones de la Sierra Madre Oriental, alcanzando alturas de 2800 metros sobre el nivel del mar, al oeste de la zona; los plegamientos

orográficos van reduciendo sus alturas paulatinamente conforme se deslizan al este (Anexo 4). En este municipio no existen zonas de planicie con importancia en extensión. (Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 2010).

El clima en Xilitla es templado y menos caliente que en otros municipios de la Huasteca, esto se debe a que se encuentra localizado en la parte montañosa por lo que durante todo el año el clima va cambiando sin llegar a extremos calientes ni fríos. “La agricultura de Xilitla va de la mano con el clima y por lo tanto el clima a favorecimiento el crecimiento de una gran variedad de plantas y cultivos. Las localidades de Xilitla tienen distintos climas debido a su localización geográfica, esto permite que tengan ciertas particularidades dentro de sus cultivos, destacándose el maíz, el frijol, habas, nopales y una gran gama de hortalizas como lechuga, cebolla, zanahoria, papa entre otras” (Barrera, 2015, p.29).

Para constatar lo consultado en los trabajos investigativos sobre “la mata de los instrumentos huastecos” en la comunidad de Texquitote del municipio de Matlapa, se visitó la misma con el propósito de realizar entrevistas a los lauderos del gremio sobre la quinta huapanguera. Al constituir el epicentro de la construcción de este tipo de instrumentos, las técnicas y modos de fabricación utilizados por sus artesanos se han convertido en una tradición que ha forjado un paradigma en el panorama de la laudería mexicana.

El municipio de Matlapa posee una superficie de 110.30 km<sup>2</sup>, contando con 75 localidades, de las cuales 60 tienen menos de 500 habitantes. Entre las principales localidades están: Matlapa, Tlacoahuaque, San José (Barrio de Arriba), Colonia Villa Lolita, Atlamaxatl, La Tinaja, Tezonquillillo, Tepetzintla, Chalchocoyo, Cuaxilotitla, (Atlamaxatl), Texquitote II, La Providencia, Barrio de en Medio y Texquitote I. La cabecera municipal tiene las siguientes coordenadas: 98°50' de longitud oeste y 21°20' de latitud norte, con una altura de 120 metros sobre el nivel del mar [...] Cuenta

con un clima semi cálido húmedo, con abundantes lluvias en verano. Su temperatura media anual es de 24.8°C y la precipitación pluvial es de 2,330.7 mm (Jasso, 2017).

De acuerdo con el INEGI, en Texquitote I y II hay alrededor de dos mil cuatrocientos habitantes hablantes del náhuatl. En conjunto, la comunidad alberga a cerca de 40 constructores que mantienen a sus familias. Cada familia integra de 4 a 10 personas. Así la laudería representa el 20% de la actividad económica de toda la comunidad (Guerrero, 2012).

El municipio de San Ciro de Acosta, perteneciente a la Zona Media de San Luis Potosí, es considerado por los huapangueros e investigadores la cuna del huapango arribeño, aunque algunos alegan que su origen se encuentra en el aledaño municipio de Río Verde. Tal es así, ya que en el año 2023 se erigió un monumento de cuatro músicos que tipifican un conjunto arribeño en San Ciro de Acosta, en aras de legitimar su génesis en esta localidad. En el marco del III Festival de Huapango Arribeño, realizado en el municipio mencionado del 13 al 20 de julio del 2024, se llevó a cabo el trabajo de campo, por ser el espacio propicio para la confluencia de trovadores y conjuntos arribeños de varias zonas.

San Ciro de Acosta Colinda al norte con el municipio de Rioverde y Rayón; al este con el municipio de Lagunillas y el estado de Querétaro; al sur con los estados de Querétaro y Guanajuato; al oeste con el estado de Guanajuato y el municipio de Rioverde. Tiene una extensión territorial de 614.73 kilómetros cuadrados que representan el 1.02% del territorio total del estado de San Luis Potosí (Anexo 5). El extremo sur del municipio se encuentra ocupado por las estribaciones de la Sierra Gorda, en esta zona se alcanzan altitudes de 1,400 a 1,500 metros sobre el nivel del

mar, destacando los cerros Bola, Jalapa, Chontel y La Palma; el norte del municipio es más bien plano y ocupado por planicies (INEGI, 2010).

En San Ciro de Acosta se registran tres tipos de diferentes de climas, una zona muy pequeña en su extremo oeste tiene un clima *seco templado*, el tercio noreste tiene un clima *semiseco semicálido* y el resto del territorio *semicálido subhúmedo con lluvias en verano*. La temperatura media anual que se registra va de 20 a 22 °C, con excepción de una zona en el oeste del territorio que lo atraviesa de sur a norte y donde el promedio es de 18 a 20 °C.

Sus principales actividades económicas actividades principales comprenden la agricultura, la ganadería y el comercio de actividades que son el soporte económico de la totalidad de las familias que la integran. La principal actividad agrícola se centra en los cultivos de: chile verde, elote, frijol, maíz grano con, melón, naranja, sandía, sorgo grano, tomate rojo (jitomate) y tomate verde. En ganadería predomina el vacuno, y en menor porcentaje, porcino, caprino y aves de corral (Secretaría General de Gobierno de San Luis Potosí, 2022).

Con el objetivo de conocer y comparar formas de construcción de la quinta huapanguera, se realizó trabajo de campo durante el mes de octubre del 2024 en el centro de la ciudad de Santiago de Querétaro, específicamente en el Taller de Laudería Maximiliano. Allí se entrevistó a su laudero, se tomaron fotos y videos de los espacios que comprenden el taller y de las técnicas utilizadas para la fabricación de la huapanguera, lo que permitió recabar imágenes de varias tipologías del instrumento.

Santiago de Querétaro es la ciudad más poblada y capital, del estado de Querétaro, además de ser la cabecera del municipio homónimo. Está localizado en el sur del

Bajío mexicano, a 221 kilómetros al noroeste de la Ciudad de México. Tiene una altitud media de 1820 metros sobre el nivel del mar. Actualmente es complicado delimitar geográficamente a la ciudad de Santiago de Querétaro, pues poco a poco incorpora a su zona metropolitana poblaciones de los municipios de Querétaro, Corregidora y El Marqués, por lo que solamente se consideran parte de Santiago de Querétaro los asentamientos urbanos contiguos al casco histórico de la ciudad que forman parte del municipio de Querétaro (Coordinación Estatal de Desarrollo Municipal, 2014).

Por su privilegiada situación geográfica Santiago de Querétaro es desde el siglo XVII una ciudad con gran intercambio comercial, al estar situada entre la Ciudad de México y el norte del país. Las principales actividades de la ciudad radican en la industria, siendo una de las poblaciones de mayor actividad económica en México: industria automotriz, aeronáutica, alimentos, lácteos, comercio, investigación y desarrollo, educación superior, producción de vinos y vid, vidrio y turismo (Padilla, 2010).

La Sierra Gorda, el Semidesierto y una porción de la Huasteca pertenecen al estado de Querétaro, por lo que es un territorio donde se recrea tanto el son huasteco como el huapango arribeño. En el municipio de Tolimán, que forma parte del Semidesierto queretano, ambas expresiones musicales se interpretan, por lo que deviene sitio de cultores y portadores de estas. Es por este motivo que se seleccionó Tolimán para analizar las diferencias y semejanzas entre el son huasteco y el huapango arribeño enmarcadas en la relación cultura-región, y por ende comparar el rol de la quinta huapanguera en ellas.

Tolimán es una región semidesértica que marca la entrada a la Sierra Gorda de Querétaro, por lo que además de su cultura tiene muchísimos atractivos naturales. Se encuentra en la zona centro-oeste de Querétaro, sus altitudes fluctúan entre los 1,350 y los 2,740 metros sobre el nivel del mar, tiene una extensión territorial total de 524.7 kilómetros cuadrados que representan el 6 % de la extensión del estado, siendo el sexto municipio más extenso y sus límites geográficos son al norte con el municipio de Peñamiller, al este con el municipio de Cadereyta de Montes, al sur con el municipio de Ezequiel Montes y al suroeste con el municipio de Colón; al noroeste limita con el estado de Guanajuato, en particular con el municipio de Tierra Blanca (Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, 2008). (Anexo 6)

En Tolimán se registran tres tipos diferentes de climas, la zona del norte tiene un clima semiseco semicálido, un sector que va desde el sureste hasta el noreste registra clima seco semicálido, el resto del territorio que conforma su zona oeste y el extremo este en los límites con Cadereyta de Montes tienen clima semiseco templado. Las principales actividades económicas son la fruticultura (producción de guayaba, aguacate, limón, durazno, piñón y nuez), la ganadería (caprinos, bovinos, ovinos, porcinos y equinos) y la agricultura de manera general (Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, 2008).

En la capital de San Luis Potosí se identificaron varios portadores del son huasteco y el huapango arribeño, como producto del fenómeno de movilidad hacia la ciudad. De esta manera, en zonas como el Centro Histórico, Soledad, Industrias, Las Vías y Villa Hermosa se llevó a cabo parte del trabajo de campo, que consistió en entrevistas y grabaciones audiovisuales.



El estado de San Luis Potosí colinda al noreste, con Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas; al este, con Veracruz; al sur, con Hidalgo, Querétaro y Guanajuato; y al oeste, con Zacatecas. Cuenta con 59 municipios, los cuales se encuentran distribuidos en 4 regiones principales: Región Huasteca, Región Media, Región Centro y Altiplano Potosino (Anexo 7). Se considera que el clima de la ciudad es seco-semidesértico, similar al de Medio Oriente. Sin embargo, como consecuencia del cambio climático se han presentado lluvias (normalmente se presentan precipitaciones de 245 mm.) con más intensidad y por tiempo prolongado, lo doble y en ocasiones incluso el triple de lo que llueve en un año (INEGI, 2006).

La ciudad concentra su economía en la industria (automotriz), aunque también actividades como la agricultura con la alfalfa verde, cacahuate, caña de azúcar, cebolla, chile verde, elote, frijol, maíz grano, naranja, pastos, sandía, sorgo grano, papaya, soya, tomate rojo (jitomate) y la tuna. También la ganadería, la apicultura, avicultura. En la minería resaltan metales como el cobre, la fluorita, el oro, plata, plomo y el zinc. En la industria destacan aparatos de uso doméstico, autopartes, fabricación de cemento, hierro y acero, hilado y tejido de fibras blandas, industria azucarera, maquinaria y equipo eléctrico, metales no ferrosos y productos lácteos (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2022).

Lo investigado en el trabajo de campo, las fuentes bibliográficas y audiovisuales que se consultaron, permitieron identificar y definir las características de la quinta huapanguera desde dimensiones organológicas y sociales.

## **2.3 La huapanguera como objeto social. Sus aspectos organológicos**

### **2.3.1 Terminología**

Para nombrar al instrumento principal que acompaña al huapango se utiliza el nombre de *guitarra quinta*, *guitarra huapanguera*, *huapanguera* o *quinta huapanguera* indistintamente (Hernández Azuara, 2003 y Contreras, 1988). Pertenece al grupo taxonómico de las guitarras de golpe o rasqueo (Anexo 8). Esta variante de guitarra, al igual que la mayoría de los instrumentos de cuerdas pulsadas de uso en México y en Latinoamérica, conservan las principales características técnicas y musicales que poseían las originales (Hernández Azuara, 2003).

### **2.3.2 Descripción y clasificación**

La quinta es un instrumento cordófono compuesto integrado por caja de resonancia, tapa, brazo, diapasón, trastes y pala. Su tamaño es más voluminoso que la guitarra normal y también más ancha (Bolaños, 2015). Se utilizan tres barras o varas de refuerzo en el fondo y en la tapa las varas que se pegan en paralelo con la boca son dos. El clavijero consta de ocho clavijas y se adorna en su contorno a modo de filetes. Las incrustaciones en la boca y la tapa están basadas “en figuras de estrella con madera de naranjillo y palo escrito o hecha a la técnica semejante del pirograbado, también se encuentran huapangueras con incrustación de concha nácar y de hueso” (Jasso, 2017, p.69).

La configuración de la tapa no tiene pronunciadas curvas y posee dos varas de refuerzo (Hernández Vaca, 2016). “En los contornos de la boca del instrumento se observan diseños geométricos realizados con incrustaciones de concha, hueso o maderas finas que recuerdan el uso del rosetón en la boca de los instrumentos renacentistas y barrocos” (Hernández Azuara, 2003, p. 70).

El diapasón se encuentra en el mismo nivel que la tapa frontal, como en la guitarra barroca. El cuerpo del diapasón posee un total de diez trastes de metal desde la ceja del diapasón hasta la unión con la caja; en lugares fuera de la Huasteca, como la Zona Media de San Luis Potosí, puede tener nueve u once trastes. El puente o cordal no utiliza la ceja de hueso que tiene como función levantar las cuerdas en otro tipo de guitarras.

Las cuerdas son de cinco órdenes, de las cuales pueden ser dobles del tercero al quinto orden y simples del primero al segundo, con un total de ocho cuerdas. Algunas veces el segundo y el tercer orden pueden ser dobles y los restantes sencillos (Hernández Azuara, 2003). Se puede colocar una cuerda cuarta en la posición del primer orden, proporcionando la afinación necesaria. Asimismo, se puede poner una cuerda primera en el cuarto orden, donde generalmente va una cuerda cuarta y de esta manera, combinando los calibres, la octavación del instrumento se logra muy bien, lo que hace adquirir a la huapanguera una sonoridad especial (Casas y Güemes, 2021).

Para establecer la taxonomía de este instrumento musical, se utilizará la adaptación realizada por José Pérez de Arce y Francisca Gili (2013), basada en la Sistemática Clasificatoria de Sachs-Hornbostel traducida al español por el musicólogo argentino Carlos Vega. Se toma esta propuesta debido a la gran gama de instrumentos americanos que incluye, dentro de la cual se integran los mexicanos. En el caso de la quinta huapanguera, la clasificación sería 321.322 (laúd de caja, de mango añadido).

### **2.3.3 Afinaciones**

La afinación de la huapanguera con las cuerdas al aire es la siguiente: *sol, re, sol, si, mi*. El primer orden (*mi*) y el tercero (*sol*) están a una octava inferior y generalmente

se establece medio tono por debajo de la académica (A 440Hz). La secuencia interválica del instrumento es de quinta justa, cuarta justa, tercera mayor y cuarta justa. Su afinación es reentrante, que consiste en que la secuencia de afinación de las cuerdas no procede de lo más grave a lo más agudo, sino que alguno o algunos órdenes pueden estar una octava más grave o aguda de lo que correspondería en una secuencia normal (Hernández Azuara, 2003).

#### **2.3.4 Materiales utilizados en su construcción**

Para la tapa frontal, aro o costillas se utilizan maderas finas de poco grosor, como el cedro, palo escrito, palo de rosa, ébano, álamo. En sus contornos se incrustan filetes con elaborados diseños de finas maderas como el naranjillo, sauce blanco o concha. Según Hernández Vaca (2016), “toda la quinta huapanguera está elaborada de cedro rojo...” (p.124), por lo que es la madera principal usada para su fabricación. El cordal o puente colocado en la caja de resonancia está hecho de una sola pieza en forma de bigotes, cuernos, cuerpos de sirenas o zarcillos.

La quinta usa clavijas de madera, aunque recientemente se ha comenzado a adoptar el clavijero mecánico metálico (la maquinaria), por influencia de la guitarra sexta. Anteriormente, los trastes eran de madera de otate y en tiempos más remotos no eran fijos, sino movibles y se hacían con tripa de animal, de tlacuache o zorrillo; actualmente los trastes son de riel y proceden de las fábricas de Paracho (Hernández Vaca, 2016).

#### **2.3.5 Técnicas constructivas**

No existe un modelo homogéneo de quinta huapanguera, ya que hay varios moldes, diseños y técnicas para construirla. Para unir la cara y la espalda con las costillas se utilizan piñados de forma triangular, utilizando la técnica de rascado o escarbado, que

consisten en “construir la caja del instrumento (espalda, costilla y pescuezo) a partir de un solo bloque de madera, para después sentar la cara” (Hernández Vaca, 2016, p.127). El pescuezo (mástil o brazo), se formaba de una sola pieza tallada; en los más recientes se elabora de tres partes ensambladas.

Se añaden tres barras o varas de refuerzo en el fondo y en la tapa se pegan dos varas en paralelo con la boca. Al no tener barras armónicas o barras de abanico, se le coloca un refuerzo delgado para que la unión que configura la tapa no se desprenda fácilmente. Las maderas como el palo escrito o el cedro para el puente o cordal deben estar bien secas. Los aros son pegados junto con las cintas (colocadas estas últimas a modo de filete) al fondo y a la tapa armónica por medio de los “piñados” (conocidos en la laudería académica como contrafajas) que funcionan como refuerzo para la unión de estas partes (aros, tapa y fondo). (Anexo 9).

Jasso (2017) afirma que “el proceso de armado consta de pegar el brazo a la tapa y al fondo, e ir pegando con cuidado y con ayuda de las mordazas los aros. Los acabados utilizados en la quinta huapanguera consisten en pulir con lijas de diversos grosores, se utiliza goma laca para tapar los poros o bien sellador, y una vez seco se pule una vez más y se aplica el barniz exterior para darle un acabado brillante” (p.69).

Recientemente, la huapanguera ha cambiado su estética original huasteca por la de la guitarra sexta de Paracho. Estas transformaciones se observan en los diseños del tablero o cabeza (palma), forma de nariz (zoque), el ensamble del pescuezo en tres partes, el diseño de las varas, la unión de las costillas con el tacón, el uso de maquinaria, el riel e incluso del varataje de abanicos para el interior de la cara (Hernández Vaca, 2016).

### 2.3.6 Historia

En el siglo XVI la guitarra española de cinco órdenes de cuerdas y sus variantes fue introducida en la Nueva España a través de los músicos de las milicias y de las órdenes religiosas que llegaron en los barcos europeos. Al respecto, Hernández Vaca (2016) afirma:

El primer contacto de los pueblos originarios con los nuevos instrumentos musicales lo hicieron los músicos que acompañaron a los soldados de las milicias. Otra forma de influjo se transmitió por medio de las órdenes religiosas que, en su labor de evangelización o de conquista espiritual, utilizaron instrumentos musicales de cuerda renacentistas como la vihuela de mano, el arpa, el rabel, con los que acompañaron musicalmente la Palabra Divina (pp.102-103).

En cuanto a los procesos organológicos de transculturación, Hernández Azuara (2003) sentencia que “al ser recreadas por artesanos indígenas, las guitarras adquirieron un sello particular y, de esta forma, se terminaron creando nuevos instrumentos que poco a poco adquirirían un carácter netamente novohispano” (p.68). Vázquez (2010) considera que “muy probablemente tomó un poco de tiempo asimilar estos nuevos modelos establecidos dentro de las comunidades indígenas” (p.19).

Los instrumentos europeos y posteriormente los cordófonos que despuntaban nuevas características organográficas, empezaron a utilizarse en los fandangos, jarabes, seguidillas y otras danzas recreadas en teatros y espacios festivos en los siglos XVI y XVII. De esta manera comienza a surgir un estilo nacional que se denominaría son, con patrones musicales que configuraban estructuras autóctonas. Al respecto, Vicente Mendoza (1949, citado por Echevarría, 2000) acota que: “el son es producto de una amalgama cultural que se gesta poco a poco desde el siglo XVI” (p.16), pero no es hasta el siglo XVIII cuando se documenta la aparición de esta música y se consolida como género musical.

Al respecto, apuntan Jurado y Camacho (2011) que, a finales del siglo XVIII, los cantos y danzas afroespañolas que se acompañaban con arpa y guitarra, sufrieron transformaciones entre los indígenas, mestizos y mulatos, quienes imprimieron en cada región de México un estilo particular que dio inicio a una música propia del pueblo. Cada variante local de guitarra, aunque parecidas entre sí, mantenían diferencias ostensibles en sonoridad, timbre, afinaciones, número de órdenes, donde la variedad era casi infinita (Vera, 2016). Por tanto, se considera que los cordófonos son medios sonoros primordiales en el son, y es la guitarra el instrumento natural para recrearlo (Cruz, 1993).

Varios investigadores aseveran que la quinta huapanguera, como la mayoría de los instrumentos de cuerda tradicionales en México y Latinoamérica, descende de la guitarra barroca de cinco órdenes; por la similitud entre su morfología, encordadura y afinación (Hernández, 2003). Sin embargo, para Echevarría (2000), “probablemente las imitaciones de la vihuela que hicieron los indígenas, dieron origen a las diferentes guitarras de golpe de la música de son, entre ellas la huapanguera y la jarana huastecas” (pp.32-33). En el *Atlas Cultural de México (Música)*, Contreras (1988) asevera que de la vihuela de piñola y de la guitarra surgieron una variedad de instrumentos denominados jaranas genéricamente, entre las que se encuentra la huapanguera.

