



REVISIÓN

The quinta huapanguera in the huapango arribeño and in the son huasteco: an ethnomusicological vision of this musical instrument in two traditional expressions

La quinta huapanguera en el huapango arribeño y en el son huasteco: una visión etnomusicológica de este instrumento musical en dos expresiones tradicionales

Belinda Bencomo Naranjo¹ ✉

¹Maestría en Estudios Latinoamericanos en Territorio, Sociedad y Cultura, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma San Luis de Potosí. México.

Citar como: Bencomo Naranjo B. The quinta huapanguera in the huapango arribeño and in the son huasteco: an ethnomusicological vision of this musical instrument in two traditional expressions. Southern perspective / Perspectiva austral. 2023; 1:69. <https://doi.org/10.56294/pa202369>

Enviado: 07-06-2023

Revisado: 08-09-2023

Aceptado: 21-12-2023

Publicado: 22-12-2023

Editor: Misael Ron

ABSTRACT

The quinta huapanguera is a type of Mexican guitar that is part of the instrumental ensemble that performs music in the Huasteca, which constitutes the main musical instrument of the son huasteco and the huapango arribeño. These two musical expressions are currently recreated in the Huasteca area and in the Sierra Gorda (San Luis Potosí, Querétaro, Hidalgo, Guanajuato, Tamaulipas, Veracruz, Puebla). The son huasteco and the huapango arribeño have common and different sociomusical features and functions. Therefore, the role of the quinta huapanguera varies, since it fulfills different rhythmic, harmonic and technical-musical functions, so comparing these roles will allow an analysis and systematization from a musicological perspective. Certain actions of individuals within sociocultural, historical and geopolitical contexts propitiate and define the existence of this sonorous instrument and the musical genres it performs. Identifying such anthropological issues will contribute to an understanding of the phenomena and codes that cause and make possible the genesis and development of musical instruments with their sonorous expressions. The ethnographic analysis that allows to see music as a cultural practice, the musical analysis that makes possible the definition of the structures and sonorous qualities of the quinta huapanguera and the two musical genres it plays, will allow to collect the necessary data and information to obtain a holistic vision of this sonorous instrument. The comparative analysis of the quinta huapanguera in both sonorous expressions, from the Ethnomusicology or also called Musical Anthropology, will contribute to the promotion of the cultural identity, since it will allow the understanding of these sociomusical phenomena.

RESUMEN

La quinta huapanguera es un tipo de guitarra mexicana que forma parte del conjunto instrumental que interpreta música en la Huasteca, que constituye el instrumento musical principal del son huasteco y el huapango arribeño. Estas dos expresiones musicales se recrean actualmente en la zona Huasteca y en la Sierra Gorda (San Luis Potosí, Querétaro, Hidalgo, Guanajuato, Tamaulipas, Veracruz, Puebla). El son huasteco y el huapango arribeño tienen rasgos y funciones sociomusicales comunes y diferentes. Por ende, el rol de la quinta huapanguera varía, ya que cumple distintas funciones rítmicas, armónicas y técnico-musicales, por lo que comparar dichos roles permitirá un análisis y sistematización desde la perspectiva musicológica. Determinadas acciones de los individuos dentro de contextos socioculturales, históricos y geopolíticos propician y definen la existencia de este instrumento sonoro y de los géneros musicales que interpreta. Identificar dichas cuestiones antropológicas coadyuvarán a una comprensión de los fenómenos y códigos que causan y posibilitan la génesis y desarrollo de los instrumentos musicales con sus expresiones sonoras. El análisis etnográfico que permite ver la música como práctica cultural, el análisis musical que posibilita la definición de las estructuras y cualidades sonoras de la quinta huapanguera y los dos géneros

musicales que protagoniza, permitirán recolectar los datos e informaciones necesarias para obtener una visión holística de este instrumento sonoro. El análisis comparativo de la quinta huapanguera en ambas expresiones sonoras, desde la Etnomusicología o también llamada Antropología Musical, contribuirá al fomento de la identidad cultural, ya que permitirá la comprensión de estos fenómenos sociomusicales.

Palabras clave: Quinta Huapanguera; Son Huasteco; Huapango Arribeño; Etnomusicología.

