

Líricas y cuerpos en pugna: Ser mujer en la música huasteca Lyrics and Bodies in Struggle: Being a Woman in Huasteca Mexican Music

Stephania Hernández Jiménez^a

Abstract:

This paper offers an initial critical approach to the lyrical and bodily discourses that have historically placed women in subordinate positions within the fields of musical performance and composition, as well as in the dance practices associated with the son huasteco. Drawing from the intersection between personal experience as a huapango dancer, contributions from related academic literature and the voices of huapanguera women, it examines their efforts to redefine their role in huapango. These actions -articulating word, body and artistic practice- open spaces from cultural dialogue and symbolic transformation within the traditional expressions of the Huasteca region.

Keywords:

Huapanguera women, Folk lyric, Dance, Huapango, Cultural agency.

Resumen:

El presente trabajo plantea una primera aproximación crítica alrededor de los discursos líricos y corporales que posicionan a las mujeres en situaciones de subordinación dentro de los ámbitos de la ejecución y la composición musical, así como en las prácticas dancísticas vinculadas al son huasteco. A partir del entrecruce entre la experiencia personal como bailadora de huapango, los aportes de textos académicos afines y las voces de mujeres huapangueras, se analizan los esfuerzos emprendidos por ellas para resignificar su papel dentro del huapango. Estas acciones, que articulan palabra, cuerpo y práctica artística, abren espacios de diálogo cultural y transformación simbólica en las expresiones culturales de la Huasteca.

Palabras Clave:

Mujeres huapangueras, Lírica popular, Danza, Huapango, Agencia cultural.

Introducción

El son huasteco constituye una de las expresiones culturales de mayor arraigo en la región huasteca. Su práctica se desarrolla en la intersección entre la música, la lírica y la danza, ámbitos que históricamente han estado dominados por la participación masculina. Si bien la población huasteca se reconoce como portadora activa de esta identidad regional, el creciente protagonismo de mujeres como músicas, versadoras y bailadoras en huapangueras y concursos de huapango, ha comenzado a cuestionar y transformar dicha perspectiva.

Como joven bailadora, he sido testigo de las asimetrías gestadas en la práctica del son, lo que me llevó a indagar las causas de esta realidad mediante la revisión de textos académicos y el acercamiento a las experiencias de mujeres huapangueras, donde también es visible la influencia de miradas masculinas sobre su trayectoria. En este contexto, el presente documento propone una reflexión sobre los posibles caminos hacia la deconstrucción de los sistemas de opresión que atraviesan y condicionan la práctica del son huasteco.

^a Autora de Correspondencia, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo | Mineral del Monte, Hidalgo | México, <https://orcid.org/0009-0006-0312-7551>, Email: stephaniahernandezjimenez@gmail.com

Fecha de recepción: 13/09/2025, Fecha de aceptación: 31/10/2025, Fecha de publicación: 05/01/2026

DOI: <https://doi.org/10.29057/ia.v14i27.15996>



La Huasteca: territorio y género

Con el propósito de contextualizar el análisis, resulta pertinente señalar algunas generalidades sobre la región huasteca y una de sus expresiones culturales de mayor relevancia identitaria, el son huasteco. Diversos autores coinciden en que la huasteca es una región extensa y heterogénea que abarca la parte sur de Tamaulipas, el norte de Veracruz, el oriente de San Luis Potosí, el norte del estado de Hidalgo, una porción septentrional de Querétaro y una pequeña sección del norte de Puebla (Ruvalcaba y Pérez citados por Camacho, 2018; Ramírez, 2022, pág. 18). Si bien no es posible determinar un origen único para el son, se reconoce como el resultado de un proceso histórico de mestizaje musical y dancístico que integra influencias españolas, indígenas y afroamericanas, en estrecha relación con el fandango (Echeverría, 2022, págs. 13-15), cuya expresión descansa sobre su construcción literaria, musical y dancística Juárez (2012, p. 7). Cabe agregar que, con el paso del tiempo, y en correspondencia con los contextos particulares de la región, el son huasteco ha experimentado transformaciones que incluyen la incorporación de nuevos instrumentos, estilos vocales, formas poéticas y tendencias interpretativas, distinguiendo principalmente dos vertientes: la tradicional -interpretada con jarana, quinta huapanguera y violín- y la moderna, caracterizada por la incorporación de elementos de la música ranchera y del mariachi, como el uso del estribillo y estructuras más cercanas al bolero o la ranchera (Juárez, 2012, pág. 47).

