



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
UNIDAD AJUSCO
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN INDÍGENA

LA ADQUISICIÓN DE LA MÚSICA HUASTECA COMO PRÁCTICA
SOCIOCULTURAL EN LA COMUNIDAD DE ANAYAL NÚMERO DOS,
ZOZOCOLCO DE HIDALGO, VERACRUZ

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIATURA EN EDUCACIÓN
INDÍGENA

PRESENTA:
ADRIANA GARCIA SALVADOR

ASESORA: MTRA. MARCELA TOVAR GÓMEZ

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE, 2024



Ciudad de México, a 29 de octubre de 2024

DESIGNACIÓN DE JURADO AUTORIZACIÓN DE ASIGNACIÓN DE FECHA DE EXAMEN

La comisión de titulación tiene el agrado de comunicarle que ha sido designado miembro del Jurado del Examen Profesional de la pasante **GARCÍA SALVADOR ADRIANA** con matrícula **190921166**, quien presenta el Trabajo Recepcional en la modalidad de **TESIS** bajo el título: **"LA ADQUISICIÓN DE LA MÚSICA HUASTECA COMO PRÁCTICA SOCIOCULTURAL EN LA COMUNIDAD DE ANAYAL NÚMERO DOS, ZOZOCOLCO DE HIDALGO VERACRUZ"**. Para obtener el Título de la **LICENCIATURA EN EDUCACIÓN INDÍGENA**

Jurado	Nombre
Presidente	LIC. MARIA DE JESUS SALAZAR MURO
Secretario	DRA. VICTORIA YOLANDA VILLASEÑOR LOPEZ
Vocal	MTRA. MARCELA TOVAR GOMEZ
Suplente 1	MTRA. VICTORIA EUGENIA MORTON GOMEZ
Suplente 2	-----

Con fundamento al acuerdo tomado por los sinodos y de la egresada, se determina la fecha de examen para:

el miércoles 20 de noviembre de 2024 a las 10:00 am
EXAMEN PRESENCIAL

Atentamente
"EDUCAR PARA TRANSFORMAR"

JESSICA GLORIA ROCÍO DEL SOCORRO RAYAS PRINCE
RESPONSABLE DE LA LICENCIATURA EN EDUCACIÓN INDÍGENA

Cadena Original:

||343|2024-10-29 08:50:04|092|190921166|GARCÍA SALVADOR ADRIANA||LICENCIATURA EN EDUCACIÓN INDÍGENA||F|3|13|LA ADQUISICIÓN DE LA MÚSICA HUASTECA COMO PRÁCTICA SOCIOCULTURAL EN LA COMUNIDAD DE ANAYAL NÚMERO DOS, ZOZOCOLCO DE HIDALGO VERACRUZ|LIC.|MARIA DE JESUS SALAZAR MURO|DRA.|VICTORIA YOLANDA VILLASEÑOR LOPEZ|MTRA.|MARCELA TOVAR GOMEZ|MTRA.|VICTORIA EUGENIA MORTON GOMEZ|||2024-11-20|10:00|1255|0|Pc|pRmVvE||

Firma Electrónica:

ufVXN4//jik0Ego2KcgM9pS+FyS17G+0ISTsqCN2kTNZVV/wLt7e9HDptywXJghmBky8T7GJ0+kIPgvUqMeDSkOHf6IRg5odgMLvdrX61B9UruSy9xqOXM4apZinU3CKmgOzZXce5Qt6dhkUBv+VujWcGpszYAz44YH0gCmQcCva0fokgfSOemDINB5yn7PpDmFR+R4EdfxnhqL7bts55WSPHsfUT00eeYM3dT3vDPzhlCGay4IZJbT5eayIDgxrZHgnS3ZVBq6PHjkY0Flm+gaSIO47+XEFOFhb8I/L4VUyUVoyOS4Jw1equU3QfTTxFNhvVTpRcaaCrUy5SzQg6tEMqDvBWCXRi6lNeje2MQTqpWn/NHc5360YGXFBuMZP5Y441b9MKBnx/IEbraMF2LdXvwi03ej+afQZ3xdjte9WHHJly3B93RNT2XmCrV2ylzCYJG+PdC5E9zH6LDELwtvf33lJerVDi+qDnm+uM2AYkDy2DUJR3ArR3O/Dq3rI3nZZME6PpBpKJ55nleYOIV/JZeUeshLnNVItDc+WeO5W25nbphPRxQcmtl2TmhsjZc6zQz0rOgv3AnrOrfaRpaG1HHk972y3z4Mmcb0NaLVe mFfV52I4sOFLSzZEnsHMH8izghfZE86KIS/95rOVL0uyISn5gtlbbt9h05E=

Fecha Sello:

2024-10-29 08:50:05





"El presente acto administrativo ha sido firmado mediante el uso de la firma electrónica avanzada del funcionario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de la resolución, de conformidad con los artículos 38, párrafos primero, fracción V, tercero, cuarto, quinto y sexto, y 17 D, tercero y décimo párrafos del Código Fiscal de la Federación. De conformidad con lo establecido en los artículos 17-I y 38, quinto y sexto párrafos del Código Fiscal de la Federación."

Contenido

Introducción	1
Capítulo 1. Contextualización de la comunidad.....	6
1.1 Ubicación de Anayal Número Dos	6
1.2. Historia de Anayal	7
1.3 Organización política	9
1.4 Organización comunitaria.....	12
1.5 Economía y trabajo	13
1.6 Servicios públicos.....	14
1.7 Mecanismos de solidaridad: reciprocidad	14
1.7.1 Primera generación: Don Mateo Garcia Sotero.....	16
.....	17
1.7.2 Hijos de Don Mateo: Trío “Los Hermanos Garcia” (segunda generación).....	17
1.7.3 Trío Alazán Ranchero (tercera generación).....	19
Capítulo 2: La música indígena: sentido y significado	22
2.1 Tipos de música para cada ocasión.....	22
2.1.1 Municipio de Tenango de Doria, Sierra de Puebla.....	23
2.1.2 Los músicos en San Felipe Otlaltepec, Puebla	23
2.1.3 Música y danza en Xalatzala, Guerrero	25
2.1.4 Península Yucatán	25
2.2 Anayal Número Dos y la música huasteca.....	26
Capítulo 3: El Huapango.....	27
3.1 Contexto histórico.....	30
3.2 Identidad y Música	31
3.3 Historia del huapango.....	33
3.4 Los instrumentos	35

Capítulo 4: Estudios y antecedentes de adquisición y aprendizaje de la música.....	38
4.1 Adquisición	38
4.2 Aprender Música	39
4.3 La diferencia entre aprender música y adquirir habilidades musicales	43
4.4 Primeros acercamientos a partir de libre exploración	43
4.5 La escucha.....	45
4.6 La socialización.....	46
4.7 Los estilos de adquisición y transmisión de habilidades musicales del Huapango en Anayal Número Dos	56
4.8 Imitación.....	57
4.9 Silbido	58
4.10 Herramientas para la adquisición del huapango	59
4.11 Adquisición según la academia.....	62
Capítulo 5. ¿Especialistas (teóricos) o músicos (especialistas prácticos) de la comunidad?.....	64
Conclusiones	72
Anexo 1. Carteles de Huapangos en Ciudad de México	78
Bibliografía.....	84

Introducción

El huapanguero “moderno” hoy en día no necesariamente está conectado a esta tierra... la música nuestra de pronto se vuelve música nomás, y está bien ... aunque siempre ha sido más que música: una de las formas en que mucha gente de acá sentimos/entendemos la vida y cuanto nos rodea.

Eloy Zúñiga “El Zurdo”, músico tradicional.¹

Este trabajo de investigación emerge de dos cuestiones: la primera es a título personal y trata de mis orígenes; yo nací en la ciudad de México y aunque crecí aquí, siempre existió algo que me unía a la comunidad (Anayal). Cada vez que iba de vacaciones o por la cuestión que fuera, constantemente estaba de por medio la música huasteca e inclusive estando en Iztapalapa con mi familia y paisanos o aquel que le gustara el huapango, creaba ese vínculo entre Anayal y yo. Era como traer un cachito de la comunidad conmigo.

Aunque no viví, ni crecí allá, siempre la comunidad estuvo presente aquí en la ciudad de México gracias a la música. Para mí, la música huasteca me da identidad, crea ese vínculo entre Anayal y yo, puedo decir que también es así en el caso de mi familia, en especial mis padres; ellos sí nacieron y pasaron unos años de su infancia en el pueblo pero por cuestiones económicas tuvieron que desplazarse y establecerse en la ciudad de México, al yo nacer en una familia de huapangueros desde pequeña pude estar en contacto con la

¹ Tomado de: <https://www.facebook.com/share/p/AYJpGuWd3HxnLXn5/?mibextid=oFDknk>

música huasteca, en aquellos ensayos que comenzaban con mis tíos y finalizaban en la unión de paisanos vecinos que se encuentran en la ciudad, incluso era como estar en las “huapangueadas” que hacen en el pueblo.

La música huasteca ha sido parte mi socialización; crecí con aquellas canciones como El Querreque, El Huerfanito, Las Tres Huastecas, El Caimán, Cielito Lindo, El Perdiguero, La Huazanga, La Azucena Bella, El Tejoncito, El Ranchero, etcétera; también, con la influencia de grandes exponentes de este género, por ejemplo: los tríos Dinastía Hidalguense, Halcón Huasteco, Oro Hidalguense, Armonía Huasteca, Tamazunchale, Camperos de Valles, Cantores del Pánuco, Los Hidalguenses, Los Paseadores, Atardecer Huasteco, Calamar, Camalote, Perla Tamaulipeca, Tamalín, Los Cariñosos Huastecos, Los Lázaros, Gallitos de Caxuxuman, pero sobre todo Los Tres Garcia o los Hermanos Garcia como los reconoce aún la comunidad.

Luego, este trabajo surge a partir de la importancia de focalizar esos otros procesos de adquisición de saberes musicales que dentro de las instituciones educativas formales no ocupan un papel relevante dentro de las aulas.

Cada ser humano aprende, adquiere conocimientos y saberes de manera diferente, pues somos seres vivos dependientes; con este término me refiero a que somos seres marcados por la socialización y por consecuencia pertenecemos a comunidades de práctica, como la familia, el trabajo, la comunidad, la comunidad escolar, conjunto de amigos, grupos deportivos, etcétera. Entonces, lo que vamos adquiriendo dentro de estas comunidades de práctica, muchas veces no tienen el reconocimiento social, ni de ningún tipo, porque caen en el ámbito de los denominados procesos informales.

Por esta razón, es que a partir de esta práctica social, cultural e histórica dentro de la comunidad de Anayal Número Dos nace este trabajo de investigación, centrado en reconocer los procesos que los músicos de la comunidad se han apropiado o han encontrado para adquirir esos conocimientos y saberes musicales.

Aparte de compartir solo un poco de este género musical, que analizaré no estrictamente desde el punto de vista musical, sino como una práctica cultural de mi comunidad, mediante la cual se establece un puente de transmisión y adquisición de saberes musicales a partir de lo no escolar. Cada generación de aprendices va complementando o modificando sus estrategias. Además de que la música va evolucionando según las nuevas necesidades;

por ejemplo, los tríos huastecos han incorporado el bajo como parte de sus instrumentos para interpretar ciertas canciones de géneros como corridos, norteñas y cumbias.

Si bien existe amplia bibliografía y fuentes sobre el aprendizaje de la música clásica, moderna y demás o como práctica pedagógica, el huapango es poco tomado en cuenta dentro de las instituciones educativas y cuando es así, es más visto desde un punto folclórico y dancístico.

El huapango es más tomado en cuenta en casas de cultura, talleres tanto públicos como privados, escuelas independientes como es el caso del "Ensamble Huasteco Comunitario: Cántaros del Sol" donde asisten dos de las personas que apoyaron e hicieron posible este trabajo.

Entonces, traté de documentar y recopilar las formas o estilos de adquisición y transmisión de saberes dentro de la música huasteca (huapango o son huasteco) de mi comunidad, lo que implica ser músico, los tipos de música, lo que debe tener un sujeto para ser músico y que lo reconozca la comunidad, sus aspiraciones, las intenciones que los guían al tocar, etcétera.

Ahora, ¿Qué metodología y estrategias se llevaron a cabo para esta investigación?

El primer paso fue elegir el tema que quiero abordar, que es la adquisición y transmisión de saberes musicales en torno al huapango; para eso necesitaba delimitar mi contexto, que es en el estado de Veracruz, en la comunidad de Anayal Número Dos y los sujetos que participan, que son tres generaciones de músicos huastecos, ya que como lo menciono más adelante en este trabajo el huapango se encuentra en ocho regiones del país (Querétaro, Guanajuato, Tamaulipas, Hidalgo, Puebla, San Luis Potosí, Veracruz y Ciudad de México).

Teniendo esto claro, realicé un plan de trabajo el cual consistía en la recolección de datos en campo, entrevistas estructuradas y abiertas para recopilar información, fechas, edades sucesos como la historia musical que va de la mano con la conformación de la comunidad, ¿cómo aprendieron?, ¿quiénes conforman el trío?, entre otros aspectos, también fotografías que son utilizadas como muestra y con la autorización de las personas que participan en las mismas, así como videos que en su mayoría son largos como los ensayos del trío Alazán Ranchero, la relación entre generaciones, los contratos, los apoyos a la comunidad y las huapangueadas. Además, entrevisté a las autoridades de la comunidad como al Subagente, al comisariado, a la secretaria, al comité del agua y demás.

Generalmente en las entrevistas venían preguntas como:

- Nombre
- Edad
- Lugar de nacimiento
- ¿Por qué el huapango?
- ¿Cómo y cuál fue su proceso de adquisición (esto implicando como fue, si alguien participo en su proceso)?
- En su familia ¿hay músicos?
- ¿Qué instrumento ejecutan y por qué ese instrumento?
- Historia de la conformación de la comunidad
- Historia de la conformación de los tríos.

Cabe mencionar que tuve la fortuna de ya tener un lazo con las personas que me apoyaron y con la comunidad, esto ayudó a que me dieran la oportunidad de estar en el lugar adecuado para la recopilación de datos, me refiero a la casa de Don Mateo Garcia en la comunidad de Anayal Número Dos, que es como la casa del huapango: todo es huapango y siempre hay huapango. En este lugar es donde nacieron y vieron crecer a las tres generaciones de músicos de la comunidad.

Los que hicieron posible este trabajo y me ayudaron son:

- Víctor Martín Amador subagente de la comunidad de Anayal Número Dos
- Adela Juárez, secretaria
- Mateo García Sotero, violinista (primera generación)
- José García Méndez, guitarrista (segunda generación) Trío Hermanos García
- José Luis García Salvador, guitarrista (tercera generación) Trío Alazán Ranchero
- Mateo Espinoza Gerónimo, violinista, Trío Alazán Ranchero
- José Francisco Espinoza Gerónimo, jaranero, Trío Alazán Ranchero
- Ezequiel Espinoza Gerónimo, jaranero

Este trabajo está constituido por una introducción, cuenta con cinco capítulos, conclusión, un anexo en el cual se encontrarán carteles de huapangueadas que se han realizado dentro de la ciudad de México y la bibliografía.

El primer capítulo se titula: contextualización de la comunidad y dentro de ella se desprenden: datos geográficos y de población de Anayal Número Dos, la historia de la conformación de la misma, la organización política, autoridades y que cargos cumplen, la estructura comunitaria en donde se puede notar la resolución de problemas y la manera en que participan todos en diferentes prácticas que se llevan al interior de la comunidad, aun estando fuera; economía y trabajo, es decir, a lo que se dedican las familias para su

sustento, servicios con los que cuenta el pueblo como de infraestructura, servicios básicos, agua, luz, escuelas, centro de salud, etcétera; mecanismos de solidaridad y reciprocidad, como en la siembra de maíz donde se ayudan mutuamente o cuando se lleva trío huasteco y se tiene que devolver el favor y las tres generaciones de músicos de la comunidad: Don Mateo Garcia Sotero, Los hermanos Garcia y el trío Alazán Ranchero.

El segundo capítulo, la música indígena: sentido y significado, se podrán encontrar con algunos ejemplos de comunidades y pueblos indígenas de México, así como la música de Anayal Número Dos, lo que significa, qué lugar ocupa dentro de su cotidianidad, los tipos de música y la música para cada ocasión.

Dentro del capítulo tres: El huapango, se abordará la historia del huapango, el contexto histórico del mismo, los instrumentos y sus orígenes, también se tratará el concepto de identidad de la mano de la música de los pueblos y comunidades a partir de procesos sociales, históricos, culturales, económicos, políticos e inclusive religiosos.

En el penúltimo capítulo: Estudios y antecedentes de adquisición y aprendizaje de la música se encuentra la parte teórica, las diferentes posturas y teorías de diversos autores respecto al mismo; lo que implica aprender y adquirir, por ejemplo: la socialización del sujeto, los primeros acercamientos, la escucha atenta y la observación, que es lo que sucede con el aprendiz; también, ¿Cómo es crecer dentro de una familia de músicos? En este capítulo les comparto mis más preciados recuerdos de mi socialización rodeada de música huasteca.

En cuanto al capítulo cinco, realice un contraste entre los teóricos/académicos y expertos en música con los músicos de la comunidad y la comunidad, las diferencias entre estas dos cosmovisiones, los diferentes procesos y estilos que han encontrado para la adquisición y aprendizaje de estas habilidades musicales ya sea desde un proceso sistemático como se da en las escuelas o a partir de una autonomía donde ellos van decidiendo que sigue dentro de su proceso de adquisición, ejemplo de ello en la comunidad, es cuando comienzan con sonos tradicionales para después ir integrando a sus saberes el zapateado, cumbia, y norteñas las cuales tienen distintos rasgueos, ritmo, melodía, etcétera.

No obstante, este capítulo no es con el objetivo confrontar estas dos visiones o afirmar que uno es mejor que la otra, sino darnos cuenta de que comparten características similares y que las dos visiones de como adquirir o aprender es válido y deberían tener el mismo valor dentro de la educación formal.

Capítulo 1. Contextualización de la comunidad

Anayal Número Dos es una comunidad indígena que arropa de manera cálida a toda persona no perteneciente a esta, con una bienvenida concediendo mostrar sus prácticas y costumbres que no son más que su forma de ver y ser *likaniyan* (ser del lugar donde hay árboles de Anaya).

1.1 Ubicación de Anayal Número Dos

La comunidad de Anayal Número Dos se encuentra localizada en el municipio Zozocolco de Hidalgo, Veracruz de Ignacio de la Llave; la localidad se encuentra a una mediana altura de 400 metros sobre el nivel del mar, con un clima con fuertes temperaturas, que llega hasta los 38° de abril a mayo, y con temporadas de lluvias desde junio a octubre y noviembre a marzo, con fríos.

La población aproximada es de 340 personas mayores de 18 años,² todos nativos de la comunidad y hablantes de la lengua Tutunakú.³



Fotografía 1: Calle Maurilio Vázquez a la derecha y por la izquierda calle Miguel Hidalgo. Garcia Salvador Adriana, 2022.

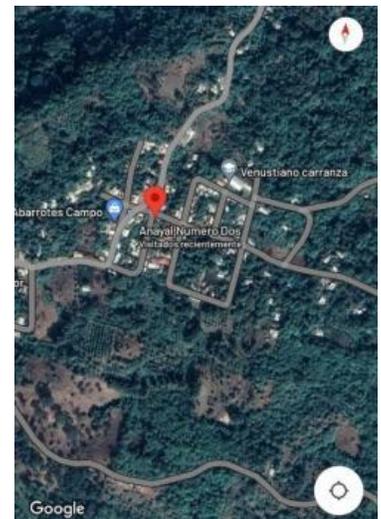


Imagen 1: Anayal Número Dos. Tomada de: Google Maps, 2022.

Información proporcionada por el subagente Víctor Martín Amador
Información proporcionada por la secretaria Adela Juárez

1.2. Historia de Anayal

Para conocer y ubicarnos en la comunidad, tenemos que conocer lo que fue Anayal originalmente, ya que actualmente es Anayal Número Uno y Anayal Número Dos.

Las primeras familias que llegaron a habitar Anayal fueron el Sr. *Pasion* de Gaona, el Sr. Salvador Garcia, el Sr. Manuel Grande y el Sr. Andrés Garcia, estas cuatro familias comenzaron una lucha por esas tierras ya que pertenecían al presidente municipal Eron Sosa que abusaba de su poder apropiándose de las tierras que él quisiera, mandándolas a cercar.