INTRODUCCIÓN

La quinta huapanguera. Génesis y caracterización

La tradición de construir instrumentos musicales de cuerda en varios pueblos de México, llegó en barco vía el océano Atlántico dentro del bagaje cultural de los colonos que llegaron a América en el siglo XVI. En la historia de los instrumentos musicales de los pueblos prehispánicos mesoamericanos, no se ha documentado la fabricación y ejecución de instrumentos musicales de cuerda, por lo menos parecidos al tipo europeo.

En los primeros barcos que viajaron de España a las Indias Occidentales durante el siglo XVI llegaron las primeras arpas, guitarras, vihuelas de mano, rabeles y los saberes para construirlos. El primer contacto con los nuevos instrumentos se hizo con los músicos que acompañaban a los soldados de las milicias conquistadoras. Otra forma de transmisión ocurrió por medio de las órdenes religiosas que en su labor de evangelización utilizaron varios instrumentos de cuerdas de la época para acompañar musicalmente la palabra divina y además, enseñaron a los indios a tañerlos y construirlos.

Según Hernández Vaca (2017), en su obra *La mata de los instrumentos musicales huastecos. Texquitote, San Luis Potosí*:

No se conoce en detalle el proceso por el que se introdujo, naturalizó y resignificó la tradición violera española en varios pueblos de México. Las fuentes elogian la habilidad de los indios que, con solo observar los instrumentos europeos, los reproducían a su idea. Un mapeo en la geografía mexicana en búsqueda de la tradición de constructores de instrumentos musicales de cuerda, señala algunos pueblos como centros manufactureros de instrumentos. Uno de los lugares sobresalientes es Paracho, Michoacán, ubicado desde la época colonial como un importante punto manufacturero de cordófonos en México (p.19).

En relación a la transmisión y apropiación de estos instrumentos musicales, César Azuara (2003) afirma que “al ser recreados por artesanos indígenas, adquirieron un sello particular y de esta forma se fueron creando nuevos instrumentos que poco a poco tomaron un carácter novohispano” (p.12). Los instrumentos del siglo XVI como la vihuela, la guitarra renacentista de cuatro órdenes y la guitarra barroca de cinco órdenes son los antecesores de las guitarras utilizadas en la música de la Huasteca.

En México no sobrevivió ninguna guitarra de cinco órdenes construida por algún violero del gremio. Sin embargo, en otros contextos sociales hubo continuidad en la construcción e interpretación de ramificaciones populares de la guitarra de cinco órdenes, hoy llamada barroca. Hasta la fecha, en la Huasteca se conserva el nombre de guitarra quinta para el instrumento musical principal que acompaña el huapango, conocida también como huapanguera. En este sentido, “El momento preciso del nacimiento de la huapanguera se pierde en el tiempo. La huapanguera y la mayoría de los instrumentos de cuerda tradicionales de uso en México y Latinoamérica comparten un origen común: todos descienden de la guitarra barroca.” (Hernández, 2003, p.69).

La quinta huapanguera, en tanto ramificación popular mexicana de los instrumentos empleados y contruidos para un sector social particular, fue recreada teniendo como modelo los instrumentos contruidos por los violeros reglamentados. Por lo tanto, es factible encontrar en la organografía de los instrumentos huastecos, elementos constructivos comunes en los antiguos modelos de guitarra o cordófonos de brazo europeos.

La quinta huapanguera conserva organografías añejas, por lo que es testimonio material y texto cultural de los primeros modelos de instrumentos musicales traídos durante el siglo XVI y el XVII de España a Hispanoamérica. Se desconoce cómo la guitarra barroca dio origen a la huapanguera, lo cierto es que las variantes regionales en la construcción de los instrumentos se gestaron tanto en los centros artesanales de la Nueva España como también fuera de ellos.

La quinta recibe su nombre por el número de órdenes de cuerdas, en este caso, cinco. Dependiendo del contexto de uso, los órdenes son dobles o sencillos, pero siempre son cinco. En la actualidad, su encordadura puede constar de ocho cuerdas: dobles del tercero al quinto orden y dos cuerdas sencillas en el primer y segundo orden; o también puede estar encordado con 5 cuerdas sencillas. La quinta huapanguera guarda muchas convenciones materiales con los instrumentos españoles del siglo XVI, XVII y parte del XVIII. La tapa armónica está contruida en una o dos piezas de madera de cedro rojo, llamado en náhuatl *teo ekuahuilt*.