En contraste con dichos hallazgos, se ha reflexionado poco sobre las relaciones asimétricas entre hombres y mujeres en el ejercicio del son huasteco. Tradicionalmente, los hombres han ocupado roles activos desde la ejecución musical y la versería, mientras que las mujeres han sido presentadas como musas inspiradoras de coplas y bailadoras que siguen pautas de movimiento definidas por sus parejas. Este orden configura un escenario que, a partir de reglas explícitas e implícitas, delimita los espacios de participación y visibilidad en función de un binarismo de género sustentado en las concepciones sobre lo masculino y lo femenino en la huasteca.

Estas representaciones de género trascienden el ámbito simbólico y se materializan en las dinámicas familiares y sociales, donde se definen los espacios legítimos para el aprendizaje y la acción de los individuos. Dicha concepción forma parte de construcción histórica forjada desde distintos ángulos y sustentada en la división social del trabajo, en las que las labores domésticas y del hogar se asocian a lo femenino (Balcázar, 2022). Aunado a ello, Beaucage (2012), en su análisis sobre el cuerpo y género entre los nahuas de la sierra norte de Puebla, señala que esta división responde a un modelo de familia

patriarcal que impone una disciplina corporal propia de cada sexo (pág. 170), determinando así los espacios de acción para hombres como proveedores y responsables del trabajo productivo, y las mujeres como encargadas de la crianza y las labores domésticas.

LSiguendo a Hall y du Gay (2003), la identidad puede entenderse como una experiencia estética y una forma de interacción social (p. 187); en este sentido, las músicas tradicionales, y el son huasteco, expresan la conciencia colectiva de la sociedad en la que se producen. Desde esta perspectiva, el son huasteco puede leerse como un espacio donde las ideologías de género se expresan, se legitiman, y potencialmente, se transforman; ya que la música y la danza reflejan tanto las relaciones individuales como las mutuas, funcionando como un medio para interpretar las ideologías sociales.

De esta manera, es posible comprender que las identidades se construyen en relación con el otro, dentro de un entramado de discursos y prácticas que les otorgan sentido. En el caso de la huasteca persiste la idea de que existen oficios propios de cada género (Palafox, 2014, pág.1), desde esa noción, el canto y la versería se configuran como territorios masculinos, desde donde se trova y se versa sin inquirir en la individualidad femenina. Estas prácticas establecen distinciones entre el hacer y el saber hacer, otorgando al hombre la palabra y limitando a la mujer en la exploración de su identidad dentro del son.

Esta rigidez en los roles de género también determina la pertenencia a ciertos espacios, estructurados a partir de mecanismos sociales y familiares. Mientras los varones gozan de mayor autonomía para aprender y participar en actividades públicas, las mujeres suelen tener una participación restringida e indirecta. Esta situación se vincula con antiguos prejuicios que asocian al huapango con entornos inapropiados para ellas, como señala Staku (comunicación personal, octubre 2024): “la música huasteca se veía de forma despectiva, música para las cantinas”. Asimismo, la transmisión del conocimiento musical ha recaído generacionalmente entre varones dentro de familias de músicos, limitando la formación de las mujeres en la música tanto dentro como fuera de estos núcleos. Paralelamente, la configuración del huapango está profundamente vinculado con las formas aceptadas de relación sexoafectiva heteronormada. En la representación dancística, el varón adopta el papel de conquistador -activo, desafiante, dominante en el uso del espacio-, mientras que la mujer responde, casi siempre, con gestos de aceptación, reserva, delicadeza y contención. Estos juegos de poder moldean conductas, comportamientos y formas de representación que se hacen visibles en la dimensión lírica y dancística del huapango.