El Señor Andrés Garcia llegó junto a su familia desde *Xunalpu*, Huehuetla, Puebla más o menos por el año 1950, ya que escucharon que en Zozocolco el gobierno estaba regalando tierras para habitar y trabajar; sin embargo, el panorama al llegar a Anayal fue muy diferente a lo que se contaba; Anayal era monte, casi inhabitable, la gente cuenta que no se podía vivir ahí por el agua, decían que el agua era veneno ya que era de color rojo y con olor a chuquía, dicen que era por el árbol de *Aniya* o “Anaya”, este territorio era característico por estos árboles gigantescos, daban una fruta en forma de aguacate con un sabor dulce y una hojas que al caer capas y capas al agua coloreaban de color rojizo pareciendo sangre y dejando un olor desagradable, de ahí el nombre de esta comunidad del árbol de *Aniya*.

Así pues, la familia de don Andrés pidió apoyo a su primo *Xaltul* Garcia (existen nombres y apellidos que se han adaptado fonológicamente al totonaco: Salvador es equivalente a *Xaltul*) y a Manuel Grande que era uno de los líderes de esta pequeña comunidad y fue así como llegó don Andrés y su familia a la comunidad de Anayal junto a otras familias de Zozocolco que no poseían tierras propias.

De esta manera comenzaron esta lucha que no fue fácil, los líderes fueron el señor Maurilio Vázquez perteneciente a la cabecera municipal y Manuel Grande, estos dos se encargaban de reunir a la gente. Fue larga y dura la lucha; vieron que el presidente abusaba de su poder y tanta injusticia que decidieron tirar las cercas de los terrenos de Sosa, enterrándolos entre la maleza, pero Sosa no se quedó con las manos cruzadas y demandó a la gente, pero como no podía encerrar a toda la gente encerró a Maurilio Vázquez, pero la gente no lo dejó y fueron a exigir su inmediata liberación agarrando y golpeando a Sosa, mientras el otro líder Manuel Grande se trasladaba a Jalapa a denunciar las injusticias de Sosa.

Fue así como soltaron a Maurilio Vázquez, a pesar de lograr su liberación, tiempo después asesinaron a Maurilio en su terreno de jitomate, su gente no dejó impune y exigieron a las

autoridades agarrar al o los responsables y fue como detuvieron a los Paulinos, supuestamente los responsables del asesinato de su líder.

No dejaron la lucha y años después el gobierno de Sosa cedió y fue como mandaron a un ingeniero a medir los terrenos para que a cada familia le tocaran 6 hectáreas para repartirlos entre la gente, para ese entonces ya se habían juntado más familias, a partir de esto comenzó el pleito entre las familias que se encontraban al este y oeste de Anayal, ya que los que habitaban al oeste querían más hectáreas por lo cual sobornaron al ingeniero para que se les diera más que a los del este de Anayal, fue así como se redujo de 6 hectáreas a 3 hectáreas de tierra, por consecuencia inicio una división de Anayal, por el enojo, la ambición de unos se dividió Anayal y nació Anayal Número Uno y Anayal Número Dos.

Fue tanto el enojo que no se permitía casarse entre personas de Anayal Número Uno y Anayal Número Dos, sin embargo ese enojo y esas envidias se terminan en el momento de compartir sus tradiciones, sus costumbres, pero sobre todo su música. Es así como las huapangueadas son el momento donde no importa si eres de Anayal uno o dos, sino que al son que toquen los músicos comienza la alegría, el baile, todo lo que transmite el violín, la jarana y la quinta.



Fotografía 2: Calle principal Maurilio Vázquez, que conecta a Anayal Número Uno y Anayal Número Dos. García Salvador Adriana, 2022.

1.3 Organización política

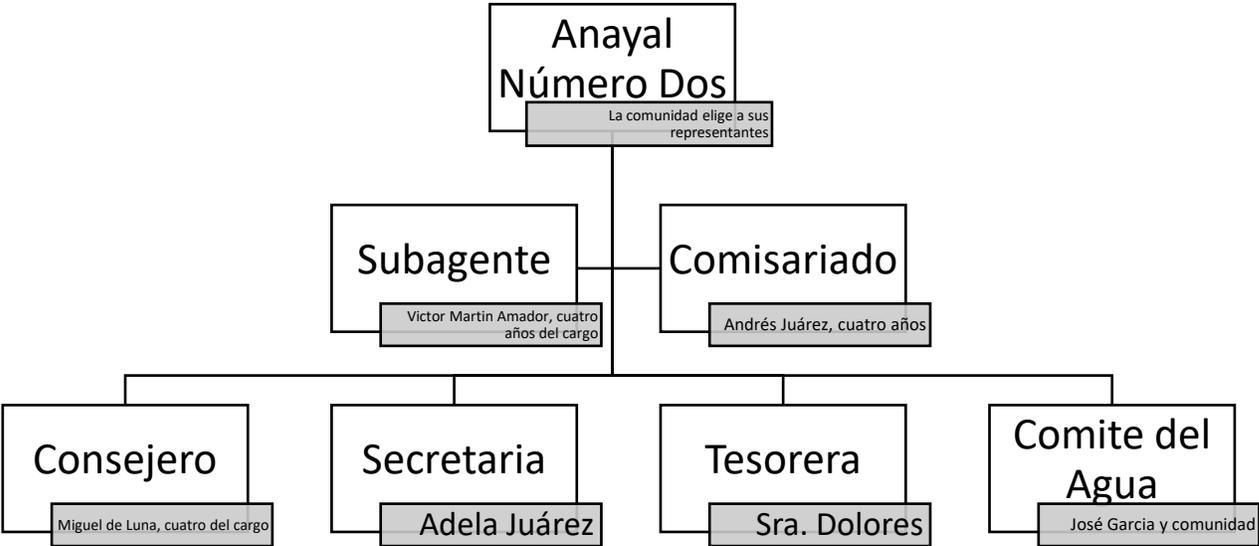
Teniendo un panorama de la comunidad y su conformación, es hora de conocer a las autoridades dentro de la comunidad en Anayal Número Dos, ¿quiénes son?, ¿qué cargos tienen? y ¿qué funciones cumplen?

Anayal ha tenido varios cambios en cuestión al sistema de organización política, por ejemplo, antes los candidatos a los cargos de las autoridades de la comunidad se postulaban directamente de acuerdo a la popularidad del partido entre la gente, a partir del año 2022 la elección de autoridades cambio a un sistema democrático ya que ahora los candidatos son elegidos por la misma gente y a partir de votación es como se llega a una elección de las autoridades de la comunidad, esto se da porque ya se vislumbraba una inconformidad entre la gente ya que otros partidos estaban tomando popularidad dentro de la comunidad haciendo esta división entre panistas, morenistas, priistas y demás partidos.

Los cargos son:

- Comisariado (cuatro años) Andrés Juárez: Se encarga de los terrenos, parcelas, solares de la comunidad, que estén al corriente de sus pagos, de las juntas que mes con mes se llevan a cabo en la casa campesina, donde se trata de motivar a los ejidatarios a que trabajen sus tierras, que no las abandonen ni las descuiden, se les da consejos sobre formas de utilizar diferentes abonos y fertilizantes y no utilicen cosas sintéticas o fuertes para no dañar la tierra y que siga produciendo
- Subagente (cuatro años) Víctor Martín: Se encarga de buscar soluciones a los conflictos que se presenten dentro de la comunidad, ejemplo: si las calles se encuentran en mal estado, pavimentación de la calle principal a la unidad médica de la comunidad, luminaria de las calles, conflictos entre vecinos, etc. También es el contacto directo con el presidente municipal y la comunidad.
- Consejero, Miguel de Luna: El consejero trabaja de la mano con el subagente, todo problema, conflicto, solicitud el subagente lo consulta con el consejero y los dos llegan a una resolución.
- Secretaria, Adela Juárez: Trabaja con el subagente y con el consejero, aparte de ser la encargada de vocear cualquier información a la comunidad, como reuniones generales, reunión de algún apoyo por parte del presidente o apoyo federal, difusión de la feria patronal y los eventos que se realizan en la comunidad.
- Tesorera, Sra. Dolores: La tesorera es la encargada del presupuesto que se le otorga a la comunidad, quienes son la comunidad la que decide a donde se va a destinar ese dinero, también es la encargada de cualquier cooperación que se lleve a cabo de la comunidad. Llevará las cuentas.
- Comité de Agua, José García: El comité del agua se encarga de que se lleve a cabo los pagos correspondientes del servicio del agua, de bombear el agua a la comunidad, del cuidado y limpieza de la bomba y demás.

Figura 1. Organigrama estructural de los cargos de autoridades de Anayal Número Dos



Elaborado por: Adriana Garcia Salvador
Fuente: Entrevista con el subagente Víctor Amador, 2022.

1.4 Organización comunitaria

Si bien se ha visto fracturada la unión de la comunidad por preferencias políticas se puede observar la participación a partir de necesidades compartidas y conflictos que se presenten dentro de la comunidad; por ejemplo: en el 2022 comenzaron a organizarse para construir la capilla de Anayal Número Dos, en el caso de los pobladores que en su mayoría comparten la religión católica es importante la capilla, para esto se han realizado juntas, colectas, rifas y kermés para recaudar los fondos para los materiales que se necesitan, también han pedido apoyo a las diferentes autoridades como es el presidente municipal el Ingeniero Serafín Pérez Carmona.

Además, por ejemplo, en cuestión a situaciones como la planeación de la feria patronal de la comunidad que es en honor al Santo Patrono San José en el mes de marzo se lleva a cabo un consenso entre las autoridades de la comunidad (comité) para decidir si se lleva a cabo la feria, de igual manera cuando se realizan eventos como el día de todos Santos, donde se retomó la danza de los *huehues* y con el apoyo del subagente pasó a las casas a preguntar si deseaban que la danza los visitara y si estaba dentro de sus posibilidades darles algún apoyo económico o alimentos, ya sea tamales, un refresco, café, pan, dulces lo que la familia desee y esté en sus posibilidades. Algunas familias llegaban a dar pan y café no solo a los danzantes y músicos sino a la gente de la comunidad de Anayal Número Uno y Anayal Número Dos que los acompañaban en su recorrido por las casas.

Así mismo, con eventos como día de las madres donde se les dan regalos, se realizan rifas y se trae un trío huasteco para amenizar dicho evento; día del niño y día del padre de igual manera.

Otro caso es en los apoyos que el gobierno federal les otorga, como es "Sembrando Vida"; este programa lo que hace es formar grupos, grupo de la comunidad de Anayal Número Dos y el grupo de Anayal Número Uno, cada grupo tiene a su cargo un vivero que tienen que estar cuidando para que dé su cosecha.

Por último, la gente de la comunidad que se desplaza a otros lugares es considerada parte de la comunidad aunque no vivan ahí; la gente se desplaza por varios factores como la falta de trabajo y en consecuencia falta de recursos económicos; se van a las ciudades como la ciudad de Puebla, ciudad de México, Sonora, Guadalajara principalmente, a buscar ingresos que les permitan sostener a sus familias que en la mayoría de los casos dejan en la comunidad y por consiguiente se siguen articulando y vinculando con la comunidad ya

que vienen a cumplir cargos que son importantes, ya sea apadrinar, crear vínculos de compadrazgos, ser nuevos mayordomos de la comunidad, llevar a cabo las posadas, cumpleaños, XV años, bodas, levantamiento de cruz, novenarios, cuando es corte de pimienta, temporadas de siembra, etcétera.

Ejemplo de esto es el Sr. José García nativo de la comunidad Anayal Número Dos pero que se desplazó a la ciudad de México a la edad de 15 años y se estableció en dicho lugar, sin embargo sus padres se quedaron en la comunidad y por factores familiares como el fallecimiento de su madre tuvo que ser más constante en la comunidad para no dejar solo a su padre; por consecuencia la comunidad comenzó a verlo más participativo, como ayudarlo a su padre para trabajar en su parcela, asistir a las faenas, asistir y apoyar para la construcción de la capilla, etcétera. A partir de eso el Sr. Filiberto le hizo la invitación de ser compadres del Santo Patrono Miguel de los Milagros y así es como van construyendo vínculos entre la comunidad.

1.5 Economía y trabajo

Tocando el tema sobre el sustento de las familias, los procesos de trabajo son la siembra de *kuxi* (maíz), *kape* (café), *ukum* (pimienta) y canela principalmente, después siguen productos que se utilizan para el consumo personal : *stapu* (frijol), *nipxi* (calabaza), *seakgna* (plátano tabasco), plátano blanco, *seakgna kawin* (plátano macho), plátano manzano, tapala *seakgna* (plátano rojo), *akaxka* (piña), lichis, *xukut* (limón), varios tipos de camotes como la yuca, camote negro y *manta* (camote morado), *paxnikaka* (mafafa), *makltukum* (chayote) y las mismas guías del chayote, *laxux* (naranja), *mantarina* (mandarina), *xquijit* (renealmia alpina⁴), mango, *tsawapakhilcha* (tomatitos), *axux* (cebolla criolla), *puksnankaka* pápalo, *lelekg* (guaje), variedad de aguacates como el *kukuta* (aguacate), el *kukutlilh* (aguacatillo) y *lhpu* (pagua), *malhat* (hongo), *asiwit* (guayaba), *chankat* (caña de azúcar), *jaka* (mamey), *kuyem* (jícama), *talaxka* (chalahuite), *xipa* (jobo), etcétera.

La mayoría de las familias tienen sus propios molinos como fuente de trabajo y la venta de carne de *pullu* (pollo) y *paxni* (puerco).

También negocios como tiendas de abarrotes, papelería, depósitos de cervezas, puestos de dulces y antojitos.

⁴ Nombre científico. Serie de Blogs de la Revista de Biología Tropical. 2019

1.6 Servicios públicos

La comunidad cuenta con una unidad médica, que es el centro de salud, un médico y un enfermero son los que están a cargo.

En cuestión al sistema educativo escolar formal, la comunidad solo cuenta con educación preescolar y primaria, los jóvenes que desean y tienen la oportunidad de seguir estudiando la secundaria y media superior tienen que ir a la comunidad vecina Anayal Uno o ir al municipio.

En cuestión a luz y drenaje existe este servicio en la mayoría de las casas, excepto en la nueva colonia *Tuwan* (Hoja) que tiene aproximadamente cuatro años que se formó por el Sr. Rogelio que *compró* las tierras y las repartió a las personas de la comunidad de Anayal, pero solo a las familias que no contaban con tierra propia para vivir.

El transporte con el que cuenta la comunidad son camionetas o como le dice la población “pasajeras”, algunas con doble cabina y la parte de la bodega está cubierta por una lona y con asientos de madera las cuales transporta a los pobladores de Anayal a Zozocolco y de Zozocolco a Anayal, algunas pasan a la colonia o *Caxuxuman* (lugar de piedras pintas) a dejar a gente.

Dentro de la comunidad se encuentra con accesibilidad a señal Wifi a partir de antenas y se venden por medio de fichas que van desde una hora con un costo de \$8.00 pesos, de un día \$20.00, una semana \$60.00 y un mes \$120.00, este servicio depende mucho del clima ya que si llueve, truena, hay viento no se cuenta con luz y por consiguiente tampoco con señal de Wifi; poco a poco también en varias partes de la comunidad se encuentra señal telefónica y señal de televisión por cable⁵.

1.7 Mecanismos de solidaridad: reciprocidad

Los procesos de vinculación dentro de la comunidad como entre comunidades cercanas, como lo mencioné en el apartado anterior, si bien se dan en el compartir las mismas prácticas y costumbres a partir de las mayordomías, en los novenarios, levantamientos de cruz, aniversarios, posadas, graduaciones, también se dan en las prácticas cotidianas; por ejemplo: cuando una persona va a sembrar busca a su gente de confianza con quienes tenga fuertes lazos, pueden ser familia, compadres; en esta selección entran valores

⁵ Una jornada laboral dentro de la comunidad aproximadamente va de los 200.00 a 250.00 pesos mexicanos, esto depende si el patrón les proporciona la comida a sus trabajadores y en caso de que no, se les da en efectivo lo de la comida.

morales de las personas (porque es buena persona, porque es trabajador, porque me cae bien, etc.), es como “una mano”(es decir, “te echo la mano pero cuando yo necesite tú me vas apoyar”), entonces, la persona que fue ayudar a sembrar le va pedir ese mismo favor cuando lo necesite y así es en todo, otro ejemplo es: cuando una persona le pide un trío huasteco para su festejo, después esa persona cuando le digan que regrese el trío huasteco lo tiene que hacer.

Y así es como van construyendo los procesos de solidaridad y apoyo entre todos.

Durante esta investigación tuve la oportunidad de estar presente en tres procesos de ritualidad, cuando un familiar fallece: novenario, levantamiento de cruz y aniversario luctuoso a cabo de un año.

Dentro de este complejo proceso y tan delicado, de la misma manera se forman estos mecanismos de apoyo pero no solo de la misma comunidad sino de la comunidad vecina Anayal Número Uno, *Caxuxuman* y Zozocolco, ejemplo: las señoras van a ayudar a la casera a los preparativos como la comida, echar tortillas, lavar, aportar con presentes como pollos, maíz, café, azúcar, refrescos, bebidas alcohólicas y todo lo que esté dentro de sus posibilidades, ya que genera un fuerte gasto para la familia, esto se da porque todos los que asisten tuvieron un vínculo con la persona fallecida y la familia.

Pero aquí lo relevante es, ¿cómo es que entra la música huasteca como articulador social en la comunidad y como se dan esos mecanismos de solidaridad?

Bueno, esta pregunta se ira respondiendo a lo largo de este trabajo; no obstante al final lo recapitularemos; antes debemos tener un contexto de lo que fue y es la música en esta comunidad.

La música huasteca crea vínculos entre y dentro de la comunidad, pero también con comunidades vecinas, como Anayal Número Uno, San Javier, *Caxuxuman*, el Colón, Zozocolco e inclusive con Zozocolco de Guerrero que es el vecino municipio de Zozocolco de Hidalgo.

La música ha acompañado a esta comunidad desde sus inicios, ya que se dice que antes existía la música de viento en esta región, pero más que compartirla por gusto los músicos eran obligados a tocar en ferias patronales y a donde los obligaban a ir las autoridades dejando abandonadas a sus familias y sin recibir algún tipo de remuneración, por eso el ser

músico era terrible en ese entonces; por esa razón nadie quería ser músico dentro de la comunidad hasta que se dejó de tocar.

1.7.1 Primera generación: Don Mateo Garcia Sotero

A pesar de ello, en la comunidad surgió de nuevo la música con tres generaciones de músicos huastecos, uno de los primeros fue Don Mateo Garcia Sotero, sus hermanos y algunas otras personas de la comunidad pero que no siguieron con su proceso de adquisición de estas habilidades y saberes musicales.

Fue hasta los 13 años que comenzó a tocar el violín; mismo que le prestaba el señor Francisco de la comunidad vecina Caxuxuman, fue así como junto a su hermano Juan, Andrés de Gaona, un señor que le llamaban José Color y Marcelo Juárez ensayaba juntos, don Mateo fue aprendiendo más y más sones mientras los otros señores no avanzaban dentro de su proceso de adquisición: “sí tocaban huapangos pero no se escuchaba bien” (Garcia, M. 2022)

Según don Mateo el primer violín que tuvo no sonaba muy bien, fue cuando el Sr. Chon le vendió uno que sonaba bien y fue así como comenzó en la búsqueda de un jaranero y un guitarrero para formalizar su trío huasteco. Es así como nace el primer trío huasteco en la comunidad de Anayal Número Dos.

A partir de la conformación de su trío huasteco comienzan a darse a conocer ya que aprovechaban fechas como 1 y 2 de noviembre para pasar casa por casa a tocar sones, de igual manera el 10 de mayo día de las madres; así poco a poco iban siendo conocidos y requeridos en eventos particulares, don Mateo recuerda que su primer contrato cobró 30 pesos y a cada uno le correspondía 10 pesos.

Se corrió tanto la voz que había trío huasteco en Anayal Número Dos que era contratado en otros pueblos lejanos, abandonando incluso a sus familias por semanas de tanto trabajo.

“Recuerdo que mi papá no lo veía por semanas, nos decía que la gente de los pueblos a donde iban a tocar no los dejaba irse porque todos querían que tocarán en sus fiestas” (Garcia, T. 24 de octubre, 2022)

Pero, pasaron los años y don Mateo poco a poco comenzó a perder la capacidad auditiva y ya no pudo seguir tocando. Pero ahí no termina la música dentro de la comunidad, Don Mateo tuvo siete hijos, de ellos solo tres se veían interesados por la música ya que cuando podían acompañaban a su padre a sus contratos.



Fotografía 3: Don Mateo Garcia Sotero ejecutando el violín a sus 82 años. Garcia Salvador Adriana, 2024.

1.7.2 Hijos de Don Mateo: Trío “Los Hermanos Garcia” (segunda generación)

Tres de sus hijos de Don Mateo siguieron sus pasos. Sus hijos vivieron entre la música, viendo, escuchando y siguiendo a su papá a sus contratos.