La construcción interna de la tapa se compone de dos varas de forma cuadrada de manera paralela a la boca. La espalda (fondo) se compone de una o dos piezas, estructurada por dos o tres varas. El brazo se elabora de tres partes ensambladas siguiendo el patrón de la guitarra sexta de Paracho. La quinta usa clavijas de madera,

aunque recientemente se ha comenzado a adoptar el clavijero mecánico metálico. El cordal o puente no tiene ceja. Los trastes son de riel y proceden de las fábricas de Paracho, en el estado de Michoacán.

El adorno puede ser quemado (pirograbado), mezcla de aserrín y pegamento blanco, de concha de nácar o de concha de abulón, combinado con adornos de hueso, todo depende del músico que la vaya a utilizar y del contexto donde será usado el instrumento. Los músicos de los tríos huastecos que tocan huapangos las buscan bien adornadas de concha y hueso, mientras que los músicos de la danza se fijan más en detalles rituales, como el hecho de que el instrumento sea construido en un período de tiempo y contexto especial (Hernández Vaca, 2017).

En sus inicios, el trébol huasteco se componía únicamente de violín y huapanguera. La jarana, de reciente aparición en el conjunto tiene características regionales muy importantes en su manufactura y provee los tonos medios a los giros melódicos ejecutados en el violín. La huapanguera, “el viejo de la voz grave”, tiene una relevante trayectoria en la música huasteca y por su peculiar construcción otorga el tono original huasteco. Este instrumento proporciona los registros graves de la armonía o el respunteo de bajos, sigue y acompaña la melodía del violín.

El Son huasteco

El huapango o son, es hoy en día la expresión musical más escuchada y de mayor amplitud en la Huasteca. Es el heredero directo de la tradición lírica española introducida por los conquistadores junto con la influencia musical indígena y los sones que alguna vez llegaron del África. El huapango conserva un carácter orgánico y en constante transformación. Pese a la antigüedad, su permanencia se ha logrado gracias a los recursos de adaptación o variaciones que se han desarrollado al paso del tiempo.

Ante las nuevas influencias, el son huasteco se ha enriquecido conservando su identidad y ha sobrevivido a lo largo del tiempo por su versatilidad y variada riqueza. El huapango es la síntesis de un mestizaje cultural que se expresa en la música, la lírica y el baile. Como expresión cultural original de la Huasteca, el son huasteco ha sido recreado y enriquecido por músicos, trovadores indígenas y mestizos que a través de la fina improvisación musical y literaria han dado forma a este género. Sostenido por el violín, la jarana y la huapanguera, el son huasteco se canta en coplas y seguidillas, anteriormente en trovos y se declamaba en décimas. Se canta tradicionalmente con coplas octosilábicas. La música del huapango se puede considerar homogénea pues comparte rasgos musicales comunes, y porque caracteriza e identifica a la región, a pesar de que la conformación social de ésta sea multiétnica y pluricultural. (Hernández, 2003).

El son huasteco es una de las músicas populares más elaboradas, tanto en sus ritmos como en su estructura musical. Algunos estudiosos mencionan que el huapango se diferencia de los demás géneros del son porque es el que más impresiona, por su intensidad y las emociones que logra despertar en quien lo escucha. En los últimos años los grupos huapangueros se han multiplicado debido al gusto y a la demanda por el huapango tanto en la región como fuera de ella. Otro motivo es la difusión a través de programas radiofónicos emitidos en las estaciones locales de los municipios de la Huasteca.

Es la música festiva y profana por excelencia y en algunas ocasiones se emplea en festividades religiosas mestizas e indígenas. Es la música representativa de la cultura mestiza y la actual expresión musical de la cultura en esta región que identifica y da cohesión a los habitantes de esa zona. El carácter que adquiere el huapango entre la población mestiza e indígena varía en muchos de sus aspectos, ya sea en el uso ritual, en su contenido, en su estructura musical o en su forma.

Los diferentes estados que conforman la Huasteca conservan un carácter peculiar y propio en la interpretación del huapango. El son huasteco difiere de un estado a otro y también varía en cada ciudad, pueblo, comunidad o ranchería, variaciones que dependen de la ubicación geográfica, ya sea que estos pueblos estén localizados en la Sierra o en porciones llanos de la Huasteca. En consecuencia, los tríos huastecos no tocan ni cantan el huapango de la misma manera. Además de la ubicación geográfica, se toman en cuenta la tradición cultural heredada, la experiencia musical, el virtuosismo y la calidad de los instrumentos.