Para los huapangólogos y músicos Jorge Morenos y Eloy Zúñiga, la quinta huapanguera proviene de la guitarra *battente* italiana, con 10 cuerdas metálicas en 5 órdenes y cuya difusión tuvo lugar a partir de las primeras décadas del siglo XVIII. Esta guitarra italiana guarda muchas similitudes organológicas con la huapanguera, especialmente en el puente, la tapa, los bordes y las clavijas, elementos que, según los lauderos, identifican a la producción de quintas huapangueras. Para Hernández

Vaca (2016), la quinta huapanguera es una ramificación popular de algún modelo de guitarra del siglo XVI o del XVII, por lo que es evidencia de que varios de los actuales instrumentos etnográficos de México tomaron como fuente de inspiración los primeros modelos de cordófonos introducidos en Hispanoamérica.

Al no existir documentación que atestigüe su nacimiento, no es posible obtener información sobre el lugar y momento exacto de su surgimiento. Es probable que su gestación iniciara con el surgimiento de los bailes teatrales en el siglo XVI, apareciendo más consolidada a fines del siglo XVIII en conjunto con los sonecitos del país (Olavarría y Ferrari, 1961). Para Hernández Azuara (2003), “la historia del desarrollo de los instrumentos empleados en los sones huastecos es un poco oscura por falta de documentación” (p.121) y para Hernández Vaca (2016), nadie ha podido documentar la existencia de ningún instrumento derivados de los cordófonos europeos del siglo XVI.

Puesto que instrumentos como la quinta huapanguera, eran interpretados en espacios donde no había una institución que registrara su uso, ha sido difícil para los musicólogos e historiadores establecer una datación sobre estos. Al respecto, Díaz (2016) considera que no existe registro sobre los orígenes y desarrollo de estos cordófonos, por lo que resulta complejo encontrar evidencias y referencias que permitan llevar a cabo una reconstrucción histórica sobre ellos. Sin embargo, a través de fuentes orales y escritas, es posible rastrear el devenir histórico de la quinta huapanguera por medio de los géneros que interpreta, relacionándola con instrumentos afines de los cuales se tenga más información y por las narrativas de laudería que se han establecido al respecto.



El huapango, como producto de la fusión de diferentes formas y danzas musicales, posiblemente se introdujo en la región huasteca por el puerto de Tampico y avanzara por la cuenca del Pánuco, entrando en contacto con los grupos indígenas huastecos y mexicas de la sierra (Echevarría, 2000). Desde sus comienzos, estas danzas que luego derivarían en huapangos, se acompañaban con guitarra, aunque no queda claro si eran europeas o de tipo novohispana. A fines del siglo XVIII y principios del XIX se había consolidado el uso de la guitarra y el arpa en el huapango, incorporándose el violín posteriormente.

Sobre el uso de las guitarras, apunta Bolaños (2015) que el origen de la instrumentación musical del huapango o son huasteco se remonta a la llegada de los españoles durante la conquista de México, adoptando algunos tipos de guitarra como las de 4 y 5 cuerdas y la vihuela, que hasta hoy se siguen utilizando para la conformación de los tríos huastecos. Acerca de la tipología de guitarra utilizada desde entonces, Díaz (2016) señala que “antes del siglo XIX a todos los instrumentos derivados de la guitarra barroca se les conocía genérica y sencillamente como guitarras” (p.55).

No obstante, existen referencias documentales que permiten suponer que desde el siglo XVI o XVII ya se comenzaba a utilizar la quinta huapanguera como instrumento emergente, fruto de los procesos de transculturación. Para fines del siglo XVI, ya había numerosos constructores de instrumentos distribuidos por todo México, que creaban talleres-escuela, en los cuales es posible que no solamente se reprodujeran los cordófonos europeos, sino también se gestaran los novohispanos, debido al rápido aprendizaje en las habilidades manuales de los indígenas para su fabricación. Según Guzmán (1986), el conjunto instrumental folclórico de Veracruz y las huastecas

procede de un modelo de finales del siglo XVI, al cual pudiera remitirse a una variante organológica cercana del que actualmente se utiliza en estas regiones.

La localidad de Texquitote, ubicado en el municipio de Matlapa, en San Luis Potosí, es cuna de la laudería huasteca. Aunque la memoria colectiva sitúe la tradición a fines del siglo XIX o principios del siglo XX, lo cierto es que la práctica de construir instrumentos en la comunidad es más antigua. Esta hipótesis se debe a que “si las organografías o la cultura material sugieren ubicar los instrumentos musicales huastecos por lo menos en el siglo XVII, puede suponerse que el sistema original de construcción de los instrumentos es también de ese período” (Hernández Vaca, 2016, p.123). En el artículo *Música Huasteca*, Güemes (2016) afirma que en el siglo XVII es cuando nace la guitarra quinta huapanguera. De esta manera, se puede enmarcar dentro del siglo XVI al XVIII, por lo que es posible identificar las permanencias o coincidencias materiales entre los instrumentos antiguos europeos y la huapanguera.

Durante el siglo XVIII, en la comunidad de Paracho, Michoacán, se fabricaban una variedad de cordófonos de diferentes regiones del país, por lo que es probable que también se construyeran quintas huapangueras. En el siglo XIX, algunas crónicas coadyuvan al supuesto de que se usaran los instrumentos con los que actualmente se interpreta el huapango.

Ejemplo de ello es el testimonio de 1826, del viajero inglés George Francis Lyon, quien comenta acerca de los instrumentos musicales que observó en la Villa de Tampico; durante un fandango al que asistió en la plaza de Pueblo Viejo, donde escuchó “*una guitarra de gran tamaño*, un arpa acústica y una mujer que gritaba con voz de falsete” (Lyon, 1984, citado por Morenos, 2018, p.15). Continúa esta crónica cuando afirma que en el paseo nocturno dominical que criollos, mestizos, indios y negros con sus

familias hacen al mirador, suele oírse el rasguear de una *pequeña guitarra india*. Esta descripción permite asociar la guitarra de gran tamaño con la huapanguera y a la *pequeña guitarra* con la jarana, ya que son los instrumentos utilizados en la huasteca tamaulipeca.

El arte popular de las velaciones y el huapango comparte con la tradición musical de la Huasteca y con tradiciones del Occidente de la República que pudieron ser llevadas a la Zona Media de San Luis Potosí y a la Sierra Gorda, por medio de arrieros que transitaban rutas comerciales hacia ambos litorales. Vázquez (1991), afirma que los arrieros transportaban las influencias musicales del Occidente con ellos hasta la ciudad de San Luis y de allí a la Zona Media, lugar por donde debían transitar para arribar a la Huasteca. De esta manera, alrededor del siglo XIX, se va estableciendo un tipo de huapango que se conocería como arribeño.

Sobre la instrumentación de este tipo de música, comenta el violinista Esteban Torres que estaba compuesta por un clarinete, un violín y la guitarra (Parra, 2007). Con el tiempo el clarinete se cambió por otro violín, hacia fines del siglo XIX, la guitarra primitiva (identificada con la guitarra sexta), se cambió por la quinta huapanguera, y por último se integró la vihuela, quedando la alienación de instrumentos hoy vigentes (Parra, 2007). Por su parte, Socorro Perea menciona que tanto jaranas de la Huasteca como vihuelas eran comunes entre 1965 y la década de los setenta del siglo XX, lapso en que presenció asiduamente festejos de topada en Armadillo y la Zona Media (Perea, 2005).

Respecto al uso de la quinta huapanguera, según el huapanguero Antonio García, se comenzó a utilizar en 1946 en Río Verde, y que anteriormente se usaba la guitarra sexta para el huapango arribeño. Para Chávez (2010), la quinta huapanguera se

introdujo a principios del siglo XX, pero no se incorporó de manera general al ensamble del huapango o son arribeño hasta 1960, en la Zona Media de San Luis Potosí.

Con estos datos es posible concluir que la quinta fue introducida primero en la Zona Media, quizás por su proximidad con la Huasteca, donde se usa en el son huasteco, en la primera mitad del siglo XX; siendo utilizada indistintamente hasta que se convirtió en común su uso en 1960. En Querétaro y Guanajuato, se introdujo a fines de 1970, a través de la Zona Media de San Luis Potosí. “Siendo así, todos los conjuntos arribeños cuentan actualmente con la quinta y quienes aspiran a ser poetas aprenden a tocar la quinta, sin excepción” (Chávez, 2010, p.107).

### **2.3.7 La huapanguera en el trío huasteco y conjunto arribeño**

Como se abordó anteriormente, la presencia de cordófonos en México es herencia de España, lo que condujo a que se utilizaran para la interpretación de los géneros emergentes que estaban surgiendo, como es el caso del huapango y el son. El investigador Jas Reuter (2009) asevera que la guitarra con todas sus variantes en tamaños, números de cuerdas y afinaciones fue y es el principal instrumento popular de México. Por su parte, el violín ha sido representativo en el ámbito musical tradicional en varias regiones del país y ha estado presente en sus múltiples estilos.

Al ser las danzas españolas interpretadas con guitarra, arpas y violines, en cada territorio las variantes genéricas autóctonas continuaron con las mismas tipologías de instrumentos originales y sus derivaciones organológicas (Hernández, 2003). En el caso del son huasteco, la utilización de los tres cordófonos simboliza la raíz europea de este género y es testigo de la apropiación de estos por parte de los indígenas y mestizos. Según Echevarría (2000), “la cultura indígena quizás se refleja en el tono y

en la contribución de la huapanguera y la jarana” (p.78). Al ser la huapanguera y la jarana instrumentos autóctonos, su combinación evidencia la creatividad e ingenio de sus cultores.

Musicalmente, la unión oscilatoria que se produce entre las cuerdas de diferentes calibres resulta en un sonido brillante y dinámico, provocado por el frotado del arco del violín y la pulsación de las cuerdas con los dedos. También los registros y combinaciones del rasgueo de las guitarras con las líneas melódicas del violín, le brinda a la narrativa musical un lirismo y lenguaje con fraseos articulados y sincronizados.

El huapango arribeño, también heredero de la música y la lírica española, combina la huapanguera con dos violines, juntamente con la jarana o la vihuela indistintamente. Desde los puntos de vista sociológico y musicológico, la conjunción de estos cordófonos refuerza la poética y la improvisación que caracteriza a esta práctica sonora. Además, le otorga a la música arribeña un sonido particular, matizado por una serie de estructuras que conforman un lenguaje propio.

En este acápite, se abordó la quinta huapanguera como objeto social, dentro del cual se expusieron sus aspectos organológicos y como elemento activo dentro de la sociedad. No fue posible llevar a cabo el análisis acústico por la ausencia de los artefactos necesarios y medios tecnológicos para ello. Sin embargo, es posible aseverar que la relación de la quinta huapanguera con las actividades humanas en su contexto y su relación con los sujetos, devienen factores etnográficos que son necesarios analizar para su continuar este estudio integrador.

## **2.4 Criterios etnográficos en relación con la quinta huapanguera**

Para llevar a cabo un análisis etnográfico sobre la relación de los sujetos con la huapanguera y las influencias que determinan su desarrollo, fue necesario realizar entrevistas a intérpretes, compositores y constructores. Sus respuestas resultaron vitales para comprender la visión antropológica de la huapanguera desde una perspectiva sociocultural y procesual.

Los factores ambientales y geográficos como entorno y contexto donde nace y se desarrolla un instrumento, son determinantes para el mismo, al condicionar motivos y modos de su producción. De igual manera, los factores tecnológicos influyen en las maneras en que se desarrollan y en su devenir en el tiempo, debido a diferentes transformaciones históricas. Los patrones ideológicos responden a determinadas formas de pensamiento, que se reflejan en las formas y concepciones morfológicas de cada instrumento musical. Todas estas influencias tienen un marcado carácter cultural que, a fin de cuentas, es la principal base ontológica que sustenta a la huapanguera y a todos los instrumentos musicales.

En México, los árboles utilizados para la fabricación de instrumentos musicales huastecos se encuentran distribuidos en las regiones ocupadas por comunidades vegetales de bosque tropical. Algunos de los árboles empleados para la fabricación de instrumentos de cuerda son el cedro, el pinabete, el palo escrito, el granadillo y el cirimo. En la Huasteca, región donde se construye la quinta huapanguera, se emplean justamente estas maderas (cedro, magnolia y haya), que, “al decir de los artesanos resisten mejor el desgaste, mientras que los pinos los destinan a la costilla, el brazo y la tapa de fondo” (Torres, 1982, p.92).

Además de las maderas de los árboles, hay otro componente de la naturaleza utilizado en la construcción de la quinta huapanguera: las tripas de los animales. Según Hernández Azuara (2003), hasta los años cincuenta todas las encordaduras de los instrumentos eran de tripa de mapache o tejón, pero desde que aparecieron las cuerdas “industriales”, era frecuente que los músicos sólo elaborasen algunas de las cuerdas de sus instrumentos de tripa y el resto fueran sintéticas. En la actualidad, la caza de mapaches está prohibida y todos los instrumentos que se elaboran en la Huasteca Potosina están encordados con cuerdas sintéticas. Sin embargo, existen algunos constructores que saben cómo fabricarlas.

Jasso (2017), afirma que en la antigua laudería se hacían las cuerdas de tripa de animal (ardilla, tlacuache, mapache). “Los nahuas no sólo representan a los animales del monte en los instrumentos musicales usados para los rituales” (p.27), también algunas partes anatómicas de los animales están presentes en las formas constructivas y en cada material para la elaboración de un instrumento musical, como las cuerdas hechas de tripa, ejemplo de simbolismo vinculado con el entorno natural. Por tanto, los árboles y algunos animales constituyen elementos ambientales y geográficos que influyen en la construcción de la huapanguera y en las acciones que se realizan sobre ella.

Para el intérprete de son huasteco y son jarocho, Yeshua Pérez Tobías, la tecnología que se le aplique al instrumento, como las pastillas electrónicas que se le colocan en ocasiones para aumentar su volumen y sonoridad, provocan un cambio acústico en el instrumento. El uso también de objetos como el plectro o uña, implica la utilización de herramientas tecnológicas que inciden en el resultado musical del instrumento (comunicación personal, 5 de junio de 2024).

Cada elemento tecnológico y cultural que influye en el desarrollo de la huapanguera, es producto de una determinada ideología de los seres humanos. En el caso de la quinta huapanguera, prevalece una concepción ideológica sobre la identidad huasteca y serrana, como expresión cultural y artística de las regiones de la sierra y el campo. Al comprender la ideología objetualizada en los instrumentos, es posible obtener una perspectiva más profunda de cómo la música da forma a las sociedades y culturas en las cuales se practica.

Los motivos por los cuales los intérpretes deciden aprender un instrumento suelen ser varios. En el caso del intérprete de jarana y huapanguera, Eloy Zúñiga, la motivación principal surge por la tradición familiar de escuchar el huapango huasteco. Para este músico, “es en la huapanguera y en la jarana donde confluyen sus dos amores: la música y mi tierra” (comunicación personal, 22 de junio de 2014). De igual modo, el huapanguero xilitlense Valente Medina comenta en entrevista que su motivación por la huapanguera le llegó por herencia, pues forma parte de la tercera generación de huapangueros de su familia (comunicación personal, 6 de junio de 2024).

El huapanguero Ezequiel Olvera Guerrero, sustenta que siempre sintió inclinación por la guitarra, y al ser huasteco pues decidió aprender a tocar la jarana y la huapanguera. Este músico comenta que algunos de los instrumentistas de huapango interpretan el violín, la jarana y la quinta huapanguera, y que la gran mayoría que toca esta última, interpreta la jarana también (comunicación personal, 6 de junio de 2024).

Generalmente, las formas de transmisión y enseñanza de un instrumento musical son a través de vías orales y escritas. Muchos instrumentos provenientes de la música popular y tradicional se aprenden por medio de la tradición oral, y algunos utilizados en contextos académicos mediante métodos didácticos escritos. Sin embargo, se han



diseñado documentos y métodos de enseñanza para muchos instrumentos de contextos folclóricos y populares, como parte del fenómeno de academización organológica.

El maestro Jorge Morenos afirma que la enseñanza de la quinta huapanguera ha sido mediante la transmisión oral, aunque actualmente hay textos y manuales sobre este instrumento musical. El poeta y trovador Luis Guillermo Martínez opina que se aprende mediante la observación, preguntándole a los músicos cómo lo hacen y escuchando muchas grabaciones. Ante la pregunta de cómo son los procesos de transmisión del conocimiento en torno al instrumento, argumenta Eloy Zúñiga que sí existe una sistematización, aunque “no en los términos y parámetros occidentales del norte global” (comunicación personal, 22 de junio de 2024).

En cuanto a la transmisión escrita, se han encontrado dos métodos para aprender la quinta huapanguera. Uno es *Pespunteo: método de guitarra quinta huapanguera* de David Flores Gayosso (s.f), que, en palabras de su autor, “aporta recursos técnicos, teóricos y didácticos para la ejecución de la guitarra quinta huapanguera” (párr. 1). El otro es *Método Teórico Práctico para Quinta Huapanguera* de Romero Baltasar Arteaga (s.f), manual sencillo y práctico cuyo objetivo es brindar las bases de este instrumento. Por tanto, sí existe sistematización escrita para su aprendizaje, por lo que su enseñanza no se encuentra enclavada solamente en la oralidad.

Cada instrumento musical tiene maneras específicas de ejecutarse que responden a ciertos patrones fisiológicos y psicológicos, determinados por factores históricos y socioculturales que se han modificado y transmitido de generación en generación. Las formas de pulsar las cuerdas, las diferentes posiciones que se adoptan para la

ejecución y las técnicas que se utilizan, devienen productos de una serie de imaginarios que han establecido estilos interpretativos.

Al preguntar a huapangueros las razones por las cuáles la quinta se ejecuta de la manera en que se hace, las respuestas en su mayoría estuvieron circunscritas a exponer sus funciones técnicas-musicales, por lo que resultó difícil encontrar los motivos que determinan estas formas de ejecución. Ezequiel Olvera expone que su función es de acompañamiento armónico-rítmico y que las formas de rasgueados varían en dependencia del género que se interprete con ella.

Yeshua Pérez acota que se ejecuta de esa manera en el son huasteco como parte de una tradición que no es explicable, sino que es una “cuestión geográfica y cultural”. Por ejemplo, para argumentar este criterio, comenta que en zonas como Ciudad Valles o Xilitla no se utiliza mucho el azote (chasqueado o forma de rasguear la guitarra) y en lugares como Hidalgo tocan más golpeado y percutido, en zonas cercanas al Pánuco se pulsa mucho a contratiempo. En el son arribeño, no se usa el azote ni pespunteos, sino solamente el acompañamiento armónico a través de acordes (comunicación personal, 10 de julio de 2014).

Luis Guillermo Martínez señala el papel de la región como principal factor que determina las formas de ejecución. Existen dos rubros que engloban la interpretación de la quinta: el marcante de los bajos y el marcante armónico. Los motivos se deben a cuestiones netamente musicales, vinculada a funciones que se necesitan realizar mediante la huapanguera y los recursos sonoros que brinda *per se* (comunicación personal, 12 de julio de 2024). Para Valente, las causas son la “pura necesidad de que hubiera un instrumento que hiciera el bajeo en el conjunto”, y la quinta por sus características era la indicada para ello (comunicación personal, 5 de junio de 2024).

Para el investigador y huapangólogo Jorge Morenos, los azotes, golpes y mánicos de la huapanguera tienen estrecha relación con los sones del siglo XVIII. En textos del guitarrista y compositor español del período barroco Santiago Murcia, aparecen representados mánicos y movimientos que se realizan en la quinta huapanguera, que conforman sus actuales rasgueos. Para este investigador, los respuntes de la huapanguera se derivan de los que se hacían en la guitarra *battente* y del *ud* árabe como instrumentos predecesores de las actuales guitarras y respectivas variantes.

El maestro huapanguero Gerardo Orta, afirma que al crearse para el son huasteco, la quinta huapanguera busca en su forma de ejecución imitar los preceptos musicales del este género, como el contratiempo. Es sumamente complicado encontrar la justificación de por qué se ejecuta de esa manera, pues según Orta un día a un músico en una determinada etapa histórica se le ocurrió puntear, bajar y rasguear los acordes de esa forma, estableciendo bases posteriores y adoptándose como tradición (comunicación personal, 15 de julio de 2024).

Cada ejecutante de cualquier instrumento musical, presenta habilidades y destrezas que se convierten en fortalezas para la interpretación. De igual modo, presentan ciertas vulnerabilidades que dificultan la eficacia en el uso del instrumento, que serían debilidades y obstáculos durante la ejecución. El trovador e investigador Luis Guillermo Martínez, considera que presenta más debilidades que fortalezas como intérprete de la huapanguera. En entrevista comenta que aprender a tocar a través de la observación de otros intérpretes es una fortaleza, pues se le “facilita más aprender viendo” y también su gusto por el huapango (comunicación personal, 12 de julio de 2024).

En cuanto a las debilidades alega que, al tener la condición de zurdo, le costó mucho esfuerzo aprenderlo, pues desconocía que podía hacerles modificaciones a las cuerdas para adaptarla. Considera también que las capacidades musicales no tan óptimas puede ser una debilidad y también la falta de tiempo para dedicarle a su estudio, pues al tener otros trabajos no siempre se le facilita (comunicación personal, 12 de julio de 2024).