El primero que aprendió fue su primer hijo Pedro que toca el violín, que adquirió y le gustó porque su padre tocaba ese instrumento. Pedro impulso a José, su tercer hermano, que aprendió a tocar la quinta y por último, estos influenciaron su hermano Lorenzo a tocar la jarana.

Si bien ellos adquirieron casi de la misma forma que su padre, hubo variaciones dentro de su proceso. Sus hijos vivían inmersos dentro de la música, acompañaban a su padre en sus contratos; al igual que su padre comenzaron por la observación y la escucha atenta pero ellos con la diferencia que no siguieron con su proceso dentro de la comunidad ya que se tuvieron que desplazar a la ciudad de México en busca de mejores oportunidades; ya establecidos la música no fue su principal objetivo, sino que dejaron de tocar porque tenían

sus trabajos y familia, fue tiempo después y entre ratos libres que se metieron a escuelas particulares de música, así fue como con lo que ya sabían lo reforzaron en las escuelas con clases de canto y de instrumentos.

Es entonces, como comenzaron su trío huasteco y empezaron a darse a conocer tanto con paisanos que radicaban en la ciudad como con personas originarias de la ciudad, y claro, también dentro de la comunidad, de hecho jamás perdieron ese vínculo.

Cuentan que se les buscaba mucho dentro de la comunidad, los contrataban para bodas, XV años, bautizos, presentaciones, mayordomías, es decir eventos particulares o incluso se les buscaba para crear vínculos de compadrazgo para que ellos tocaran.

Aunque no regresaron a la comunidad a radicar, siempre hubo el reconocimiento de la comunidad como trío originario de Anayal Número Dos.

Desafortunadamente se desintegró el trío ya que Lorenzo el jaranero emigro a los Estados Unidos en busca del sueño americano.

Por otra parte, José y Pedro no han dejado la música, cada uno de diferente manera; por ejemplo Pedro más como un pasatiempo mientras que para José siempre ha sido una fuente de ingreso, hoy en día se dedica al cien por ciento a la música huasteca.

Al igual que Don Mateo, sus hijos dejaron descendencia, específicamente enfocándonos en el hijo del Sr. José ya que uno de ellos forma parte de la tercera generación.



Fotografía 4: Trío Los hermanos Garcia, 2004, CDMX, Iztapalapa. Tomado de: Álbum de la Familia Garcia.

1.7.3 Trío Alazán Ranchero (tercera generación)

Este trío huasteco está integrado por el guitarrero José Luis Garcia de 18 años nacido en la Ciudad de México, hijo de José Garcia y nieto de Don Mateo Garcia, actualmente se encuentra cursando los estudios de media superior en el municipio de Zozocolco. En el violín está el joven Mateo Espinoza de 21 años, perteneciente a esta comunidad, en la Jarana se encuentra el joven José Espinoza de 15 años, perteneciente a la misma comunidad y el menor Ezequiel con tan solo 8 años, nativo de esta comunidad y aunque no pertenece formalmente al trío asiste a los ensayos y lo han llevado a los diferentes eventos donde se han presentado el trío Alazán. El trío tiene seis meses desde que se formó.

Es un trío nuevo que por cuestiones de intereses se unieron estos tres jóvenes sin imaginarlo, por su parte José Luis nació y creció en la ciudad de México como nativo de la alcaldía Iztapalapa, estuvo siempre inmerso en la música por la primera y segunda generación que es su abuelo, su papá y sus tíos.

Mateo ya con dos años practicando el violín comenzó la búsqueda de compañeros para formar un trío; entonces una noche en la mayordomía del Sr. Lechuga en la comunidad se encontraban Luis y Mateo sin conocerse, lo músicos que se encontraban amenizando este evento era su papá de José Luis es decir el señor José Garcia, acompañado del señor José de Gaona de la comunidad de Anayal Número Uno y el señor Epifanio proveniente de Cuetzalan del estado de Puebla; el padre de José Luis sabía que Mateo tocaba, así que los presentó y les dijo que se echaran un “palomazo”, fue así como se conocieron y se enteraron de que Luis tocaba y Mateo de igual manera. Días después Mateo fue a ver a José Luis para hablar sobre el proyecto de formar un trío huasteco, solo faltaba la jarana y quién mejor que su hermano de Mateo o su primo Ezequiel; se organizaron para los ensayos y se acordó fueran en la casa de Don Mateo abuelo de José Luis y fue así entonces como empezaron a tocar juntos.

La voz se corrió en seguida y la comunidad se acercaba a los ensayos de estos chicos, sabían que un nuevo trío huasteco había nacido; entonces, comenzaron a ser contratados por la comunidad, también se les ha pedido apoyo (mano vuelta) o como dice Mateo apoyo a la comunidad para que toquen en eventos organizados por la comunidad de Anayal Número Uno y Anayal Número Dos, que en algunas ocasiones pueden o no recibir un pago económico, pero lo que siempre reciben es el reconocimiento y admiración de la comunidad, orgullosos de que el trío Alazán haya nacido en Anayal Número Dos.

El nombre lo eligieron José Luis y Mateo ya que a los dos les gusta los caballos y decidieron no usar huasteco sino rancharo porque todos los tríos usan huasteco y el trío emergió de una ranchería.



Imagen 2: Trío Alazán Ranchero en la iglesia de San Miguel Arcángel en Zozocolco de Hidalgo, Ver. Proporcionada por el Trío Alazán Ranchero, 2022.

Capítulo 2: La música indígena: sentido y significado

Abordar la música en México me parece que es bastante complejo porque existe un sin fin de riqueza sobre este tema, es decir, hablar de la música cuando existe una diversidad de estilos, modos de apreciarla, de interpretarla, disfrutarla, expresarla, entenderla y de compartirla abarca un proceso de revisión que rebasa los alcances de mi trabajo.

Tomando en cuenta que la música se expresa desde un contexto en específico, desde una cultura que le da su significado y sentido, apropiándose de la misma; dentro de este apartado analizaré el sentido que tiene la música en mi cultura y comunidad, especialmente enfocándome en el huapango; la pregunta que guío mi trabajo es la siguiente: ¿cuál es el significado de la música de huapango para el pueblo totonaco de Anayal Número Dos? Misma que contestare al final de mi trabajo.

2.1 Tipos de música para cada ocasión

Antes de empezar con algunos ejemplos de pueblos y comunidades, es necesario especificar la música para cada ocasión; si bien los músicos y la gente de la comunidad sabe qué sones o huapangos se tocan en cada ocasión, es necesario explicar ¿por qué no son los mismos?, ni siquiera se mezclan o se revuelven, nadie se le tiene que enseñar que se toca en cada ocasión sino lo fueron adquiriendo en el proceso de esas celebraciones.

Las festividades o eventos particulares como son bodas, XV años, bautizos, cumpleaños, comuniones, confirmaciones, presentaciones, etc. En algunas comunidades lo han nombrado como veremos más adelante música “mundana”, esta música normalmente es música con un sinfín de influencias de todo tipo, en la comunidad de Anayal Número Dos podría decirse que es música de todo tipo de géneros y temas. Un trío huasteco puede tocar desde música urbana obviamente adaptándolo a la música huasteca, hasta cumbias, norteñas y demás.

La música usada en las celebraciones de la comunidad, como la música de carnaval o sones de carnaval son aquellos sones que solo se pueden tocar en épocas de este evento que son en los meses de noviembre, normalmente son piezas melódicas sin letra, también los sones de las danzas como el Xantolo (día de todos los santos) que en Tutunakú sería *Santujni* (todos santos), los *huehues* (que son las almas que andan), los negritos (que explican a partir de la danza lo que vivieron los esclavos negros traídos a América), san miguelés, quetzales, voladores, santiagueros y cada uno con sones específicos que interpretan sus historias en cada danza; también, sones de ofrenda ya que ellos no hacen

un baile para que se vea bonito y los admiren, sino que la ofrecen a la deidad, sus pasos estan llenos de significados que más adelante abordaré.

La música por ejemplo, para celebraciones religiosas como semana santa, navidad, fiestas en honor a los santos patronos son también específicas en la comunidad de Anayal. Podría ser música de ritualidad y que solo los músicos saben qué piezas son, incluso solo saben ejecutarlas pero no saben sus nombres, solo por poner un ejemplo: La flor menudita o mejor conocida como Xochipitzahuatl, el cual trata de Tonantzin que para la religión católica es la Virgen de Guadalupe, esta pieza se toca el 12 de diciembre o en bodas específicamente para la novia, ya que la novia es pura.

Las Huapangueadas son otro evento donde aquí se puede tocar de todo tipo de sones y géneros, para el gozo, alegría, felicidad y el compartir con todos.

Teniendo esto presente, como ejemplo los siguientes pueblos/comunidades y su música:

2.1.1 Municipio de Tenango de Doria, Sierra de Puebla

Para los otomíes de la Sierra de Puebla son esenciales los cargos o corporaciones religiosas y más si son ante el “*Zidabmu*” (intermediario de Dios o santo católico) (Dow, 2002, p. 17), claro que esto influye en las prácticas de la comunidad, como los tipos de música.

Dentro de esta comunidad existe una clara diferencia en cuestión a la música: existen tipos de música para ciertos acontecimientos, la primera es la música sacra que es la que se toca en los ritos y/o para las deidades, la cual tiene el poder de evocar la presencia del *Zidabmu* y solo en la presencia de estos o en ciertos ritos; la música de los *Zidabmu* es una adaptación de la música tradicional pagana.

Se menciona también que para los danzantes existe “una música especial” (p. 19) y como ejemplo se menciona a la Danza del Palo volador donde participan cinco hombres trepados sobre un palo, uno toca el tambor y los demás giran.

Por último, está la música pagana que se toca en la fiesta del pueblo, en lo bailes como el huapango moderno. Cada una de ellas es ejecutada por los mismos músicos.

2.1.2 Los músicos en San Felipe Otlaltepec, Puebla

Otro caso es entre los Popolocas de San Felipe Otlaltepec en el estado de Puebla (Klaus, 2002, p. 21), que a diferencia de los otomíes donde hay música en acontecimientos

específicos tales como eventos relacionados con la espiritualidad, la fiesta del pueblo y en la danza, los felipeños, si son reconocidos por la comunidad.

Los felipeños si bien son reconocidos como músicos, no es un oficio que se dediquen al cien por ciento, sino que cuando les salen tocadas asisten gustosos; la música para ellos no ocupa completamente su tiempo, pero sí forma parte complementaria de su sustento.

Se vuelve un oficio demandante y admirable porque existen ocasiones que tienen que atender más de tres eventos en un viaje; aunque esto causa el abandono de sus familias y trabajo productivo que es visto mal desde la perspectiva social de la gente del pueblo.

En el caso de la comunidad, cuando no cobran por tocar “ganan una consideración especial” de parte del pueblo (2002, p.22).

También es relevante su participación en diferentes eventos, por ejemplo: en una petición de mano es importante porque se festeja la unión de dos personas; este se lleva a cabo en la casa del novio y la novia, en este acontecimiento participa una banda que va de una casa a otra.

Por otra parte, en la fiesta ya se les considera como casados y dentro de esta celebración es importante tocar las mañanitas que el novio es el encargado de llevar a la novia; en cada proceso de la boda se comienza desde las 4 de la madrugada, con la bendición dentro de la casa frente al altar y en el banquete, este evento se lleva a cabo con motivo de formalizar.

En el casamiento religioso, de igual manera, la música está presente en cada momento, donde se pueden escuchar marchas nupciales y música que traen en el repertorio. En este acontecimiento los músicos tienen un lugar cuando van a la casa del padrino, que es al final de la gente que acompaña a los novios.

Otro suceso es en los velorios, donde una banda se encontrará tocando música mundana, marchas o canciones populares; mientras tanto, los músicos y la gente toman aguardiente.

En cuanto a las fiestas patronales todas las bandas de la comunidad participan, pues es un honor tocar en los días de fiesta de la comunidad sin pago; los músicos se preocupan por perfeccionar su ejecución y demás.

Y retomando sobre lo que se mencionó al principio, si bien no siempre tienen tocadas, sí se la pasan ensayando individualmente o en grupos; dicen que una forma de descansar es ensayando y mejorando.

Entonces, como vemos y como lo afirma Klaus Jäcklein (2002, p. 26) en San Felipe Otlaltepec la música y la banda tienen una grandísima relación con la religión católica.

2.1.3 Música y danza en Xalatzala, Guerrero

La música y la danza también tienen una estrecha relación en la mayoría de los pueblos indígenas de México y se puede notar en las danzas que van acompañadas de música, como los músicos que acompañan a los danzantes o los mismos danzantes que ejecutan la música; Xalatzala es un claro ejemplo, en el estado de Guerrero, donde la danza de Tecuanes es acompañada de los músicos cada 28 de septiembre para pedir que el pueblo tenga buenas cosechas. Para este acontecimiento son contratados músicos que narran que cobran cinco mil pesos. Los músicos de la danza usan como instrumentos la flauta y un pequeño tambor (Herrera, 2002, p. 33-34).

2.1.4 Península Yucatán

La música es una tradición de miles de años de los pueblos indígenas, algunos con cambios y transformaciones occidentales, entonces es innegable decir que no es milenaria, como en el caso de la península de Yucatán, entre los mayas. Para esta parte de la región del país el instrumento es el tambor llamado *tunkul*, cuando se escucha se remonta a la ritualidad, a la espiritualidad de los ancestros para invocar a sus deidades de la lluvia, del sol, del bien, etcétera, donde la música acompañaba a las ceremonias (Herrera, 2002, p. 39).

Pero también, según los estudios e investigaciones dan cuenta de que los instrumentos que se utilizaban no solo eran para producir música, sino también para acompañar en las actividades desarrolladas; por ejemplo: un caracol de sonido grave que parecía trompeta era utilizado para saber a qué hora del día se encontraban y para avisar el inicio de la ceremonia o ritual.

Otro instrumento era un silbato elaborado de barro que producía un sonido parecido al de un ave, utilizado en los rituales para la caza.

Entonces, como vemos la música indígena ha resistido a las influencias occidentales y si bien se ha fusionado la música indígena y la música occidental, se puede ver su esencia y su memoria histórica.

2.2 Anayal Número Dos y la música huasteca

Retomando lo dicho en el apartado de mecanismos de reciprocidad, dentro de mi comunidad la música es parte fundamental; como en los casos anteriores. Quienes ejecutan la música es un trío huasteco conformado por el violín, la jarana huasteca y la quinta huapanguera; los que conforman este trío deciden en qué sucesos participar, es decir, hay música especial para las danzas como son los sones, por ejemplo, en el caso de la Danza de los Negritos, para tocar esos sones existe un orden el cual se tienen que respetar, están los sones de entrada y despedida, como el Son de la Caravana que da inicio a la danza y se utiliza para persignar en la capilla o en las casas, también está el Son de la Calle, el Son de Zapateadito, el Son de la Monana, el Son de la Víbora, el Son del Borrego; eso es en el caso de la danza de los Negritos; en la Danza de los Toreadores siempre se tocará los sones de entrada y de salida, después de esos sones los músicos deciden el orden de los sones que se saben, es decir, los sones van conforme los músicos los van tocando; algunos sí tienen nombre pero otros solo los músicos y los danzantes saben qué sones son, algunos sones de la Danza de los Toreadores son: Son de la Entrada, La Acamaya, El Paseo de la Maringuilla, El Ocho, El Son del Payaso, La Rueda del Vaquero y el Son de Salida.

Existe diferencia entre la música de la danza, como los sones y la música que se utiliza en diferentes acontecimientos; o sea, los músicos deciden en qué eventos participar. Hay tríos que deciden no participar con la danza ya que esto conlleva responsabilidades, tiempo y en la mayoría de las ocasiones no reciben ningún apoyo o pago alguno, aparte de que descuidan a sus familias y su trabajo en el campo.

Eso en el caso de las danzas, dentro de los eventos como la fiesta patronal, se realizan eventos para la comunidad como las huapangueadas (baile entarimado en parejas) donde en la mayoría de las ocasiones se pide apoyo de los tríos huastecos que se buscan para que toquen sin una remuneración económica o en el caso que se cuenten con recursos que les otorga el municipio se les da un pago, si no fuera el caso, se ganan un reconocimiento de parte de la comunidad.

También, están los eventos particulares donde son contratados para fiestas como bodas, bautizos, XV años, confirmaciones, cumpleaños, graduaciones, mayordomías, entregas de ceras, cierres de compromisos, posadas o para el evento que se les requiera para amenizar.

Capítulo 3: El Huapango

Dentro de este capítulo se abordará sobre lo que es el huapango, cómo se conforma, las perspectivas no solo desde la mirada de un músico, sino el huapango como una expresión humana lleno de significados y sentimientos no solo acotándolo musical o artísticamente. Por esa razón es importante saber sus orígenes y en qué regiones de México está presente este género musical.

El huapango o son huasteco es escuchado a lo largo de la región de la Huasteca que está conformada por ocho regiones del país: Puebla, Hidalgo, Querétaro, Tamaulipas, Veracruz, San Luis Potosí, Guanajuato y muy recientemente se ha escuchado decir entre músicos emergentes de este lugar y amantes de este género como la huasteca Chilanguense, es decir la ciudad de México; esto es porque la Ciudad de México alberga una gran cantidad de músicos huastecos ya sea que vengan por trabajo o residan aquí, dando como resultado huapangueadas tanto culturales como independientes. Algunos de estos eventos que se han dado dentro de la ciudad de México:



Imagen 3: Trío Eyixochitl presentándose en el foro La Iguana, 2024, CDMX. Tomada de la red social Facebook: Foro La Iguana.



Imagen 4: Trío Juvenil Hidalguense junto a la banda La Autentica 3 Coronas en la alcaldía Iztapalapa, 2024. Tomada de la red social: Facebook: Trío Juvenil Hidalguense.

El son o huapango huasteco se conforma por tres voces y tres instrumentos, hablo del violín, la jarana huasteca y la guitarra quinta o quinta huapanguera.

Según Hernández (2003, p.22), el trío huasteco no estaba conformado como hoy se conoce, más bien, solo estaba formado por el violín y la huapanguera, la jarana por su parte se ha unido recientemente para proveer “los tonos medios a los giros melódicos ejecutados en el violín” (Hernández, 2003, p. 22) , es decir, que acompaña al violín en el ritmo y la melodía, la huapanguera es “el viejo de la voz grave” (2003, p. 22) que le da el tono “original” del son o huapango huasteco y es el acompañante de la armonía, mientras que el violín “elabora sus figuras musicales”(2003, p. 22). En efecto, la jarana y la huapanguera se encargan de ir en el acompañamiento rítmico y armónico, por su parte el violín ejecuta la melodía “que dota de una identidad específica, a cada son” (Camacho & Jurado, 2018, p. 207).

El son huasteco conocido popularmente como huapango y los sones de ritualidad o “son de costumbre” (Hernández, 2003, p. 21) (por ejemplo: en la danza o eventos religiosos) reflejan la cosmovisión e identidad y tradiciones de cada región de las huastecas.

El huapango que hasta hoy se conoce y se toca en estas regiones ha tenido una larga transformación y proceso de mestizaje, se pueden notar sus raíces indígenas y negras, no se puede negar la influencia de la “lírica española introducida por los conquistadores” (2003, p. 21), dando como resultado una mezcla y transformación que se nota en los nombres, incluso en la historia y letra de algunos sones o huapangos que se tocan en las regiones de la huasteca.

Sin embargo, gracias a su versatilidad el huapango ha sobrevivido, pero más que sobrevivir ha tenido cambios integrando otros géneros como norteñas, baladas, banda, pop, cumbias demás géneros que se han adaptado a la música huasteca recreando y enriqueciendo por músicos y trovadores indígenas y mestizos (Hernández, 2003, p. 23).

El huapango es una expresión musical, es decir en la lírica, baile y danza (en el caso de las danzas), cada uno expresa el huapango de diferentes perspectivas; por un lado los músicos, el que hace llorar el violín, el que toca la jarana que le da sabor al huapango pero también está la quinta que con esos rasgueos hace su presencia, pero también es poesía:

“De domingo en domingo te veo la cara cuando vas a misa por la mañana.

¡Ay, ay, ay, ay! ¡Yo quisiera que toda la semana, Cielito Lindo domingo fuera!”

Cielito Lindo

Entonces, como afirma Herrera (1946, p. 20) “bella música del huapango, fiel intérprete de los amores y de los sentimientos de los hombres que con aguda voz en el falsete te cantan”, se expresan sentimientos como el amor, desamor, tristeza, historias de vida, situaciones sociales, culturales e históricas a partir de la versería y la trova.