Algunos tríos que han dejado memoria en la Huasteca Potosina: Los parientes, Los Cantores de la Sierra, Los Cantores de Valles, Trío Alma de las Tres Huastecas, Trío Regional Huasteco, Los Camperos de Valles y Los Caporales (Ciudad Valles).

En las diferentes zonas de la huasteca serrana o de la planicie existe una gran variedad en la ejecución de los huapangos y en el uso de distintos azotes. El azote es el tipo de rasgueo que se aplica sobre las cuerdas de la jarana y huapanguera, y en cada son se requiere de un rasgueo particular. En una misma zona se comparten ciertas características musicales al recrear el son huasteco; esto incluye la forma similar de azotar las guitarras, el acompañamiento a contratiempo con respecto a la melodía del violín, la forma de entrar o salir al iniciar o al concluir el huapango y el empleo del canto de las coplas, usando o no el yodel o falsete.

Otro punto importante es el grado de improvisación en la versería, cantada o declamada, que da al trío huasteco un carácter amplio e integral de grandes posibilidades. En cada región el repertorio y su ejecución varían. Los maestros del huapango han dejado escuela para las nuevas generaciones de jóvenes huapangueros.

Es una manifestación poético musical de gran arraigo entre la población mestiza e indígena de la región. El vocablo es de origen náhuatl, *cuahpanco*, que significa “sobre el tablado”, tarima de madera en que por tradición ancestral en algunos lugares se zapatea. Algunas personas de la Huasteca mencionan que el término huapango proviene de *huapalli* (madera), y que designa a los instrumentos hechos de madera de cedro rojo que producen sonido. Estos sonidos son los adecuados para recrear el son huasteco y a las personas que tocan se les conoce como huapangueros.

Existen dos clases de madera de cedro empleadas en la elaboración de las guitarras para el son huasteco. La mejor madera es la de cedro rojo, ya que permite que por los poros despeje el sonido para afuera y que las huapangueras y jaranas elaboradas en la región desarrollen un sonido huasteco clásico, a diferencia de los instrumentos elaborados en otros sitios, cuyo timbre es diferente. (Hernández, 2003, p.120).

En el son huasteco las letras cambian, el uso de los mismos patrones melódicos y rítmicos dentro de ciertos límites y la manera constante de bailarse dan cohesión y proporcionan a cada son una identidad específica. El patrón rítmico fundamental del huapango consiste en una sucesión de acordes de tónica, subdominante y dominante, mismos que se repiten de forma constante en ese orden y se mantienen en los acordes de tónica y dominante la mayoría de los compases, con una pasada rápida por la subdominante realizada en una fracción de compás.

Las formas tradicionales que prevalecen actualmente en el canto huasteco son el quinteto, el sexteto y la seguidilla. Las dos primeras se combinaban para crear una forma particular de versificación conocida como trovo huasteco. También se acostumbraba a declamar en décimas, mientras se suspendía la música del huapango. Con la llegada de los medios de comunicación masivos, a estas formas de versificación se les sumó poco a poco la cuarteta, cultivada por algunos músicos huastecos que emigraron a la capital del país a partir de la segunda década del siglo XX.

Estos músicos tuvieron un papel preponderante en la creación del neohupango, conocido como canción huapango. Este tipo de son huasteco se integró a la nueva música de los huapangos arreglados que no se les puede cambiar la letra, a diferencia de los sones huastecos tradicionales. En estos últimos la letra cambia mientras que la música permanece invariable pues se respetan las características de la región y del grupo que la ejecuta, así como las reglas tácitas de la melodía y del patrón rítmico armónico.

El son huasteco ha sido renovado por los viejos y nuevos trovadores y gracias a este proceso se ha logrado conservar hasta el presente. Así se ha transmitido de generación en generación sin agotarse. Su temática incluye todas las facetas de la vida humana y la naturaleza. En la ejecución actual del huapango, 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.

También es una costumbre que al cantar huapango se haga uso del falsete. Por tradición el huapango se canta con coplas de quintillas o quintetos y con sextinas o sextetos octosilábicos. Cada copla o estrofa encierra un pensamiento completo y bien definido al estilo del romance español. El origen de esta copla se remonta a la lírica española medieval y renacentista, reelaborada con el tiempo gracias al ingenio y habilidad del artista huasteco. En la actualidad se utilizan versos sueltos, encadenados y seguidillas en la Huasteca.