El huapanguero José Elías González, confiesa que el hecho de no componer versos es una característica que deben tener los intérpretes de la quinta y que al no desarrollarla se convierte en una debilidad. Para Yeshua Pérez Tobías, el hecho de tener una formación académica en guitarra le permite trasladar esos conocimientos a la quinta huapanguera. Como debilidad identifica la dificultad de ciertos rasgueados típicos de las zonas con mayor arraigo indígena, los cuales combinan ritmos binarios y ternarios, cuya ejecución le resulta muy complicada (comunicación personal, 10 de julio de 2024).

Como debilidad, Valente Medina identifica la postura que se adopta para tocar la huapanguera, que le genera ciertos dolores y tensiones musculares; y también el hecho de cantar provoca cierto descuido en la ejecución de este instrumento. En cuanto a fortalezas, tocar la quinta le permite conectar musical y emocionalmente con otros músicos (comunicación personal, 5 de junio de 2024).

La ergonomía que se establece entre el ejecutante y el instrumento se define por dos indicadores principales que articulan esta relación. Estas consisten en las características físicas del instrumento y la anatomía del intérprete, pues ambas influyen y determinan la eficacia y eficiencia en los procesos de ejecución. La morfología del instrumento en ocasiones puede provocar en el intérprete molestias

físicas y demandar posiciones incómodas para tocarlo; asimismo las características de las manos, dedos, boca o cuerpo en general a veces obstaculiza o facilita determinadas exigencias técnicas inherentes al estudio de un instrumento musical.

Eloy Zúñiga afirma que las características físicas de la huapanguera no facilitan su interpretación, pero tampoco la entorpece a su vez. Sin embargo, para Ezequiel Olvera su construcción y morfología son las propicias para tocar el son huasteco (comunicación personal, 7 de junio de 2024). En cuanto a las particularidades anatómicas de los ejecutantes, para el maestro Gerardo Orta no constituyen impedimentos para tocarla (comunicación personal, 17 de julio de 2024). Existe un acomodamiento y una adaptación del cuerpo hacia el instrumento, colocándola de forma más horizontal, explica Yuyultzin Pérez. Esta intérprete alega que una solución para ciertas incompatibilidades es la de buscar una quinta huapanguera que resulte cómoda atendiendo a las peculiaridades del ejecutante (comunicación personal, 19 de julio de 2024).

Cuando se interpreta un instrumento musical, ocurren dos cuestiones subjetivas de manera transversal y proporcional. Por una parte, el instrumento genera en el intérprete determinados sentimientos y reacciones, mientras que durante la ejecución éste atraviesa por diferentes procesos emocionales provocados por diferentes factores. De esa manera, los elementos internos y externos se entremezclan para crear una relación emotiva entre el sujeto y el objeto.

Ante la pregunta de cuáles sentimientos y emociones genera la quinta huapanguera, Eloy Zúñiga señala que el son huasteco, representado por este instrumento, no solo alegra y está presente en momentos joviales, sino también canaliza tristezas y dolores, pues también se toca en velaciones y para expresar aflicciones. Para este

intérprete, los sentimientos que experimenta son todos y también “los grandes dilemas del ser humano” (comunicación personal, 22 de junio de 2024). Gerardo Orta acota que el interpretar la huapanguera ha influido no solo en sus procesos emocionales, sino también en su actitud y personalidad. Este maestro huapanguero ilustra esta afirmación a través de un relato de su carrera musical, cuando es invitado sorpresivamente a presentarse en un lugar donde asistían personas de varios países, y al tener que enfrentarse a este público le ayudó a enfrentar retos y situaciones inesperadas (comunicación personal, 15 de julio de 2024).

Ezequiel Olvera afirma que cuando agarra una huapanguera y se pone a tocar, olvida sus problemas, por lo que es un remanso de distracción que lo renueva emocionalmente. A José Elías González, la huapanguera le genera sentimientos de seguridad y confianza, pues la relaciona con la grandeza del huapango (comunicación personal, 10 de junio de 2024). La historiadora y huapanguera Yuyultzin, asevera que los sentimientos y emociones que provoca la quinta están relacionados con el momento y contexto en el cual se lleve a cabo la interpretación (comunicación personal, 13 de julio de 2024).

Yuyultzin afirma que “el hecho de que se toque pegada al cuerpo, al corazón, a tu estómago, ayuda a conectar desde una energía corporal que es la que ayuda a seguir tocando” (comunicación personal, 13 de julio de 2024). Luis Guillermo Martínez sustenta que experimenta variadas emociones, como júbilo, alegría, tristeza, tedio, enojo, pues “como la vida misma genera estos sentimientos, igual la cuestión del instrumento va por ahí...” (comunicación personal, 12 de julio de 2024).

Además de los sentimientos y emociones que provoca el estudio y práctica de un instrumento musical, está comprobado científicamente que provoca consecuencias

para la mente del ejecutante. Al requerir del uso de muchas aptitudes cognitivas como la atención y la memoria, favorece el rendimiento de la actividad cerebral y estimula las habilidades del razonamiento.

El huapanguero José Elías considera que tocar la quinta se “relaciona estrechamente con lo que piensas, sientes y eres, con lo que reflejas y con lo que compartes con las demás personas”, ya que la adapta como parte suya en un estrecho vínculo (comunicación personal, 12 de julio de 2024). Jorge Morenos afirma que la quinta tiene una fuerza y poder que provoca en el ejecutante placer, que incluso la música que se genera de ella puede hasta cambiar vidas (comunicación personal, 19 de julio de 2024).

Yuyultzin Pérez asevera que tocar la huapanguera trae muchos beneficios, pues ella ha experimentado muchos momentos de estrés y tristeza, y al tener el instrumento le ha ayudado a ver las cosas diferentes, pues la música es una herramienta poderosa. La quinta ha contribuido a tener mayor concentración y disciplina, incluso a enfrentar la vida de diferente manera (comunicación personal, 14 de julio de 2024). También para Yeshua Pérez se ha vuelto fundamental para su estado psíquico, ya que es una necesidad liberadora (comunicación personal, 15 de junio de 2024).

Las composiciones en la quinta huapanguera se encuentran estrechamente vinculadas a los géneros musicales que se interpretan con ella, por lo que no existe música compuesta para este instrumento exclusivamente. En el son huasteco, “las porciones de la música ya están creadas e inventadas, por lo que si se quiere componer un son huasteco habría que estudiar para que la melodía tenga un sesgo distinto del que ya existe” (Gerardo Orta, comunicación personal, 17 de julio de 2024).

Generalmente, las letras y la música de los sones huastecos se encuentran regularmente establecidas, por lo que el compositor tendría la obligación de crear nuevas melodías y textos para ella. En el caso del huapango arribeño, existen mayores posibilidades de composición, ya que al ser la poesía decimal el eje central de esta práctica cultural brinda posibilidades al trovador de crear infinitas letras improvisadas (Chávez, 2010).

Los intérpretes de la quinta huapanguera en el son huasteco ofrecieron las siguientes respuestas ante la pregunta de cuáles eran sus principales motivos y razones para componer. Yeshua Pérez busca explorar nuevas melodías, armonías, sin perder los rasgueos tradicionales en la huapanguera, por todas las posibilidades que brinda a nivel musical. El maestro Jorge Morenos confiesa que ha compuesto sones huastecos desde la quinta huapanguera y la jarana huasteca, motivado por su amor a esta música, su lírica y sus versos. La huapanguera Yuyultzin Pérez no compone música como tal, pero sí versos que escribe y luego canta, motivada por todas las buenas sensaciones y experiencias que le provoca este instrumento (comunicación personal, 20 de julio de 2024).

Los trovadores o poetas del huapango arribeño, quienes tocan siempre la quinta huapanguera, exponen sus motivaciones y razones para componer sus versos. El Doctor Elías Chessani afirma que las motivaciones para componer están sujetas a la temática de la ocasión o del lugar donde vaya a tocar, como bodas, velaciones, bautizos, celebraciones, entre otros eventos. Los temas de sus versos pueden ser la vida, la muerte, la política, la migración y muchos tópicos de diversa índole. El poeta Luis Guillermo coincide con lo expresado por Chessani, y también añade que hay razones y motivaciones de índole personal, como su forma de concebir la vida y su deseo de exponer las diversas problemáticas de la sociedad.



Los lauderos son indispensables para la existencia, “continuidad y perdurabilidad de los instrumentos musicales en el tiempo” (Bencomo, 2021, p.63). La Huasteca Potosina es cuna de los instrumentos huastecos y según el laudero Frumencio Hernández de Texquitote (Matlapa), la quinta huapanguera nació allá. En otras regiones de la Huasteca, la Ciudad de México, Paracho (Michoacán), Zona Media de San Luis Potosí y Querétaro también se fabrican y reparan. Conocer todos los aspectos que engloban la relación de los constructores y la huapanguera, permite un acercamiento etnográfico de las circunstancias históricas y socioculturales donde surge y se desarrolla el instrumento.

Las causas que determinaron la creación de la quinta huapanguera, se encuentran en la cultura musical heredada de los españoles que se fue fusionando con la indígena. La cuestión de su origen es circunstancial, condicionada por determinadas preferencias estéticas y fruto de imaginarios culturales (Daniel Guzmán, comunicación personal, 3 de julio de 2024). Pudiera incluso ser producto de una derivación de las guitarras que construyó el afamado guitarrista español del siglo XVIII Francisco Sanguino (Ruy Alonso Guerrero, comunicación personal, 16 de julio de 2024). Por tanto, al no existir un registro de su creación, resulta casi imposible conocer los reales motivos de su génesis, por lo que solamente se pueden llevar a cabo hipótesis sobre las causas de su surgimiento.

El uso de determinados materiales para construir la quinta huapanguera está condicionado por varias causas. El laudero Ruy Alonso, del estado de Puebla, afirma que los criterios de esta selección son en primer lugar, la disponibilidad de los materiales, la otra consiste en las características propias de la madera (su dureza, resistencia al deterioro, factibilidad de piezas de ciertas dimensiones). Otro criterio es la cuestión ornamental, pues las maderas tienen diversos colores, tonos, diseños, por

lo que el laudero va seleccionando la madera tomando en cuenta la estética y la combinación que desea lograr. Por último, sería el timbre a elegir, pues cada madera tiene una sonoridad específica y ligado a la estética musical de cada región (comunicación personal, 16 de julio de 2024).

Muchas partes de la huapanguera reciben nombres del cuerpo humano y de otros objetos, por lo que se les preguntó a los hacedores de instrumentos los motivos por los cuales se les nombraba así. Para el laudero Daniel Guzmán, del estado de San Luis Potosí, es una cuestión circunstancial y cultural, debido a la “antigua violería española” (comunicación personal, 17 de julio de 2024). Las clavijas provienen de la palabra clavo, por su similitud con este objeto y un puente es una construcción que cumple la función que permite el paso de un lugar a otro; el puente de la huapanguera cumple el rol de colocar las cuerdas hacia el diapasón, por lo que constituye una especie de sinonimia. Respecto a las razones por las cuales se les nombra como a las partes del cuerpo humano, considera que es una cuestión etnográfica, pues el cuerpo es lo más cercano y, de hecho, a la guitarra se le considera una mujer, pues el instrumento en sí es el cuerpo (comunicación personal, 15 de julio de 2024).

Para la fabricación y reparación de la huapanguera se utilizan ciertas técnicas por razones específicas. Estas técnicas obedecen a factores históricos y cuestiones estéticas, el acceso a determinadas herramientas y tecnologías. El ambiente y las condiciones climáticas influyen en la selección de técnicas, y también se encuentran los factores económicos, la cuestión del tiempo, la eficiencia de los procesos que demandan esas técnicas y la disponibilidad de los recursos. “No olvidar mencionar la creatividad personal en esta cuestión, hoy por ejemplo existen muchos cambios en las técnicas con la prensa, con el corte y grabado láser, así como la colocación de pastillas y micrófonos en la huapanguera” (Ruy Alonso, comunicación personal, 16 de

julio de 2024). Las razones dependen del lugar, de quien asumió la tradición y cómo la modificó, pues “se le ocurrió a alguien usar determinada técnica y trascendió” (Daniel Guzmán, comunicación personal, 8 de julio de 2024).

Existen instrumentos que se construyen bajo los patrones de una cosmovisión específica y que responden a una ideología o cosmogonía religiosa. En el caso de la huapanguera, Ruy Alonso considera que el respeto a la madera forma parte de una vinculación con el ecosistema y con la naturaleza, como parte de una cosmovisión (comunicación personal, 16 de julio de 2024). Para Daniel Guzmán, es imposible enajenarse de algún pensamiento cuando se construye la huapanguera, pues siempre hay un precepto sociocultural (comunicación personal, 8 de julio de 2024).

La quinta huapanguera, como se ha expuesto, es fruto de procesos y transformaciones socioculturales y resultado de varios factores históricos que la convirtieron en parte de la música tradicional mexicana. Sus características organológicas y etnográficas, devienen símbolos de la creatividad del hombre en su región y contexto social. Su papel en el son huasteco y el huapango arribeño es esencial en estos géneros musicales, al ser su eje central y horcón principal.

## **CAPÍTULO 3: La quinta en el son huasteco y el huapango arribeño**

### **3.1 El son huasteco**

#### **3.1.1 Génesis y conceptos**

La tradición musical española, al fusionarse con la indígena, derivó en varios géneros y estilos que comenzaron a configurar el panorama nacional sonoro de México. El son, producto de este mestizaje cultural de europeos, africanos e indígenas que se comenzó a gestar en el siglo XVI, aparece desde el siglo XVII como pieza caracterizada por un patrón rítmico, armónico y recurrente que forma un complejo musical, cultural, poético y coreográfico. A partir del siglo XVIII se establecen sus bases musicales, al adquirir características propias en cada región (Hernández Azuara, 2003).

Baqueiro (1942) indica que: “en su mayoría, los sones de huapango son, innegablemente, hijos de la música española que naciera en México en el siglo XVI” (p.28). A su vez, Álvarez (1988) menciona que entre los bailes populares españoles que provocaron la formación de los sones se encuentra el fandango y la malagueña, que se cantan y bailan a la vez. Para el maestro Vicente T. Mendoza, el género de romance usaba el estereotipo cadencial I, VII, VI, V; y en sus melodías aparece el ritmo de sesquiáltera (combinación de los compases de 3/4, 3/8 y 6/8), propio del huapango o son (Echevarría, 2000).

Los términos *son* y *huapango*, utilizados para referirse al tipo de música que se interpreta en la Huasteca, presentan diferentes posturas teóricas sobre su significado y uso. Yolanda Moreno Rivas en *Historia de la música popular mexicana* (1989), afirma que en la región Huasteca, “los sones son conocidos como huapango o son

huasteco, y en la región occidental de México, el son es frecuentemente llamado huapango” (p.41-42). Otros autores como Mario Guillermo Bernal (2008) y César Hernández Azuara (2003), conciben al huapango como género específico del son, y para algunos músicos el huapango se utiliza para nombrar las piezas de tradición más antigua. También el término se designa indistintamente para referirse a la fiesta en la que se reúne música, canto y baile, o al espacio en que estos ocurren, como los sones que se ejecutaban en ella (Moreno, 1989 y Bernal, 2008).

El huapango, según Bolaños (2015), posee letras fijas y definidas, mientras que el son era una pieza para que los intérpretes improvisaran sin seguir una letra en sí. Este criterio es compartido por el Mtro. Gerardo Orta, quien sostiene que el son huasteco consta de dos vertientes: son tradicional, donde las estrofas son intercambiables y se puede componer e improvisar nuevas letras, mientras que el huapango es una canción con ritmo de huapango donde no es posible omitir ni modificar la letra de la obra pues se perdería la identidad de la pieza en cuestión (comunicación personal, 9 de agosto de 2024).

Los musicólogos Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza coinciden en indicar que el huapango no es propiamente un género, puesto que bajo esta denominación figuran una diversidad de formas musicales y literarias como el fandango, la malagueña y otras danzas andaluzas (Echevarría, 2022). Manuel Álvarez Boada (1990) en *La música popular en la huasteca veracruzana* escribe que: “tradicionalmente se le llama huapango a la fiesta donde participan jóvenes, adultos y niños, y al modo particular de bailar este género de son [...] así como al baile y a la fiesta, huapango se le llama al son que se interpreta con violín, jarana y quinta huapanguera” (p.107).

Diferentes teorías han pretendido aclarar la etimología de la palabra huapango. La primera de ellas afirma que el término deriva de la raíz náhuatl *cuauhpanco* y designa el lugar donde se coloca un tablado de madera para bailar. Otra teoría supone que la palabra se usó para designar el arte de los indígenas huastecos que habitaban junto a los márgenes del río Pánuco, en tanto que una última afirma que huapango es simplemente una transformación de la palabra fandango (Moreno, 1989, p.41).

Para Omar Horacio Almazán (2023) los términos de son huasteco y huapango huasteco comparten un mismo significado. Según Almazán (2023) “dentro de la zona Huasteca no existe un término que podamos decir único y adecuado para hablar de música o del baile, sino que utilizan varios términos para referirse a lo mismo. Es decir, son sinónimos” (p.29). Román Güemes (2016) en *La música huasteca*, ofrece una oportuna aclaración respecto a estas dicotomías y posturas teóricas sobre los términos son y huapango:

La diferencia más inmediata entre son huasteco y huapango es categórica: el son huasteco es la música que se interpreta en un huapango. El huapango es la fiesta; es el sitio donde se toca son huasteco para que la gente lo baile, lo cante y lo disfrute. Sin embargo, como sucede con todos los géneros musicales de América, el nombre del baile se utiliza también para denominar a la música y el canto. Por mucho tiempo ha sido indistinto llamar al son huasteco como huapango. Es más, se dice son huasteco o huapango; o son huasteco también llamado huapango, como si intentáramos no cometer un error o una imprudencia, como si no tuviéramos la certeza de estar diciendo lo correcto (p.173).

Sin embargo, Casas y Güemes (2021) continúan expresando que en las comunidades rurales se comenzó a establecer otros términos para distinguirlos: el son es instrumental y el huapango es cantado. De ahí se derivan otras divergencias, como que el son se danza y el huapango se baila; el son es ritual, ceremonial y el huapango es festivo o pagano. En esta investigación se utilizará el término de son huasteco, como

expresión músico-danzaria típica de la región Huasteca, en correlación con la música instrumental, el canto y el baile, atributos esenciales en la definición de este amplio género de estructura lírica abierta (Standford, 1979 y Casas y Güemes, 2021).

### **3.1.2 Principales características musicales**

La instrumentación consta de un violín, jarana huasteca y quinta huapanguera. El violín utilizado es el clásico de la plantilla de los Stradivarius de la escuela de Cremona. Sin embargo, en el ámbito del son se denomina violín huasteco y se afina medio tono cromático (F #, C #, G#, D #) debajo de la afinación estándar (G, D, A, E). Su rol en el conjunto es el de llevar las melodías en la introducción y alterna con la voz en cada verso, además de adornar y florear (Bolaños, 2015).

La jarana huasteca es una guitarra pequeña de cinco órdenes cuya afinación es G, B, D, F#, A y aporta los tonos medios a la armonía. Posee once trastes y sus órdenes de cuerdas son simples, de las cuales la segunda y la cuarta son más gruesas que las restantes o bien todas iguales. Además de su papel armónico, también se utiliza como instrumento melódico o de punteo, pues logra armonizar los giros de la melodía ejecutada por el violín o ejecutar el requinteo de la melodía del son (Morenos, 2008).

La voz en el son huasteco adquiere rasgos peculiares que demandan características especiales. El falsete o yodel es el elemento exclusivo del canto en este género musical, que consiste en una técnica vocal que permite alcanzar notas más altas que las del registro normal que se produce con la vibración de las cuerdas vocales superiores de la laringe. El que se usa en el son huasteco tradicional es el breve o corto, para alguna sílaba en la mitad de una palabra o hacia el final de un verso (Echevarría, 2022).

El ritmo de este género es vigoroso, fuerte, abarrocado, intenso e impetuoso. Un elemento rítmico característico es el sincopado, así como los compases que se utilizan son de 3/4, 3/8 y 6/8 con la sesquiáltera. Estas particularidades causan que su estructura rítmica sea altamente variable y compleja. Este ritmo dará pauta a la peculiar forma de interpretación de los bailarines.

La interpretación de la melodía y el ritmo varían entre los cantantes y los instrumentistas, resultando en un rico entramado melódico dentro de la estructura armónica preestablecida. Para Eloy Zúñiga, el rejuego de melodías es el factor más fuerte y preponderante del género, acompañado del virtuosismo del violinista, muestra de la sensibilidad mesoamericana (comunicación personal, 15 de julio de 2024).

El hecho de ser una tradición oral no implica que en la transmisión de una generación a otra se pierdan o se alteren las melodías, pero específicamente en lo relativo al sonido, la música, las melodías y los sones, se demostró que tienden a ser estables. Es importante considerar la continuidad en la transmisión oral en que se busca que las melodías sean conservadas por los músicos, que no las alteren, que las aprendan y transmitan de la manera más cercana a como las interpretaban sus antepasados (Gottfried, 2010).