Están los otros que expresan y viven a partir del baile, fieles al ritmo de la música que los músicos ejecutan:

“hermosa y radiante, bailaba poniendo toda su alma en aquella danza tan suya como de sus antepasados. Los movimientos rítmicos de su cuerpo hacían resaltar las curvas armoniosas de la cadera y al subirse ligeramente las faldas, el pie diminuto,

calzado con el primor que es de gala de la mujer mexicana". (Herrera, 1946, p. 21-22).

Están los danzantes que solo danzan con los sones de costumbre que son los sones de "respeto y requieren seguir ciertas normas" (Camacho & Jurado, 2018, p. 207). Ellos expresan con los pasos una ofrenda para las deidades y a los santos patronos, que se explica a través de la cosmovisión de cada pueblo, de cada danza y de cada trío huasteco o grupo que los acompaña; los danzantes dan pasos al compás de los sones y no son pasos huecos sino guardan un gran significado que solo ellos conocen.

3.1 Contexto histórico

Para ubicarnos tendríamos que hablar antes de la conquista, por eso desde la época prehispánica los huastecos tuvieron un papel importante como cultura mesoamericana. (Hernández, 2003, p. 24)

Según Hernández, los huastecos no fueron conquistados por completo, debido a las características de su organización política, ya que "no poseían un señor universal, sino que la Huasteca era una aglomeración de señoríos independientes".

Como se ha registrado en la historia de México, durante la conquista hubo despojo no solo de cosas materiales como mercancía agrícola, tierras, riquezas, sino también hubo un despojo de identidades, costumbres, lenguas, personas que eran utilizadas para esclavizarlos, pero que al mismo tiempo trajeron cosas suyas como: el ganado, la caña, el plátano, los cítricos, enfermedades, costumbres, una nueva lengua y su religión, dando como resultado que los pueblos transformaran su forma de producción, organización, gobierno, religión y causando la fragmentación de estos mismos.

Así, como lo menciona Hernández (2003, p. 26), en los siglos XVII y XVIII hubo una paulatina "recuperación demográfica"; esto no quiere decir que los mecanismos de opresión y explotación hayan cambiado, de igual manera durante las reformas borbónicas causaron inconformidad contra la religión católica y el estado español. Asimismo, la población iba en crecimiento provocando demanda de tierras y fue así como se fueron nombrando y diferenciando los territorios: "planicie, la costa y la sierra" (p. 26)

Mientras que en el siglo XIX hubo una recuperación de la huasteca, ya que indígenas formaban la mayor parte de este territorio.

Es así como se puede notar de la gran mezcla que ha tenido las regiones de las huastecas con los que llegaron a colonizar estas tierras; es importante decir que los pueblos nunca han dejado de luchar por lo que les pertenece, pero tampoco aborrecen lo que trajeron a sus territorios y han encontrado y creado sus propias expresiones, fusionando y creando algo único, como el huapango o son huasteco.

Según Ruvalcaba (1989:27, citado en Hernández, 2003:33) considera el límite de la huasteca septentrional el río Soto la Marina, al sur el río Cazones y el Totonacapan, el Golfo de México y al poniente la Sierra Madre Oriental.

Esta región, como ya lo mencioné, forma parte de diversos pueblos y culturas: los teenek, también conocidos como huastecos y pensaríamos que solo este pueblo habita a la región huasteca, pero no es así, también es habitada por nahuas, otomíes, pames, tepehuas, totonacos y mestizos.

Y aunque comparten un territorio cada uno de ellos, tienen características que los diferencian, como la vestimenta, la alimentación, la lengua, la producción, la danza y la música; es algo que los une pero que también tienen sus rasgos particulares.

3.2 Identidad y Música

La identidad, también tiene que ver en la música, ejemplo de esto es el pueblo Yaqui, dónde sus cantos expresan quiénes son y en qué creen; cantan “acerca de nuestro padre el Sol, y de criaturas vivas y muertas. Cantamos acerca de los árboles, hojas y ramitas” “todas las canciones cantadas y tocadas son de tiempos remotos-antiguas historias de los indios yaquis”-Anselmo Valencia (1997, p. 206). Pero ¿qué es identidad? y ¿cómo se relaciona con la música?

Este concepto es un fenómeno complejo, donde podemos verlo manifestado desde una diversidad de cosmovisiones, culturas, pueblos, grupos, etcétera. Sin embargo tomando en cuenta la relación de estos dos términos, vamos a ver la identidad como conjunto de elementos sociales, culturales, históricos y políticos.

Y por ejemplo, retomando al sociólogo chileno Jorge Larraín (Citado por José Miguel Arellano, 2019, s. p) menciona lo que es identidad en siglo XIX y principios del Siglo XX durante el movimiento indigenista en América Latina, con una larga historia de opresión y la pérdida de sus prácticas, costumbres, tradiciones y formas de ser y ver la vida; estaba claro que cualquier aproximación de identidad era a partir de la reconstrucción y recuperación de sus raíces.

De nuevo, durante el siglo XIX fue uno de los siglos con más movimientos en América Latina que marcaron y conformaron diferentes grupos sociales; como consecuencia tuvieron efecto en aspectos musicales y culturales, por ejemplo, con la marginación de cierta música por ciertas clases sociales, como la música indígena y/o popular.

Para Miguel Arellano (2019) la construcción de identidad y relación con la música tiene dos perspectivas fundamentales:

1. La configuración institucional: que es aquel momento histórico en el que se vive y se tiene una visión de lo que se quiere ser como estado: es decir, se estructura a partir de la lógica que se vive en ese momento, tanto cultural como política. Pensando en México, se da durante el proceso de la colonización y la independencia, el antes y después de estos sucesos; el hecho de que la música popular o indígena (algunos sonos) durante la colonia eran prohibidos porque incumplían o violaban las ideologías de ese entonces (grupos sociales, económicos y religiosos), por poner un ejemplo la letra de un son que fue prohibido:

EL CHUCHUMBÉ *

En la esquina está parado
un fraile de la Merced,
con los hábitos alzados
enseñando el chuchumbé.

Que te pongas bien,
que te pongas mal,
el chuchumbé
te he de soplar.

Esta vieja santularia
que va y viene a San Francisco,
toma el Padre, daca el Padre,
y es el padre de sus hijos.

De mi chuchumbé,
de mi cundabal,
que te pongas bien,
que te voy (a) aviar.

El demonio de la China
del barrio de la Merced,
y cómo se zarandaba
metiéndole el chuchumbé.

Que te pongas bien,
que te pongas mal,

Imagen 5: Canción El Chuchumbé. Tomada de Google

Después de la independencia aquella música popular fue “reivindicada” como una carta de nacionalidad, apropiándose como “piezas mexicanas” dando u otorgando identidad a la nueva nación mexicana.

Así pues, la música también es un reflejo de identidad de un grupo social.

2. El segundo aspecto según Miguel Arrellano (2019) es el carácter político de la música; en este caso se refiere a la construcción o configuración de las artes, a que obedece, sí a una estructura estética, social, cultural o política de una determinada sociedad o toma un rol para la configuración de nuevas formas de entender no solo la música, sino las artes en general como mecanismos de transformación, de cambios.

Finalmente, no se puede ver este concepto solamente con elementos culturales, sino como ya vimos, abarcó procesos sociales, históricos, políticos, económicos y hasta religiosos.

Cada pueblo, nación, sociedad, grupo debe tener la libertad de definir a partir de sus parámetros que los identifica, pero detrás de eso hay todo lo anterior mencionado.

3.3 Historia del huapango

Ya hablamos un poco de la huasteca y su conformación histórica, pero en cuanto al huapango y su historia también nos ocuparemos.

La música huasteca o huapango tiene una extrema relación con lo que son los pueblos y en lo que creen: es decir, están relacionadas a las festividades religiosas, culturales y sociales. Por ejemplo: las fiestas patronales en honor al Santo patrono de la comunidad, los días de todos Santos con sones de Xantolo que se tocan para la danza, bodas, rituales para las deidades y demás.

Sin embargo, durante la colonia creían que los sones combinados con el baile y coplas iban en contra de “las buenas costumbres” de esa época, a partir de la influencia de la religión católica (Hernández, 2003: 40).

Como señala Hernández (2003:40) en la segunda mitad del siglo XVIII abundaban las seguidillas o boleras (que es un baile con una posición de desplante o cierre que hace la pareja de baile al finalizar una copla⁶), las décimas y cuartetos eran un pecado al igual que algunos cantos fueron prohibidos por la santa inquisición, como: El Chuchumbé, El Toro

⁶ <https://www.uv.es/~serranoj/seguidilla.htm>

viejo, La Cosecha, etc. Y a los que tocaban y cantaban estos cantos prohibidos eran castigados severamente.

Al iniciarse la independencia cambiaron un poco las cosas pues se nacionalizaron estos favoritos populares jarabes, seguidillas, fandangos y zapateados; luego al término de la independencia la música fue crucial en la adaptación del momento en que se vivía en ese entonces, como lo menciona Moreno:

Los jarabes, antes tan perseguidos, ahora se bailaban y cantaban con el beneplácito de todos; anticipándose a las peticiones, las compañías francesas e italianas de danza incluían en su vestuario los disfraces de china poblana y de ranchero [...] La música nacional se había impuesto definitivamente. (1989:12-13, citado en Hernández 2003:41)

Entonces, la música popular o mexicana surgió desde la costa del Golfo hasta la costa del pacífico y se convirtió en identidad de lo que era lo mexicano, identidad nacional y regional (2003:41).

En el momento de la revolución se buscaba una nueva conciencia nacional, una nueva nación, la cual necesitaba elementos que aportaran a dicha construcción como las manifestaciones culturales que fuera apoyando los intereses del estado y por eso tuvieron un papel crucial tanto la educación, el arte y la cultura.

Además, según Thomas Stanford (1980:141 citado en Hernández, 2003: 35) la música refuerza la identidad; en la música se puede saber y conocer quiénes somos, “autoidentificándose” y con esto poder transformar.

También dentro de la música se pueden notar características como los ritmos, la melodía, los estilos entre regiones, cada una con su cosmovisión impregnada.

No obstante, no solo dentro de la música se puede ver la identidad indígena sino la influencia de otras culturas y cosmovisiones, me refiero a las tres grandes influencias: los negros, los españoles e indígenas.

Hernández menciona que la música se le nombraba como “música de son, y se identificaba como sonecitos de la tierra o aires del país” (2003:38).

3.4 Los instrumentos

Como todo tiene un origen y una historia, los tres instrumentos que hoy conforman el trío huasteco no son la excepción.

Pues como afirma Hernández: “se remonta a la antigua historia de la guitarra y el violín europeos” (2003:51), sus antecedentes son la vihuela, la guitarra de cuatro cuerdas y la guitarra barroca.

La guitarra es probable que sea nativa de España, por su parte la viola o vihuela tanto en España como en Italia eran el mismo instrumento, el laúd por otro lado tenía similitudes con la vihuela pero se diferenciaba en la hechura.

Entonces, ¿de dónde salió la huapanguera y la jarana?

En el lapso de la conquista se introdujeron instrumentos: la trompeta, el tambor, el pífano, el arpa, la vihuela y la guitarra. (Saldívar, 1987:219, citado en Hernández, 2003:65) la gente no tardó en aprenderlos y apropiarse de ellos, sino que también los adaptaron a sus necesidades.

Hernández (2003:67):

De esta forma, en un proceso lento y gradual, en los pueblos y ranchos más alejados se asimilaron y conservaron las características constructivas de los “instrumentos modelo”, que empezaron a construir con maestría y a adaptarlos a las circunstancias religiosas o profanas. Muy pronto adquirieron carta de nacionalización y se construyeron vihuelas, arpas, guitarras, rabeles y violines modificados según las posibilidades y gustos de cada región.

La huapanguera tiene antecedentes de la guitarra española, si bien la introdujeron a la Nueva España, los artesanos indígenas al construirlas les daban su propio sello novohispano. Por esa razón se le conoce como guitarra quinta (cinco ordenes de cuerdas) o quinta huapanguera.

A principios del siglo XX, la quinta huapanguera era con un orden de cinco cuerdas es decir diez cuerdas, actualmente los músicos pueden llevar la quinta con ocho cuerdas o solo cinco. (Hernández, 2003:68).

Si bien tiene estos antecedentes, no se conoce una fecha exacta de cuando nació, más bien se cree que surgió de los bailes teatrales y finales del siglo XVIII.

La jarana por su parte tiene una aparición reciente pues en principio el huapango solo se ejecutaba con el violín y la guitarra quinta. Según investigaciones la jarana nació en Tampico, Tamaulipas a finales de los años treinta, pero no fue hasta los años cincuenta y sesenta que hubo una integración y aceptación.

La jarana llegó a incorporarse al huapango para darle más sabor, con el acompañamiento y la armonía.

Como señala Hernández (2003:74), la jarana se cree que tiene antecedentes en algún tipo de jarana de otra región pues menciona que no se conocen instrumentos europeos que sean similares.

La jarana y la quinta tienen diferencias, pues cada una tiene una afinación singular, aparte de que sus dimensiones son muy claras, la quinta es más grande que la jarana.

El violín que se utiliza dentro de la música huasteca o huapango es conocida como Stradivarius, con un particular sonido dulce y brillante y que es el alma o corazón del Huapango.

Según Hugo Álvarez (1991:206, citado por Hernández, 2003:84) el uso del violín en la Huasteca fue a partir de la colonia.

Por otra parte, el bajo eléctrico es un instrumento que actualmente acompaña en algunos casos al trío huasteco, es decir, en algunos géneros como: cumbias, rancheras, norteñas y zapateados el bajo toma el lugar de la guitarra quinta, no obstante existe una discusión entre músicos huastecos ya que algunos lo han integrado y hay tríos que no están de acuerdo y optan por lo que es el huapango originalmente. El bajo es un instrumento de cuatro cuerdas, pulsada rítmico y melódico, de tesisura grave y ejecución horizontal.

El canto como instrumento natural del ser humano, también es muy característico del huapango o son huasteco, esencialmente es la improvisación y la trova.



Imagen 6: Violín. Tomada de Google



Imagen 7: Jarana Huasteca. Tomada de Google



Imagen 8: Quinta Huapanguera. Tomada de Google



Imagen 9: Bajo eléctrico. Tomada de Google

Capítulo 4: Estudios y antecedentes de adquisición y aprendizaje de la música

El objetivo de este capítulo es dar cuenta de cómo se aprende música, y cómo se adquieren las habilidades y saberes musicales, en distintos contextos, culturas, desde distintas visiones como especialistas y autores, pero sobre todo desde diferentes pueblos y comunidades.

Dentro de este apartado se analizarán desde las teorías sobre lo que es aprender y adquirir, tomando algunos autores que han basado sus investigaciones y aportaciones desde sus experiencias con la música; también, analizaré el término de adquisición y aprendizaje de la lengua como analogía, ya que cabe destacar que se encuentra una estrecha relación entre la lengua y la música, vistas como dos lenguajes que el ser humano puede desarrollar.

4.1 Adquisición

A continuación veremos el concepto de adquisición. No de la música en sí, pero de la lengua que guarda una estrecha relación o viéndola desde una analogía, por ser los dos lenguajes en los que se pueden reproducir sonidos, comunicar, expresar y sentir.

De acuerdo con el Diccionario de términos clave ELE y Noam Chomsky citado (Centro Virtual Cervantes, 2008, s/p), este término es una capacidad natural humana, todos podemos adquirir por el hecho de que las lenguas disponen de una gramática.

“Adquirir una lengua consiste en aprender a aplicar en la lengua en cuestión los principios universales y en identificar el valor adecuado de cada uno de los parámetros”. (Diccionario de términos clave ELE, 2008)

Se menciona que este término es visto en contraposición al aprendizaje de una lengua pero también visto como algo similar.

Según, en el proceso de la adquisición de una segunda lengua implica procesos inconscientes; donde el sujeto va desarrollando la capacidad de utilizar estas estructuras y formas de la lengua con el objetivo de comunicarse. El proceso de adquisición debe tener sentido en su entorno.

Este término tiene mucho que ver con la espontaneidad; por ejemplo, a un niño que se encuentra en este proceso de adquisición se le escucha decir: “yo sabo”, puesto, sabido; es decir, más que una repetición o copia; es la lógica de construcción de los verbos irregulares del español, (que podría ser en el proceso de aprendizaje) va explorando por sí

solo lo que ha escuchado, es una “capacidad gramatical innata” (Diccionario de términos clave de ELE, 2008).

4.2 Aprender Música

Según desde las aportaciones teóricas y metodológicas existen principios que pueden contribuir a la enseñanza y aprendizaje de la música, una específicamente es la que nos ocuparemos aquí: “Para que la música sea accesible, apreciada y disfrutada” (Alsina, 2007, p. 17) ; en este punto se menciona que “se deben contemplar los principios relativos a la evolución natural, instintiva y espontánea del alumnado (sentir antes de aprender)” es decir, conocer a los aprendices, sus antecedentes musicales y sus acercamientos a este lenguaje sonoro musical y dentro de este se hace una relación con la adquisición de la lengua materna.

Uno de los autores de esta corriente es el compositor y musicólogo Zoltán Kodály (2007, p.63) que menciona que para que exista un buen aprendizaje se debe iniciar desde una base, la cual se dará dentro del contexto del aprendiz: “los cantos en lengua materna y por esta vía acceder al lenguaje universal de la música” (p. 66), esto es, la importancia de la participación del sujeto a una edad temprana en su contexto social y cultural. De igual manera para Kodály es imprescindible el canto y la educación del oído antes del acercamiento a un instrumento.

Otro autor que apoya y que comprobó esta afirmación mencionada anteriormente, es Shinichi Suzuki, violinista e investigador (2007, p. 79); es importante mencionar su propio caso ya que así entenderemos la postura de este autor. Su primer acercamiento a dicho instrumento y a ejecutarlo fue a los 17 años, mientras escuchaba una pieza de Mischa Elman (violinista de origen ruso/judío) donde ejecutaba un minueto (composición puramente instrumental, en compás ternario y movimientos moderados, que se intercala entre tiempos de una sonata, cuarteto o sinfonía) de Haydn, a partir de la repetición e imitación fue como lo interpretó.

Suzuki se interesó por la observación de las habilidades humanas respecto a la música, de su entorno y sobre todo lo que hacía sentir la música en las personas que admiraba: “no piensan en la posibilidad de equivocarse, tienen confianza y nunca dudan, solo saben amar y no odian, les gusta la justicia y cumplen escrupulosamente las reglas, buscan la alegría, viven felices y tienen una vitalidad extraordinaria” (p. 82)

Se centró en investigar sobre la adquisición de la lengua materna y al par del aprendizaje de un instrumento, se dio cuenta que en el caso del lenguaje existe un proceso largo de escucha y de socialización, o sea, son imprescindibles los agentes socializadores como la familia, que estimula e influye el desarrollo del lenguaje y de la música. Otra característica fue la práctica de esta en la cotidianidad para que se logre el pleno desarrollo del lenguaje; entonces, desde la visión de este autor la lengua materna es muy cercana a la música porque los dos son generadores de sonidos. Para él, la escucha era un medio de aprendizaje, así como es importante el contexto.

Dentro de su pedagogía señala que para que exista un mejor aprendizaje es recomendable empezar con el aprendiz entre los tres y cinco años porque según estudios científicos confirman “la plasticidad cerebral óptima” (p. 83). Los grupos de aprendizaje también fueron importantes dentro de su pedagogía musical después de la clase individual.

Suzuki basó su pedagogía desde una visión humanista, que incluye los sentimientos, su objetivo era el desarrollo humano paralelamente al musical.

Luego Carl Orff junto a Gunild Keetman (2007, p. 77), hacen mención de Schulwerk que desarrolló una metodología de enseñanza-aprendizaje de la música; uno de sus puntos es considerar lo que el niño es, sus intereses, para así desarrollar “capacidades expresivas y perceptivas”(p. 73) y dentro de su pedagogía hay tres pilares: movimiento, lenguaje y música; lo siguiente dentro de esta pedagogía es la música vista desde un arte vivo en la que el aprendiz participa no solo físicamente sino también con sus emociones, o sea la creatividad, la improvisación y la composición, otros aspectos importantes para este autor como recurso metodológico son los grupos para el buen aprendizaje, ya que motiva a los aprendices; para Carl Off todos tienen la posibilidad de desarrollar habilidades musicales y no solamente personas que han nacido en el seno de la musicalidad.

Sus obras las han adaptado por más de 20 países, dentro de estos vienen piezas instrumentales y vocales que pueden utilizar los docentes, pero no vienen instrucciones o una metodología específica ya que los docentes tienen la libertad de crear sus metodologías, añadir, quitar, combinar, etc.

Por último, Edgar Willems artista, músico y pedagogo musical (2007, p. 44), que se interesó en el ser humano y sus capacidades para desarrollar habilidades musicales, cree que dicho “don musical” (p. 44) no se refiere a solo unos cuantos, sino al humano como capaz de adquirir esa competencia musical. Para eso es fundamental que el acercamiento musical

sea antes de nacer del aprendiz, después dentro del seno familiar y en la escuela donde se pueda avanzar auditiva, vocal y rítmicamente.