A principios de este siglo, el canto huasteco hacía uso del trovo y de la décima. Su peculiar composición las distingue como verdaderas piezas poéticas caracterizadas que poseen una clara unidad temática. Junto con la décima, el trovo huasteco constituye una de las formas de versificar y de cantar de las más olvidadas que resulta raro escuchar en nuestros días. El trovo es una composición que cuenta con un número de estrofas similar al total de versos que hay en la primera copla, llamada planta o pie de trovo. Algunas estrofas que hoy se cantan en los sones huastecos formaron parte de un trovo. Es probable que cada son haya tenido sus trovos particulares que se perdieron al paso del tiempo o que fueron modificados o cantados en otros huapangos. Existen coplas de esos antiguos trovos que aún se conservan y se interpretan de forma indistinta como versos sueltos en sones variados.

Según Hernández (2003): ... de acuerdo con diversos testimonios, en el huapango, músicos, cantadores, poetas y bailadores tenían su función específica que practicaban como una especialización. Quienes cantaban eran especialistas que formaban parte del público, cantadores de privilegiado falsete. Los poetas y decimeros estaban dedicados a componer para los cantadores y declamaban ellos mismos sus décimas. En estas fiestas huapangueras se hacía gala del uso de la décima. Es probable que debido a la tradicional separación de oficios en la música huasteca la elaboración de décimas y trovos no pudo ser conservada por los músicos ya que era una labor que correspondía a los poetas. Fue así como la poesía decimal se relegó y olvidó de manera paulatina en el son huasteco, en contraste con la tradición decimera del son arribeño, en donde se cultiva todavía con abundancia (p.145).

A diferencia del son huasteco, existe una vertiente del huapango en la cual la poesía, con sus décimas y trovos, constituyen su piedra angular y principal rasgo: el huapango arribeño.

El huapango o son arribeño

Este género musical tiene su asiento entre los estados de Guanajuato y la zona media de San Luis Potosí.

Donde más se toca es en Xichú y San Luis de la Paz, Guanajuato, Río Verde y Cárdenas, San Luis Potosí. Rodríguez (2019) lo define como “... una expresión tradicional de poesía popular cuya razón de ser es la comunidad, cuyo objetivo es celebrar la vida y fortalecer el vínculo identitario en los habitantes de la región” (p.27). Según este mismo autor, el huapango arribeño 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.

Según algunos testimonios, su origen se remonta a la segunda mitad del siglo XIX en Rioverde y San Ciro de Acosta, ambos municipios pertenecen a la Zona Media de San Luis Potosí. De esta forma, Vicente Osorio Cervantes comenta que la memoria colectiva de la región llega hasta 1880, pues se dice que en aquellos años vivió el primer trovador, don Eugenio Villanueva, de Rioverde, San Luis Potosí. Pero lo más probable es que antes de él ya existieran otros trovadores regionales. El término arribeño hace referencia a quien es oriundo de tierras altas, o sea, de la sierra.

Más que expresión musical, es una práctica cultural, ya que convergen diversas manifestaciones artísticas como la música, la poesía, la danza, la teatralidad; además de saberes y conocimientos que conforman un crisol sociocultural donde se manifiesta la creatividad y la autenticidad de individuos, grupos y comunidades. El huapango arribeño es testimonio de costumbres y fruto de un imaginario colectivo caracterizado por la diversidad expresiva, que emerge de los elementos más raigales de una región.

Su instrumentación consiste en 2 violines, una huapanguera de 9 trastes y una vihuela (en ocasiones hacen uso de una jarana huasteca en lugar de la vihuela). Este conjunto interpreta valonas y a los músicos se les conoce como valoneros. Sus interpretaciones constan de 3 partes: una introducción o poesía, los saludos improvisados y el remate con un son o un jarabe. Cuenta con muy pocas plantas musicales. En general, el músico de la huapanguera es el poeta del conjunto. Una tradición importante es la topada, la cual es un encuentro entre dos grupos de huapangueros arribeños que dura toda la noche.

La topada es una prueba sumamente difícil que enfrentan músicos y poetas arribeños. Manifestación que se caracteriza por privilegiar y poner, literalmente en alto, la palabra. Los músicos 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. El organizador de la topada propone el tema o fundamento que se va a desarrollar. Si es una boda, se canta a los novios y se abordan temas bíblicos sobre la creación; al repertorio que se usa para bodas se le llama “Toñitas”. Los poetas arribeños escriben y memorizan la letra que van a cantar y otra parte la improvisan. Se preparan hasta con dos meses de anticipación.