Desde el punto de vista armónico, el son está basado en modelos occidentales: tónica, dominante, subdominante y las escalas correspondientes. Respecto a este tema de la armonía, sentencia Bolaños (2015) en *La transmisión de saberes musicales: el caso del huapango de la Huasteca*:

Hablar de la armonía del son huasteco es aludir al uso de acordes para acompañar una melodía o parte musical, es decir tocar tres o más sonidos en forma de intervalos que constituyen una unidad, a partir de una nota base llamada fundamental, la que determinará si es un acorde mayor o menor, que durante el son aparecen en varias series que se repiten de forma



constante durante la canción. Estos acordes serán dados por el tono en que es interpretado la melodía y el canto. Cabe destacar que la mayoría de sonos huastecos se interpretan en la tonalidad de Sol, Re y La Mayor (p.31)

La improvisación es un rasgo del son huasteco, que ocurre principalmente en el violín en las secciones de introducción y entre los versos. Bernal (2008) describe el proceso: “El violín improvisa siempre dentro de la tonalidad y rítmicamente requiere de mucha creatividad y un fraseo auténtico de cada ejecutante. Los cantantes improvisan la melodía la cual varían aunque el texto se repita literalmente”(p.35).

No solamente se improvisa en la cuestión musical, sino también en la cuestión poética que es representativa y primordial en esta expresión musical. El creador de versos o trovador puede componer versos fijos o improvisarlos de acuerdo con el momento y motivo de la fiesta que se esté celebrando. El número de repeticiones de las coplas dota al son huasteco tradicional de gran vitalidad y creatividad que rompe las interpretaciones rígidas y permite improvisar (Almazán, 2023).

### **3.1.3 Lírica**

Su estructura poética está basada en coplas y seguidillas, especialmente la sextilla y la quintilla. En su tesis doctoral, Rivelino (2016), comenta que el son está constituido principalmente por coplas que bien pueden ser sueltas o enlazadas, y que estas pueden estar o no relacionada con otras. Respecto a su aspecto formal, advierte Sánchez (2002) que “Sin ser estrictos en la caracterización de la copla como cuarteta octosilábica, podemos hallar, entonces, desde coplas de versos pareados hasta estrofas de diez versos o más; igualmente, la métrica en ellas puede variar entre regular e irregular, y la rima puede ser consonante o asonante” (p.110).

En entrevista con el Mtro. Jorge Morenos sobre el tema de la lírica en el son huasteco, comenta que la copla es sinónimo de la cuarteta y que en este género musical

abundan más las quintillas y sextillas y que en algunos sones las cuartetas (comunicación personal, 3 de agosto de 2024). El Dr. Roberto Rivelino asevera en entrevista que los huapangueros portadores de esta tradición les llaman versos a las estrofas, que la copla en sí no debe conceptualizarse por el número de versos, sino como una estructura que tiene un significado independiente por sí mismo. Respecto a la seguidilla, es una forma poética que contiene las mismas cualidades de una copla, pero es muy poco usada en el son huasteco (comunicación personal, 2 de agosto de 2024).

Cuando el verso final de una estrofa sirve de base para formar otra, de manera sucesiva se le llama verso encadenado o cadena. La métrica de todos los versos, a excepción de la quintilla, es octosilábica con rima alterna consonante. Es precisamente la quintilla la que resalta en la producción poética como forma imponente, cuyo antiguo nombre era el de redondilla de cinco versos. Está formada por cinco versos octosílabos, que en relación a la rima tiene sus restricciones: ningún verso puede quedar libre, no debe haber tres rimas consecutivas, y los dos últimos jamás deben rimar entre sí (Güemes, 2016).

En cuanto a la estructura poética en la ejecución, uno de los integrantes del trío canta los dos versos de la primera estrofa mientras otro de los músicos sigue el contracanto de los mismos. El resto de la cuarteta queda a cargo del mismo músico que interpretó los dos primeros versos. Cada copla o estrofa encierra un pensamiento completo y bien definido al estilo del romance español (Hernández Azuara, 2003).

Las letras que conforman el son huasteco abordan diversos temas de la vida en todas sus dimensiones, “derivando en una identidad cultural, que, por su relación estrecha con el territorio, se conforma como parte importante de la identidad regional”

(Almazán, 2023, p.31). Los elementos de la naturaleza, la flora y la fauna, la región, son temáticas abordadas con regularidad en los sones huastecos. El amor, el desamor, las pasiones, y también a la muerte, las tristezas y otras miserias humanas.

Bernal (2008) asevera en cuanto a la versería del son huasteco que “hace referencia, en general, a su geografía, nombrando lugares y a poblaciones concretas. El contenido de las coplas alude también a cosas más íntimas y propias como son los sentimientos y valoraciones de sí mismo, teniendo como referencia primordial el amor, la ternura ... aflorando la metáfora poética que celebra a la mujer y a la naturaleza” (p.28).

Por su carácter es festivo, existe la creencia de que sus letras están compuestas de puras alegrías e imágenes edulcoradas, pero también abordan los conflictos y momentos difíciles. Respecto a esta última afirmación, Eloy Zúñiga refiere que el son huasteco “es bien alegre, pero bien triste, pueril pero también profundo, poético pero grosero, además, y contestatario, en fin, puede serlo todo [...]” (comunicación personal, 22 de junio de 2024).

Respecto al contenido en las coplas, Almazán (2023) asevera que las letras que aparecen en un son suelen hacerlo en otro, ya que “la temática de los sones puede variar adaptándose al contexto en que se encuentre el versador, ya que otra característica de los sones huastecos es la improvisación de versos” (p.28). En este sentido, Bolaños (2015) afirma que a diferencia de las letras fijas de los huapangos, en los sones huastecos “se improvisa echando versos y trovando sin seguir una letra en sí, cada intérprete utiliza su creatividad para crear, donde muestran su talento, en base a algún tema en el momento [...]” (p.22).

Rivelino (2016) comenta que gran parte del acervo poético del son huasteco se forma por un número incalculable de coplas libres y que estas se pueden repetir de manera exacta en otras canciones. Por otra parte, expresa: “otro rasgo distintivo de la libertad de la copla en el son huasteco es que podemos encontrar un trío que canta un mismo huapango con coplas diferentes. En algunos casos conservan sólo una copla que es la que remite al son que están tocando y las demás son coplas libres o bien, improvisadas” (p.52).

En el repertorio de son huasteco que incluye temáticas que aluden a la naturaleza se encuentran *La acamaya*, *El tecolote*, *El zopilote*, *La viborita*, *La gallina*, *El cuervo*, *El gallo*, *El caimán*, *El tejoncito*, *El caballo*, *El guajalote*, *El cerdito*, *El perdiguero*, *La azucena*, *La rosa*, *Las flores*, *El cielito lindo*, *La leva*, *Las conchitas*, *El tlacuache* y *El aguanieve*. La canción *El querreque* es paradigmática dentro del son huasteco, ya que está siempre presente dentro del repertorio de este género musical. La palabra “querreque” en su forma conceptual, deriva de un pájaro de plumaje gris, conocido en otros sitios con el nombre de pájaro carpintero; también se inspira en el sonido de las aves y pone de manifiesto la fuerza de la naturaleza.

*La petenera* es una pieza musical que ha sido definida genéricamente como un son que se interpreta en distintas regiones del país. En cada una de estas regiones se encuentra con características musicales, interpretaciones e instrumentaciones propias. La petenera huasteca se caracteriza por tener como figura central a la sirena, donde sus letras hacen alusión al mar y a los animales marinos (Juárez,2013).

Dentro del repertorio de canciones se encuentran también canciones bajo los títulos *El sombrero*, *El fandanguito*, *La leva*, *La presumida*, *El gustito*, *El rebozo*, *El queretano*, *El huerfanito*, *Las tres huastecas*, *El atardecer huasteco*, *El ranchero*

*potosino*, entre otras. Estos sones antológicos se ejecutan en fiestas, ceremonias, velaciones, celebraciones, festivales y en otros espacios.

### **3.1.4 Exponentes**

Existen muchos cultores de este género musical en la Huasteca de manera general. A continuación, se expondrán los exponentes de la Huasteca Potosina, por ser el espacio donde se centra la investigación, nombrándolos por tríos o de manera individual:

- Trío Los Camperos de Valles
- Trío Al son de Max
- Trío Alegría Xilitlense
- Trío Los Loros
- Trío Las Alondras Huastecas
- Trío Los Caporales
- Trío Miramar
- Trío Imagen Xilitlense
- Trío Halcón en Vuelo
- Trío Radiante Huasteco
- Yeoshua Pérez Tobías
- José Elías González Ortiz
- Juan Francisco Briseño Márquez

Otra expresión que se encuentra unida al son huasteco por cuestiones geográficas, culturales, musicales e instrumentales es el huapango arribeño. Este y el son huasteco, como dirían sus cultores, “son como primos-hermanos”.

### **3.2 El huapango arribeño**

#### **3.2.1 Génesis y conceptos**

Durante el siglo XIX, al ser la Zona Media de San Luis Potosí confluencia de varias rutas que comunicaban el Altiplano Potosino y el Occidente con el Golfo de México, llega y se establece el huapango arribeño como variante del son huasteco. El cronista del municipio de San Ciro de Acosta, Edgardo Govea Padrón, asevera que los principales exponentes del huapango consideran que Don Eugenio Villanueva Jiménez (1850-1922) fue quien sentó las bases de la poesía decimal y de esta expresión tradicional. Govea comenta que Palo Alto, Tapadero, Corral Quemado son comunidades de este municipio consideradas cunas de esta (comunicación personal, 8 de julio de 2022).

Para Perea (2005), “Río Verde se considera la mata del género” (p.23). Sin embargo, Velázquez (2004) expone que para los poetas y trovadores campesinos de la Sierra Gorda:

En esta región del centro de México, depositaria de impulsos culturales de lejana raíz chichimeca, y marcada por el paso de misioneros franciscanos y dominicos, por gambusinos, militares y mercaderes errantes, hacia finales del siglo XIX definió en sus formas esenciales lo que actualmente se conoce como huapango arribeño, uno de los géneros del son mexicano que resguarda con particular vigor las ancestrales virtudes, y la destreza de los juglares y poetas comunicantes (p.20).

El término arribeño significa oriundo de tierras altas, de la sierra y se han utilizado varias denominaciones para referirse a esta expresión tradicional. A este tipo de música se le conoció en la Zona Media de San Luis Potosí y la Sierra Gorda bajo el

nombre de música de vara, haciendo alusión a los violinistas que conforman estos grupos, conocidos como vareros (Rodríguez, 2020). Al respecto, explica Eliazar Velázquez (2004) que “hasta los años setenta, las trashumancias de los poetas, cantadores, guitarreros, trovadores y violinistas ejecutantes de música de vara, como entonces se nombraba (la definición huapango arribeño fue posterior) (p.222).

Al ser la poesía constructo fundamental en esta manifestación popular, se le conoce también como Poesía Decimal Campesina, al ser la tradición musical y poética más importante y original de la Zona Media de San Luis Potosí, el Noreste de Querétaro y Guanajuato (Chávez, 2010). Velázquez (2012) al referirse al poeta Don Francisco Berrones, utiliza los términos de Huapango Arribeño y Poesía Decimal Campesina como la expresión representada por este patriarca. Algunos portadores y habitantes de las regiones donde se desarrolla esta expresión tradicional la denominan Poesía Decimal, la cual está compuesta por la planta de una poesía que consta de cuatro versos que van de seis a dieciséis sílabas cada una (García, 2022).

Formular un concepto de huapango arribeño resulta complejo, por todo lo que implica desde un punto de vista social y cultural. Para Rodríguez (2020) “es una expresión popular en la que se conjugan varios elementos como la música, el baile, la literatura, la tradición oral y la fiesta ritual” (p. 21). Mientras que Jiménez (2008) afirma que es una manifestación cultural que implica una pluralidad de lenguajes como la palabra, la música, el baile y la representación y para Chávez (2010) es un género musical. Debido a las variadas expresiones artísticas y culturales que lo conforman, donde la oralidad y la ritualidad se nutren de reglamentos, dramaturgia, saberes y otras manifestaciones del patrimonio inmaterial, en esta investigación se concebirá al huapango arribeño como práctica cultural de música, baile, poesía y de expresiones orales que le son inherentes.

### 3.2.2 Principales características musicales

El conjunto instrumental del huapango arribeño está conformado por dos violines, una quinta huapanguera y una vihuela o jarana. Como se mencionó anteriormente, a los violinistas se les denomina vareros, por lo que el primer vara es quien propone la melodía, la tonalidad y los sones. El segundo vara cumple la función de segunda voz, e interviene “en la sección del Decimal cuando el trovador está improvisando y se baja el ritmo de la música, pues hace un acompañamiento melódico; en ese momento solo el trovador y él ejecutan su instrumento” (Rodríguez, 2020, p.27).

En la primera parte llamada poesía, los violines reexponen y repiten una y otra vez la melodía de la planta hasta que el poeta se detenga y recita una décima, momento en que se detiene el ensamble. En la valona, música que acompaña la glosa, los violines realizan interludios entre las décimas y una serie de melodías llamadas remates entre las décimas glosadas. La tercera sesión es el jarabe o son, que exhibe el trabajo de los violinistas, donde la primera vara tiene la libertad de escoger cuál jarabe o son se tocará y la segunda vara la sigue (Chávez, 2016).

La jarana y la vihuela han formado parte indistintamente del conjunto arribeño, pues según fuentes orales y escritas se utilizaron en determinados períodos históricos y zonas geográficas. Según Don Daniel Gallegos, desde la mitad de la década de 1950 se comenzó a insertar esporádicamente la jarana, en los grupos de huapango en el estado potosino, pero que en Xichú se introdujo la vihuela. Díaz (2014) considera importante señalar que “para acentuar la importancia de la jarana en las músicas de huapango, que en la actualidad todavía se observan músicos viejos que le nombran “jaranero” al músico que va acompañando la armonía junto con la quinta, sin diferenciar si es vihuela o jarana” (p.50). Comenta, además, que algunos músicos le



llamaban jarana a la vihuela, por lo que aún en ocasiones se utiliza el término sin distinción.

Tanto la vihuela como la jarana acompañan con el rasgueo cumpliendo una función armónica y su ejecutante canta los versos en el jarabe y el son. En el caso de la jarana, la afinación y morfología es la misma que se utiliza para el son huasteco. En cuanto a la vihuela, posee cinco cuerdas cuya afinación es E, B, G, D, A; es de pequeño tamaño y se caracteriza por tener la tapa posterior convexa. En el huapango arribeño se utiliza para redoblar los azotes de la quinta huapanguera, para equilibrar el sonido oscuro de este instrumento y reforzar la armonía (Díaz, 2014).

Musicalmente, el huapango arribeño presenta varias estructuras que conforman un tejido lírico-sonoro con determinadas funciones y propósitos, articulados por el contexto en que se desarrollan. Las tres partes que conforman la pieza arribeña prototípica (poesía, decimal-valona y jarabe o son), la topada (saludos, fundamento, bravata y despedida) y las velaciones o camarines (actuaciones poético-musicales en contextos religiosos), componen toda una compleja arquitectura musical.

En la primera parte de la pieza arribeña se presenta una base musical sin llegar a dibujarse una melodía definible pues la voz del poeta es salmodiada o declamada. En el decimal-valona “la música con que se cantan las décimas de todas las valonas es la misma, para cada uno de los tonos, es decir que hay una melodía para La, otra para Sol, etc.; el ritmo es lento, muy apropiado para la improvisación” (Chávez, 2010, p.43).

Respecto a la denominación de valona para referirse a la música, Neftalí Díaz Rivera (2014) la define como “un interludio melódico que realizan los violines acompañados por la quinta y la vihuela o jarana que tiene lugar dentro del decimal entre décima y

décima, el cual se utiliza como enlace para que el trovador improvise su verso. Tiene una sección introductoria variable melódicamente y la segunda que es invariable, la cual marca el final de la valona. Al acto de ejecutar la valona se le denomina valoneo” (p.123). Este acompañamiento musical baja el ritmo con respecto a la poesía y esto le ayuda al trovador, pues le da tiempo para crear sus composiciones improvisadas.

El son es la parte musical en compás de 6/8 que generalmente va al final del decimal y que consta de una introducción de violines a manera de *ostinato* seguida por una melodía que en su repetición va acompañada de un verso de acuerdo con el nombre del son. Puede ser una “rosita”, un “pajarito”, una “presumida”, entre otros. El jarabe, consta de un *ostinato* o un motivo que se repite a piacere en 6/8 el cual es seguido por una intersección más apacible, aunque con el mismo tempo, de una melodía específica de acuerdo con el jarabe del que se trate, para finalizar con un remate a manera de *ostinato* que se distingue de la parte anterior por su carácter vivo donde los bailadores nuevamente hacen alarde de sus cualidades dancísticas. Esta tercera parte es finalizada por una terminación, denominada como tal, la cual es melódicamente compartida cuando en lugar del jarabe se ejecuta un son a criterio del varero (Díaz, 2014).

La topada es una fiesta análoga a otras modalidades de controversia, donde se enfrentan dos poetas con sus respectivos conjuntos donde suben a un espacio llamado tapanco o tablado, el cual consiste en dos bancas de madera, colocadas una frente a la otra, cada una a dos metros de altura aproximadamente. Es regida por una estructura dialógica, que implica un proceso gradual de enfrentamiento mediante la palabra, acompañado por la música y el baile (Jiménez, 2008). En cada fase de la Topada se encuentran las tres partes constitutivas de la pieza arribeña. En cuanto a la armonía que se utiliza, el cantador Juvenal Casas menciona que tiempos atrás el

desarrollo se daba por escala “es decir, que iniciaban de Do Mayor y los tonos siguientes obedecían a esta escala mayor natural” (Díaz, 2014, p.69). Para los músicos actuales, las tonalidades más frecuentes son Sol Mayor, Re Mayor y La Mayor.

En las velaciones o camarines, se acompaña la poesía decimal con los mismos instrumentos musicales, donde todos suenan al mismo tiempo, incluyendo el canto. Los violines y la voz interpretan la misma melodía, mientras que la huapanguera y la vihuela fungen como apoyo armónico. Nava (1992) comenta que “al culminar la o las cuartetos el trovador deja de cantar mientras los instrumentos continúan tocando la misma línea melódica que interpretaron en la planta, a esta sección músicos y trovadores dan el nombre de tonada” (p.361). Musicalmente esta sección compone un *ostinato*, una figura rítmico-melódica que llega a repetirse de diez a quince veces entre cada una de las estrofas. Después de las secciones de poesía y decimal, le sigue un momento de silencio y se elige una de las siguientes piezas: vals, chotis, polka, paso doble, corrida, las cuales se componen de una a cuatro frases siguiendo los principios de la armonía tonal. (Gutiérrez, 2023).

### **3.2.3 Lírica**

La poesía decimal, junto con su conglomerado de estructuras, reglas y particularidades conforman toda una pléyade de lirismo y literatura genuina. La estructura musical se encuentra supeditada a las décimas (estrofa octosilábica de diez líneas, con rima A B B A A C C D D C) y valonas, con sus respectivas glosas y plantas, donde la improvisación y la memoria son los componentes fundamentales.

La poesía de la primera sección de las piezas arribeñas es siempre memorizada, cantando la redondilla en una medida de tiempo asimétrica. Al respecto, Perea (2005)

sostiene que esta poesía se declama sin música, sólo el estribillo se canta después de las estrofas, las cuales pueden ser de cuatro o seis versos. Acerca de esta primera parte, Socorro Perea añade que esta poesía consiste en una glosa de línea, en la cual “se canta sola la cuarteta inicial y se recitan las décimas glosadoras” (p.30). En la segunda parte o sección de la pieza arribeña, después de cantar la sección de la redondilla de la poesía por última vez, el poeta comienza a acercarse a la forma esquemática de las décimas improvisadas, “cuyo componente lírico es el llamado decimal, mientras su estructura musical se conoce como valona” (Chávez, 2010, p.15).

Vicente T. Mendoza (1947) define la valona como el acto de glosar sobre una base de cuarteto con cuatro décimas correspondientes, de manera que el verso final de la primera décima hace espejo con el primer verso de la base de cuarteto, el verso final de la segunda décima hace espejo con la segunda, y así sucesivamente. El decimal está compuesto por una glosa de cuarteta en la cual se improvisan tanto la cuarteta inicial como las décimas glosadoras (Perea, 2005). Al contrario de la poesía, la planta es cantada una sola vez al principio de esta sección y nunca se repite. En la tercera parte, cuando en vez de un jarabe se hace un son, se cantan sextillas conformadas por versos octosílabos.

La improvisación y la memorización son elementos primordiales en todas las estructuras que comprenden el huapango arribeño. Ante una presentación, el trovador escoge de su repertorio, que puede estar escrito en un cuaderno o solamente en la memoria del decimista, las poesías más adecuadas para la ocasión, tomando en cuenta el motivo de la fiesta. También puede escribir una poesía especialmente para una determinada ocasión, pero debe memorizarla (Molina, 2010).

En el texto *La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada*, su autor Marco Antonio Molina (2010) acota que las divisiones de sección también tienen una utilidad en el ejercicio improvisatorio, pues: “facilitan que el poeta se pueda concentrar en un solo tema, con lo que la improvisación está dirigida hacia un aspecto de la fiesta: en la primera parte, los asistentes, las circunstancias de la fiesta, el tema que los reúne; en la segunda parte, el desarrollo de la controversia, lo que en la región se llama bravata o aporreón, y en la última, el trovador se despide del público y de su contrincante” (p.201).