No hablamos de aprendizaje, hablamos de la educación musical que tiene como punto de partida la psicología moderna, que respeta profundamente al niño y que desde el siglo XIX le considera como un ser superior al adulto en potencialidades, percepciones, virtualidades y talentos. Superior por estar más cerca de las fuentes de la vida. (Willems, 2007, p.44)

Dentro de sus aportaciones teóricas pedagógicas para la música fueron (p.44-48):

- Una pedagogía musical y humana basada desde la experiencia de los sujetos y en bases filosóficas y psicológicas. Esas bases son la relación de componentes: el ser humano, la música, la naturaleza, la relación que encuentra entre la adquisición de la lengua materna, el desarrollo interior y exterior.
- La iniciación de una educación musical entre los tres o cuatro años para que se desarrolle el oído musical y el ritmo para prepararlo a la práctica del solfeo y el instrumento.
- Una participación activa de manera metodológica; es decir, de lo simple a lo abstracto, favoreciendo el instinto a la conciencia y de esta a la lecto escritura y la práctica instrumental
- Excluye todo procedimiento extra musical
- Apoyo de trabajos como material auditivo, percusiones-choques para el desarrollo audio motriz, canciones para desarrollar y localizar los elementos de este: ritmo, melodía, armonía y analizar la poesía dentro de la canción y, claro está, desarrollar la sensibilidad, el vocabulario de los términos musicales; los movimientos del cuerpo.
- La lectoescritura como complemento o puente de aprendizaje dentro de la música ya que según el autor, desde el primer momento van leyendo los sonidos con sus nombres simultáneamente.
- Tener presente los dos primeros instrumentos que se nos otorgó como seres humanos, esto es, la voz y el cuerpo. Cuando se toca un instrumento según Willems tenemos primero que conocer y estar en armonía con nuestro primer instrumento

que es el cuerpo, mientras que el canto debemos conocer nuestra voz, la respiración, el sonido, etcétera.

Una contribución de Willems fue el interés por la lengua materna y su relación con la música, ya que es parte de la vida; teniendo presente que la música es un lenguaje y al igual que el Tutunakú. Para esto, se necesita antes de la práctica, la escucha para poder reproducirlo o imitarlo y hacer uso de ella.

En el siguiente cuadro se puede ver esta relación:

Lenguaje (adquisición de la lengua materna)	Lenguaje Musical
Escuchar voces	Escuchar sonidos
Eventualmente, mirar la boca del que habla	Mirar las fuentes sonoras, instrumentales o vocales
Retener sin precisión elementos del lenguaje	Retener sonidos
Retener silabas, luego palabras	Retener sucesiones de sonidos y fragmentos de melodías
Sentir el valor afectivo y expresivo del lenguaje	Volverse sensible al encanto de los sonidos, de las melodías
Reproducir palabras aun sin comprenderlas	Reproducir sonidos, ritmos, pequeñas canciones
Comprender el significado semántico de las palabras	Comprender el sentido de elementos musicales
Hablar uno mismo, inteligiblemente	Inventar ritmos, sucesiones melódicas
Aprender las letras, escribirlas, leerlas	Aprender los nombres de las notas, escribirlas, leerlas
Escribir al dictado	Escribir al dictado
Hacer pequeñas redacciones y poemas	Inventar melodías, pequeñas canciones
Llegar a ser escritor, poeta o profesor	Llegar a ser compositor, intérprete o profesor.

Cuadro tomado de: Fernández, O. J. (2007) 3: Edgar Willems. En Giráldez, H. A., & Diaz, G. M. Coord. Aportaciones Teóricas y Metodológicas a la Educación Musical, una selección de autores relevantes, p. 49.

4.3 La diferencia entre aprender música y adquirir habilidades musicales

Tomando como analogía a la lengua, entre adquirir y aprender según S. Krashen (1983) citado en el Diccionario de términos clave de ELE (2008):

“la adquisición de una lengua segunda consiste en el conjunto de procesos de carácter natural e inconsciente mediante los cuales el aprendiente desarrolla-al igual que hacen los niños en la lengua primera-la competencia para la comunicación; el aprendizaje, a su vez, se refiere al conjunto de procesos conscientes en el marco de una enseñanza formal, en la cual se produce la corrección de errores, que permite al alumno alcanzar el conocimiento explícito de las reglas gramaticales y de uso lingüístico de la lengua segunda, así como la capacidad de expresar verbalmente ese conocimiento”.

Otra diferencia según Chomsky, entre estos dos conceptos, es que, a comparación de aprendizaje, la adquisición de la lengua en un niño, llegando a la edad de cinco años, ya conoce bien la estructura de su lengua a partir de estructuras superficiales.

Como vemos entonces, para aprender música los autores y pedagogos han desarrollado teorías y metodologías para el buen aprendizaje de este arte. De modo que, enseñar es algo más formal, con ciertos parámetros como el objetivo, el aprendizaje de ciertos aspectos (vocabulario de términos musicales, el solfeo, la polifonía, la armonía, las escalas, notas musicales, los compases, saber leer partituras, etcétera); sin embargo, todas estas metodologías y teorías tienen como base el desarrollo de la adquisición de habilidades y capacidades musicales desde lo que implica adquirir: espontaneidad, observación, escucha, imitación, autonomía, exploración, experiencia compartida, que se da en la mayoría de los casos en el contexto en el que se desarrolla el sujeto y no es que sea una predisposición natural el interés y el gusto, sino que su entorno tiene una gran influencia.

4.4 Primeros acercamientos a partir de libre exploración

Dentro de este apartado se hablará de los primeros acercamientos de un aprendiz a un instrumento musical, ¿cómo es que se da ese acercamiento? y ¿qué implicaciones va teniendo en el sujeto esta experiencia musical?

Violeta Hemsy (2003, p. 75) señala que, cuando un aprendiz experimenta la libre exploración, su actividad consistirá en “hacer sonar” dicho instrumento, ya que es una experiencia compartida dentro de su entorno, por ejemplo: si dentro de su hogar si ha visto

que su madre, padre o alguien toca un instrumento tratará de imitar sus capacidades y habilidades.

Dentro de este primer acercamiento es importante la observación, pues retomando a Ruth Paradise (1991, p. 75-77), es una capacidad fundamental para la adquisición de conocimientos y aprendizajes o en el caso de los músicos, la observación y la imitación son herramientas básicas para el desarrollo de habilidades musicales.

En el modelo espontáneo de aprendizaje, para Hemsy (2003), resalta una metáfora corporal: el cuerpo y la música tienen una estrecha relación porque dicho instrumento (el cuerpo) materializa y da como resultado los sonidos que desea expresar el músico, lo que piensa o siente, es decir, se debe ver al cuerpo como algo en conjunto del ser humano: mente y cuerpo, porque el cuerpo es también un instrumento (medio) que utilizan los músicos y no solo me refiero a utilizar los dedos, sino el oído, la mente, las sensaciones, el sentir, ciertas expresiones como una sonrisa, bailar, gesticulaciones y demás que podemos expresar con el cuerpo.

Hemsy (2003) afirma lo siguiente:

La semejanza de los procesos naturales en la vida cotidiana, en la música, concretamente en el toque instrumental, la persona toma contacto en etapas sucesivas con la complejidad que la rodea y, partiendo de un estricto sincretismo, tiende a instalar formas de abordaje progresivamente más específicas y sutiles (p. 77).

Es decir, que va creando sus técnicas o metodologías para apropiarse de esos conocimientos e ir perfeccionando.

También, menciona que en la construcción del vínculo con el instrumento, entran ciertos aspectos como lo son: la sensomotricidad (que son los movimientos determinados por la sensación, las respuestas motoras espontáneas a un estímulo; ejemplo: el baile), la afectividad y los aspectos cognoscitivos de la persona.

Apunta que cuando un sujeto intenta aprender algo, antes del nacimiento “quedan registradas en su memoria corporal, afectiva y mental” (p. 77) y en el momento de aprender, se activan.

La autora postula la existencia de una corriente de análisis de las formas de enseñanza de la música, que es conocida como pedagogías abiertas. Estas se caracterizan de la siguiente manera: “Las pedagogías musicales abiertas no proceden a partir de normas preestablecidas sino principios flexibles que permiten introducir oportunamente las maniobras que la enseñanza requiere” (Hemsey, 2003. p .79)

Entonces, principalmente uno de los aspectos importantes es el hacer música ya que después llegará el tiempo de preocuparse de los detalles, de perfeccionar y profundizar, junto a un guía o facilitador que promueva o incite al aprendiz con una autonomía y libertad.

Alude también, que una característica es la direccionalidad del objetivo, o sea que tiene un fin: hacer música, ya que a comparación de una formación tradicional de la música muchas veces llega a ser aburrido, ya que primero se les enseña a apropiarse de un lenguaje técnico (leer partituras, notas musicales, posturas, etcétera) para después ponerlo en práctica y hacer música. (p. 79)

4.5 La escucha

Ya hablamos de los primeros acercamientos a un instrumento musical, a partir de la observación, pero ¿Qué es la escucha? ¿En qué consiste?

Para Peter Szendy, filósofo y musicólogo, (2003, s. p.) en su libro: Una historia del oído melómano, la escucha es:

tal vez la actividad más discreta que existe. Apenas es una actividad: una pasividad, podríamos decir, una manera de estar ocupado que parece destinada a pasar desapercibida”, pero que también es una actividad que se hace consciente o como él llama “escuchar conscientemente. (s.p.)

Es decir, el motivo, el fin por lo que se hace [descifrar, adivinar...], disfrutar, ponerle atención y saber qué quiere decir o transmitir.

Por otra parte para el compositor Copland Aaron (1975, p. 17-23), existen tres planos importantes para la escucha según nuestras capacidades:

1) el plano sensual, que es el simple hecho de escuchar la música y a veces sin prestarle demasiada atención;

2) el plano expresivo, que en este caso es algo parecido a lo que menciona Peter, es esa conciencia de saber que estamos escuchando lo que quiere expresar la letra, las notas y todo el conjunto de habilidades y recursos complejos para crear música, es decir ¿Qué quiere decir esa música?; se dice que la música es una de las artes más apreciadas ya que con ella se puede expresar más que con palabras; y

3) Por último, el plano puramente musical, es decir, lo abstracto de la música; cuando un sujeto está o llega a este plano es más sensible a la música: las notas, la melodía, el ritmo, el timbre, la textura, las armonías, etc. Como dice Copland “la mayoría de los oyentes no tienen conciencia suficientemente clara de este plano” (1975)

Así, entonces, estos tres planos según Copland son fundamentales para la escucha.

4.6 La socialización

Para este trabajo, es de la mayor importancia comprender las perspectivas desde las que los niños son socializados desde la musicalidad, y cómo desarrollan sus estrategias de adquisición, a partir de su inserción en la vida de su familia. Esto es necesario porque los músicos de Anayal Número Dos no se forman, en la mayoría de los casos, dentro de las tradiciones académicas reseñadas anteriormente.

Según Giddens (2000, p. 108-113) la socialización es el proceso por el cual el sujeto se va convirtiendo en una persona autoconsciente y capaz, por lo cual son importantes las agencias socializadoras (la familia, relaciones entre pares, las instituciones educativas, los medios de comunicación y las tecnologías de la información y la comunicación) ya que se van creando vínculos sólidos y estables que forman al sujeto.

La familia es en este caso una agencia que juega un papel importante en la socialización del niño ya que es la primera que entra en contacto con el sujeto y la que estará presente en el proceso de adquisición de habilidades del niño.

Para entender cómo se da la socialización en los sujetos Gaskins (2010, p. 45) menciona que es importante tener presente al sujeto en la cotidianidad y dentro de un contexto específico como la cultura, por ejemplo, no es lo mismo un sujeto que es socializado desde la cultura occidental al sujeto que es socializado en una comunidad o pueblo indígena. Pero ¿Por qué no es lo mismo? Si analizamos estas dos perspectivas nos podremos dar cuenta que en el caso occidental el niño no sabe adaptarse al contexto porque está acostumbrado a que el contexto se adapte al niño, es decir, se estructura en el interés del niño, las tareas entonces responden a lo que el niño le interesa experimentar y en la mayoría de casos es

desde lo individual, en cambio, en una comunidad o pueblo indígena el niño se adapta al contexto porque es un integrante del colectivo familiar es decir, que existe una jerarquización y todos cumplen una función en el colectivo familiar.

Asimismo, Gaskins (2010, p. 45-50) menciona que hay tres principios culturales dentro de la participación que motivan al niño:

- La primacía del trabajo adulto, que es el desenvolvimiento del niño en las actividades de los adultos y no a las de sus intereses y/o deseos. Obviamente con niveles de participación, los padres no dejarán al niño pequeño manejar ciertas herramientas si no tiene la capacidad de utilizarlos sin que se dañe o dañe a otros.
- La importancia de la creencia de los padres en la formación del sujeto; el niño nace en una familia, la cual esta inserta en una cultura, cada cultura tiene una perspectiva de cómo se tienen que formar los sujetos de su cultura, por ejemplo, desde la cultura occidental se le da el peso a “ser alguien en la vida” haciendo referencia a los estudios académicos, profesionales, laborales para tener un lugar en la sociedad, por su parte en algunas culturas indígenas es importante formar sujetos capaces de sostenerse y sostener una familia, ser capaz de funcionar como un miembro competente.
- La independencia de la motivación del niño, en este caso es la libertad en cierto punto que se le deja al sujeto, esta libertad es de acuerdo con sus capacidades y no existe ningún tipo de manipulación de parte de los adultos.

Ahora bien, teniendo esto en cuenta, existen ciertos momentos en donde se da la socialización y que están presentes dentro de los músicos de Anayal Número Dos.

El primero es el juego, teniendo en cuenta que el juego en cada cultura es diferente, pues si nos damos cuenta en los casos occidentales la mayor parte del tiempo de un niño es el juego, mientras que en algunas comunidades no es lo primordial ni forma parte al cien por ciento del sujeto. Pero no obstante esos juegos los van acercando a la vida adulta. Por ejemplo, juegos como la cocinita, la familia, la escuelita, otros como: a jugar a ser maestra o maestro, ser policía, etcétera.

El trabajo, por su parte, se diferencian por roles de género, por ejemplo, las niñas pequeñas se encuentran insertas en trabajos de mujeres, como la cocina, cuando la mamá lava, cose, barre; es decir “cosas de mujeres”. En el caso de los niños se les involucra en cosas como

acompañar al padre si es que ya es apto para participar en el rancho y demás. Existe una participación temprana de niños en el trabajo adulto, esto va a ir de acuerdo con las capacidades del sujeto. Gradualmente se le van asignando tareas más complejas, pero que será capaz de realizarlos. Se cree por ejemplo en mi comunidad, que en el caso de los niños insertarlo al trabajo del rancho es educar a un buen hombre porque cuando sea grande será un hombre de bien, un hombre trabajador.

Si bien ya se mencionaron algunas de las situaciones en las que se da la socialización en la mayoría de las culturas, Ruth Paradise (2010, p. 77-94) se encarga de analizar la interacción de los adultos con los niños a partir de la comprensión de su contexto social y cultural. Y menciona dos puntos de vista, desde la cultura occidental que en este caso se refiere a la pasividad de los padres con respecto al cuidado del infante: existe quien cuida al niño o sea el adulto está vigilando que no haga desorden, se lastime, etcétera, y la segunda, que es dentro de las culturas indígenas que se da la colaboración tacita, esto es “enseñarle al niño a cuidarse”, es decir, el adulto observa pero no interviene a menos de que no pueda o esté en peligro. En ocasiones ver la forma de crianza de las comunidades y pueblos indígenas se puede confundir como pasividad de una forma negativa ya que no ayudan al niño en sus actividades, no obstante, el niño es visto como capaz y autónomo.

Asimismo, otra autora que abona a este tema es Barbara Rogoff (2010, p. 97-100), que se enfoca en la observación aguda y la escucha atenta de las acciones de su entorno, es decir cómo los niños aprenden y adquieren conocimientos y habilidades.

Una de las capacidades que tenemos desde pequeños es la observación, casi de la mayoría de las cosas que adquirimos durante toda la vida es a partir de la observación, un ejemplo es nuestra lengua materna, el niño al ver y escuchar a otros sujetos comunicarse intenta reproducirlo, de esta manera practica y comienza a decir sus primeras palabras.

Sin embargo, se debe tener presente las intenciones del sujeto, por ejemplo, no es lo mismo observar alguna acción solo por observar a observar y dedicarle toda la atención posible, es decir, existen una variación de grados en la observación. Esto dependerá de la motivación que según Rogoff (2010, p. 113) es el propósito de la actividad.

El término que la autora propone es “la participación intensa en comunidades” (p. 100) y se refiere a la observación aguda y la escucha con la intención de involucrarse en la actividad.

Pero ¿qué papel juegan las personas adultas o con más experiencia y los aprendices?

Los adultos o los viejos (los sabios) toman el papel de guía, facilitando la participación de los aprendices, por su parte, los aprendices tienen iniciativa en adquirir todos aquellos conocimientos que los sabios puedan compartirles.

A continuación, compartiré el mejor ejemplo que conozco sobre ¿cómo es crecer dentro de una familia de músicos?, este es mi caso y como ya me referí con anterioridad a los autores Giddens, Gaskins, Paradise y Rogoff, existen principios, agentes, contexto, interacción sociocultural y muchos más factores.

Desde el principio de este trabajo señalé que mi principal agente socializador fue mi familia, familia de huapangueros. Desde que tengo memoria en la casa, no solo en la de mis papás sino de tíos, tías y paisanos que radican en la ciudad de México, siempre había música huasteca, por ejemplo: los días que descansaba mi papá eran de ensayo de jarana o de quinta huapanguera, esos días sabíamos mis hermanos y yo no podíamos hacer tanto ruido porque mi papá ensayaba y nos regañaba porque necesitaba concentrarse, incluso no nos dejaba ver la televisión a gusto porque el ruido lo distraía. Entonces, no nos quedaba más que estar prestando atención a sus ensayos inconscientemente; de repente cuando se daba cuenta de que lo veíamos ensayar nos tocaba y cantaba alguna canción infantil como “Un elefante se columpiaba” del músico alemán Jame Locker, incluso recuerdo que me cantaba una canción llamada Abeja Reina interpretada por el trío Halcón Huasteco, específicamente me cantaba el coro con una pequeña adaptación:

“Y te sentías, abeja nena, que ambicionabas

Abeja nena, una colmena

Abeja nena, de oro y seda

Y yo sabía, abeja nena, vendía mi vida

Abeja nena, con tal de darte

Abeja nena, lo que querías”

¡Yo soy la nena!... Me gustaba escuchar y observar a mi papá y me preguntaba ¿cómo sabe mover las manos de esa forma? y ¿cómo sabe en qué momento realizar los movimientos?; admiraba tanto a mi papá y hasta la fecha lo admiro y lo admiraré por siempre, porque a pesar de que no haya estudiado en una gran academia de música, es uno de los mejores músicos que conozco y esto no se mide en un documento que lo

garantice o si domina el lenguaje técnico musical, sino porque a partir de ser músico e integrante de la comunidad y sobre todo mi papá, me ha enseñado valores como el amor a lo que uno hace, a la herencia, al don, respeto, constancia, dedicación y humildad porque a pesar de que tiene una vida entera dedicándose a la música, sigue adquiriendo conocimientos y habilidades.



Fotografía 5: Juan Carlos Garcia y Adriana Garcia en la fiesta patronal de la comunidad de Anayal Número Dos y detrás la danza de los San Migueles, 2002. Tomada del: Álbum de la familia Garcia.

Por lo general, las tardes que coincidían los tres hermanos, Lorenzo, Pedro y mi papá ensayaban, esos ensayos se volvían fiestas porque los paisanos vecinos escuchaban y se acercaban a los ensayos, era ahí cuando comenzaban a tomar, bailar, cantar, escuchar, disfrutar y bromear, esas ocasiones era como estar en el pueblo, solo que más pequeño. Recuerdo que a mí no me gustaba bailar; es más a ninguno de mis hermanos, lo que yo hacía en estos ensayos era quedarme a observar pero mi mamá me regañaba porque estaban tomando, pero a mí me gustaba verlos y escucharlos, también recuerdo las veces que tenían contrato en la comunidad porque toda mi familia los acompañábamos: mi mamá, mis hermanos, mi tía, mis primos, mis demás tíos y tías, todos viajábamos porque iban a tocar los hermanos Garcia, es decir, más que un contrato o verlo como un trabajo era una invitación para toda la familia Garcia; así fue de los 5 a 9 años.