Las mujeres en el son

Durante mucho tiempo, la participación directa de las mujeres en el huapango estuvo condicionada por un sistema de creencias anclado en el binarismo de género, donde ser mujer música no es una posibilidad; Valdivia (2010) refiere que “no podemos decir que el destino de ser músico sea exclusivamente varonil o que a las mujeres no les interese serlo, es más bien producto del mismo contexto en el cual están inmersos los habitantes” (pág. 66). La presencia de una mujer tocando jarana o improvisando versos aún provoca rechazo y comentarios despectivos, bajo el argumento de que cualquier modificación en la tradición, por mínima que sea, representa un acto de transgresión. Si bien, son principalmente los músicos mayores quienes manifiestan esta resistencia, también existen jóvenes que comparten dicha postura. A la par, se registran anécdotas de inclusión femenina forzada en los discursos, más por necesidad que por convicción, especialmente en casos donde se busca preservar el legado familiar ante la ausencia de descendientes varones, recurriendo así a las mujeres de la línea familiar.

Ahora bien, con el objetivo de profundizar en esta reflexión, fue necesario rastrear referencias directas de mujeres músicas inmersas en el desarrollo del huapango. En este proceso surgieron diversas complicaciones: las referencias sobre su relevancia dentro del gremio -ya sea como solistas o integrantes de tríos- resultaron vagas; existen pocos registros de mujeres músicas en la bibliografía dedicada al son huasteco, y la visibilidad que se les otorga a las trovadoras y versadoras en los eventos públicos, como concursos y encuentros de huapango, continúa siendo limitada.

Entre las huapangueras que han logrado destacar se encuentran Alejandra Juárez, Soraima Galindo, Esperanza Zumaya y las hermanas Antonieta y Natalia Valdés. Mención especial merece Staku Allende, quien a través de sus entrevistas y trayectoria, ha permitido reconocer, desde su vivencia, las vicisitudes del ejercicio musical de las mujeres en la práctica del son.

Palafox (2022), en su texto *Versa la mitad que falta*, destaca que “[d]urante casi 50 años se observa que la integración de las mujeres ha sido escasa y lenta [...] Las pocas mujeres que hemos incursionado [...] es porque en algún punto de nuestras historias de vida algo nos ha privilegiado” (pág. 2); este trabajo pone de relieve la diversidad de situaciones adversas que las mujeres han debido afrontar para integrarse a las prácticas tradicionales. Al hablar de “privilegio”, se alude a aquellos casos en los que existió apoyo familiar o la intervención de un agente externo que impulsó su talento, evidenciando así una profunda brecha en el reconocimiento de la mujer como eslabón central en la

transmisión de los saberes culturales.

De la misma forma, en una experiencia personal, Allende (comunicación personal, 2024) relata cómo, inspirada y respaldada por sus padres, Arturo Allende y Rafaela Téllez, logró desarrollar desde temprana edad un estrecho vínculo con el huapango huasteco. Del mismo modo, reconoce que al haber tenido como referentes a otras músicas huapangueras -como algunas de las antes mencionadas- le permitió adentrarse en el son huasteco. Admite también que, sin este apoyo, su proceso probablemente habría sido más lento y considerablemente más difícil de llevar. De igual manera, Allende (comunicación personal, octubre 2024) rememora la frase “¡Yo quiero ser huapanguera!”, pronunciada por Alejandra Juárez, cuando su hermano -desafiando las normas establecidas- le enseñaba a tocar huasteco. Considera que esas palabras fueron especialmente poderosas y significativas, pues marcaron el impulso decisivo que la inspiró para seguir dedicándose a la música.

Frente a esta realidad, las mujeres que han luchado por obtener visibilidad, impulsadas por el gusto y el sentimiento de pertenencia a la identidad huasteca, han gestionado talleres comunitarios para la práctica musical, libres de las restricciones impuestas en el pasado. Como señala Allende (comunicación personal, octubre 2014): “los talleres donde uno comenzó a aprender nunca hubo distinción de si eran niños o si eran niñas [...] gracias a esto había un espacio seguro donde las niñas podían aprender”.