La estructura poética que usan es la décima, estrofa de diez versos, la cual puede tener de ocho a doce sílabas. Escribir y memorizar parece algo sencillo, sin embargo no es cosa fácil cuando se trata de un repertorio de diez horas continuas. El grado de dificultad aumenta porque además de escribir, memorizar e improvisar, el poeta arribeño requiere un alto nivel de concentración pues durante la topada toca la guitarra quinta huapanguera.

Una de las características principales del huapango arribeño es la conjunción de elementos que en un inicio parecen contrapuestos, pero que al interior de la tradición funcionan como complementarios. Este es el caso de los cuadernos de los trovadores, los cuales fungen como registro de la obra propia; ayudan a componer y memorizar glosas en décimas de temas específicos; a la vez que son una guía para los trovadores jóvenes que se acercan a la tradición y quieren conocerla de la mano de uno de los viejos maestros. El objetivo principal de las composiciones contenidas en los cuadernos es ser cantadas durante la fiesta; es aquí donde se muestra la complementariedad de la escritura y la oralidad en la tradición.

La improvisación es un aspecto relevante en esta tradición y puede aparecer en dos momentos distintos de la pieza arribeña. El primero es el Decimal, donde el trovador improvisa la planta y las décimas glosadas, aunque en ocasiones retoma una copla tradicional para utilizarla como planta de la composición. El segundo es el Jarabe, el cual se utiliza para saludar a los asistentes a la fiesta o para plantear el reto al adversario. Cuando esto último sucede, la impronta que permanece en el auditorio es que el oponente debe responder al reto, de lo contrario, ahí empezará a perder la controversia poética.

El repertorio musical del huapango arribeño es amplio, se ejecutan valonas, jarabes y un gran número de sones, entre ellos: rositas, pajarillos, caballitos, peteneras y presumidas. Los sones que se tocan en el huapango arribeño están estrechamente vinculados con el son huasteco, su familiaridad es la de primos hermanos. Como bien señala Guillermo Velázquez, el huapango arribeño acompaña “la fiesta y el quebranto” pues también existe un extenso repertorio de música que acompaña velaciones, a ésta se le llama música de camarín, se toca en iglesias y se ejecutan *minuets* o *vinuetes*, pasos dobles, marchas y valsos (Nava, 2018).

En el huapango arribeño hay declamación, canto melódico y salmónico. Tiene dos ámbitos temáticos: el religioso y el festivo, matizado de esparcimiento y confrontaciones de saberes. Es una música de tradición campesina, de mineros, grupos y compositores locales. Este género no está contemplado dentro de la corriente educativa formal ni dentro de la llamada música popular masiva.

La fiesta es un aspecto fundamental en el huapango arribeño, pues en ella se presentan dos elementos esenciales: el *performance* y la ritualidad. El primero hace referencia al acto donde la oralidad se manifiesta

en forma de canto y hace propicio el acompañamiento musical y el baile. El segundo se relaciona con los componentes de la fiesta: la hora de inicio y fin de la celebración, el orden en el que aparecen los temas obligados; así como la interacción entre los trovadores, los músicos y el auditorio.

Algunos exponentes del huapango arribeño son: Pancho Berrones, Lupe Reyes, Antonio García, Toño Jiménez y los Reyes de El Refugio; quienes fungen como músicos y poetas dentro del crisol arribeño. Actualmente esta expresión musical precisa de ser asimilada por las nuevas generaciones, ya que son pocos los jóvenes interesados en desarrollar esta práctica cultural. Sin embargo, aún existen festivales, encuentros, festividades donde esta manifestación musical está presente y viva; ya sea en la gran región huasteca u otros espacios.

La quinta huapanguera cumple distintas funciones rítmicas, armónicas y técnico-musicales en el son huasteco y el huapango arribeño, por lo que se hace necesario un análisis y sistematización de estos aspectos a través de la comparación de este instrumento musical en ambas expresiones sonoras. De igual modo, las motivaciones, expectativas y formas de ejecución de la quinta huapanguera en cada género, está condicionada por determinados factores, por lo que un análisis comparativo de estos permitirá la comprensión de comportamientos y acciones de los ejecutantes de este instrumento sonoro.

La Etnomusicología, ciencia que se encarga de los procesos y fenómenos musicales en sus contextos socioculturales, permitirá implementar un estudio musicológico (análisis de las estructuras musicales) y un estudio etnográfico (análisis de la música como práctica cultural) sobre este instrumento sonoro.