A partir de los 10 a 15 años fue algo similar, en los cumpleaños no solo míos sino en general de toda la familia se preparaba comida, que la mayoría de veces era el mole del pueblo y se compraba el pastel e invitábamos a toda la familia y paisanos porque se sabía que cuando se juntaban mi papá, mi tío Pedro y algún paisano músico iban a echar huapango; para mí son, fueron y serán cumpleaños muy especiales que llevaré conmigo siempre, eran especiales porque podía pedir el huapango o son que yo quisiera y lo tocaban, de hecho más que las mañanitas tradicionales mis preferidos son “Las Mañanitas Huastecas”, “El Ranchero”, “El Tejoncito”, “Cielito lindo”, “La Petenera”, “El Ausente”, “El Huerfanito”, en fin...

De los 16 a 18 años, durante esta etapa fue donde comenzó a gustarme más la música huasteca pero sobre todo bailar; me acuerdo que yo quería asistir a todos los huapangos que hubiera en ese entonces, ya sea en la comunidad o en la ciudad y uno que recuerdo con mucha emoción fue cuando por primera vez conocí al trío Oro Hidalguense uno de los más grandes exponentes de la música huasteca, trío que abrió camino para nuevos tríos; la huapangueada se llevó a cabo en el salón María Isabel en el estado de México, salón donde se realizan hasta la fecha huapangueadas con tríos famosos y también se les da espacio a tríos no tan conocidos o que apenas empiezan, de esa ocasión solo recuerdo al trío Oro Hidalguense y un cuarteto huasteco llamado Emperadores de mi Tierra.



Fotografía 6: Adriana Garcia Salvador junto con el trío Oro Hidalguense, 2018, Salón Ma. Isabel, EDOMEX. Tomada por: Teresa Garcia.

Otro recuerdo muy marcado que tengo fue cuando cumplí 18 años, fue un cumpleaños muy especial porque siempre había soñado que me trajeran trío huasteco, ese era mi sueño desde pequeña, aunque tocaban mi papá y mis tíos en mis cumpleaños no era lo mismo ya que quería que estuviéramos todos del otro lado, es decir, no de músicos, sino de invitados de una fiesta por así decirlo; los tríos que siempre soñaba que me trajeran eran Oro Hidalguense, Cantores del Son, Cantores del Alba, Dinastía Hidalguense, tríos que marcaron un antes y un después dentro de la música huasteca y otros que apenas iban comenzando.

Fue un 20 de noviembre del 2019 y la preparación de todo comenzaba días antes con ayuda de las comadres, sin embargo, como no nos encontrábamos en el pueblo la ayuda era de mi tía y algunas vecinas con las que mi mamá se lleva bien, fue así como ellas se encargaron de la comida y los preparativos, mientras mi papá y mi tío se encargaron de las sillas, mesas, bebidas, adornos y demás. Toda la familia estaba invitada al igual que vecinos y paisanos que radicaban en la ciudad. Llego el día y conforme cayó la tarde recuerdo que fueron llegando los invitados poco a poco, pero como eso de las 5 de la tarde cuando ya estábamos la mayoría, mi tío Pedro Garcia violinista del trío Hermanos Garcia salió de la casa a lo cual no tomé mucha importancia porque su casa estaba a la vuelta y pensé que había salido por algo, pero no; cuando abren la puerta comienzan a sonar las mañanitas, entra mi tío y detrás de él el trío huasteco, me quede sorprendida y muy emocionada no sabía que decir pues era mi sueño que me trajeran un trío huasteco, fue demasiada la emoción que comencé a llorar, mi tío me abrazó y me dijo unas palabras muy emotivas y se le comenzaron a llenar sus ojos de lágrimas; no podía creer quien era el trío ya que el violinista era integrante de uno de mis tríos favoritos: La Dinastía Hidalguense, la leyenda del huapango, el señor Anatolio; a partir de ahí comenzó la huapangueada y sin ningún incidente a cabo bien mi cumpleaños.

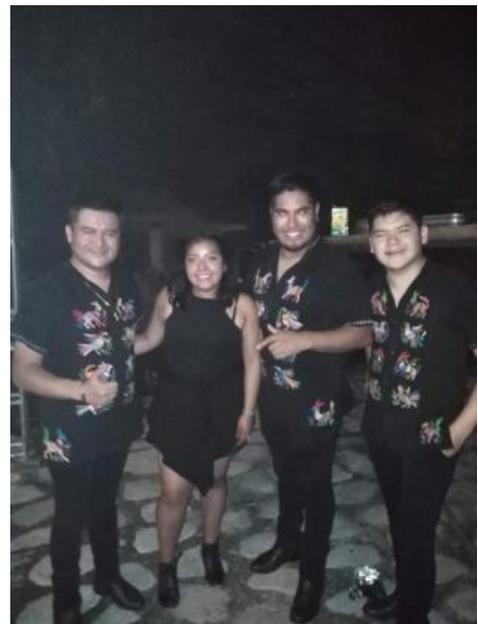
Recuerdo otra ocasión que junto a mi tía Teresa Garcia viajamos a Zozocolco a la fiesta patronal que es del 28 al 30 de septiembre, donde son días de huapangueadas; era un fin de semana y el viaje fue de entrada por salida ya que yo tenía que asistir a la escuela. Fue muy pesado ya que viajamos en la noche y llegamos en la madrugada, ese mismo día en la noche fue la Huapangueada y acabando nos subimos al autobús de regreso a la Ciudad de México.

La Huapangueada comenzó por eso de las 9:00 de la noche y terminó a las 4:00 de la madrugada, esto se realizó en el atrio de la Iglesia con varios tríos huastecos tanto de la

región como de renombre. Ahí pudimos encontrar a mucha gente de la comunidad como de las diferentes rancherías e incluso de otros estados.



Fotografía 7: Trío Halcón Huasteco en la feria patronal en honor al santo patrono San Miguel Arcángel en Zozocolco de Hidalgo, Ver, 2019. Tomada por: Teresa García



Fotografía 8: Trío Oro Hidalguense en la feria patronal en honor al santo patrono San Miguel Arcángel en Zozocolco de Hidalgo, Ver, 2019. Tomado por: Teresa García

De los 18 años hasta hoy en día seguí acompañando a mi papá a sus contratos en la comunidad, incluso vamos cuando nos invitan o las veces que se han hecho huapangueadas en la casa de mi tata Mateo; la comunidad ya nos reconoce y nos toma en cuenta en las actividades no solo en fiestas y huapangueadas sino en las diferentes prácticas que hay dentro de la comunidad, esto cuando nos encontramos allá que es por temporadas; por otro lado la dinámica en la ciudad sigue siendo la misma; el año pasado para ser exacta el día 12 de febrero de 2023 se llevó a cabo en Iztapalapa , CDMX una huapangueada con el motivo de los 18 años de mi prima Karen, todos participamos en este evento, al igual que en mis 18, las vecinas , mi mamá y mi tía se encargaron de la comida, mientras mi tío, mis primos, mi papá, mi hermana, sus padrinos y yo estuvimos en el salón adornando y acomodando mesas, sillas y demás.

La misa se llevó a cabo como por eso de las 3 de la tarde, después del acto religioso se venía una sorpresa para mi prima, el trío Huapangueros Imponentes, al igual que para mí,

mi prima se llevó la gran sorpresa ya que no se esperaba que le llevaran trío, en este caso lo planeo su papá junto a mi papá.

Los invitados eran la familia, vecinos y paisanos, la fiesta a cabo a las 2:00 de la mañana.



Fotografía 9: Trío Huapangueros Imponentes, en los 18 años de Karen Garcia el día 12 de febrero 2023, alcaldía Iztapalapa, CDMX. Tomado por: Karla Garcia

Pero esos son algunos sucesos en concreto, realmente podría seguir relatando más pero no acabaría, entonces, ¿Cómo era mi día a día en una familia de músicos? Me acuerdo que siempre escuchaba a mi padre ensayando, los días que descansaba de su otro trabajo los dedicaba para tocar la jarana o la quinta; normalmente cuando regresaba de la escuela encontraba a mi papá ensayando, había veces en que mi mamá se molestaba con mi papá porque no dejaba escuchar la tele, muchas veces igual me molesté porque no nos dejaba ver la televisión a gusto y mi papá nos decía que jamás se deja de aprender por eso él se la pasaba horas ensayando; solo se paraba a comer y volvía a tocar su instrumento, la mayoría de las veces me tocaba hacer tarea y compartir mesa con él porque si no estaba tocando estaba escuchando alguna canción que se tenía que aprender o transcribiendo las canciones en su cuadernito que carga a todos sus contratos, él dice que es por si no se acuerda bien de la letra de alguna canción saca su cuadernito y ya comienza a cantar.

Cuando ensayaba solo se paraba a comer o cenar y después pedía un café y unas galletas o pan. Así eran los días de ensayo en la casa, veía a mi papá cómo disfrutaba seguir adquiriendo más conocimientos musicales.

Hasta hoy en día sigue ensayando igual o incluso más porque ahora es el ingreso diario, la diferencia es que ahora cuenta con dos acompañantes más en los ensayos, mi hermano José Luis (integrante del trío Alazán Ranchero) y mi hermano Juan Carlos que él se encuentra en el proceso inicial por decirlo de alguna manera ya que apenas se está apropiando y familiarizando de los círculos que se utilizan en el son o huapango y el rasgueo de la jarana; puedo decir que los ensayos han cambiado porque mientras ellos tocan mi hermana, mi mamá y yo participamos de alguna manera, en cantar, en escuchar e identificar si se equivocaron, si están desafinados sus instrumentos, si se equivocaron en la letra de alguna canción, en recordarles canciones, etcétera.

Cuando ensayan los tres se escuchan indicaciones de cómo va tal canción, en ¿qué tono o círculo?, ¿qué ritmo?, ¿quién es primera o segunda voz?, es decir, entre los tres van en este proceso de adquisición y aunque mi papá es un músico viejo experimentado también va aprendiendo de José Luis y Juan Carlos, lo mismo que mis hermanos aprenden de la experiencia y las vivencias de mi padre.

Cuando éramos pequeños se podía escuchar a mi papá con su jarana y nos enojábamos por el ruido, hoy todos nos integramos a este ensayo y no necesariamente tocando un instrumento, sino que sabemos cuándo alguien está desafinado, cuando están bromeando, cantando, pidiendo algún huapango, son o canción, incluso de la experiencia que tenemos al escuchar sones y huapangos mencionamos cómo toca alguna canción algún otro trío huasteco o cuando nos pregunta mi papá por cierta canción o trío huasteco que él no se acuerda, etcétera... Al final estamos participando en este proceso a diferencia de cuando estaba chiquita hoy puedo percibir cuando no están afinados los instrumentos, si no le llega a la voz, si no va así cierto huapango o muchos factores y detalles que entran dentro de la música.

Así es como mi primer agente socializador fue mi familia y la comunidad porque una no es sin la otra, si yo no hubiera nacido en esta familia no hubiera estado dentro de esta comunidad, pero sin la comunidad mi familia estaría en otro contexto muy diferente al que nos encontramos.

Finalmente, la socialización forma parte fundamental del desarrollo óptimo del sujeto, claro que esta socialización no será la misma para todos, pues cada sujeto nace, crece y se desarrolla en un contexto específico y en una cultura específica. Entonces, la socialización forma parte de lo que es el sujeto. Así como los músicos de Anayal que crecieron en familia de músicos huapangueros.

4.7 Los estilos de adquisición y transmisión de habilidades musicales del Huapango en Anayal Número Dos

El adquirir habilidades tiene sentido para quien los desarrolla, es como la lengua tiene sentido porque le damos el uso social para comunicarnos; es lo mismo en la música, tiene sentido para el sujeto que hace música, si no, fuera como aquellos conocimientos que nos enseñan en la escuela, que muchas veces no le encontramos sentido o que se encuentra muy alejado de nuestra realidad pero que se tienen que enseñar porque así lo marca un programa.

La música tiene un sentido social, colectivo, cultural, social e histórico, sea de la forma en que adquieres o la aprendes. Es factible considerar a la música como un tipo específico de lenguaje, razón por la cual comparte algunas de las características señaladas por los autores anteriormente citados.

Sí bien dentro de la comunidad se adquieren esas habilidades y capacidades en la cotidianidad (en el caso de los músicos) y en sí, la mayoría de la comunidad está inmersa con esta práctica porque para todo siempre hay un trío huasteco, o sea, en el caso de los músicos y su gusto/afinidad por la música huasteca no es una predisposición natural, según algunos músicos de la comunidad afirman que el ser músico es un don que te otorga la sangre de la familia y que por más que una persona se esfuerce en aprender, no será un buen músico, porque eso se lleva en la sangre. Un don dentro de la comunidad es algo que se hereda en la sangre, es decir, que viene de familia y que desde un inicio se puede notar la facilidad que se puede apropiarse o adquirir habilidades como tocar un instrumento, ser bueno para el rancho, ser carpintero, costurera, etcétera. En otras perspectivas conceptuales, a esto se les llama predisposiciones.

Pero tampoco el nacer y crecer en una familia de músicos asegura que todos seguirán el camino de la música; es decir, habrá hijos de músicos que tengan mucha más afinidad, al grado de llegar a tocar algún instrumento y otros que solo tendrán una afinidad de distinta

manera como disfrutar de esos sonos y huapangos; me refiero a que el gusto por la música y las capacidades musicales no serán las mismas de una persona que decidió seguir el camino de la música a un hijo que igualmente creció en el seno de una familia de músicos pero que lo lleva a cabo de distinta manera, como bailarlo, escucharlo, cantarlo. Con esto no quiero afirmar que no pueda aprender o adquirir esos conocimientos, como afirmaba Edgar Willems (2007, p. 44) citado anteriormente, todos los seres humanos podemos desarrollar nuevas capacidades, en contraste, dentro de los músicos de la comunidad se dice que solo los que llevan en la sangre serán buenos músicos y ser buen músico significa que la gente, la comunidad, te reconozca como tal.

A partir de la transmisión oral de conocimientos musicales se van adquiriendo esas habilidades, por eso la importancia de saber a fondo cómo es que se adquiere dentro de la comunidad de Anayal Número Dos, y con qué estrategias se han apropiado de estos saberes musicales.

4.8 Imitación

Según McDougall (1974, citado en Bandura & Walters, p. 48) la imitación es una predisposición humana innata, donde el sujeto copia las acciones o movimientos corporales. Dentro del huapango ha sido un puente para la adquisición de estos saberes musicales, es decir, el Sr. Mateo Garcia fue su herramienta para adquirir las habilidades en el violín; la observación y la imitación, ya que vio al violinista agarrar la vara, la posición y la altura, para después reproducirlo.

Muchas veces dentro del juego se puede ver estas acciones imitadas, por ejemplo, Dulce de cuatro años, hermana de Mateo Espinoza, violinista del trío Alazán, cuenta con una guitarra de madera de juguete la cual, al ver tocar al trío, comienza con esta imitación: la posición en que va el instrumento; aunque no sepa nada de notas ni el mánico (rasgueo) del huapango, imita los movimientos de las manos; entonces muchas veces estas acciones se dan desde la infancia.

Más que un docente que dirija el aprendizaje es más el interés que tenga el sujeto, quien a partir de su observación imita y no hay detrás alguien enseñando.

Entonces, podría decirse que es observacional, que se da a partir de situaciones sociales en las que está inmerso el sujeto.

José García (2022): “Desde que tengo memoria, recuerdo que seguía a tu abuelo a sus contratos, yo estaba chico, pero me gustaba ir con él a ver y escuchar como tocaban, fue así como viendo a tu abuelo aprendí a tocar la quinta” (García, J. 24 de octubre, 2022).

4.9 Silbido

El silbido es una acción que muchas veces pasa desapercibido, incluso hay personas que no pueden silbar, pero los músicos lo han usado como medio de adquisición de estos conocimientos y habilidades musicales.

El silbido se usa y se le da diferentes usos e intenciones, por ejemplo: es un sistema de comunicación en algunas comunidades como en San Juan Totolac en Tlaxcala, denominado lenguaje del viento, también, se utiliza de forma ofensiva. Pero en el caso de la música es para imitar los sonidos que producen los instrumentos.

Fue así el caso de Don Mateo García, uno de los primeros músicos de la comunidad de Anayal Número Dos.

Don Mateo cuenta que cuando tenía cinco años comenzó su gusto por la música; tanto era su gusto que asistía a las fiestas que había en la comunidad, estuviera invitado o no, sin importar que su padre no lo dejara ir. Asistía a las fiestas o donde hubiera huapango porque le gustaba cómo sonaba, veía cómo afinaban y cómo movían sus manos, fue así como él adquiría el ritmo y la melodía por medio de chiflidos:

Axkni kit kgatsi antiya kit kuilaparacha kaxchmatma, kaxchmatma wan chu ktxukulh lakgti pakgsa kkgatsi ktxukulh liskgoli⁷- (García, M. 24 de octubre, 2022)

Pero fue hasta los 13 años cuando comenzó a tocar el violín.

Es decir, reproducía la melodía a partir del chiflido para después sacarla en el instrumento.

Cuenta que de sus compañeros era el único que sabía afinar los instrumentos.

Es interesante esta manera de adquisición ya que se utiliza también la habilidad de una escucha muy atenta para poder imitar el sonido a partir del silbido.

⁷ Iba a las fiestas y escuchaba, escuchaba y se me quedaba en la mente y después lo chiflaba. Interpretación del testimonio de Don Mateo García.

Li= lo, skgoli= chiflar

En el caso de Don Mateo es peculiar ya que era el único que podía afinar los instrumentos para que se escucharan bien.

4.10 Herramientas para la adquisición del huapango

Las nuevas generaciones han encontrado y empleado herramientas para su proceso de adquisición aparte de las ya mencionadas anteriormente, utilizando los videos tutoriales (el mánico de los instrumentos, leer partituras, aprenderse las notas, afinación, etc.), aplicaciones para afinar los instrumentos, videos para aprender canciones y extender su repertorio.

Como es el caso de José Luis que fue así como aprendió a tocar la guitarra sexta y la quinta huapanguera y es así de la misma manera que va adquiriendo habilidades en el violín



Fotografía 10: José Luis García Salvador en su proceso de observar un video tutorial como tocar la petenera para después reproducirlo en el violín, 2022. Adriana García Salvador.

Según José Luis, si bien no hubo un interés inmediato, sí comenzó el interés por la música regional mexicana a partir de los 15-16 años, empezó con la guitarra sexta viendo tutoriales

en internet y a practicar todos los días, a partir de esto comenzó a sacar canciones de artistas, como Ariel Camacho, quien siempre ha admirado. A los 18 años estando en la comunidad se interesó ahora por la música huasteca y sus instrumentos, adoptando la quinta huapanguera como su principal instrumento, aproximadamente su proceso de adquisición fue de seis meses ya que tenía como antecedente la guitarra española, aparte de que usó herramientas como videos tutoriales, la observación, la escucha y sobre todo la práctica.

Por su parte, Mateo Espinoza y José Espinoza estuvieron también inmersos dentro de la música ya que su abuelo Francisco Espinoza tocaba la jarana con Don Mateo y su tío Venancio Espinoza que toca el violín, por esa razón Mateo se interesó por este instrumento, gracias a su tío, mientras su hermano José se interesó más por la jarana.



Fotografía 11: Mateo Espinoza en sus primeros acercamientos al violín, 2014. Proporcionada por: Mateo Espinoza.

Mateo comenzó a adquirir sus habilidades a partir de los 19 años, menciona que lo invitaron a un taller que se daba en la escuela de la comunidad y quien impartía ese taller era el Sr.

Juan de Gaona que forma parte del trío Gallitos de Caxuxuman, de la misma comunidad (Caxuxuman); en ese taller le enseñaron cosas básicas como las posturas, la manera en que se debe agarrar la vara, después ese taller se terminó y fue cuando compró su propio violín y comenzó a ver tutoriales y poner en práctica lo que veía.



Fotografía 12: Trío Alazán en ensayo, afinando el violín con una app desde su celular, 2022. Adriana García Salvador

4.11 Adquisición según la academia

La manera más reconocida de aprender a tocar un instrumento es a partir de lo académico; esto sucedió en los casos del proceso de adquisición de habilidades de José Espinoza y Ezequiel Espinoza, que fue diferente a los de José Luis y Mateo, ya que ellos desde un inicio asistieron a la escuela Ensamble Huasteco Comunitario “Cántaros del Sol”, donde la metodología de enseñanza es más académica; cuentan con docentes que se encargan de enseñar a leer partituras, saber las notas, reconocer los círculos de los huapangos o sones, también a partir de ciertas metodologías o didácticas para aprender el rasgueo de la jarana que es el instrumento que tocan los dos. El rasgueo o azote básico que es muy característico del huapango tradicional se les enseña a partir de dos frases: este se divide en seis tiempos

“Hua-pan-gue-ro-yo-soy” y/o “qué-bue-no-ya apren-dí”

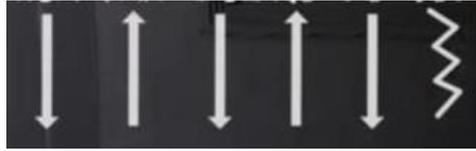


Imagen 10: Mánico y/o rasgueo de la jarana huasteca, tomado de YouTube: Mánico huasteco- huapanguero yo soy, tres en línea.