A pesar de estos avances, muchas de ellas han sido víctimas de diversas formas de violencia por ejercer su oficio. Ir en contra de los preceptos sociales esperados para la mujer huasteca ha derivado en actos de exclusión, menosprecio, desvalorización, acoso e incluso autorrepresión. Algunos de estos casos han sido expuestos en redes sociales y forman parte de las historias de vida de bailadoras y trovadoras. Allende (comunicación personal, 2024) también expone cómo, a lo largo de sus experiencias, ha enfrentado situaciones en las que se le ha restringido el acceso al conocimiento dentro de espacios de encuentro musical, ya que muchas reuniones se realizan en lugares informales a los que, por su condición de mujer, no podía asistir o participar activamente.

No obstante el objetivo de este trabajo no es revictimizar a las personas, sino más bien coadyuvar a la reflexión y enaltecer los esfuerzos orientados a la generación de estrategias que promuevan la igualdad de género dentro de la cultura huasteca.

La representación de la mujer en el son

Esta presencia predominantemente masculina no solo se ha manifestado en los espacios de ejecución y participación, sino que también ha moldeado la forma en que se produce e interpreta la lírica. En este sentido, resulta necesario explorar cómo la construcción de la poética huasteca ha estado condicionada por la mirada masculina, la cual ha influido en los elementos que la estructuran.

Tomando como eje central la lírica, a través de los versos que conforman el son huasteco, es posible identificar de qué manera se perpetúan las representaciones de los individuos, así como los estereotipos de género y las formas en que estos son percibidos por quién los enuncia. Juárez (2012) plantea que:

“[l]a simbología huasteca tiene la particularidad de oscilar entre el símbolo y la literalidad y permite al poeta representar a personajes tipo pertenecientes a su entorno social o al imaginario colectivo [...] El poeta también toma el objeto, personaje o ser y lo pinta en las coplas tal cual es por medio de las referencias literales” (pág. 3).

En ese sentido, dado que el oficio de trovador recae principalmente en los hombres, son ellos quienes han conservado discursos sobre la figura femenina como un elemento idealizado, asociado a los roles de musa inspiradora, madre, prospecto de pareja, amante o esposa. Al respecto, Allende (comunicación personal, 2024) comparte que “existen versos que hablan de la mujer como creadora de vida, exactamente esto no ofende, pero, se refleja en la música popular, percibiendo solo esta faceta de la mujer y casi siempre desde este tema”, lo que termina por menoscabar la autopercepción de las mujeres sobre sí mismas.

Si analizamos con detenimiento el modo en que se expresa la figura femenina en el huapango, observamos que su simbología revela una concepción de desconocimiento y distancia cuando es construida por un hombre.

Para ejemplificar esta construcción, se recuperan algunos versos del son “La presumida”, registrados por Virginia Sánchez (2009) en su *Antología poética del son huasteco tradicional*. En dichos versos se narra el cortejo de un hombre mujeriego hacia una joven que lo rechaza, argumentando que la falta de dinero es su mayor defecto. Esta respuesta desencadena una serie de adjetivos que se emplean en la composición poética para delinear las características de una mujer que transgrede los límites simbólicos de lo femenino, o lo que el autor considera que una mujer “debe ser”, mientras él mismo

justifica su comportamiento como un casanova. De esta forma, el texto evidencia un sistema de creencias y actitudes que perpetúan las diferencias de género a partir de los atributos esperados para una mujer y las expectativas que se depositan en ella.

Aunque existen variantes en los versos de este son, en una de ellas se alude a las “presumidas”, quienes al no estar dispuestas a someterse a los deseos del varón, son consideradas peligrosas. El siguiente fragmento proviene de una versión interpretada por el trío Armonía Huasteca, registrada por Juárez (2012) para su tesis doctoral sobre simbolismo, literalidad y autorreferencia en la lírica huasteca:

La mujer que es presumida / nunca me la
den por buéeena / nunca méee la den por
buena / la mujéee que es presumida. /
descante / Se pasa toda la vida / en una
pura condéeena / si el maríido se
descuida / hasta el máaarido envenena
(pág. 122)

En el mismo sentido, la autora argumenta que en la lírica tradicional las imágenes generadas a través de las descripciones y el lenguaje explícito constituyen un reflejo inmediato de la realidad y el contexto en el que el individuo se desenvuelve (p.143). Cabe destacar que este es un ejemplo de referentes desfavorables que pueden encontrarse en el repertorio, pues, al mismo tiempo, existen composiciones que idealizan la figura femenina. Un caso representativo es el son “La petenera”, cuyas letras exaltan el virtuosismo, la belleza y un ideal poetizado de la mujer, difícilmente alcanzable en la realidad.