Ciertamente, los instrumentos sonoros constituyen el lenguaje que da significado e identidad a la misma música, por lo que es necesario:

[...] considerar al instrumento musical como centro de interés, alrededor del cual sea posible discernir sobre las complejidades sincréticas que explican la diversidad cultural como el paradigma con que las sociedades del siglo XXI se redescubren entre sí, y que configuran el verdadero horizonte sonoro de la aldea humana del futuro (Galindo, 2009, p.100).

REFERENCIAS

1. Arranz Mínguez CJ. Trascendencia de las normas de carácter oral y consuetudinario en los rituales festivos populares: el caso del «compromiso» y del «reglamento» en el huapango arribeño. *Tradition Oral Literature / Boletín de Literatura Oral* 2020;10:219-47. <https://doi.org/10.17561/blo.v10.5496>.
2. Hellier-Tinoco R. Review of *El ave de mi soñar: Los Camperos de Valles—Mexican Sones Huastecos; Mexique/Mexico: Sones Huastecos—Los Caimanes de Tampico*. *The World of Music* 2006;48:185-7.
3. Arranz Mínguez CJ. Trascendencia de las normas de carácter oral y consuetudinario en los rituales festivos populares: el caso del «compromiso» y del «reglamento» en el huapango arribeño. *Boletín de Literatura Oral* 2020:219-48.
4. Rodríguez CGH. Música chamánica para mover las cosas: Charles Boilés y la etnomusicología tepehua oriental. *Antropología Americana* 2021;6. <https://doi.org/10.35424/anam.v6i12.893>.
5. Arranz Mínguez CJ. Trascendencia de las normas de carácter oral y consuetudinario en los rituales festivos populares: el caso del «compromiso» y del «reglamento» en el huapango arribeño. *Tradition Oral Literature / Boletín de Literatura Oral* 2020;10:219-47. <https://doi.org/10.17561/blo.v10.5496>.
6. Vaca VH. Son huasteco, son de costumbre. *Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí*. *Revista de Literaturas Populares* 2010;10.
7. Hernández Vaca V. Los instrumentos musicales del maíz en la huasteca potosina mexicana. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas* 2022;11.
8. Mendoza CAC, Jiménez RG. Sones huastecos y altares: rituales y etnomusicología nahua de costumbre en el norte de Veracruz, México. *Antrópica Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* n.d.;7:417-32.
9. Jacobsen KM. Review of *Sounds of Crossing: Music, Migration, and the Aural Poetics of Huapango Arribeño*. *Anthropological Quarterly* 2019;92:269-74.
10. Reyes Ambicho YW. Testimonios orales de músicos y personajes tradicionales de la danza los Caurinos del distrito de Chinchao-Acomayo, región Huánuco 2023.
11. Rojas DG. La décima y la música de velación en la tradición del huapango arribeño. *Boletín de Literatura*

Oral 2023;13:178-217. <https://doi.org/10.17561/blo.v13.7613>.

12. Gutiérrez Rojas D. La décima y la música de velación en la tradición del huapango arribeño. Tradition Oral Literature / Boletín de Literatura Oral 2023;13:178-217. <https://doi.org/10.17561/blo.v13.7613>.

13. González DJJL, Bolaños DMA, Flores DJJA, Fabela RLÁ, Muratalla DB. Música, alteridad y riesgo: Etnografía en contextos críticos. Sb editorial; 2023.

14. Reséndiz MAM. Pueblos Mágicos y Nuevas Ruralidades: El caso de San Joaquín Querétaro. 2024.

FINANCIACIÓN

Los autores no recibieron financiación para el desarrollo de la presente investigación.

CONFLICTO DE INTERESES

Los autores declaran que no existe conflicto de intereses.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Conceptualización: Belinda Bencomo Naranjo.

Curación de datos: Belinda Bencomo Naranjo.

Análisis formal: Belinda Bencomo Naranjo.

Investigación: Belinda Bencomo Naranjo.

Metodología: Belinda Bencomo Naranjo.

Administración del proyecto: Belinda Bencomo Naranjo.

Software: Belinda Bencomo Naranjo.

Supervisión: Belinda Bencomo Naranjo.

Validación: Belinda Bencomo Naranjo.

Visualización: Belinda Bencomo Naranjo.

Redacción - borrador original: Belinda Bencomo Naranjo.

Redacción - revisión y edición: Belinda Bencomo Naranjo.