Las flechas representan el movimiento que se tiene que hacer con la mano, es decir, las flechas hacia abajo indican que se tienen que tocar todas las cuerdas con el peso de la mano hacia abajo, la mano con los dedos juntos pero la mayor fuerza la tocarán el pulgar y el índice junto a los demás dedos, por su parte las flechas que van hacia arriba la mano hará el mismo movimiento hacia arriba pero la mayor fuerza que tocaran las cuerdas será el dedo pulgar (siempre juntos los dedos), por último, la línea en zigzag significa el apagado, el cual es el movimiento hacia abajo pero no dejando ir la mano sino se hace como un tipo “azote” (es decir, que la mano se queda atorado por decirlo de alguna manera) el dedo pulgar en la quinta cuerda, mientras los demás dedos tocan el resto de las cuerdas. Es así como empiezan su acercamiento con la jarana huasteca.

Sin embargo, José y Ezequiel han seguido avanzando en su formación en la adquisición de habilidades musicales fuera de la escuela, ya que consideran que es muy repetitivo, que incluso sienten que llegan aprender más con José Luis y Mateo cuando se reúnen para ensayar.

Capítulo 5. ¿Especialistas (teóricos) o músicos (especialistas prácticos) de la comunidad?

Para ir finalizando, la mayoría de los autores occidentales mencionados en este trabajo concuerdan que se deben tomar en cuenta los antecedentes del sujeto, el contexto, su socialización pero con el objetivo meramente de que aprendan estas habilidades y conocimientos musicales para después desecharlo o no tomarle mucha importancia llegando al objetivo deseado, que mayormente es ser un músico exitoso.

Es decir, en cuanto a los autores que cité en el capítulo 4: *Estudios y antecedentes de adquisición y aprendizaje de la música*, específicamente en el apartado 4.2 *Aprender música*; Alsina considera que quien produce la música genera un proceso para que sea accesible, apreciada y disfrutada pero para que eso suceda se deben tomar en cuenta los antecedentes musicales del aprendiz, pero a diferencia de la comunidad de Anayal Número Dos, no se adquieren conocimientos musicales para que sea apreciada, ni disfrutada; un músico no es músico solo porque quiere tocar un instrumento o interpretar cierto género musical, dentro de la comunidad conlleva un sentido más profundo como los valores comunitarios, tocar para la danza, tocar para el santo patrono, tocar en eventos que se les pide el apoyo, es decir la mano vuelta; ese sentido tiene la música a diferencia de la cultura occidental como “generadores de identidad a través de la institucionalización y homogeneización de manifestaciones folclóricas” (Karmy, 2009, p.1) haciéndolas pasar como representativas de una comunidad cuando no es así, a lo que me refiero es que el folclor no es el problema, el problema sucede cuando es destinado al mercado comercial y a la admiración desde la otredad, alejándose de la legitimidad que la misma comunidad y los músicos le otorgan y así legitimando y homogenizando desde las representaciones hegemónicas y estéticas (Karmy, 2009).

Carl Off (2007, p. 77) va por esta misma línea, absolutamente todos pueden desarrollar habilidades musicales y no solamente las personas que han nacido en el seno de la musicalidad, es cierto, claro que todos podemos desarrollar habilidades musicales pero con un sentido y significado distinto, pues no tendrá el mismo sentido y significado para el músico que adquirió sus conocimientos en la comunidad o en el seno de una familia que tiene los valores comunitarios, en comparación con el músico que aprendió dentro de una institución académica.

Dentro de la comunidad no se aprende música por gusto, quien adquiere o interpreta la música huasteca conlleva identidad, valores, historia, todo lo de los antecedentes y la socialización.

Y no es visto como un medio para llegar a ese fin, sino que lo va guiando y formando como persona y como músico de la comunidad, aparte de las responsabilidades dentro de la comunidad como lo mencioné dentro de los apartados de solidaridad y reciprocidad.

Generalmente alguien que tiene el sueño de ser músico, se tiene la idea de que para lograrlo debe ser famoso y exitoso y en el caso de que no se logre esos objetivos es significado de fracaso, pero dentro de la comunidad sucede diferente, el significado de éxito no tiene nada que ver con una connotación de fama y dinero, para los tríos huastecos de la comunidad el éxito es el reconocimiento de la comunidad, el reconocimiento de las autoridades, el saber que el subagente puede contar con los músicos, las danzas pueden contar con los músicos, pero sobre todo la gente que los contrata muchas veces no les ofrecen mucho porque no tienen la posibilidad de pagar más, no obstante, los músicos aceptan porque son la comunidad; muchas ocasiones pasó esto con el trío los Hermanos Garcia, ya que ellos no radicaban en la comunidad pero les hablaban para ser contratados en Anayal y aunque no era mucho lo que les ofrecían siempre aceptaban; comentaban que en muchas ocasiones gastaban más de lo que les ofrecían porque un contrato para ellos era más que tocar y recibir un pago, cuando recibían contratos llevaban consigo a toda su familia, esposas e hijos, la familia asistía a sus contratos pues no eran extraños sino parte de la comunidad, el trío era más que solo músicos, eran parte de, aceptaban por la comunidad y porque les movía el amor a la música que ejecutaban y todo los valores comunitarios como apoyo mutuo, la reciprocidad, el reconocimiento y la memoria histórica, para recordar a los viejos músicos, como Don Mateo Garcia Sotero.

La adquisición se da a partir de la transmisión oral del saber musical de los cuales se producen grupos sonoros que se encuentran en el saber colectivo, es decir, estas maneras de adquisición de saberes musicales se encuentran en la memoria colectiva del pueblo, entonces su revitalización, preservación, continuidad y desarrollo radica en la base misma de la práctica, a partir de ello transmiten su tradición oral, elementos de su cosmovisión, sus creencias, sus prácticas, sus valores y su lengua.

Además, tomando en cuenta lo que menciona Itzel Vargas (2016, p. 75-93) la música es central porque en muchas ocasiones se encuentra cercana a la realidad de la comunidad, de las personas; la música permite la transmisión de valores, historia, lenguas y prácticas.

Esta analogía es a partir de “poder conceptualizarlos como sistemas de signos simbólicos, constituidos por sistemas de elementos sonoros-discretos, sujetos a restricciones y normativas que se desarrollan en una dimensión temporal y que han sido estudiados en términos de reglas, gramáticas, pragmáticas, estructuras y jerarquías” (Reynoso, 2006, Ibid: 90), como se citó en Vargas, 2016) por ello la música ha sido interpretada como un lenguaje y como lengua, por lo tanto, como un medio de comunicación y transmisión de sentimientos e ideas a partir de signos lingüísticos (cf. Ayala Sánchez 2007; Nava 1995, como se citó en Vargas, 2016)

Por consiguiente, adquirir implica: espontaneidad, observación, escucha, imitación, autonomía, exploración, experiencia compartida aparte de los valores, memorias, historia que estos tienen sentido en la socialización del sujeto dentro de la comunidad, no les nace de la nada el interés y el gusto a diferencia del aprendizaje que sucede en la escuela, aquellos conocimientos que se nos comparten muchas veces no tienen sentido ni significado para los alumnos, tan solo el objetivo de concluir una etapa escolar y recibir un documento que lo avale; en el caso de aquellos músicos que son formados de una forma académica muchas veces en esta formación teórica no es tomado en cuenta todo los antecedentes anteriores y sí llega a tomarse en cuenta es utilizado como un puente para llegar a cierto fin, como es el aprendizaje de esta.

Con respecto a los primeros acercamientos que menciona la autora Violeta Gemsy (2003, p.75) y con lo que sucede en la comunidad es algo parecido pues comenta el señor José García que cuando su padre Don Mateo García y su trío ensayaban y llegaba la hora de la comida dejaban sus instrumentos sobre la mesa, él y sus hermanos aprovechaban en ese descanso del trío para agarrar los instrumentos y solo “hacerlos sonar” con los movimientos que veían que hacían los músicos o lo más parecido, es decir, la imitación, porque como vimos dentro de los apartados anteriores también depende de la edad, pues así fue en el caso del señor José García que comenzó su acercamiento a una temprana edad, diferente en el caso de José Luis que comenzó a una edad más tardía, lo contrastante aquí fue que Luis se acercó primero a la teoría para conocer los conceptos musicales utilizados y el señor José García fue lo contrario, comenzó con la práctica y después en el camino fue apropiándose de los conceptos utilizados dentro de la musicalidad.

El señor José como lo menciona la autora Violeta Hemsy (2003, p .79) se preocupó después de aquellos detalles como apropiarse de este lenguaje técnico, ya que su principal preocupación fue realizar el rasgueo y adquirir una sensibilidad muy atenta de la escucha a los sonidos, las notas, la melodía, el ritmo, los timbres de voz, la armonía, las texturas etcétera.

Incluso para las personas que tienen dentro de su contexto la música huasteca como es en mi caso puedo apreciar cuando un trío esta desafinado aunque no sé tocar ningún instrumento o cuando no le llega a la voz (esta oración es muy común en el contexto de músicos y familia de músicos y se refiere al falsete o a las notas altas que es una de las características principales del huapango), para eso sí debe existir una apreciación muy cautelosa; sucede algo similar en la comunidad, aunque no lo dicen con un lenguaje técnico de la música, por ejemplo: cuando algún trío huasteco viene de fuera y no les llega a gustar como tocan se pueden escuchar comentarios como: “no me gusta como tocan”, “tocan bien rápido, parece que los estan correteando” dentro de esas expresiones no solo lo dicen porque sí, sino que efectivamente estan desafinados los instrumentos, tienen una afinación diferente a la de su voz y/o no tocan correctamente el huapango y es cuando sucede que no llegan a las notas más altas, van descoordinados, no van al mismo ritmo, tiene mal el rasgueo, pueden ser un sinfín de elementos.... Entonces, la comunidad también son conocedores y expertos que han adquirido esta habilidades musicales pero no con el estricto lenguaje musical.

Para la comunidad de Anayal Número Dos la adquisición de la música o bien la música huasteca o son huasteco engloba en su cosmos-vivencia, vivir en comunidad, en hermandad y especialmente en complementariedad, el estar en armonía con la comunidad, en la comunidad todo está conectado, interrelacionado, todo es parte de la armonía y equilibrio de uno y del todo, por eso es importante para la comunidad.

Significa apoyo porque hasta para disfrutar necesitan apoyo, en el compartir la felicidad con la comunidad, el regocijo, etcétera.

Pero también la música revive y trae consigo las memorias de lo que fue un pueblo, de su identidad, de sus raíces que no se pierden sino que se transforman o se agregan nuevas cosas y lo digo porque cuando Don Mateo Garcia tocaba no se imaginó que tiempo después iba a escuchar y a bailar zapateados. Es una forma también de que sus prácticas socioculturales, su lengua sigan sobreviviendo y transformándose.

La música nos identifica como seres pertenecientes a cierta cultura, la música ha servido como una herramienta para la transmisión, revalorización y fomento de las prácticas de la comunidad tanto lingüísticas, culturales, sociales e históricas.

Si bien el conflicto por las tierras y la ambición fue la causante de la desarticulación y como resultado nacieron dos comunidades, el huapango es un articulador social, cuando hay huapango en cualquiera de las dos comunidades se unen, como si volvieran a uno mismo, porque los lazos se dan en el compartir las prácticas y costumbres inclusive no estando en la comunidad se comparten las costumbres porque son parte de los anayalenses, como totonacos.

Y no solo me refiero a prácticas y costumbres culturales sino de la vida cotidiana, a los totonacos nos une la muerte, el dolor, la abundancia, en la alegría, pues se nota cuando alguien fallece y en solidaridad nos acompañan en ese dolor tan profundo, nos recuerdan que la muerte no es el fin, pues después de eso se conmemora la vida de esa persona con el levantamiento de cruz, nos acompañan en la llegada de un totonaco con el bautismo uniéndose en el compadrazgo, nos acompañan en la abundancia pues al sembrar se unen para apoyarse esperando que a todos les vaya bien en sus cosechas, se unen para la alegría y el gozo, para olvidar y dejar a un lado los conflictos, pues al son del huapango todos son una misma comunidad compartiendo la misma tarima.

El huapango sirve para unir y compartir de aquellos lazos de memoria que han heredado, y me quedó claro en la ceremonia de graduación de nuestra licenciatura donde mis compañeros Benny Ángel y María Fernanda interpretaron un son llamado El Parrandero, ya que después de la ceremonia mi abuelo Don Mateo Garcia que asistió, nos compartió que lo hizo estremecer, lo hizo recordar su niñez cuando en la comunidad se tocaba música de viento, cuando su papá tocaba, lo hizo trasladarse a lo que fue la música de viento en Anayal ...

En ese caso, la música nos recuerda quienes somos y de dónde venimos, la música nos identifica y nos define porque conlleva la historia del pueblo, de la gente, de su lengua, de sus costumbres, de su forma de ver la vida.

Por tanto, significa apoyo, reciprocidad, historia, memorias, los identifica, los regnifica como colectividad.

Es cierto que no ejecuto ningún instrumento, pero escuchando a mi abuelo hablar de la música que ejecuta y puedo decir que en primer lugar está el amor que le nació. Que no

fue de la nada porque al escucharlo decir “porque me gusta” detrás de ese me gusta está lleno de memorias de su padre, de su hermano, de sus compañeros, de la comunidad. En el caso de mi padre José García es amor de igual manera, el sentido de cantar canciones que hablan de las huastecas, cantar en su lengua, cantar porque existe ese reconocimiento de la comunidad como músico y como persona nativa de ahí, cantarle al pueblo donde nació, cantarles a las deidades, a sus ancestros, a la tierra, a la memoria y a su gente.

No va a significar lo mismo para el músico que tiene (ya sea que haya nacido en la comunidad, haya pasado su socialización en la comunidad o no haya crecido en la comunidad pero le transmitieron esos conocimientos musicales comunitarios) un vínculo fuertemente comunitario que aquel músico que tal vez tiene otro significado de la música o que tiene una formación teórica, con esto no quiero afirmar que no le den un sentido pero muchas veces es distinto, que aclaro no está mal, sin embargo, sí difieren demasiado y me refiero a un fenómeno que está sucediendo actualmente que es la gentrificación de la música huasteca, existen tríos que su significado es un tanto comercial y económico, tal vez hasta aspiracionista.

Como afirmarí el musico tradicional Eloy Zúñiga “El zurdo”:

De Huapan(gos)(guedas), Todos Santos, etcétera

Los pocos espacios para la música y la cultura huasteca en general, a las generaciones pasadas les costaron sudor y lágrimas... vidas enteras dedicadas al propósito, sin olvidar la enorme historia de dónde vienen las cosas.

Hoy mucho de lo que se hace aquí en la región más bien parece sacado de la más insulsa ocurrencia, el marketing global y el turismo... sin memoria, sin respeto ni empatía, pa quedar bien con los de fuera, y con la comodidad de quien cosecha sin sembrar.

¿Y si hacemos otro concurso? ¿y si ponemos catrinas? ¿y si metemos un grupo de cumbia? ¿y si le damos un premio? ¿y si iluminamos la cascada y hacemos un rave? ¿y si a todo le ponemos chantolo? ¿y si seguimos la onda de los alterados buchones?

Si no escucharon a nuestros mayores, ni recuerdan el sentido de hacer, yo menos tengo qué decir. (2023, s.p.)⁸

A diferencia los músicos de Anayal no pretenden recibir algo a cambio como fama o dinero, ni reconocimiento de mucha gente a tal grado que para contratarlos sea un lujo o un

⁸ Tomado de: <https://www.facebook.com/share/p/s9LAmDDq4vx3c8Mb/?mibextid=oFDknk>

privilegio para unos cuantos que tienen esa posibilidad; cuando la música en Anayal es colectividad, es comunitario, son valores de la gente y de los músicos, el trío de la comunidad que no quiere fama ni siquiera un pago porque como vimos anteriormente es un apoyo a la comunidad, solo buscan el reconocimiento de la comunidad, porque es algo que les nace compartirlo y esto va también fuertemente a la socialización y la creación de lazos comunitarios.

Para la cultura occidental la música es meramente una manifestación artística, experiencia estética, un show, algo que se tiene que admirar desde la otredad, para la comunidad de Anayal regula las relaciones sociales, los valores morales y la historia del pueblo.

La música es central porque está inmersa en la realidad y cotidianidad de las personas, porque forma parte de la manera en cómo nos relacionamos con la comunidad, con las deidades, con la tierra, con la luna, con el sol, con todo lo que existe a nuestro alrededor, a partir de ellos permite la transmisión de valores, de historias, de formas de comunicarse y/o expresarse y no únicamente desde nuestra lengua sino a partir de las diferentes prácticas que hay en dentro la comunidad como la música huasteca.

La música del pueblo de Anayal va ligada a las actividades culturales como son las fiestas patronales, mayordomías, ceremonias de costumbres, a partir de ello se transmiten valores, actitudes, ideologías y transformaciones, es decir una huapangueada no se hace porque sí, sino que dentro de la huapangueada existen sucesos importantes como lo fundamental que es acompañar a los caseros a este evento, dentro de los que asisten y no asisten se van dando cuenta con quien cuentan y con quien no, mi abuelo Mateo siempre comenta cuando alguien lo invita a la “pascua” (huapangueada, mayordomía, bautizo, etc.): “hay que acompañar al compadre porque siempre que lo invito viene y sino vamos ya no nos va apoyar”, “hay que ir porque si no va a decir que no lo acompañamos”, “voy a ir a comprar (ya sea plancha de cerveza, cartón de cerveza, una botella, carne, un pollo, un guajolote, masa, azúcar, refrescos lo que esté a su alcance) para llevar a la pascua porque cuando ellos vienen me apoyan”.

Otra cosa fundamental son las comadres en la cocina y el apoyo para sacar adelante la huapangueada pero este apoyo se da en la reciprocidad, en el caso de que el anfitrión haya apoyado antes y le deban manos tendrán que corresponderle de la misma manera que él lo hizo en su momento; a partir de la música y de las diversas prácticas y costumbres se expresan en sus relaciones de la vida cotidiana. Así, si bien es para disfrutar, unir y

compartir, pero también es para el apoyo mutuo, en la reciprocidad, en la armonía, en la mano (mano vuelta) y en todos esos valores mencionados en apartados anteriores.

Es un articulador social porque interviene en las estructuras y relaciones sociales de la comunidad y en los procesos de cambios, de transformación, de prácticas sociales y manifestaciones culturales de la comunidad porque se construyen en un contexto político, económico, cultural y religioso, permitiendo estos procesos de adquisición de la música para el fortalecimiento, transmisión, revalorización e innovación, por esa razón la música huasteca, no solo vista desde lo artístico sino como un articulador fundamental dentro de la comunidad.

En definitiva, no es si los teóricos y expertos en música hegemónica son mejores que los músicos de Anayal, porque cada uno le da el significado diferente, tanto por su cosmovisión, por su cultura, por su socialización, por sus raíces, por su formación y eso no quiere decir que uno sea mejor que otro sino que los dos son igual de valiosos que comparten características y que merecen el mismo espacio, valor y visualización que los saberes hegemónicos e impuestos.

Conclusiones

Para concluir, vuelvo a recalcar porque quiero que quede muy claro y que, desde un inicio fue el objetivo por el que decidí tocar este tema en mi trabajo de titulación y respondiendo a las tres preguntas centrales: ¿es adquisición o aprendizaje?, ¿Cuál es el significado de la música huasteca o son huasteco para el pueblo totonaco de Anayal Número Dos? y ¿Cómo es que entra la música como articulador social en la comunidad y como se dan esos mecanismos de solidaridad?

Los estilos o procesos de adquisición de habilidades musicales del huapango en cada uno de los músicos aquí citados comparten características, pero también observando las generaciones y el paso del tiempo, existen diferencias y se puede notar en cómo es que se van integrando herramientas y recursos con los que no contaba la primera generación por ejemplo.

Es decir, han adoptado una pedagogía propia ya que son principios pedagógicos que organizan para adquirir estos saberes que consideran socialmente necesarios.

En seguida voy a enumerar los procesos muy puntualmente; esto no quiere decir que estrictamente vayan en este orden. Porque como vimos en el apartado 4.7. *Los estilos de adquisición y transmisión de habilidades musicales del Huapango en Anayal Número Dos*, es un ir y venir porque cada uno de los músicos tuvo su estilo y/o proceso.