La improvisación se basa en recursos formales y también con igual importancia en el desarrollo de ciertos temas. Ambos, recursos y temas, son parte del acervo con el que cuenta el trovador para ejecutar la improvisación, adaptándose a las circunstancias alrededor del acto improvisatorio.

La memorización y la improvisación coadyuvan a conformar el repertorio que se lleva a cabo en bodas, encuentros de poetas, bautizos, fiestas ejidales y ferias, exequias, fiestas patronales (Gutiérrez, 2023). En cuanto al repertorio de poesías, decimales y valonas, se puede afirmar que es un asunto polémico y controversial, pues, aunque existe un repertorio común que es fruto de la creación de los trovadores, median cuestiones de derecho de autor reclamadas por estos.

En entrevista con el poeta Luis Guillermo Martínez sobre la temática en cuestión, refiere éste que muchos autores se muestran celosos respecto a que sus composiciones se conviertan en dominio popular. Incluso, en relación con el repertorio de sones, jarabes y piezas como minuets, valeses, chotis, pasodobles, polkas, comenta Martínez que también ocurre en algunos casos el mismo fenómeno de propiedad intelectual (comunicación personal, 26 de agosto de 2024).

El repertorio de poesías, décima y valonas no tiene título como tal, sino que se nombran del mismo modo que la primera planta del verso. De las tantas creaciones del trovador Elías Chessani se encuentran *A San Luis se les quiere invitar*, *Homenaje al Negro Marcelino*, *Qué bonito es nuestro México*, *Sobre la historia del huapango arribeño*, *Sobre la fundación de Jalpan de Serra, Querétaro*. Don Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú devienen pilares de esta práctica cultural, entre sus múltiples composiciones están *Serrano de corazón*, *Saludo y pinto mi raya*, *Brota mi canto y se ufana*, *Viva el huapango*, *¡Que se alegre el corazón!*, entre muchas otras. Del trovador Ángel González destacan *Los poetas de nuestra región* y *El Huapango es tradición*, las cuales constituyen un acercamiento a esta expresión musical. Las temáticas están supeditadas a las ocasiones, motivos y espacios festivos y religiosos donde se ejecutan.

### **3.2.4 Exponentes**

En la Zona Media de San Luis Potosí, en la Sierra Gorda de Querétaro y en la capital de San Luis Potosí se identificaron varios cultores de esta práctica cultural. Aparecen nombrados de manera individual desde su condición de trovadores o poetas y con el nombre de sus conjuntos.

- Elías Chessani y sus Huapangueros de Río Verde
- Romualdo Castillo
- Antonio Escalante
- Cornelio Villanueva
- Luis Guillermo Martínez
- Lupe Reyes

- Ismael Orduña
- Miguel González
- Pedro Ruiz
- Talí Díaz y sus Díaz del Real
- Toño Jiménez
- Tranquilino Méndez
- Fidel Cruz
- Tobías Hernández
- Mario Aguilar
- Pánfilo Oviedo
- Natividad Flores
- Secundino Rivera Camacho

La región, el repertorio, la lírica y la instrumentación devienen elementos en común del son huasteco y el huapango arribeño. En San Luis Potosí, ambas expresiones tienen lugar (Huasteca y Zona Media), incluso en ciertas porciones del territorio confluyen, como por ejemplo en Querétaro, donde se une la Huasteca y la Sierra Gorda. Ambas expresiones comparten repertorio, pues en la sección de sones de la pieza arribeña utilizan pajarillos, rositas, presumidas que provienen originalmente del son huasteco, pero que a su vez los cultores del arribeño adaptan y modifican.

En la lírica, se utilizan las quintillas y sextillas, pero se desarrollan con diferentes matices en el huapango arribeño, que se caracteriza por el uso de las glosas en

décimas como estructura principal. Según Hernández (2003), anteriormente en el son huasteco se empleaban los trovos y las décimas, pero se sustituyó por las cuartetos y las otras formas estróficas posteriormente. En ambas expresiones se improvisan los versos. El diseño musical presenta diferentes características formales, expresivas y sonoras. En cuanto a la instrumentación, utilizan violines y jaranas indistintamente, pero la quinta huapanguera deviene el eje central que los une, la cual cumple roles semejantes y diferentes.

### **3.3 La quinta huapanguera: su rol en el son huasteco y el huapango arribeño**

La Huasteca se destaca por ser el centro principal de instrumentos musicales huastecos utilizados en el huapango, especialmente municipios como Matlapa y Tamazunchale. En otras regiones de San Luis Potosí como Villa de Zaragoza, Armadillo de los Infante y Río Verde también existen espacios de laudería, al igual que en municipios de la Sierra Gorda de Querétaro y Guanajuato.

La región influye en la construcción de la quinta huapanguera, ya que la obtención de materiales depende de las condiciones naturales y climáticas de cada lugar. En la Huasteca se utiliza el cedro y el palo escrito, en la Zona Media el ébano y en las zonas de Querétaro (Jalpan, Landa de Matamoros) y Guanajuato (San Luis de la Paz, Xichú, Dolores Hidalgo) se destaca el uso del mezquite y el oyamé, para la fabricación de cada una de las partes que constituyen el instrumento musical. La densidad y otras características de estas maderas determinan su uso en las distintas estructuras internas y diseños externos de la huapanguera.

Tiempo atrás las quintas destinadas al son huasteco tenían sus diferencias con las del huapango arribeño, pues las de esta última tenían un sonido más agudo y eran más grandes. Actualmente ya se ha homogeneizado su construcción para ambos



géneros, condicionado también por la incorporación de las pastillas o micrófonos a la huapanguera y la ecualización de su sonido a través de estos transductores (Luis Maximiliano, comunicación personal, 16 de octubre de 2024). (Anexo 10).

Respecto a las técnicas de construcción, varían en dependencia del laudero que las fabrique, condicionados por los recursos con los cuales dispongan y los métodos de aprendizaje que hayan adquirido (Ruy Alonso, comunicación personal, 5 de agosto de 2024). En la comunidad de Texquitote, el gremio de lauderos ha forjado una manera específica de construir la huapanguera, que se ha extendido a otras comunidades de la Huasteca. Sin embargo, en otras regiones se siguen los patrones de la guitarrería española para ello, por lo que los estilos constructivos de este instrumento musical son heterogéneos.

Así como existen semejanzas y diferencias en ambas expresiones tradicionales, la quinta huapanguera cumple en ellos determinados roles etnorganológicos, los cuales incluyen usos, funciones, significados y simbolismos sociomusicales. Para ello, se entrevistaron a intérpretes de este instrumento musical de diferentes edades, formación y lugares de procedencia que fungieron como fuentes orales. Además, se consultaron fuentes bibliográficas concernientes a la temática en cuestión.

La técnica para adoptar en un instrumento musical establece las formas de ejecutarlo. En cuanto a la técnica de mano derecha de la quinta huapanguera, cuando esta se encuentra relajada, se produce una curvatura natural que se acentúa para colocar la mano de “cochinito”, término usado en el ámbito del huapango (Anexo 11). A esta manera de adoptar la mano derecha, Yeshoua Pérez la denomina “hacer patos”, pues alega que los huapangueros la llaman así, ya que el objetivo es que la mano quede adecuada para hacer el apagado de las cuerdas (comunicación personal 19

de agosto de 2024). Ezequiel Olvera acota que es importante asumir una posición cómoda para la ejecución y que siempre se utiliza el talí, que es la correa o cinturón colocado en el torso del cual se cuelga el instrumento (comunicación personal, 20 de agosto de 2024).

La mano derecha, es la que lleva a cabo los rasgueos o mánicos, que consisten en patrones rítmicos marcados por acentos y movimientos heterogéneos. Valente Medina comenta en entrevista realizada en Xilitla que en el son huasteco los mánicos varían por la cuestión de la región, y que cada intérprete lo adapta, apropiándose de diferentes maneras de estos. Expone además que los mánicos están determinados por la velocidad, y que “el de San Luis es más acelerado” (comunicación personal, 9 de noviembre de 2023).

Yeoshua Pérez coincide en la opinión de la heterogeneidad de mánicos, sobre todos los que están a contratiempo. Señala que el que se utiliza de forma particular es uno que consiste en un golpe hacia abajo, después hacia arriba con el pulgar, hacia abajo otra vez y el azote. Comenta que en cada pueblo hay diferentes maneras de hacer los mánicos y que se encuentran condicionados también por el repertorio (comunicación personal, 19 de agosto de 2024). El azote es otro movimiento de la mano derecha, que es un sonido seco que se produce cuando los dedos se atorán en las cuerdas para evitar que el sonido se prolongue (Gerardo Orta, comunicación personal, 3 de agosto de 2024).

En el libro *La petenera: son huasteco* de Jesús Echevarría Román (2000) se muestran las figuraciones rítmicas y los tipos de mánicos que se emplean como son el abierto o floreado, el recto y el azote o detenido. Güemes (2016) los describe y resume de la siguiente manera: en la quinta, se pueden encontrar las siguientes técnicas (adornos)

en su ejecución, llamados mánicos como “azote, golpe hacia abajo donde se dejan caer los juntos ensordeciendo el sonido de las cuerdas; floreo, movimiento (hacia arriba y hacia abajo) rápido y repetido de la mano sobre las cuerdas; torbellino o burbujeo, movimiento de la mano casi igual al floreo” (p.185). El maestro Gerardo Orta ha definido y graficado los movimientos del acompañamiento que realiza la mano derecha en la quinta huapanguera:

El acentuado es a contratiempo, donde los Tiempos 1 y 4 (Azotes) deben ser sonidos “secos” de leve volumen (intensidad de fuerza nula) y los Tiempos 2, 3, 5 y 6 (Acentos) deben ser sonidos “sonoros” de mayor volumen (sonido firme). En cuanto al mánico, existen tres niveles: sencillo, medio y completo. La pegada se refiere a la calidad en el rasgueo de las cuerdas, para producir el sonido exacto del son huasteco. (Anexo 12).

Con la mano derecha se realiza también el respunteo, que consiste en una serie de notas musicales sueltas que componen una melodía. Se emplean en cualquier momento de la pieza, pero existen partes donde es más común y tradicional emplearla. Algunos respunteos ya están establecidos en determinados sones, en su mayoría se utilizan como contracantos de la melodía principal y en ocasiones imitan dicha melodía que ejecuta el violín. Los respunteos también se pueden improvisar, tomando la armonía y la melodía como referencia para ello (Yeshoua Pérez, comunicación personal, 19 de agosto de 2024). En el Método *Respunteo* de quinta huapanguera, su autor David Flores ofrece varios ejemplos de respunteos escritos en pentagrama (Anexo 13).

Además de los mánicos y los respunteos, se utiliza el bajeo, término que se asocia al respunteo, ya que varios investigadores le denominan respunteo de bajeos. Sin

embargo, el trío de huapango incorpora en su repertorio géneros musicales como cumbias, corridos, vales y polkas, en los cuales se utilizan bajeos como una serie de notas del registro grave que marcan la base rítmica-armónica. Es así como se puede considerar un instrumento multifuncional al realizar todas las funciones melódicas y rítmicas de los instrumentos de cuerdas pulsadas. En cada una de estas funciones y técnicas de mano derecha, la mayoría de los quinteros o guitarreros (denominación para referirse a los ejecutantes de la quinta huapanguera) usan la uña en su dedo pulgar, cuyo objetivo es aumentar el nivel del sonido y protegerse los dedos (Anexo 14).

El ejecutante de la quinta huapanguera es quien brinda el equilibrio a las notas producidas por el violín y la jarana, por lo que además de las habilidades que debe poseer con la mano derecha, es necesario dominar pisadas, acordes, tonalidades y posiciones con la mano izquierda (Castillo, 2011).

La posición que asume la mano izquierda es abierta, con la cual se utilizan generalmente los cuatro dedos (índice, medio, anular y meñique) y el pulgar que se coloca detrás del mástil o brazo de la huapanguera y en algunas ocasiones se usa como auxiliar para ciertos acordes. La barra o ceja, técnica que consiste en colocar el dedo índice de manera horizontal sobre las cuerdas, es muy común en cordófonos pulsados y por ende también en la huapanguera, especialmente en acordes mayores.

Los acordes mayores que más se utilizan son Do Mayor (C), Re Mayor (D) y Sol Mayor (G); que funcionan como tonalidades o tonos cuyas progresiones armónicas están definidas regularmente por Tónica (I grado), Subdominante (IV) y Dominante (V). Las tonalidades menores más comunes son mi menor (Em), sol menor (Gm) y re menor (Dm); que comprenden más variaciones desde el punto de vista armónico. En

tonalidades mayores se encuentra *El Querreque*, *El perdiguero*, *El caballito*, *La Huasanga*, *El aguanieves*, entre otros; mientras que *La Petenera*, *La rosa*, *La malagueña*, *La orquídea*, *El son del gallo* están en tonos menores. Existen algunos huapangos y sones como *El Fandanguito* y *El rebozo* que cambian de tonalidades mayores a menores y viceversa; y otros como es el caso de *El llorar* que cambia de un tono mayor a otro mayor (Do Mayor a Sol Mayor). (Yeshoua Pérez, comunicación personal, 22 de agosto de 2024).

La quinta huapanguera tiene un vínculo directo con la sociedad, pues es precisamente ésta la que le otorga su valor. Sus funciones sociales son festivas y religiosas, ya que sus usos están condicionados por las fiestas, celebraciones, velaciones donde se solicita el son huasteco. Se destaca la celebración del Xantolo por el Día de Muertos en la Huasteca, dentro de la cual el son huasteco participa como parte de las prácticas culturales que allí se llevan a cabo. De esta manera, se establece una relación entre su función y su construcción. Al respecto, Hernández Vaca (2010) en *Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí* afirma:

La quinta y la jarana construidas para los sones huastecos, con fines festivos o ceremoniales, no pueden ser homogenizadas en su estética; cada una, en función del uso social, tiene su propia estética y su contexto de producción. Así, no es lo mismo construir una quinta y una jarana para el son de costumbre —austeras en su ornamentación y que corresponden a un cierto contexto y a una estética regional o local—, que construir una quinta y una jarana para uno de los populares tríos de huapango, cuya estética responde a otros contextos, que remiten a las guitarras sextas de Paracho, Michoacán (p.244).

Los significados de los instrumentos musicales se basan en aspectos históricos, sociales y culturales que han determinado su devenir y trascendencia en el tiempo. Además, están condicionados por emociones y sentimientos que surgen en sus portadores hacia ellos. En entrevistas a cultores de la huapanguera, refirieron que

este instrumento musical significa amor, camaradería, alegría, fuerza, consuelo, cohesión. Los símbolos de la quinta hacen referencia a los aspectos representativos e identitarios establecidos por una estrecha relación entre la región y la música del son. El campo y la naturaleza devienen los símbolos principales de los instrumentos que componen el son huasteco, pues se han convertido en elementos que identifican a esta música juntamente con la huapanguera.

Para el huapango arribeño se utiliza la misma técnica de mano derecha e izquierda para su ejecución. En cada sección de la prototípica pieza arribeña el ejecutante de quinta huapanguera realiza diferentes mánicos. La poesía se encuentra en compás ternario de 6/8, por lo que el ritmo se basa en figuras rítmicas llamadas corcheas; mientras que en la valona el compás cambia a binario (2/4) pero siguiendo el patrón rítmico de las corcheas (Anexo 15).

En esta práctica cultural se le denomina marcante a lo que en el son huasteco se le llama azote. Los remates (adornos que forman parte de los mánicos) son determinados por los vareros, los cuales debe realizar también el vihuelero y en el caso del guitarrero esta ejecución es opcional (Luis Guillermo Martínez, comunicación personal, 12 de octubre de 2024). En la música de camarín o de velaciones, vertiente religiosa del huapango arribeño, se interpretan otros géneros como valeses, chotis, polkas, en los cuales la huapanguera hace la función de bajo.

Las cuestiones armónicas están marcadas por determinados códigos que devienen productos de la ritualidad y los reglamentos típicos de esta tradición. Según el trovador Luis Guillermo Martínez, el reglamento indica el uso de tres tonalidades supeditadas a ciertos momentos del día. En la tarde, se debe tocar el Sol Mayor, en

la noche en Re Mayor y en la mañana a La Mayor (comunicación personal, 12 de octubre de 2024). Al respecto Díaz (2014) afirma que:

Por ejemplo, en un Camarín: si el evento empieza al anochecer, a partir de esa hora y aproximadamente hasta las doce de la noche o una de la madrugada todo el desarrollo musical tendrá el centro tonal en Re mayor, es decir, todo lo que se interprete y ejecute tendrá que ser en esa tonalidad. A partir de esa hora, este sonido (como anteriormente se le nombraba a la tonalidad) se cambia a La mayor, generalmente entre cada intervención se toca una poesía con su decimal y luego una o dos partes instrumentales, por ejemplo, una pieza, un vals, una polka, una marcha, entre otras. Luego de esto, el poeta continuará su ejercicio musical en ese tono (como generalmente se le nombra a la tonalidad), y de igual manera, el desarrollo musical girará en el centro tonal de La mayor. Hacia las tres o cuatro de la madrugada se cambiará a Sol mayor para amanecer tocando en ese tono y terminar el compromiso (p.69).

Al constituir la poesía el eje principal de esta expresión cultural, el uso y funciones de la quinta huapanguera se trasladan a una esfera menos protagonista desde el punto de vista musical, pues a su vez el ejecutante de este instrumento (trovador) es la figura más importante dentro de la manifestación (Natividad Flores, comunicación personal, 15 de octubre de 2024). Sin embargo, para el poeta Secundino Rivera, el trovador debe tener un alto dominio de la huapanguera, pues requiere destreza técnica (comunicación personal, 17 de octubre de 2024).

Por otra parte, dentro de la tradición existen trovadores que gozan de bella voz para cantar las poesías, pero carecen de una ejecución satisfactoria en la quinta y de igual forma algunos que son buenos para ejecutar la guitarra carecen de versería que les permita destacarse como poetas. De esta manera se observa la heterogeneidad de criterios y percepciones relacionados con el rol del trovador y de la quinta huapanguera.

Al igual que en el son huasteco, sus funciones sociales y usos se asocian a fiestas, bautizos, bodas, aniversarios de ejidos, velaciones, fiestas patronales. A estos

contextos se añaden las topadas, típicas y representativas del huapango arribeño. En ellas, la quinta huapanguera es el medio con el cual el trovador protagoniza las piezas arribeñas en el huapango, camarín y topadas, por lo que deviene eje central en una posición de liderazgo.

Sus significados comprenden la poesía, el compañerismo, la denuncia social. En cuanto a los símbolos se encuentra el orgullo serrano, la migración, la libertad, temas recurrentes en la música de esta expresión tradicional. Por tanto, la quinta huapanguera se apropia de cada uno de estos significados y símbolos a través de las manos y voces de cada trovador que la ejecuta.

A continuación, se presentan las semejanzas y diferencias del rol de la quinta huapanguera en ambas expresiones tradicionales expuestas a manera de síntesis:

	Usos y funciones musicales	
	Son huasteco	Huapango arribeño
Mánicos	Azote	Marcante
	Pespunteo Rasgueo Bajeo	Rasgueo Bajeo
Armonía	Acordes Mayores y menores	Uso más frecuente de acordes Mayores
Ritmo	ternario	ternario/binario



	Usos y funciones sociales	
	Son huasteco	Huapango arribeño
Funciones	Festivas y religiosas	Festivas y religiosas
Usos	fiestas, bautizos, bodas, aniversarios de ejidos, velaciones	fiestas, bautizos, bodas, aniversarios de ejidos, velaciones, topadas
Significados	amor, camaradería, alegría, consuelo, cohesión	la poesía, el compañerismo, la denuncia social.
Símbolos	El campo y la naturaleza	el orgullo serrano, la migración, la libertad

Como se ha expuesto en todo el apartado capitular, en el son huasteco la quinta cumple un papel protagonista que se cristaliza en sus funciones musicales, mientras que generalmente su protagonismo en el huapango arribeño se direcciona más hacia la figura de su ejecutante y no tanto desde los aspectos musicales. Sus funciones y usos sociales son semejantes, determinados por los contextos donde se desarrollan, los cuales son similares. Sus símbolos y significados comprenden una mixtura de elementos condicionados por las características propias de los espacios donde se gestan y por los procesos de identidad por los que atraviesa. La suma de todos estos aspectos comprende el rol de este instrumento musical, el cual es primordial para comprender el propósito del son huasteco y el huapango arribeño.

## **CAPÍTULO 4: Documentación etnorganológica de la quinta huapanguera**

En aras de salvaguardar la memoria documental de la quinta huapanguera y como parte de la propuesta teórica metodológica de la Etnorganología presentada en el primer capítulo, la última sección de esta investigación se dedicará a compilar documentos relativos a la gestión y difusión de la quinta huapanguera. Para ello, se seleccionaron dos tipologías documentales porque se consideraron necesarias para su preservación como parte del patrimonio musical de las regiones donde se desarrolla el son huasteco y el huapango arribeño.

### **4.1 Documento relativos a su difusión**

La documentación deviene elemento integrador para aglutinar todos los aspectos que componen la música y sus predios; por lo que dicha manifestación precisa “del apoyo del documento para perdurar en el tiempo” (Carralero, 2015, p.157). Tanto registrar como documentar son acciones necesarias para la preservación de instrumentos musicales en todos sus contextos, cuyos objetivos no solo se encaminan hacia el ámbito profesional, sino que también se dirigen a sensibilizar a la sociedad en su conjunto.