En síntesis, el simbolismo de la mujer en la lírica huasteca no es autor representado; oscila entre dos extremos, por un lado, aquello que se rechaza en una mujer, y por otro, lo que se espera de ella. Ambos polos coinciden en despejar a la figura femenina de todo realismo y complejidad humana.

Recuperar la voz

El cambio es una condición que responde a múltiples causas y la contemporaneidad ha favorecido la ruptura de las estructuras heteronormadas, abriendo la posibilidad de replantear la realidad. Hernández (2006), desde un análisis de lo femenino en el arte, explica cómo los cambios sociales a partir de la segunda mitad del siglo XX -impulsados por las olas feministas y el activismo en favor de los derechos civiles- transformaron el concepto de lo femenino, el cual “se redimensiona significativamente en el campo artístico y subvierte su rol pasivo por uno activo” (pág. 46). Esta transformación ha propiciado el paso de la mujer musa a intérprete y

constructora de su propia imagen.

Habitar la lírica desde el pensamiento crítico se convierte en un instrumento de agencia social, un espacio de expresión y resistencia. Este cambio de perspectiva de la mujer como artista también se refleja en la metamorfosis de las prácticas tradicionales. En este sentido, García de León (2009) sostiene que:

Este profundo cambio se debe al acercamiento vertiginoso hacia otras memorias colectivas y otros espacios culturales, unido, por un lado, a las convulsiones y rupturas de las sociedades contemporáneas y, por otro, al poder creciente de los modernos medios de información, que han abierto precisamente una fisura entre la historia y la memoria, haciendo penetrar por allí nuevas construcciones imaginarias (pág. 55).

Prestar atención a estos procesos permite visibilizar las grietas y los posibles caminos para la resignificación de la tradición. Al respecto, Salas (2023) señala que, “el son es una tradición viva, actual y actualizable. Los esquemas tradicionales permiten la recreación y actualización para él son, [...] aún los sones más endurecidos pueden tener o reactivar la capacidad generativa de los esquemas” (págs. 13-14). Reconocer esta cualidad dinámica de las culturas musicales tradicionales contribuye a desmontar los argumentos que buscan perpetuar relaciones de poder asimétricas entre hombres y mujeres. Bajo este escenario, habitar la lírica desde una perspectiva crítica se convierte en una herramienta de transformación cultural, una forma de agencia social y un espacio de expresión y resistencia, que ofrece a las mujeres la posibilidad de reconfigurar de manera consciente y objetiva su imagen dentro del huapango.

Para ilustrar de manera tangible estas transformaciones, podemos recurrir al caso de Staku Allende, quien desde su actuar como trovadora, ha dado un giro significativo a la interpretación de las líricas existentes. Desde una perspectiva feminista y su postura política frente a las palabras y metáforas empleadas históricamente para describir a la mujer. En este sentido, Allende (comunicación personal, 2024) excluye o reescribe aquellos sones que contienen tintes misóginos, apostando por un perfil que destaca a la mujer orgullosa de sus raíces y de su origen. Un ejemplo de ello se encuentra en su interpretación de “La presumida”, esta vez en la versión de *Staku y sus huastecos*. A través de un giro poético, los versos celebran la identidad y la conexión con la feminidad a partir de la vestimenta, otorgándole un nuevo sentido de interpretación al verso conocido: la ropa deja de ser un símbolo de deseo y se

convierte en un índice de identidad y orgullo:

La presumida poblana / Que viene de huachinango / Tiene la voz de serrana que alegra el fandango / Presume su jarana / Cuando toca en el huapango / Contenta vengo sonriendo / Con mis trenzas de peinado / Que me miren no pretendo, pero atención he llamado / Porque vengo presumiendo / Mi rebozo con bordado / La Huasteca hace sentir / Un orgullo que sostengo / La Huasteca hace sentir / Un orgullo que yo tengo / Aquí me gusta vivir / Es una dicha que tengo / y me gusta presumir la tierra de dónde vengo (2019).