1. Las predisposiciones son fundamentales; ya lo mencioné a lo largo de este trabajo que no es que se dé de manera natural y para esto quiero recalcar las dos predisposiciones más importantes para ser un buen músico y que exista un reconocimiento de la comunidad: una según los músicos es nacer con sangre huapanguera, es decir, un don que te obsequia la familia; la segunda y no cabe duda que es la más importante, es llevar contigo los valores de la comunidad, porque aparte de pertenecer a la comunidad, tienes este don y esta responsabilidad de llevar contigo los valores comunitarios y colectivos, porque por más que sepas tocar, seas un buen músico, manejes un lenguaje técnico y tu familia te haya heredado este don, pero si no llevas como músico y como persona los valores y el sentido de la música que es un sentido colectivo, moral, social, histórico; nunca serás buen músico y no tendrás ese reconocimiento de la comunidad.
2. La observación y la imitación son herramientas fundamentales para la adquisición como lo afirma la autora Hemsy (2003, p. 77-78), ya que a partir de estas herramientas el cuerpo lo materializa. Todos vemos, pero la observación atenta a los movimientos corporales en el caso de los músicos es fundamental. Para el señor Mateo Garcia fue su pilar para adquirir las habilidades musicales, el señor José, los jóvenes José Luis, José Francisco y Mateo de igual manera, pero la diferencia es

que además de ver a los músicos, incluyeron recursos como videos tutoriales y la tecnología que se cuenta en la actualidad.

3. La escucha es también fundamental, existen varias formas o planos de esta habilidad, sin embargo, para los músicos es una escucha atenta y para los músicos de la comunidad creo firmemente que están en dos planos retomando lo que menciona Copland Aaron (1975, p. 17-23), el primero es: el plano expresivo, es decir, saber qué y por qué están tocando, no solo tocar huapangos porque sí, si ese fuera el caso, entonces no existiera la música para cada ocasión o circunstancia, ellos saben lo que quieren expresar con los sones y huapangos. El siguiente plano es el puramente musical, pero no a partir del lenguaje técnico o no tan bien desarrollado, es más bien en un sentido que ellos tienen, me refiero a un lenguaje en el que se pueden entender, con escuchar pueden sacar cierta canción o huapango sin saber notas y círculos en estos saberes y habilidades lo pueden hacer; he visto muchas veces a mi papá sacar las notas de un huapango o canción con solo escuchar el son o el huapango en su celular o de otro músico. Entonces, el término “puramente musical” tendría que ser reformulado y criticado porque no solamente son expertos los que estudiaron en grandes conservatorios e instituciones y saben el lenguaje musical, existen otro tipo de expertos en música, en saberes musicales a los que se conocen y que se han legitimado como únicos; existen otras formas de nombrar las notas, los acordes, lo abstracto de la música, otros procesos, etcétera.
4. Silbido, esta herramienta que puede pasar desapercibido o no, como es el caso de San Juan Totolac en el estado de Tlaxcala, que es un sistema de comunicación para este pueblo. Entonces, realmente es una herramienta esencial dentro de su pedagogía propia, ya que el silbido interpreta o reproduce el sonido que emiten los instrumentos. El señor José García, por ejemplo, lo utiliza para dar la melodía alguna canción, a partir de ahí es una guía para encontrar en qué tono sacar la canción.
5. La práctica, y esta siento que va ligada a la primera fuertemente porque el gusto (predisposición) va a llevar al sujeto a materializarlo.
6. Las herramientas tecnológicas que fueron integradas por la tercera generación y aparte de lo que ya se mencionó, agregaron: celular, internet, videos tutoriales, aplicaciones para afinar y plataformas digitales como YouTube.
7. En cuestión a la formación académica de José Francisco y Ezequiel, comenzaron desde lo formal en el Ensamble Huasteco Comunitario “Cántaros del Sol”, donde la metodología de enseñanza es más teórica; por ejemplo se les enseña en un primer instante a conocer las notas para después leer partituras y todo el lenguaje técnico;

una de las metodologías más marcadas dentro de esta escuela es “Huapanguero yo soy” el cual se emplea esta oración para enseñar el rasgueo o azote de la jarana y esta se divide en seis tiempos. Si bien adquirieron la base de la música en la escuela dejaron de asistir porque se les hizo aburrido y repetitivo, ya que comentaban que veían lo mismo y no avanzaban. Fue así como complementaron con los ensayos del trío Alazán Huasteco, entre canciones, huapangos, sones, cumbias, norteñas, zapateados se iban retroalimentando, puliendo lo que José y Ezequiel traían del ensamble, como Mateo y José Luis traían de manera empírica y autodidacta.

Por último y no menos importante, al contrario, diría que es primordial que son los músicos de la región, fueron y son importantes para la adquisición de las habilidades y saberes musicales de estos jóvenes, ya que viéndolos y guiándolos de una forma que tal vez no fue conscientemente aprendieron y nacieron nuevos músicos, Don Mateo fue la guía para su hijo José, José fue guía para su hijo José Luis, Don Francisco Espinoza (músico también de la comunidad) y Don Venancio Espinoza (violinista) fueron guías de sus nietos y sobrinos Mateo Espinoza, José Espinoza y Ezequiel Espinoza y como lo dicen los jóvenes del trío Alazán son guía e inspiración, de igual manera otros músicos como Don Juan de Gaona, mejor conocido como el “Gallito Mayor” que fue quien de manera más formal le enseñó al joven Mateo Espinoza en un taller donde vieron nociones básicas como posturas, cómo tomar la vara y demás.

La música y el papel de los músicos, sus procesos de adquisición, sus estilos, es decir, las pedagogías propias tendrían que ocupar un lugar primordial dentro de las instituciones educativas y más que verlos de forma folclórica o una asignatura artística implica y va más allá, porque están inmersos valores históricos, sociales, culturales, va más allá de solo ser un show o buscar el éxito y la fama, porque en la comunidad de Anayal Número Dos regula las interacciones sociales, entonces, es importante dejar de ver estos temas como un tema que no servirá de mucho para los alumnos o solo les servirá a aquellos que tengan ese interés; la música de esta comunidad nos enseña y nos recuerda ¿quiénes somos? y ¿qué papel tenemos dentro de la comunidad?, ¿cuál es nuestro objetivo?, por esa razón regula hasta la formación del ser humano y como músico perteneciente a un contexto.

Es importante reconocer y visibilizar pero también valorar que existen otros procesos de adquisición y aprendizaje aparte de lo academicista y teórico, una pedagogía decolonial es urgente pues no olvidemos que nuestra relación se gesta de las herencias culturales y sociales; que estamos parados en un contexto intercultural y diverso como sociedad mexicana por solo mencionar a nuestro país; tenemos que ser críticos y reflexivos para la

transformación, para lograr cambios en la educación, para una praxis descolonizadora, para que se formen personas críticas, reflexivas, generadoras de conocimientos emancipadores.

Por esta urgencia se necesitan docentes, expertos de saberes y conocimientos que no se sustenten únicamente en un documento como un título otorgado por grandes academias, donde sus clases son meramente teóricas y vacías, es importante plantear y analizar lineamientos educativos que contribuyan a diferentes formas de adquirir o aprender no solo música, sino absolutamente todo conocimiento y saber.

La educación que conocemos oficialmente dentro de las instituciones ha tratado de homogenizar y estandarizar todo conocimiento y proceso, dejando a un lado la diversidad de pueblos y comunidades que han resistido a lo largo de más de 500 años, donde no se les otorga espacios más que en los informales, menospreciándolos e invisibilizándolos.

Por esa razón, estos expertos en la música deben tener un papel importante dentro de los salones de clases y demás espacios.

Menciono las aulas porque es uno de los lugares oficiales donde no son oficializados, ni reconocidos por un sistema neoliberal.

Y no es que esté en contra de la pedagogía colonial y no se trata si estoy en contra o no, se trata de una utopía donde todos los saberes quepan en un salón de clases, donde en el sistema educativo no solo permita el acceso a docentes titulados y con maestría, salidos de instituciones reconocidas y den paso y oportunidad a otros expertos; expertos en “otra” música, en “otras” matemáticas, en “otra” historia, en “otras” lenguas a parte de las hegemónicas y privilegiadas, otros conocimientos que son primordiales y que regulan comunidades.

Se busca un diálogo de saberes donde todas las lenguas y saberes quepan y no pese más una que la otra pues vale lo mismo aquel músico estudiado, salido de los mejores conservatorios, que el músico de Anayal Número Dos, pues finalmente adquirir o aprender los conocimientos o saberes musicales dentro de la comunidad está completo de cosmogonía, de valores y memoria histórica no hace menos músico que aquel experto que domina el lenguaje técnico musical, que sabe leer partituras, técnicas y demás.

Pues finalmente, como dice Don José Garcia de qué te sirve saber de notas, de acordes, de técnicas musicales si al ejecutar tu instrumento no transmites nada, si solo tocas por tocar. Se debería enseñar música con significado y no sin sentido porque de que te sirve

ser excelente músico si está vacío, si nunca entenderán los valores, porque existe un hilo conductor en la música huasteca de la comunidad de Anayal, que es procurar, entender y amar las raíces, la tierra de donde se toca sin preciosismos ni folclorismos, porque cuando eliminan la raíz se vuelve hueco es entonces cuando se permite todo y por eso no se puede decir que el huapango moderno, el que se olvida de sus raíces/el que es comercial es huapango puro, porque el huapango con sentido desgarró su alma al ofrendar su canto, sus notas, sus rasgueos; es canto, es suplica, es oración, tiene esa conexión con las deidades, con el otro, con la comunidad, con la tradición, con el uso, con las costumbres y la forma de ver y compartir la vida en esta tierra misma.



Fotografía 13: José García, Pedro García y José Luis García preparándose para tocar en la comunidad de Anayal Número Dos, 2024. Adriana García Salvador



Fotografía 14: Mateo Garcia Sotero ejecutando la jarana huasteca, 2018. Adriana Garcia Salvador



Fotografía 15: Trío Alazán Ranchero junto a Don Mateo Garcia Sotero, 2023. Tomado por: Karla Garcia Gómez

Anexo 1. Carteles de Huapangos en Ciudad de México



Imagen 11: Homenaje póstumo en memoria del músico tradicional Fernando Morales Gómez, 2023. Tomada de la red social Facebook: Dirección General de Culturas Populares-Dgcpui



Imagen 11: Son para Milo, movimiento cultural más importante de la música tradicional mexicana en la ciudad de México. Legado de Prof. Hermilo Rojas Aragón, 2023. Tomada de la red social Facebook: Son para Milo.



Imagen 12: Proyecto Samir y fiesta de colecta solidaria. Baile en apoyo y solidaridad para la construcción de la casa de la familia Flores Velázquez, esposa e hijas de Samir Soberanes, compañero, amigo y hermano, 2019. Tomada de la red social de Facebook: Radio Zapote.

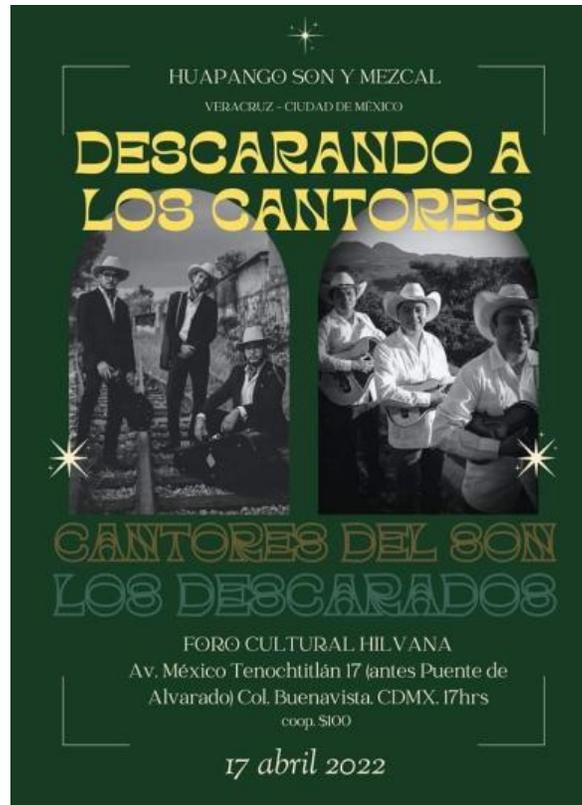


Imagen 13: Huapango son y mezcal. Veracruz-Ciudad de México. Trío Cantores del Son y Los Descarados, 2022. Tomado de la red social Facebook: Trío "Cantores del Son".

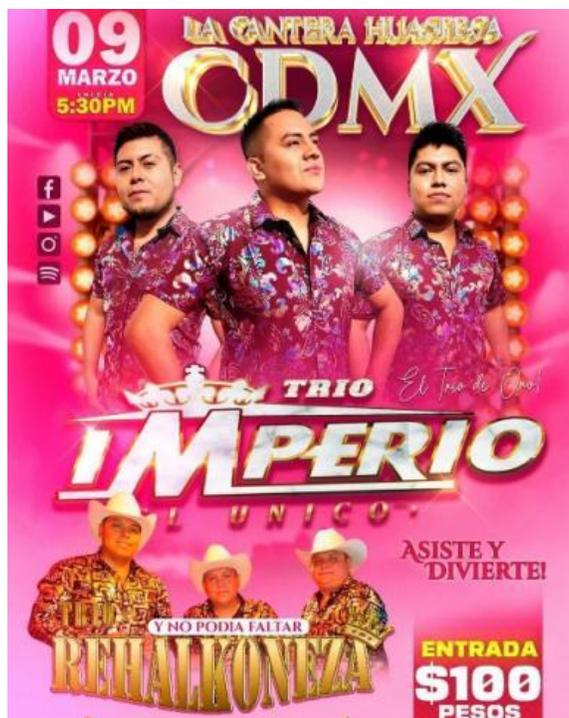


Imagen 14: Cantera Huasteca espacio para donde se realizan eventos de música huasteca con tríos de diferentes lugares de las huastecas, 2024. Tomada de la red social Facebook: La Cantera Huasteca.



Imagen 15: Restaurante Pollos asados EL Huasteco: Huapango, comida y ambiente familiar, 2024. Tomada

de la red social Facebook: Pollos Asados "El Huasteco".



El Pándulo Rara, Álvaro Obregón 86.
Síguenos en       Foro el Tejedor
Tequila Virtual en www.foroeltejedor.com



Catebrería
El Pándulo
Síguenos en    

Imagen 16: Sones y Huapangos desde la Huasteca, Foro el Tejedor, CDMX, 2024. Tomada de la red social Facebook: Tlacuatzin - son huasteco.

HUAPANGUEADA DE ANIVERSARIO 20 Años
 Promoviendo la Música Huasteca

17 MARZO 13:00 HRS

Trio JAGUAR de la Estrella

Trio Recuerdo a Fidalgo

Trio NUEVA IMAGEN

Trio Los Gallitos Huastecos

Prof. Miguel PROFE MGUEL
 Inf. y reservaciones
 55 1677 8849 y 55 7690 8963

Preventa	Taquilla
\$150.00	\$180.00

Imagen 17: Rodeo santa fe es un salón donde se organizan huapangueadas con tríos de todas partes de las huastecas, 2024. Tomada de la red social Facebook: Rodeo Santa Fe.

Bibliografía

- AA. VV. (2008). <<Adquisición de segundas lenguas>>. Diccionario de términos clave de ELE. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/adquisicion.htm.
- AA. VV. (2008). <<Gramática Universal>>. Diccionario de términos clave de ELE. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/gramuniversal.htm
- Alsina, P (2007). Métodos de enseñanza musical. Algunos puntos de contacto. En Giráldez, H. A., & Díaz, G. M. Coord. *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical. Una selección de autores relevantes*. (pp. 15-21) Barcelona: GRAÓ.
- Arellano, J. M. (2019). *El concepto de identidad una aproximación a la música en América Latina*. (Talca) vol. 2, no. 1. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-53892019000100036#aff1
- Bolaños Rivera, M. L. (2015). *La transmisión de saberes musicales: el caso del huapango de la huasteca* [Tesis de Licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional- Universidad Pedagógica Nacional. <http://rixplora.upn.mx/jspui/handle/RIUPN/92930>
- Bossuat, C. (2007). 7. Shinichi Suzuki. En Giráldez, H. A., & Díaz, G. M. Coord. *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical. Una selección de autores relevantes*. (pp. 79-86) Barcelona: GRAÓ.
- Camacho, J. J. G & Jurado, B. Ma. E. (2018). 9. El son huasteco, identidad musical de una región. En X. M del C. Luna Ruiz & J. A. Chacha Antele (Coord.). *Culturas musicales de México*. Vol. 1 (pp. 193-218). Secretaria de Cultura, Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas.
- Copland, A. (1975). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica
- Dow, W. J. (2002). Algunos aspectos de las festividades religiosas y música entre los otomíes de la Sierra de Puebla. En Herrera, J. Coord. *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*. Volumen I. (pp. 17-19) México: Instituto Indigenista.
- Fernández, O. J. (2007). 3. Edgar Willems. En Giráldez, H. A., & Díaz, G. M. Coord. *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical. Una selección de autores relevantes*. (pp. 43-53) Barcelona: GRAÓ.

García, M. J. *Comunicación personal*, 24 de octubre 2022.

García, M. T. *Comunicación personal*, 24 de octubre 2022

García, S. M. *Comunicación personal*, 24 de octubre, 2022.

Gaskins, S. (2010). La vida cotidiana de los niños en un pueblo maya: un estudio monográfico de los roles y actividades construidos culturalmente. En: De León P. L (Coord). *Socialización, lenguajes y culturas infantiles: estudios interdisciplinarios* (pp. 37-76). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Giddens, A. (2000) *Capítulo 3. Socialización y ciclo vital*. A, Giddens, *Sociología* (pp. 93-121) Madrid: Alianza Editorial.

Giráldez, H. A., & Díaz, G. M. Coord. (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical. Una selección de autores relevantes*. (pp. 11-12) Barcelona: GRAÓ.

Hemsey, G. V., & Kesselman, S. (2003). Capítulo 4: *Música y eutonía, el cuerpo en estado de arte*. (pp. 67-74) Buenos Aires: Lumen.

Hernández. A. C. (2003). *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX Y XX*. México: CIESAS: COLSAN: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.

Herrera, E. (2002). *Música y danza: tradición que sigue viva*. En: Herrera, J. Coord. *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*. Volumen I. (pp. 33-34) México: Instituto Indigenista.

Herrera, F. C. (1946). *Huapango*. México, D.F: Stylo.

Jäcklein, K. (2002). Los músicos y la música entre los Popolocas de San Felipe Otlaltepec, Puebla. En Herrera, J. Coord. *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*. Volumen I. (pp. 21-27) México: Instituto Indigenista.

Karmy, E. (2009). Identidades nacionales ¿folclor o folclorismo? XXVII congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VII jornadas de sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.

López, Ibor. S. (2007). 6. Carl Orff. En Giráldez, H. A., & Díaz, G. M. Coord. *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical. Una selección de autores relevantes*. (pp. 71-77) Barcelona: GRAÓ.

McDougall, W. (1974). Teorías de la imitación. En Bandura, A & Walters. H. R. *Aprendizaje social y desarrollo de la personalidad* (pp. 48). Alianza Editorial.

Nava, F. (2002). Los argumentos sonoros de la identidad. En Herrera, J. Coord. *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*. Volumen I. (pp. 205-206) México: Instituto Indigenista.

Paradise, L. R. (1991). *El conocimiento cultural en el aula: niños indígenas y su orientación hacia la observación*. (pp. 73-85) México: Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del IPN.

Paradise, L. R. (2010). La interacción mazahua en su contexto cultural: ¿pasividad o colaboración tácita? En: De León P. L (Coord.). *Socialización, lenguajes y culturas infantiles: estudios interdisciplinarios* (pp. 77-94). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Rogoff, B. (2010). El aprendizaje por medio de la participación intensa en comunidades. En: De León P. L (Coord.). *Socialización, lenguajes y culturas infantiles: estudios interdisciplinarios* (pp. 95-133). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Subirats, B. M. A. (2007). 5. Zoltán Kodály. En Giráldez, H. A., & Díaz, G. M. Coord. *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical. Una selección de autores relevantes*. (pp. 63-69) Barcelona: GRAÓ.

Szendy, P. (2003). *Escucha: una historia del oído melómano*. Barcelona: PAIDÓS.

Vargas, G. I. (2016). *El potencial de la música en las practicas (re)vitalizadoras y de fortalecimiento lingüístico y cultural de los pueblos indígenas mexicanos*. Cuicuilco, vol. 23, núm. 66, pp 75-93, Instituto Nacional de Antropología e Historia. <https://www.redalyc.org/journal/351/35145982005/html/#fn5>.