Documentar constituye una medida de salvaguardia de bienes y manifestaciones establecidas por las convenciones internacionales sobre el patrimonio cultural material e inmaterial. En el año 2011, el Gobierno del Estado de San Luis Potosí declaró al huapango como Patrimonio Cultural Inmaterial, al constituir una “expresión cultural excepcional característica de la región Huasteca, en la que el canto es acompañado de baile y música tocado con violín, jarana y huapanguera” (Secretaría General de Gobierno, 2011, p.3). Asimismo, en el año 2014 el Estado de Querétaro encabezó la declaratoria de *Música de la Huasteca y Sierra Gorda Queretana* como Patrimonio

Cultural Intangible, protagonizados por las expresiones musicales del son huasteco y el huapango arribeño, siendo este último “baile que se puede interpretar mediante música, por violín, guitarra huapanguera y una jarana o vihuela” (Secretaría de Gobierno, 2014, p.12).

La difusión forma parte de las funciones que comprenden la gestión del patrimonio cultural, constituye una medida de salvaguardia del patrimonio inmaterial y, a su vez, también deviene tipología documental etnorganológica. La difusión opera e influye directamente en la sociedad, puesto que acerca el instrumento sonoro a esta mediante la utilización de varias vías y recursos (Bencomo, 2021).

Melo (2013) expresa sobre la relevancia del documento musical y su difusión:

[...] el documento musical se concibe como uno de los fundamentos y fuente para reconocer y valorar las expresiones musicales y las comunidades de las cuales emanan [...] es entonces necesario que existan procesos de difusión de la documentación musical y del patrimonio musical mismo, para que las comunidades externas conozcan y entiendan el significado y el valor que tiene para quienes las produjeron (pp. 85).

La musicóloga cubana Miriam Escudero en el artículo *Documenta Musicae* (2016), establece como ejemplos de estos documentos a la prensa periódica escrita que contiene críticas y anuncios de presentaciones musicales, carteles y programas. Los documentos relativos a la difusión de la quinta huapanguera que se describirán a continuación serán carteles de festivales, programas y los encaminados a los procesos de transmisión-enseñanza.

El Festival de la Huasteca es un espacio que promueve y difunde la diversidad de expresiones culturales de esta milenaria región cultural, donde también se presentan los resultados de los proyectos apoyados por el Programa de Estímulos a la Creación Cultural Huasteca. Este es un festival multidisciplinario que reúne a más de 400 participantes de los seis estados que integran la Huasteca.

El primero de estos festivales se realizó en el año 1996 en Ciudad Valles, San Luis Potosí, celebrándose anualmente hasta la actualidad, siendo el último realizado en Tampico, Tamaulipas, en el año 2024 en su edición XXVII (imagen 1 de anexo 16). En estos festivales, el son huasteco deviene constructo fundamental en las representaciones culturales de la región, ya que engloba la esencia e identidad huasteca en cada nota musical. Además, es el espacio propicio para la promoción y difusión de esta expresión músico-danzaria y epicentro para la confluencia de los exponentes de esta (imagen 2 del anexo 16).

Además de los festivales, en los distintos estados que integran la Huasteca se llevan a cabo fiestas, concursos y encuentros de son huasteco (imagen 3 del anexo 16). Cada uno de estos eventos, con sus particularidades, tienen el propósito de promover y articular los procesos que comprenden el baile y la música. En ellos, se realizan conexiones e intercambios entre los tríos, lo que propicia el crecimiento de saberes y la visibilidad de la expresión tradicional.

La enseñanza del huapango es fundamental para garantizar su continuidad y legado en el tiempo. Rodríguez y Barceló (2009) aseveran que la praxis de la pedagogía musical deviene en dialécticas como “[...] la relación existente entre el arte musical y su enseñanza, el balance adecuado entre la adquisición de la técnica, el nivel cultural y la espiritualidad del intérprete y la necesidad de conocer con mayor profundidad nuestra música” (p.22).

Los procesos de transmisión del son huasteco se llevan a cabo a través de cursos y talleres en instituciones como casas de cultura y otros centros que promueven el desarrollo de esta música. En Xilitla se encuentra el Instituto Xilitlense de Bellas Artes, en el cual se imparten clases de interpretación del son huasteco. En la zona centro

de San Luis Potosí se ubica la Academia de Música *Meine Musik* en la cual el Mtro. Gerardo Orta ha dedicado parte de su trabajo a la academización del huapango al trasladar los códigos musicales a partituras y documentos de música anotada (imagen 4 de Anexo 16). El maestro Jorge Morenos, exponente de esta expresión tradicional, ha impartido cursos y talleres en varias regiones del país, por lo que es un exponente en la enseñanza del son huasteco a nivel nacional (imagen 5 de Anexo 16).

Al huapango arribeño también se le han dedicado festivales y otros eventos cuyo objetivo es promover esta práctica cultural. El festival de Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda es una fiesta anual que se lleva a cabo en Xichú, Guanajuato los últimos días de diciembre y hasta el 1ro de enero, que cuenta con más de 40 ediciones (imagen 6 de Anexo 16). Este festival incluye talleres para niños y jóvenes sobre música y arte, foros de diálogos entre huapangueros locales y repentistas foráneos, presentaciones de artistas invitados y la topada del 31 de diciembre que caracteriza a este evento (Rodríguez, 2019).

En San Ciro de Acosta, se realizó el Primer Festival de Huapango Arribeño en julio del 2022 con el objetivo de reconocer la labor de los poetas fallecidos y a los actualmente activos, así como la de los paisanos migrantes que apoyan la realización de este evento. En el 2023 y 2024 se llevaron a cabo las dos ediciones subsiguientes, en las cuales participaron también exponentes destacados del huapango arribeño con diversas presentaciones en la plaza principal del municipio (imagen 7 anexo 16).

En el estado de Querétaro, por ser una región donde se recrean tanto el son huasteco como el huapango arribeño, se realizan varios eventos dedicados a los mismos. Ejemplos de ellos son el Festival de Ahuacatlán de Guadalupe en Pinal de Amoles, como homenaje a la rica cultura musical de la Sierra Gorda y la Huasteca, el Festival

de Huapango en Peñamiller y el Concurso de Baile de Huapango Huasteco en San Joaquín. En el centro de San Luis Potosí, el trovador Elías Chessani ha realizado una amplia labor de difusión de ambas vertientes del huapango a través de largos años, que incluye la fundación de la Escuela de Décimas y Valonas de Río Verde, el Festival Nacional del Son en San Luis Potosí, la organización de la Convivencia Anual del Huapango, así como múltiples presentaciones y una vasta obra escrita (imagen 8 y 9 del anexo 16).

En la capital de San Luis Potosí existe un marcado movimiento divulgativo del huapango, en el cual las instituciones de cultura cumplen un papel primordial. Es así como en diferentes espacios y puntos de la ciudad se realizan actividades para promover estas manifestaciones tradicionales, incluyendo plazas públicas (imagen 10 de anexo 16). En la Feria Nacional Potosina se presentan varias agrupaciones huapangueras y en el año 2024, en el Pabellón Artesanal, se expuso una muestra de instrumentos musicales huastecos como parte de la divulgación de la laudería huasteca (imagen 11 de anexo 16).

Estos documentos relativos a la difusión y las acciones de promoción en sí son el resultado de labores de gestión, evidenciadas por la documentación relativa de estos procesos socioculturales cuyo propósito es viabilizar y visibilizar la música del huapango en sus dos vertientes.

#### **4.2 Documentos relativos a su gestión**

La gestión de las manifestaciones patrimoniales deviene proceso complejo y multidimensional, en la que intervienen varios factores socioeconómicos, políticos y administrativos que influyen en su desenvolvimiento. Las peculiaridades de este tipo de patrimonio son elementos a considerar para la optimización de su gestión; pues

sus características y maneras de manifestarse condicionan las estrategias y herramientas documentales que se llevan cabo sobre dichas manifestaciones (Bencomo, 2021).

En la gestión del patrimonio musical es necesario planificar, organizar, dirigir y controlar los procesos que aseguran la salvaguarda de esta expresión del patrimonio cultural. Para ello el gestor deberá investigar, proteger, conservar y difundir este patrimonio mediante la ejecución sistemática de determinadas acciones de gestión. Suárez (2016) propone que estas acciones se pueden integrar en la localización e identificación, inventario y catalogación, digitalización, estudio y difusión.

Respecto a la relación entre las etapas del ciclo administrativo y de las acciones de gestión asevera:

es importante puntualizar que en cada una de las acciones de gestión del patrimonio histórico-documental de la música se reproduce el ciclo administrativo de la gestión del patrimonio cultural. Así resulta que establecer objetivos a ejecutar en el tiempo preciso, puntualizar las tareas a realizar y asignar recursos humanos, materiales y tecnológicos, forman parte de la planificación de la gestión de los bienes patrimoniales para cada una de las labores descritas. De igual modo, la función de organización se evidencia tanto en la creación de una metodología de trabajo como en la distribución de las labores específicas a las personas correctas [...] no se debe obviar el papel estratégico de la dirección, imprescindible para que el gestor lidere, conduzca y motive al equipo de trabajo que ejecuta el proceso de gestión de los bienes. Igualmente, el control es necesario para la verificación del cumplimiento de los objetivos en los plazos previstos, el chequeo de las labores y la retroalimentación cognoscitiva para la planificación, organización y dirección de acciones subsiguientes (Suárez, 2016, p.50).

Las instituciones encargadas de la gestión del huapango son las Direcciones Municipales de Cultura del Ayuntamiento, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares Indígenas y Urbanas, Direcciones de

Programas Regionales, Dirección General de Promoción y Festivales Culturales, Centros culturales y de Artes, Casas de Cultura y diferentes ONGs. Sin embargo, los cultores del son y el huapango aseveran que las instituciones realizan pocas acciones para la gestión y difusión de estas expresiones tradicionales, labores que pasan a ser realizadas por los propios portadores de manera general.

Los documentos relativos a la gestión del huapango son los relacionados con los procesos administrativos del mismo. Actas, nóminas, inventarios, oficios, cronogramas, cartas se clasifican dentro de esta tipología documental que fungen como medios para el desarrollo y transmisión del huapango y sus instrumentos musicales.

La Administración Municipal de San Ciro de Acosta y el Departamento de Educación y Cultura, durante el período 2015-2018, planeó llevar a cabo la Feria del Huapango Arribeño que permitió fortalecer las raíces de esta práctica cultural a través de la proyección de intérpretes locales e internacionales que trascienden de generación a generación. En el año 2016 se realizó el Primer Festival de Huapango en este municipio de la Zona Media Potosina, en el cual participaron tríos huastecos y conjuntos arribeños, en la siguiente tabla se muestran los requerimientos y la publicidad para su gestión (imagen 12 del anexo 16). En el marco del Festival Regional de Huapango del año 2017 la Presidencia Municipal del Ayuntamiento solicitó apoyo de la Secretaría de Cultura y de Programación Cultural para la presentación del reconocido poeta y trovador Guillermo Velázquez (imagen 13 del anexo 16).

También en el año 2017 el Ayuntamiento recibió un apoyo de 2 violines, 2 quintas huapangueras y 2 jaranas de parte de la Secretaría de Cultura del Gobierno del



Estado, en aras de la realización de una escuela de música dedicada al huapango arribeño (imagen 14 del anexo 16). La escuela de huapango da inicio en junio de 2017, contando con una inscripción de 23 alumnos, realizándose las clases en la Casa de la Cultura de San Ciro de Acosta. Para los instrumentos utilizados en dicha escuela, se solicitaron cuerdas para guitarras y puentes para violín, cuyo objetivo era la obtención de las condiciones que requieren estos (imagen 15 del anexo 16).

El 29 de septiembre de 2023, el presidente municipal encabezó la develación del monumento en honor a todos los huapangueros de San Ciro de Acosta, con el objetivo de rendirles homenaje. Ubicado en el acceso lateral de la calle principal, este monumento inmortaliza la memoria y legado de los representantes del huapango arribeño en el municipio; a manera de documentar se muestra la invitación oficial de este acto (imagen 16 y 17 del anexo 16).

Las grabaciones devienen documentos que son el resultado de la gestión de instituciones y actores para la salvaguardia de las manifestaciones musicales. “Plasmar la música en soportes de reproducción de sonidos es la huella sonora registrada que permanece en el tiempo. Diversas creaciones musicales se atesoran en discos de formato físico y digital, por lo que devienen recursos esenciales para la divulgación y reconocimiento de los artistas y sus propuestas” (Bencomo, 2021, p.67). La selección del repertorio, la búsqueda de medios técnicos y auxiliares para la producción, el diseño de las portadas, son frutos de procesos de gestión en los cuales intervienen factores tecnológicos, ideológicos y económicos.

En 1995, el trío Los Camperos de Valles de la Huasteca Potosina, grabó el disco *La trova huasteca de El Güero Nieto*, en el cual exponen la lírica de este poeta popular de Tampico. En este disco los sones huastecos tradicionales toman nueva vida con

las coplas inéditas del Güero Nieto, quien compuso múltiples versos que expresan cabalmente el sentimiento de la gente de toda la Huasteca. Es así que sones como *La petenera* se acompañan de las coplas *La vuelta al reino extranjero*, *La presumida* con *Los brincos de la mujer*, *El taconcito* con *Las tres huastecas*, entre otras. Los arreglos musicales estuvieron a cargo de Heliodoro Copado y bajo la producción de la empresa discográfica Corasón, S.A (imagen 18 del anexo 16).

En agosto de 2016 se llevó a cabo en el Teatro del Centro Cultural de la Huasteca Potosina en Ciudad Valles el VII Festival de Decimistas y Versadores de Latinoamérica y el Caribe. En este espacio se unificó el continente exponiendo su diversidad donde participaron decimistas, versadores, payadores y poetas de Iberoamérica. Una décima común se reiteró en cada voz y tonada entre el falsete y la saloma, el huapango y la parranda, entre paya y galerón; así como un contrapunto de ingenio y picardía se mostraron en torno a la poesía tradicional de más arraigo del continente latinoamericano.

El evento se realizó gracias a la gestión de instituciones como la Secretaría de Cultura de San Luis Potosí, la Secretaría de Cultura de Querétaro, el Museo de la Sierra Gorda y el Municipio de Ciudad Valles, quienes lograron reunir a extraordinarios exponentes llegados de Argentina, Cuba, Colombia, Chile, Panamá, Perú, Puerto Rico, Venezuela; junto a una nutrida delegación mexicana proveniente de Veracruz, Hidalgo, Oaxaca, Guanajuato, Coahuila, Tamaulipas, Baja California y San Luis Potosí. Este importante encuentro en torno a la poesía decimal quedó documentado como testimonio sonoro en esta producción a cargo de la Dirección General de Desarrollo Cultural y la Coordinación de Vinculación y Capacitación Cultural de la Secretaría de Cultura de San Luis Potosí (imagen 19 del anexo 16).

En Querétaro, coexisten diversas culturas que el pueblo queretano ha consolidado, creando, innovando y apropiándose de recursos que nutren su patrimonio cultural. Así, el huapango huasteco y arribeño, el corrido y el bolero son interpretados y compuestos por verdaderos talentos queretanos que se enfrentan cotidianamente a la doble labor de trabajar la tierra y recrear la música para el sustento material y cultural. Por ello, el Gobierno de Querétaro y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, preocupados y atentos por la preservación y enriquecimiento de estos valores culturales, ofrecen la grabación “Música Campesina de Querétaro” del año 1998, como testimonio de la calidad musical que poseen los habitantes de las diferentes regiones queretanas: desde la Sierra Gorda al norte, transitando por el semidesierto central y hasta los valles del sur (imagen 20 del anexo 16).

Sin dudas, la quinta huapanguera deviene esencia del son huasteco y el huapango arribeño, pues con sus semejanzas y diferencias otorga a estas expresiones tradicionales cohesión, pasión e identidad regional en cada uno de sus portadores y de los que las escuchan. Tanto es así, que ha sido objeto de varios versos, al penetrar en el alma y esencia de huapangueros como Don Secundino Rivera Camacho, quien le escribe estas líneas y con las cuales se concluye esta investigación:

*Cuántos años guitarra bonita  
con cariño y no por perverso  
me acompañas para hacer un verso según  
la ocasión lo amerita  
es por eso que se necesita  
mencionarla en plana primera  
lo merece, por eso quisiera, con  
respeto, un reconocimiento  
desde niño hasta este momento,  
a mi quinta huapanguera.*

## CONCLUSIONES

La Organología se concibe como la ciencia encargada de la clasificación y descripción de los instrumentos musicales; elementos que se definen y determinan a través del diseño sonoro y las características morfológicas, melódicas y tímbricas de cada uno.

A través de una amplia revisión de fuentes bibliográficas y orales, se definió el concepto de Etnorganología como *el estudio de los instrumentos musicales y de los sujetos involucrados en su interpretación, fabricación y gestión, desde una perspectiva procesual, histórica y sociocultural y desde una dimensión multidisciplinaria*. En ese sentido, los tres rubros o constructos epistémicos que orientarán los fundamentos metodológicos de la Etnorganología son: el instrumento musical como objeto social, su relación con las actividades humanas en su contexto y su relación con los sujetos.

La quinta huapanguera es el instrumento principal que acompaña al son huasteco y al huapango arribeño, junto con el violín y la jarana. Pertenece al grupo taxonómico de las guitarras de golpe o rasgueo. Es un cordófono compuesto integrado por caja de resonancia, tapa, brazo, diapasón, trastes y pala. La afinación de la huapanguera con las cuerdas al aire es la siguiente: *sol, re, sol, si, mi* y generalmente se establece medio tono por debajo de la académica (A 440Hz).

Se realizó un análisis organológico del instrumento como objeto social y para obtener una visión antropológica de la huapanguera se llevó a cabo un análisis etnográfico sobre la relación de los sujetos involucrados en su interpretación y fabricación. Sus características organológicas y etnográficas devienen símbolos de la creatividad del hombre en su región y contexto social.

El son huasteco se concibe en esta investigación como expresión músico-danzaria típica de la región Huasteca, en correlación con la música instrumental, el canto y el

baile, atributos esenciales en la definición de este amplio género de estructura lírica abierta.

Las principales características del son huasteco es el uso del falsete breve o corto para alguna sílaba en la mitad de una palabra o hacia el final de un verso. El ritmo es sincopado y los compases que se utilizan son el 3/4, 3/8 y 6/8 con la sesquiáltera. Su estructura poética está basada en coplas y seguidillas, especialmente la sextilla y la quintilla. Las letras abordan temas de la naturaleza, la flora y la fauna, la región y de diversos sentimientos.

El huapango arribeño se define como práctica cultural de música, baile, poesía y las expresiones orales que le son inherentes, como son la oralidad y la ritualidad, que se nutren de reglamentos, dramaturgia, saberes y otras manifestaciones del patrimonio inmaterial.

Las tres secciones que componen la prototípica pieza arribeña son la Poesía, el Decimal-Valona y el Son o Jarabe. Las velaciones o camarines (actuaciones poético-musicales en contextos religiosos) y la topada (enfrentamiento poético- musical entre dos conjuntos arribeños) también conforman el tejido lírico-sonoro del huapango arribeño.

La jarana y la vihuela han formado parte indistintamente del conjunto arribeño, pues según fuentes orales y escritas se utilizaron en determinados períodos históricos y zonas geográficas. Tanto la vihuela como la jarana acompañan con el rasgueo cumpliendo una función armónica y su ejecutante canta los versos en el jarabe y el son. El poeta del conjunto es el encargado de ejecutar la quinta huapanguera.

La estructura musical y lírica del huapango arribeño se encuentra supeditada a las décimas (estrofa octosilábica de diez líneas, con rima A B B A A C C D D C) y valonas,

con sus respectivas glosas y plantas, donde la improvisación y la memoria son los componentes fundamentales.

La región, el repertorio, la lírica y la instrumentación devienen elementos en común del son huasteco y el huapango arribeño. Ambas expresiones tienen lugar en la Huasteca y Zona Media de San Luis Potosí, incluso en ciertas porciones del territorio confluyen, como por ejemplo en Querétaro, donde se une la Huasteca y la Sierra Gorda. Comparten repertorio como por ejemplo pajarillos, rositas, presumidas que provienen originalmente del son huasteco, pero que a su vez los cultores del arribeño adaptan y modifican. En las dos expresiones se improvisan los versos, pero con diferentes matices en cada uno.

La Huasteca se destaca por ser el centro principal de instrumentos musicales huastecos utilizados en el huapango, especialmente municipios como Matlapa y Tamazunchale. En otras regiones de San Luis Potosí como Villa de Zaragoza, Armadillo de los Infante y Río Verde también existen espacios de laudería, al igual que en municipios de la Sierra Gorda de Querétaro y Guanajuato.

Así como existen semejanzas y diferencias en ambas expresiones tradicionales, la quinta huapanguera cumple en ellos determinados roles etnorganológicos, los cuales incluyen usos, funciones sociomusicales, así como significados y simbolismos.