Otros ejemplos son Esperanza Zumaya y Natalia Valdés quienes emplean una poética neutra, caracterizada por la ausencia de connotación de género asociado al receptor del mensaje. Esta estrategia puede observarse, por ejemplo, en la interpretación de “La Malagueña” por Emma Maza, registrada en el disco “Los Cantores del Pánuco, Vol. 3” (1991) y citada por Juárez (2012), donde la neutralidad del lenguaje permite que la lírica trascienda los roles tradicionales:

De los besos que me diste / De los besos que me diste/ todavía guardo el sabor / de aquello que me dijiste / no te he guardado rencor/ aunque no me lo cumpliste/ todavía te tengo amor. (pág. 95)

A su vez, Tének Lem, trío femenino potosino, construye narrativas musicales que buscan visibilizar y cuestionar la violencia de género. En el son de “Las Conchitas”, el grupo expresa:

Lo que ellos me argumentan / es cómo iba vestida es el cómo iba / vestida lo que ellos me argumentan estas / cosas me violentan / de esas cosas muy violentas / que dejan grande herida / nuestras amigas se ausentan y las encuentran sin vida (2022)

A través de estos versos, el trío denuncia las agresiones y los estigmas que enfrentan las mujeres, convirtiendo la lírica en un espacio de reivindicación, resistencia y conciencia social. Asimismo, dichos versos ponen de manifiesto el feminicidio, un problema que atraviesa la vida de las mujeres; de acuerdo con el análisis de Morales (2020), las estadísticas nacionales continúan arrojando altos índices de violencia ejercida hacia las

mujeres desde temprana edad. Aunque el objetivo central de este trabajo no se centra en el tema, resulta relevante señalar que esta problemática no es ajena a los entornos de las músicas tradicionales.

A la luz de los ejemplos presentados, las trovadoras huastecas buscan recuperar su voz, cuestionando los valores y significaciones atribuidos a su ser en el mundo. Para ellas, versar se asume como un acto político, una forma de resistencia frente a los sistemas opresivos que esperan de ellas una actitud pasiva tanto en lo social como en lo artístico. Palafox (2012, 2014, 2015, 2024) en diversos de sus escritos, enfatiza que la versería constituye un espacio fértil para ejercer la voz y generar espacios de sororidad que contribuyan a desmontar las estructuras patriarcales que violentan a las mujeres. Más allá de la música, estas prácticas buscan aportar el reconocimiento del valor cultural de la música tradicional.

Allende (comunicación personal, octubre 2024) señala la responsabilidad que recae sobre las mujeres músicas, reconociendo que son temas difíciles de abordar, intentar ocultarlos no los hace desaparecer. En sus palabras:

Soy consciente de que puedo hablar de que la huasteca es hermosa, pero también hay violencia contra las mujeres, no solo con las huapangueras, si no con las originarias de la huasteca y creo que es importante hacer denuncia y hablar de ello, no negarme a la realidad de los hechos.

Cabe destacar que ella misma sintió miedo de expresar sus décimas en público, pero gracias al consejo del poeta de son arribeño Guillermo Velázquez que comprendió que debía asumir la responsabilidad de ejercer su derecho a expresarse y hacerse escuchar. Este sentimiento se repite en otras autoras, quienes, aunque no señalan de manera tan directa situaciones de violencia, manifiestan una forma de expresarse totalmente distinta a las que son versadas y trovadas por músicos hombres.

Asimismo, estas transformaciones han permitido a las mujeres abrirse camino como artistas y reafirmarse como tales, explorando y creando desde su individualidad, hablando de sus propias experiencias y apropiándose de sus procesos. Cabe puntualizar que algunas huapangueras simpatizan con esta manera de pensar, dando como resultado la construcción de imágenes y representaciones alejadas de la mirada masculina. Esto, sin embargo, permite a las intérpretes escribir desde una perspectiva femenina, aunque no necesariamente desde una perspectiva feminista. Como mujer vinculada al son, pienso que en la palabra

podemos recuperar el poder de expresarnos, y en el cuerpo encarnar una nueva conciencia, abriendo caminos para el fortalecimiento de la agencia femenina dentro de la práctica huapanguera.