En el son huasteco, la quinta huapanguera lleva a cabo el rasgueo o mánico (patrones rítmicos marcados por acentos y movimientos heterogéneos), el respunteo (serie de notas disueltas) y el bajo (serie de notas del registro grave que marcan la base rítmica-armónica). Sus funciones sociales son festivas y religiosas, ya que sus usos están condicionados por las fiestas, celebraciones, velaciones donde se solicita el son huasteco.

Los significados de los instrumentos musicales se basan en aspectos históricos, sociales y culturales que han determinado su devenir y trascendencia en el tiempo. Además, están condicionados por emociones y sentimientos que surgen en sus portadores hacia ellos. En entrevistas a cultores de la huapanguera que ejecutan son huasteco, refirieron que este instrumento musical significa amor, camaradería, alegría, consuelo, cohesión.

Los símbolos de la quinta hacen referencia a los aspectos representativos e identitarios establecidos por una estrecha relación entre la región y la música del son. El campo y la naturaleza devienen los símbolos principales de los instrumentos que componen el son huasteco, pues se han convertido en elementos que identifican a esta música juntamente con la huapanguera.

En el huapango arribeño, al constituir la poesía el eje principal de esta expresión cultural, el uso y funciones de la quinta huapanguera se trasladan a una esfera menos protagonista desde el punto de vista musical, pues a su vez el ejecutante de este instrumento (trovador) es la figura más importante dentro de la manifestación. Por lo tanto, sus funciones musicales están dirigidas a los rasgueos y remates o azotes (sonido seco que se produce cuando los dedos se atorán en las cuerdas para evitar que el sonido se prolongue). En los valeses, chotises, polkas que se tocan fuera de la poesía-decimal se utiliza la función de bajeo, características del rol de este tipo de guitarra en los géneros mencionados. De esta manera, su función es esencialmente de acompañamiento.

Al igual que en el son huasteco, las funciones sociales y usos del huapango arribeño se asocian a fiestas, bautizos, bodas, aniversarios de ejidos, velaciones, fiestas patronales y topadas. En ellas, la quinta huapanguera es el medio con el cual el

trovador protagoniza las piezas arribeñas, por lo que es imprescindible su uso, aunque no se destaca desde aspectos técnico-musicales. Sus significados comprenden la poesía, el compañerismo, la denuncia social. En cuanto a los símbolos se encuentra el orgullo serrano, la migración, la libertad, temas recurrentes en la música de esta expresión tradicional. Por tanto, la quinta huapanguera se apropia de cada uno de estos significados y símbolos a través de las manos y voces de cada trovador que la ejecuta.

En el son huasteco la quinta cumple un papel protagonista que se cristaliza en sus funciones musicales, mientras que su protagonismo en el huapango arribeño se direcciona más hacia la figura de su ejecutante y no tanto desde los aspectos musicales. Sus funciones y usos sociales son semejantes, determinados por los contextos donde se desarrollan, los cuales son similares. Sus símbolos y significados comprenden una mixtura de elementos condicionados por las características propias de los espacios donde se gestan y por los procesos de identidad por los cuales atraviesa. La suma de todos estos aspectos comprende el rol de este instrumento musical, determinados por el territorio, la sociedad y la cultura.

Como parte de la propuesta teórica y metodológica de la Etnorganología se compilaron documentos relativos a la difusión de la quinta huapanguera como carteles de festivales, concursos y cursos, libros, ilustraciones de divulgación. Se clasificaron también documentos relativos a la gestión de este instrumento musical como por ejemplo oficios, nóminas, cartas y fonogramas.



## BIBLIOGRAFÍA

Almazán, O. (2023). *Huapangos huastecos, de lo tradicional a lo académico* (tesis de pregrado). Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México.

Álvarez, M. (1988). *La música popular huasteca veracruzana*. Tlaxiaco, México: Premiá.

Arriaga, J. (2012). El concepto frontera en la geografía humana, *Perspectiva Geográfica*, 17, pp.71-96

Ávila, A. y Plata, J. (2016). *Nuevas coordenadas del territorio huasteco desde la Historia, la Arqueología, el Arte y los Rituales*. San Luis Potosí, México: El Colegio de San Luis, A.C.

Baqueiro, G. (1942). El huapango. *Revista musical mexicana*, 8, pp.174-183.

Barrera, M. (2015). *Un análisis antropológico de las dinámicas sociales y culturales generadas a partir de la música del huapango en el evento llamado Los Domingos de Huapango en la cabecera municipal de Xilitla, SLP* (tesis de pregrado). Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, México.

Bates, E. (2012). La vida social de los instrumentos musicales. *Sociedad de Etnomusicología*, 56(3), pp.363-395.

Bencomo, B. (2021). *Propuesta para la gestión documental del tres como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación Cubana* (tesis de pregrado). Colegio Universitario de San Gerónimo de La Habana, La Habana, Cuba.

Bernal, G. (2008). *Compendio de sones huastecos: Método, Partituras y Canciones*. Nezahualcóyotl, México: Dirección General de Vinculación Cultural.

Biblioteca Nacional de Chile (s.f). *Organología*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94743.html>

- Blacking, J.(2003). ¿Qué tan musical es el hombre?. *Desacatos*, (20), pp.149-162.
- Boehm de Lameiras, B. (1997). El enfoque regional y los estudios regionales en México: geografía, historia y antropología. *Relaciones*, 18 (72), pp.16-45
- Bolaños, M. (2015). *La transmisión de saberes musicales: el caso del huapango de la Huasteca* (tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Ciudad de México, México.
- Bonilla, R y Gómez, J. (2013). Música y Topofilia en Tamazunchale. *Antropología*, (47), pp.109-142.
- Bordas, C. (noviembre de 2014). Los instrumentos musicales y sus colecciones: nuevas perspectivas desde la organología y la museología. En A. Álvarez (Presidencia), *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro*. Simposio llevado a cabo en el Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, España.
- Brianza, A.(2023). Organología. Visibilidad, técnica y cultura. *Revista del Instituto Superior de Música*, (24), pp. 1-7.
- Brito, O.(s.f). *Instrumentos musicales en la Antigua China*. Recuperado de <https://www.monografias.com/trabajos15/instrumentos-chinos/instrumentos-chinos>
- Cámara, E. (2003). *Etnomusicología*. Madrid, España: ICCMU.
- Camarillo, E. (2010). *Monografía de la Sierra Gorda*. Guanajuato, México: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- Carralero, M. (2015). *Valoración patrimonial del arpa como instrumento y símbolo en la cultura* (tesis doctoral). Universidad de La Coruña, A Coruña, España.

Casanova, A.(1988). *Problemática organológica cubana*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Casanova, A.(1997). *Instrumentos de la música folclórico-popular: vol.2*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.

Casas, C y Güemes, R. (2021). Sones huastecos y altares: rituales y etnomusicología nahua de costumbre en el norte de Veracruz, México. *Antrópica*, 7 (13), pp.417-440.

Castillo, A. (2011). *El huapango: un trozo de la huasteca esparcido por México a través de notas musicales* (tesis de pregrado). UNAM, San Juan de Aragón, México.

Cea, 2014. (20 de noviembre 2014). ¿Artefactos en uso? Protección, conservación, restauración y utilización del patrimonio organístico en España. En A. Álvarez (Presidencia), *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro*. Simposio llevado a cabo en el Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, España.

Chamorro, A. (1985). *La música popular en Tlaxcala*. Ciudad de México, México: Premiá.

Chamorro, A. (2003). *Guía etnográfica para la investigación de la música y la danza tradicionales*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

Chávez, A. (2010). *Compañeros del destino: transborder social lives and huapango arribeño at the interstices of Postmodernity* (tesis doctoral). Universidad de Texas, Austin, Estados Unidos de América.

Contreras, J.(1988). *Atlas Cultural de México. Música*. Ciudad de México, México: Planeta.

Coordinación Estatal para el Fortalecimiento de los Municipios. (2009). *Monografía de los Municipios de México, San Luis Potosí*. San Luis Potosí, México: Gobierno del Estado de San Luis Potosí.

Coordinación Estatal de Desarrollo Municipal. (2014). *Enciclopedia de los municipios de Querétaro*. Santiago de Querétaro, México: Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal.

Dawe, K(2005). Transformación simbólica y social en las culturas del laúd de Creta: música, tecnología y el cuerpo en una sociedad mediterránea. *Anuario de música tradicional* (37), pp. 58–68.

De la Peña, G. (1991). *Los estudios regionales y la antropología social en México*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán.

DeVale, S. (1989). *Poder y significado de los instrumentos musicales*. Madrid, España: Cristiandad.

Díaz, N. (2014). *Huapango arribeño, diacronía de la expresión musical- poética de la Zona Media de San Luis Potosí, la Sierra Gorda de Guanajuato y Querétaro* (tesis de pregrado). Conservatorio de Música José Guadalupe Velázquez, Santiago de Querétaro, México.

Díaz, L. (2016). El bajo sexto: símbolo y unificador cultural en la frontera México-Estados Unidos. *Acta Musicológica*, 8, pp.49-61.

Diccionario de la Real Academia Española (2014). Instrumentos musicales. Recuperado de <https://dle.rae.es>

Echevarría, J. (2000). *La petenera: son huasteco*. Ciudad de México, México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.

Echevarría, J. (2022). *Fandangos, fandanguillos, fandanguitos y huapangos* (tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

Eli, V.(2013). El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25, pp.133-142.

Escobar, A. (2008). *Territorios de la diferencia: lugares, movimientos, vida y redes*. Durham, Estados Unidos de América: Duke University Press.

Escudero, M. (2016). Documenta Musicae: Hitos de la preservación y gestión del patrimonio sonoro cubano. *Revista Opus Habana*, 16 (3), pp.28-37.

Escudero, M.(2021). Sobre un oficio solemne en la Catedral de México, un insurrecto navarro y la partitura perdida de un catalán radicado en La Habana colonial. Pretexto para un relato auto-etnográfico y la biografía de un documento musical. *Revista Argentina de Musicología*, 22(1), pp.45-76.

Fábregas, A. (1996). *Notas para elaborar una teoría del cambio sociocultural desde el concepto de frontera*. Tabasco, México: Gobierno del estado de Tabasco.

Feld, S.(1991). El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli. En D. Howes (Ed), *Las variaciones de la experiencia sensorial. Una fuente de la Antropología de los sentidos* (pp.79-99). Toronto, Canadá: University of Toronto Press.

Foster, G. (1942). El huapango. *Revista Musical Mexicana*, 8, pp.174-183.

Gallardo, P. (2004). *Huastecos de San Luis Potosí*. Ciudad de México, México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

García, A.(2022). *La reinención de la música de vara en el corazón de la Sierra Gorda de Guanajuato*. (tesis de maestría). Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México.

Giménez, G. (2007). *Estudio sobre la cultura y las identidades sociales*. Coahuila,

México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

González, J. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Santiago de Chile, Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Gottfried, J. (2010). Cambio y continuidad en los sones de fandango: Puebla y Veracruz. *Revista de Literaturas Populares*, (2), pp. 319-343.

Guerrero, R. (2012). Texquitote, Lugar de Lauderos. En A. Van t ' Hooft (Presidencia), *Memorias: I Coloquio de Cultura Popular y Artesanías*. Coloquio llevado a cabo en Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, México.

Güemes, R. (2016). La música huasteca. En E. Florescano y N. Palafox (Eds), *La música veracruzana. Historia, prácticas, educación musical y retos, Veracruz siglo XXI* (pp. 90-165). Xalapa, México: Universidad Veracruzana.

Gutiérrez, D. (2023). La décima y la música de velación en la tradición del huapango arribeño. *Boletín de Literatura Oral*, 13, pp.178-217.

Guzmán, J. (1975). *La música en México durante el Virreinato*. Ciudad de México, México: UNAM.

Hernández, C.(2003). Huapango. *El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. San Luis Potosí, México: El Colegio de San Luis A.C

Hernández, V.(2010).Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí. *Revista de Literaturas Populares*,(1), pp.238-269.

Hernández, V.(2016). *La mata de los instrumentos huastecos. Texquitote, San Luis Potosí*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán, A.C.

Hernández, V. (2020) De organografía, organología y etnolaudería como propuesta

para el estudio de los instrumentos musicales tradicionales . *Revista Ciencias y Humanidades*, 10 (10), pp. 157-173.

Herrera, A. (2012). El patrimonio musical de la Huasteca. En A. Van t ' Hooft (Presidencia), *Memorias: I Coloquio de Cultura Popular y Artesanías*. Coloquio llevado a cabo en Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, México.

Herrera, D y Holguín, P. (2018). Relatos de una tradición. Sobre los artefactos sonoros de las cuadrillas de San Martín. *Revista Hallazgos*, (30), pp.157-176.

Hood,M.(1971). *The ethnomusicologist*. Los Ángeles, Estados Unidos de América: Institute of Ethnomusicology University of California.

Hortelano, L. (2008). Arqueomusicología. Pautas para la sistematización de artefactos sonoros. *Archivo de Prehistoria Levantina*, (27), pp.381-395.

Instituto Nacional de Ecología (1999). *Programa de manejo Reserva de la Biosfera. Sierra Gorda*. Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Ecología.

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (2006). Datos definitivos del II Censo General de Población y Vivienda en México. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2006>

Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal (2008). Períodos de gobierno municipal. Recuperado de [http://siglo.inafed.gob.mx/siprofed/cpf\\_documentos/cpf2008](http://siglo.inafed.gob.mx/siprofed/cpf_documentos/cpf2008).

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (2010). Principales resultados por localidad. Recuperado de <https://datos.gob.mx/busca/dataset/censo-de-poblacion-y-vivienda-2010-principales-resultados-por-localidad-iter1>

Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (14 de junio de 2017). Etnografía de los

pames de San Luis Potosí. Recuperado de:

<https://www.gob.mx/inpi/articulos/etnografia-de-los-pames-de-san-luis-potosi-xi-ui>

Jasso, G. (2017). *Los Kuachichiketl: Prácticas de elaboración de instrumentos cordófonos y desarrollo comunitario en Texquitote Primero, Matlapa, San Luis Potosí*. (tesis de pregrado). Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, México.

Jiménez, Y. (2008). La fiesta de la topada y la migración al Norte (una tradición de la Sierra Gorda mexicana y de áreas cercanas). *Revista de Literaturas Populares*, (2), pp.347-375.

Juárez, G. (2013). “La sirena de la mar/me dicen que es muy bonita...”: la petenera huasteca. *Revista de Literaturas Populares*, 8 (2), pp.374-410.

Jurado, M. y Camacho, C. (2011). *Arpas de la Huasteca en los rituales del costumbre: teenek, nahuas y totonacos*. San Luis Potosí, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Kaptain, L.(1991). *Maderas que cantan*. Tuxtla Gutiérrez, México: Instituto Chiapaneco de Cultura.

Kartomi,M.(1990). *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago, Estados Unidos de América: University of Chicago Press.

Lagartos, I. (2013). *Conservación y restauración de instrumentos musicales. Instrumentos europeos de cuerda frotada* (tesis de pregrado). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

Anónimo. (3 de agosto de 2015). Miles de potosinos disfrutaron el Festival de la Zona Media. *La Jornada de San Luis*. Recuperado de <https://lajornadasanluis.com.mx/>



Lemos,V.(2000). Rasgos de personalidad asociados con la ejecución de determinados instrumentos musicales. *Revista Interdisciplinaria*,17(1),pp.1-20.

Libin, L.(febrero de 2009). *Los instrumentos musicales en su contexto cultural*. En L. Enríquez (Presidencia), *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*. Coloquio llevado a cabo en el Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente en Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

Lumholtz,C.(1900). Simbolismo de los indios huichol. *Memorias del Museo Americano de Historia Natural*,3(2),pp.3-228.

Martí, J. (1991). Hacia una antropología de la música. *Anuario Musical*, (47), pp.195-225.

Martínez, J. (2019). *Los tumbos del arpa. Opúsculo con breves historias de los instrumentos musicales y los objetos sonoros en Michoacán*. Morelia, México: Morevallado.

Martínez, J y Leiva, A. (2022). La pervivencia de lo “miserable” y “rústico” en las defensas legales de indios. El caso de la Huasteca Potosina, 1824-1835. *Historia y justicia*, (7), pp.3-21.

McGregor, J. (2014). *La cultura como medio para la reconstitución del tejido social, Querétaro*. Querétaro, México: Instituto Cultural del Municipio de Querétaro.

Melo, C. (2013). *El documento musical en los procesos de salvaguardia del patrimonio musical colombiano* (tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Mendivil, J. (2020). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical.

- Mendoza, V. (1947). *La décima en México: glosas y valonas*. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de la Tradición.
- Menezes, R. (2013). *Esbozo de una teoría de la música más allá más allá de la antropología sin música y de la música sin hombre*. Bahía, Brasil: USFC.
- Merriam, A.(1964). *De la etnomusicología a la antropología de la música: La perspectiva de Alan Merriam*. Illinois, Estados Unidos de América :Northwestern University Press.
- Mora, J y Luna, M. (2023). Religiosidad en la Sierra Gorda. *Revista Ecumene de Ciencias Sociales*, 2 (8), pp. 5-52.
- Moreno, Y. (1989). *Historia de la música popular mexicana*. Ciudad de México, México: Alianza Editorial Mexicana.
- Morenos, J. (2008). *Tsentsen Ajab. La jarana huasteca. A lo rasgado y a lo punteado*. Iztapalapa, México: Taller de Creación Literaria.
- Molina, M. (2010). La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada. *Revista de Literaturas Populares*, 10, pp. 183-210.
- Mukuma, K. (2010). El papel de los instrumentos musicales en la globalización de la música. *Revista Científica de Educomunicación*, 17 (34), pp. 83-89.
- Nava, F. (1992). Tonadas y valonas de la Sierra Gorda. En Franco, R. y Valender J. (Ed), *Reflexiones lingüísticas y literarias*, pp.355-378. Ciudad de México, México: El Colegio de México.
- Ochoa, J. y Cortés, C.(2002). Catálogo de instrumentos musicales y objetos sonoros del México Indígena. Ciudad de México, México: FONCA-LUVINA.
- Olavarría y Ferrari, E. (1961). *Reseña Histórica del teatro en México*. Ciudad de México,

México: Porrúa.

Perea, M. (2005). *Glosas en Décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*. San Luis Potosí y Ciudad de México, México: UASLP y El Colegio de México.

Olmos, M. (2012). *Músicas migrantes: la movilidad artística en la era global*. Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte.

Pérez, J y Gili, F. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, (219), pp. 42-80.

Pierozzi, A. (2018). Los instrumentos musicales: música en el tiempo. Recuperado de <https://elibro-net.e-revistas.ugto.mx/es/ereader/ugto/122867?page=13>.

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (2022). *Informe de Desarrollo Humano Municipal*. Recuperado de <https://hdr.undp.org/informe-sobre-desarrollo-humano-2021-22>

Pujadas, J. (2010). La etnografía como mirada a la diversidad social y cultural. Barcelona, España: UOC.

Quevedo, D., Cervantes, J., Noriero, L., y Zepeda, J. (2017). Maíz: sustento de vida en la cultura Teenek. Comunidad Tamaletom, Tancanhuitz, SLP. México. *Revista de Geografía Agrícola*, (58), pp. 5-19.

Ramos, P. (2022). Etnomusicología y Antropología: la dificultad de un discurso integrado. *Revista Neuma*, 1, pp.83-97.

Reuter, J. (2009). *Los instrumentos musicales en México*. Ciudad de México, México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.

Reynoso, C. (2019). *Antropología de la Música: de los géneros tribales a la*

*globalización*, vol. 1. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.

Rivelino, R. (2016). *Lírica popular improvisada, estudio de dos casos: el son huasteco y el blues* (tesis doctoral). El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, México.

Rodríguez, M; Rodríguez, D y Barceló, N. (2009). *Pensamiento musical-pedagógico en Cuba: historia, tradición y vanguardia*. La Habana, Cuba: Adagio.

Rodríguez, A. (2019). Fiesta ritual en el Festival de Huapango Arribeño y la cultura de la Sierra Gorda. En Y. Jiménez (Ed), *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana* (pp.357-369). Ciudad de México, México: Colegio de México, A.C.

Rodríguez, A. (2020). La topada de poetas. Estructura, características y tradición en una fiesta ejidal. *Boletín de Literatura Oral*, (4), pp.7-277.

Rossi, G. (2017). *La Organología y los otros: una perspectiva política*. Kesington, Reino Unido: Royal College of Music.

Ruiz, C. (2010). *Del folklore musical a la etnomusicología en México: esbozo histórico de una joven disciplina* (tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

Sánchez, M. (2002). Recursos estilísticos en la copla popular mexicana. *Revista de Literaturas Populares*, (2), pp.109-138.

Sarnoff, I. (1962). *Personality dynamics and development*. Nueva York, Estados Unidos de América: John Wiley and Sons.

Secretaría de Cultura. (2020). *Sistema de Información Cultural del Gobierno de México*. Recuperado de <https://sic.cultura.gob.mx/>

Secretaría General de Gobierno (26 de agosto de 2011). Decreto administrativo que declara al huapango, patrimonio cultural del Estado. *Periódico Oficial del Estado de*

*San Luis Potosí*, pp. 1-4.