Transformando para habitar

Entender el verso huasteco permite reconocer que los significados no solo se expresan verbalmente, sino que también incorporan en el cuerpo y el movimiento. La acción de zapatear sirve de acompañamiento de la música, y la destreza en este ejercicio brinda reconocimiento social; sin embargo, siguiendo nuestra línea argumental, es fundamental asumir una postura crítica y reconocer que esta dinámica también se encuentra cimentada sobre las reglas que disponen los cuerpos en relación con su rol de género.

Tal como lo explica Juárez (2012) los símbolos poseen una carga que va más allá de su simple connotación, otorgándoles un gran poder evocativo. Por ello es necesario darles importancia y relevancia: no se trata de palabras al azar sino de elementos que construyen una imagen que se aproxima a la comprensión de la realidad. (pág. 143) Estos preceptos también se reflejan en los escenarios donde se manifiesta el huapango - huapangueras, concursos y festivales- e incluso en los espacios de aprendizaje y transmisión.

Los concursos de Huapango

Desde este análisis, resulta pertinente abrir el debate hacia la reflexión sobre la imagen femenina desde la expresión dancística. Los concursos de huapango representan espacios donde convergen tradición, competencia y exhibición pública de las prácticas culturales asociadas al son huasteco. Más allá de su función como eventos festivos o de promoción cultural, estos concursos actúan como escenarios de legitimación simbólica de los roles de género, un aspecto relevante dada su creciente popularidad y expansión fuera de los estados pertenecientes a la región huasteca.

La configuración coreográfica del huapango se desarrolla a través de la interacción en pareja, un juego de cortejo que refuerza los discursos de dominación sobre la mujer, soportado por el modelo heteronormado de familia tradicional -un hombre y mujer como pareja- (Ramírez, 2021; Almazán, 2023; Juárez, 2022; Echeverría, 2022; Hernández, 2023).

Si bien explícitamente los reglamentos de los concursos no estipulan que la pareja participante deba ser hombre y mujer, implícitamente se espera un modelo tradicional; es inconcebible pensar en la inversión de dominación, como una mujer dirigiendo la danza o el cortejo. Asimismo, los códigos de vestimenta limitan la exploración de interpretación más allá de lo preestablecido. Es prudente

agregar que el principal objetivo de los concursos es la evaluación de destrezas y habilidades de movimiento, ajustadas mediante la estandarización de técnicas y estilos categorizados por estilos -tamaulipeco, potosino, veracruzano, poblano, queretano e hidalguense-, todos permeables por un código de cuerpos en seducción, posturas e interacciones específicas, así como por distinciones visuales planteadas a través de la vestimenta, también cargada genéricamente. Bajo estos preceptos, las competiciones se estructuran sin posibilidad de participación como solistas; sin embargo, durante los eventos, sólo las ganadoras de ediciones pasadas pueden exhibirse, generalmente para amenizar, convirtiéndose en objetos de contemplación.

Desde el análisis, considero pertinente abrir el debate hacia la reflexión de la figura femenina desde la expresión dancística; si bien, desde la vertería se ha comenzado a reclamar la voz como mujer, aún hace falta recuperar también su cuerpo. Waldeen afirmaba que la danza, como todo arte, debía influir en la modificación de ciertas estructuras sociales injustas (como se cita en Laval, 2002, pág.169) de las cuales el huapango no se encuentra exento. En el mismo sentido, Fort (2015) enfatiza que "el cuerpo/persona puede devenir un instrumento de enormes posibilidades para revocar el poder machista y dar paso al poder de las libertades y las igualdades entre mujeres y hombres" (pág. 63). Por ello, como bailarina y ejecutante, es importante plantear, desde una mirada crítica, la reivindicación de un huapango donde el movimiento también refleje afirmación identitaria, resistencia y agencia artística emergente.

Versar con los pies: reflexiones finales

Aventurarse en otras dinámicas de movimiento implica una búsqueda de identidad como bailadoras. El huapango, en tanto expresión identitaria, condensa valores y estructuras que, al mismo tiempo, por su naturaleza vivencial, ofrece un espacio para la transformación. Comprender la música y la danza huasteca como territorios permite replantear las realidades de los sujetos que se reconocen en ellas.