Secretaría de Gobierno (24 de noviembre de 2014). Declaratoria de patrimonio cultural del Estado de Querétaro. *La sombra de Arteaga*, pp.1-14.

Secretaría General de Gobierno de San Luis Potosí (8 de agosto de 2022). Programa Regional de la Zona Media Potosina (2022-2027). *Plan de San Luis. Periódico Oficial del Estado*, pp. 6-45.

Stanford, T. (1979). *El son mexicano*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Suárez, P. (2016). *Propuesta metodológica para la gestión del patrimonio histórico-documental de la música en Cuba* (tesis de pregrado). Colegio Universitario de San Gerónimo de La Habana, La Habana, Cuba.

Torres, P.(1982). *Maderas utilizadas en la fabricación de instrumentos musicales de cuerdas en la Huasteca* (tesis de pregrado). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

Urquijo, P. (2008). *Paisaje, territorio y paisaje ritual: la Huasteca Potosina. Estudio de geografía histórica*. (tesis de maestría). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, México.

Vázquez, J. (2010). *El rabel en la Huasteca Potosina. Un modelo etnoarqueológico aplicado en contextos históricos* (tesis de pregrado). Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, México.

Velázquez, E. (2004). *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*. Guanajuato, México: La Rana.

Velázquez, E. (2012). *Diálogo: músicos de la Sierra Gorda, juglares y cronistas*

contemporáneos. En A. Van t ' Hooft (Presidencia), *Memorias del I Coloquio de Cultura Popular y Artesanías*. Coloquio llevado a cabo en Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.

Vega, C.(2016). *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Educa.

Vera, A. (2016). La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino. *Revista Musical Chilena*, (225), pp. 9-49.

Vergara, A. (2009). *La alfarería de Chilico, una supervivencia prehispánica*. Pachuca, México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Wendell, B y Zing,R.(1935). *The Tarahumara*. Chicago, Estados Unidos de América: University of Chicago Press.

#### FUENTES DISCOGRÁFICAS

Chessani, Elías (2003). En *Nuestra América Actual* [CD]. San Luis Potosí, México: Estudio Azul.

Chessani, Elías (2005). En *San Luis Potosí señores* [CD]. San Luis Potosí, México: Secretaría de Cultura.

Los Camperos de Valles (1995). En *La trova huasteca de El Güero Nieto* [CD]. San Luis Potosí, México: Discos Corason, S.A

Sauceda, Pedro (2012). En *Don Pedro Saucedo, poesía y tradición arribeña* [CD]. San Luis Potosí, México: CONACULTA.

Trío Huasteco de Valles (2011). En *El viento que murmura* [CD]. San José, Estados Unidos: Producciones Monroy.

Varios artistas (2014). En *XIX Festival de la Huasteca* [CD]. Xilitla, San Luis Potosí: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.

Varios artistas (2016). En *Séptimo Festival de Decimistas y Versadores de Latinoamérica y el Caribe* [CD]. Ciudad Valles, San Luis Potosí: Secretaría de Cultura.

Varios artistas (1998). En *Música Campesina de Querétaro* [CD]. Querétaro: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

## FUENTES AUDIOVISUALES

Palencia, L. (2005). El arribeño: último redoblado de un huapango [DVD]. De <https://www.youtube.com/watch?v=ijBLpFLuoSE>

El Once. (2024). Ven acá. Guillermo Velázquez y Tlacuatzin. México: Secretaría de Cultura. De <https://youtu.be/lpkf0PZpjTY?si=SDEsq52vC8e8fCgU>

Germano, R (productor). (2014). Un son mexicano: son huasteco. San Luis Potosí: Roy Germano Films. De [https://youtu.be/ute7ptkThgU?si=jKxB37D4YI\\_5oOpX](https://youtu.be/ute7ptkThgU?si=jKxB37D4YI_5oOpX)

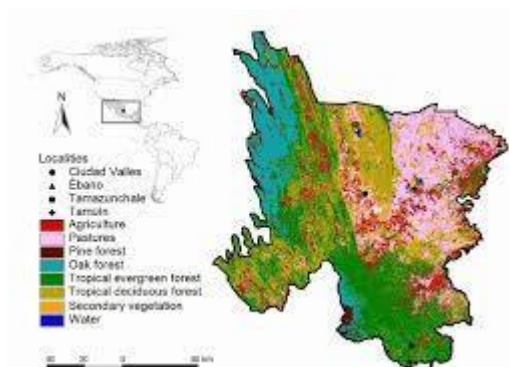
Belinda Bencomo Naranjo (20 de febrero del 2024). *Entrevista a Secundino Rivera*. Youtube. <https://youtu.be/xZ5PxsQXlis>

Belinda Bencomo Naranjo (21 de febrero del 2024). Entrevista a Yeoshua Pérez. Youtube. <https://youtu.be/C1FJZtJUXbo>

Belinda Bencomo Naranjo (21 de febrero del 2024). Entrevista a Gerardo Orta. Youtube. [https://youtu.be/Hy\\_DI4ZgFX4](https://youtu.be/Hy_DI4ZgFX4)

## ANEXOS

## Anexo 1. Mapa de Huasteca Potosina



**Fuente:** <https://www.google.com/> [https://www.researchgate.net/figure/Location-of-the-Huasteca-Potosina-San-Luis-Potosi-Mexico-Land-use-and-land-cover\\_fig1\\_257187863](https://www.researchgate.net/figure/Location-of-the-Huasteca-Potosina-San-Luis-Potosi-Mexico-Land-use-and-land-cover_fig1_257187863)

## Anexo 2. Mapa de la Zona Media de San Luis Potosí



Fuente: <https://www.google.com/>  
[https://www.familysearch.org/en/wiki/Media,\\_San\\_Luis\\_Potos%C3%AD,\\_Mexico\\_Genealogy](https://www.familysearch.org/en/wiki/Media,_San_Luis_Potos%C3%AD,_Mexico_Genealogy)

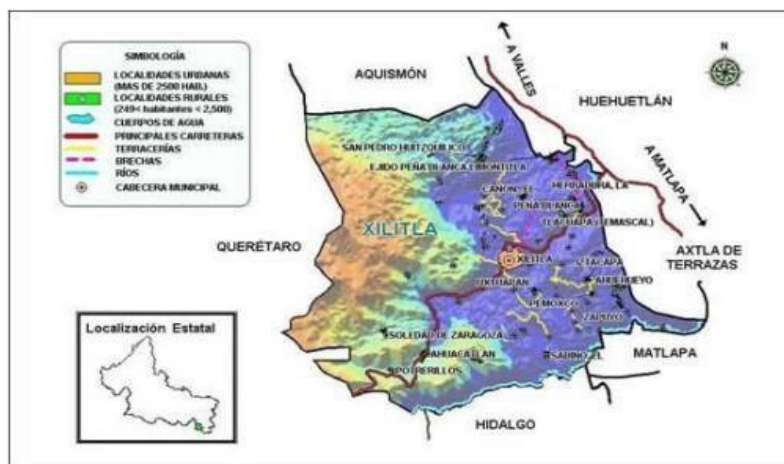


### Anexo 3. Mapa de la Sierra Gorda



Fuente: <https://www.google.com/> <https://images.app.goo.gl/qy6saRngyb7xvMFq9>

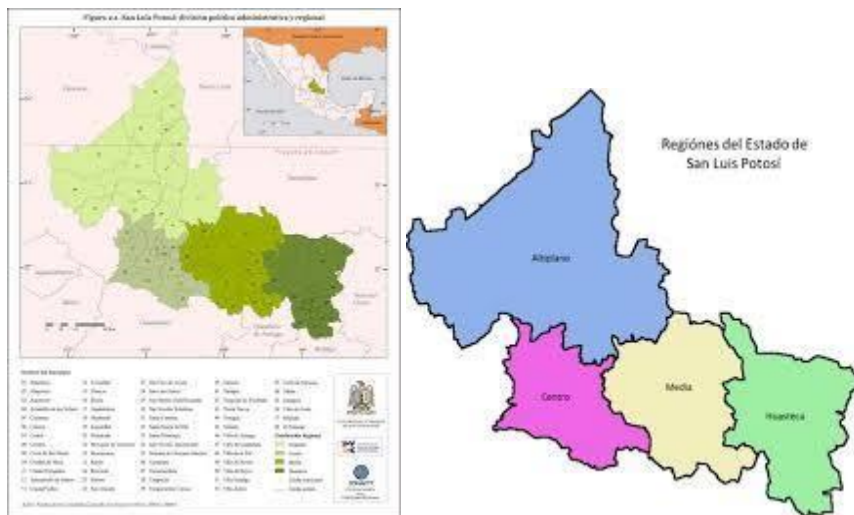
### Anexo 4. Mapa de Xilitla



Fuente: <http://www.xilitlaslp.gob.mx/>



## Anexo 7. Mapa de San Luis Potosí



<https://images.app.goo.gl/6BQRDWNn46vejhAfA>  
<https://images.app.goo.gl/rTVKDA5dnjnAhdUu6>

## Anexo 8. Quinta huapanguera



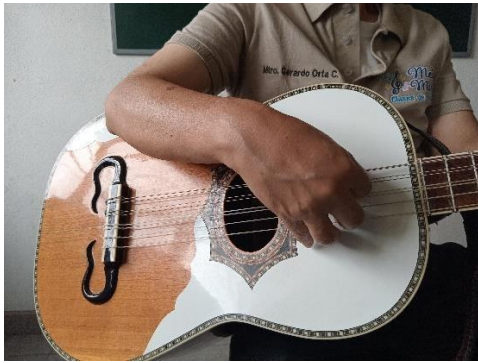
Anexo 9. Aro y tapa armónica. Quinta huapanguera



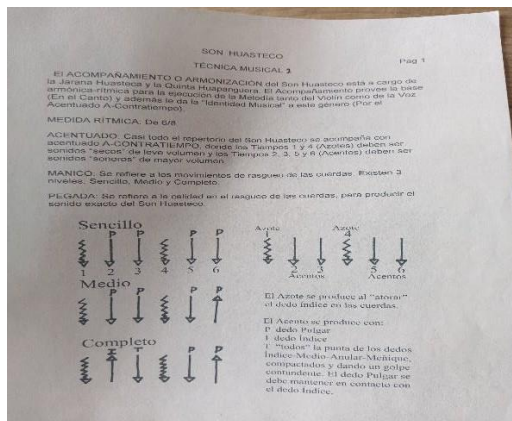
Anexo 10. Taller de laudería, Santiago de Querétaro



## Anexo 11. Posición de mano derecha para ejecución de la quinta huapanguera.

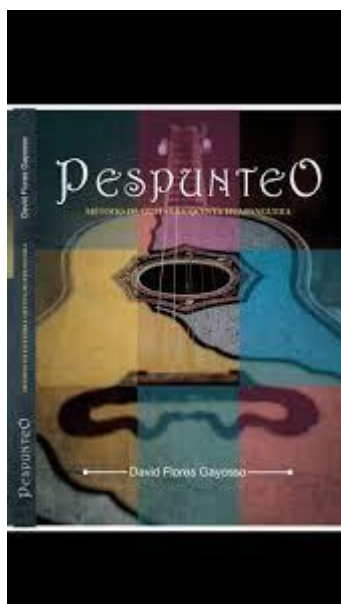


## Anexo 12. Gráfico de mánicos del son huasteco elaborado por el Mtro. Gerardo Orta.





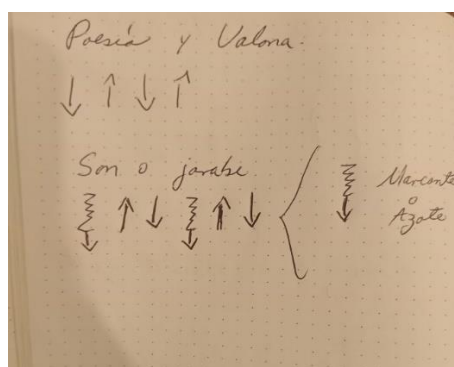
Anexo 13. Método de respunteo de quinta huapanguera. David Flores.



Anexo 14. Uña para la mano derecha



Anexo 15. Gráfica de mánicos del huapango arribeño elaborado por la autora



## Anexo 16. Compilación documental etnorganológica de la quinta huapanguera



Imagen 1. Festival de la Huasteca en Tampico



Imagen 2. Presentación en el Festival de Tampico



Imagen 3. Concurso Nacional de son huasteco



Imagen 4. Academia del Mtro Gerardo Orta, SLP



Imagen 5. Taller de son huasteco impartido por el Mtro Jorge Morenos. Centro de las Artes, SLP



Imagen 6. Festival del huapango arribeño y la cultura de la Sierra Gorda





Imagen 7. Segundo Festival de Huapango Arribeño, San Ciró de Acosta



Imagen 8. Homenaje al Dr. Elías Chessani, Teatro de la Paz, SLP

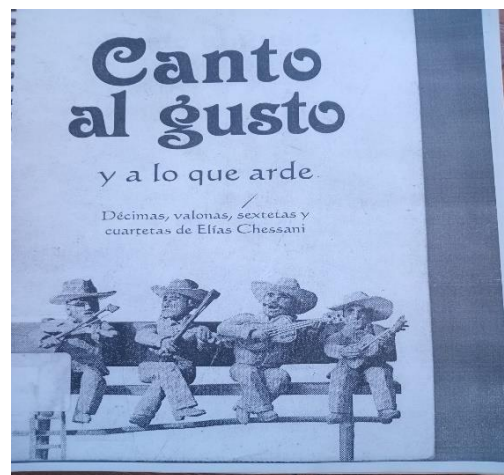


Imagen 9. Libro del Dr. Elías Chessani



Imagen 10. Trío Xilitlense en Plaza de Armas, SLP.



Imagen 11. Pabellón de laudería huasteca en FENAPO

**DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN Y CULTURA**  
SAN CIRO DE ACOSTA, S.L.P.

CONCENTRADO DE ASUNTOS ATENDIDOS POR DEPARTAMENTO

NOMBRE DEL DEPARTAMENTO: EDUCACION Y CULTURA      FECHA DEL: 04 DE JULIO AL 08 DE JULIO DE 2016

ASUNTO/CASO	SITUACION	OBSERVACIONES
Requerimiento de "Sábados Familiares" Jueves 07 de julio de 2016	CONCLUIDO	Se realizan los requerimientos necesarios para el proyecto "sábados familiares" donde se estará presentando la "Casa de la Cultura Municipal" de Arroyo Seco, Oro. Solicitando al Lic. Salvador Hernández Martínez su apoyo con la renta del sonido, un marco para reconocimiento, así como la impresión del mismo, y con 20 cenas que serán ofrecidas al grupo de la Casa de la Cultura. Se solicitó al Lic. Roberto Maunicio Cruz González su apoyo con los siguientes departamentos: Servicios Municipales, con la colocación y retiro de sillas y mampara; al departamento de comunicación social, para recabar evidencias fotografías; y al departamento de seguridad pública, para que resguarden la seguridad y el orden público durante el evento.
Publicidad del Primer Festival de Huapango Viernes 08 de julio de 2016	TRAMITE	Se reparten carteles del festival de huapango en los diferentes puntos de la cabecera municipal, así como en algunas comunidades aledañas a nuestro municipio.

ATENTAMENTE:

**Daniel Méndez Reséndiz**  
 PROFR. DANIEL MENDEZ RESENDIZ  
 DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE EDUCACION Y CULTURA

Imagen 12. Planeación del Primer Festival de Huapango, San Ciró de Acosta





SAN CIRÓ DE ACOSTA  
H. AYUNTAMIENTO 2015 - 2018



GOBIERNO DE  
RESULTADOS

DEPENDENCIA: PRESIDENCIA MUNICIPAL.  
RAMO:- ADMINISTRATIVO.  
EXPEDIENTE:- PM 2015-2018.  
OFICIO:- 040/17  
ASUNTO:- SOLICITUD.

San Ciró de Acosta, S. L. P., a 3 de Febrero de 2017.

LIC. ARMANDO HERRERA SILVA.  
SECRETARIO DE CULTURA DEL EDO.  
DE SAN LUIS POTOSÍ.  
PRESENTE.

ATN. MARÍA CONCEPCIÓN RAMÍREZ  
GÓMEZ.  
DIRECTORA DE PROGRAMACIÓN  
CULTURAL.  
PRESENTE.

El que suscribe Lic. David Salvador Hernández Martínez, Presidente Municipal Constitucional del H. Ayuntamiento de San Ciró de Acosta, S.L.P., por medio de la presente y de la manera más atenta y respetuosa, me dirijo a Usted y su digno cargo que está llevando a cabo, para solicitar de su valioso apoyo en la presentación del Sr. Guillermo Velázquez, en el 2° Festival Regional de Huapango, el que se realizará los días 22 y 23 de Julio del presente año, en el Jardín del Barrio de Santiago, de esta cabecera Municipal. Esta programación se planea para el 23 de Julio a las 22:00 horas, en el lugar antes mencionado.

Sin más por el momento y en espera de una respuesta favorable a la presente, quedo de usted, agradeciendo sus atenciones.

ATENTAMENTE

"SUFRAGIO EFECTIVO, NO REELECCIÓN"

LIC. DAVID SALVADOR HERNÁNDEZ MARTÍNEZ.  
PRESIDENTE MUNICIPAL CONSTITUCIONAL.

c.c.p. El archivo.

"2017. Año del Centenario de las Constituciones Mexicana y Mexiquense de 1917"

Palacio Municipal s/n San Ciró de Acosta, S.L.P. C.P. 79680 Teléfono (487) 8 74 03 33

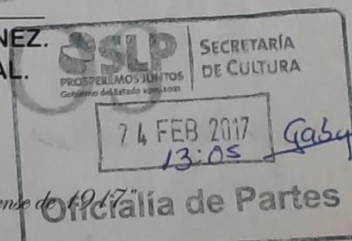


Imagen 13. Carta de solicitud de apoyo para la participación del trovador Guillermo Velázquez en Festival de Huapango



Imagen 14. Donación de instrumentos musicales de huapango a la Administración Municipal de San Ciro de Acosta





SAN CIRÓ DE ACOSTA  
H. AYUNTAMIENTO 2015 - 2018



GOBIERNO DE  
RESULTADOS

SAN CIRÓ DE ACOSTA, S.L.P.  
01 DE JUNIO DEL 2017  
EXPEDIENTE:- EC/2015-2018  
OFICIO: EC/075  
ASUNTO: SOLICITUD.

LIC. ROBERTO MAURICIO CRUZ GONZÁLEZ.  
SECRETARIO GENERAL DEL H. AYUNTAMIENTO.  
ADMINISTRACIÓN 2015-2018.  
PRESENTE.

El que suscribe PROFR. DANIEL MENDEZ RESENDIZ, Director del Departamento de Educación y Cultura, del H. Ayuntamiento, de San Ciró de Acosta, S. L. P., Administración 2015-2018 por este medio y de manera atenta y respetuosa, me dirijo a Usted para solicitar:-

16 CUERDAS PARA GUITARRA (2 quintas, 2 sextas, 4 cuartas, 6 terceras y 2 segundas)

04 PUENTES PARA VIOLÍN.

El presente material se requiere para los instrumentos musicales de la Escuela de huapango, la que se impartirá en la Casa de la Cultura, a partir del 05 de Junio, del año en curso.

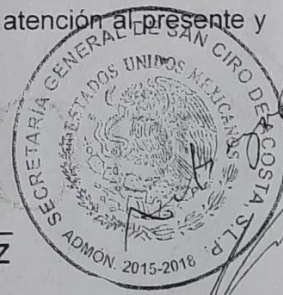
Sin otro asunto en particular por el momento, agradezco su atención al presente y me es grato suscribirme a sus órdenes.

ATENTAMENTE:



EDUCACIÓN Y CULTURA  
SAN CIRÓ DE ACOSTA  
ADMIN. 2015-2018

*Daniel Mendez Resendiz*  
PROFR. DANIEL MENDEZ RESENDIZ  
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO  
DE EDUCACION Y CULTURA.



c.c.p.- El Archivo.

"2017 OF. 112... Constituciones Mexicana y Mexiquense de 1917"

Imagen 15. Solicitud de materiales de instrumentos musicales para Escuela de Huapango



Imagen 16. Invitación de develación de monumento dedicado al huapango arribeño



Imagen 17. Monumento dedicado al huapango arribeño, San Ciró de Acosta

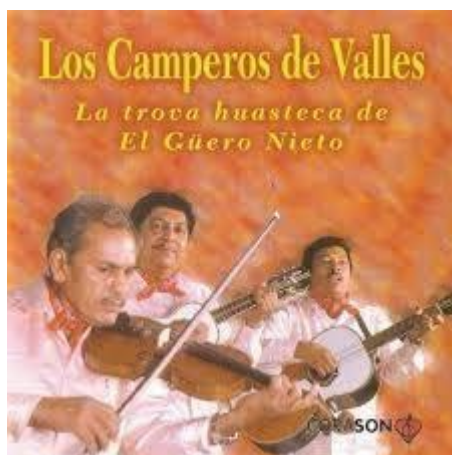


Imagen 18. Disco La trova huasteca de El Güero Nieto (1995).



Imagen 19. Discos del Séptimo Festival de Decimistas y Versadores de Latinoamérica y el Caribe (2016)



Imagen 20. Disco Música Campesina de Querétaro (1998).