La interpretación debería poder explorar con libertad, habitar el huapango en consonancia con la identidad propia, ya sea como mujer, trovadora y bailadora. Esto requiere de un diálogo que aperture espacios de reflexión, al interior y exterior de la esfera huapanguera, para entretejer redes sororas de aprendizaje y posibilitar la imaginación de nuevas formas de presencia y praxis del huapango.

Cabe subrayar que al reconocer esta dimensión se invita a creadoras, investigadoras y músicas a proponer miradas renovadas que dignifiquen y reivindiquen la voz

de las mujeres en el universo del son, adaptando los repertorios, no solo en forma, sino también en espacios de acción, en favor de la transformación simbólica y social de nuestro entorno.

Si bien, a lo largo del documento se han señalado los estereotipos, exclusiones y violencias a las que se enfrentan las mujeres, esto se convierte también en una reivindicación imperativa de los derechos de esos cuerpos que han sido silenciados y contruidos desde una mirada ajena, ordenándolos como un concepto poetizado. La reflexión permanece abierta, ya que se trata de una problemática compleja y en construcción; no obstante, es pertinente convertirnos en actores de cambio mediante la escucha activa, el análisis crítico de los versos y su resignificación.

El diálogo entre la lírica y el cuerpo permite comprender cómo las mujeres reescriben su historia dentro de la tradición. La resignificación del verso y del movimiento abre espacios de resistencia donde el arte se convierte en herramienta de emancipación. Habitar la lírica y el cuerpo desde la conciencia de género no sólo transforma las formas del huapango, sino también las relaciones sociales que lo sostienen. Así, "líricas y cuerpos en pugna" pueden entenderse como escenarios en permanente negociación, donde la creación se erige como acto político y poético de resistencia.

Referencias

- [1] Almazan Medina, O. H. (2023). Huapango Huastecos, de lo tradicional a lo académico (Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades), Toluca, Estado de México.
- [2] Balcázar Alanís, M. J. (2022). Amor o explotación: El trabajo doméstico como sistema de opresión y subordinación. *Euphyia*, 15(29), 1–24. Universidad Iberoamericana.
- [3] Beaucage, P. (2012). Belleza, placer y sufrimiento: Reflexiones sobre cuerpo y género entre los nahuas de la sierra norte de Puebla. *Cultura y Representaciones Sociales*, 6(12), 165-197. Recuperado de [\[http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v6n12/v6n12a5.pdf\]](http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v6n12/v6n12a5.pdf)
- [4] Bonilla Burgos, R. M., & Gómez Rojas, J. C. (2013). Son huasteco e identidad regional. *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía, UNAM*, (80), 86-97.
- [5] Echevarría Román, Jesús Antonio. "Fandangos, fandanguillos, fandanguitos y huapangos." M.A. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022
- [6] Fort i Marrugat, O. (2015). Cuando danza y género comparten escenario. *AusArt Journal for Research in Art*, 3(1), 54-65. <https://doi.org/10.1387/ausart.14406>.
- [7] García de León, A. (2006). Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos. México: Consejo Nacional para la Cultura

y las Artes / Instituto Veracruzano de Cultura.

- [8] Hall, S., & du Gay, P. (Comps.). (2003). Cuestiones de identidad cultural (Trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- [9] Hernández, Carmen. "Lo Femenino En El Arte: Una Forma De Conocimiento." *Revista Venezolana De Estudios De La Mujer*, vol. 11, no. 27, Julio-Dec. 2006, pp. 45-58.
- [10] Juárez Pérez, M., & Vázquez Arreola, J. M. (2022). Las mujeres en el arte y la cultura en México: Análisis y propuestas para el fortalecimiento de sus derechos. Centro de Estudios Legislativos para la Igualdad de Género (CELIg), Congreso de la Ciudad de México II Legislatura. género.congresocdmx.gob.mx
- [11] Juárez San Juan, G. L. (2012). Traigo versos de a montón... Simbolismo, literalidad y autorreferencia: Singular recreación lírica en el huapango (Tesis de doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- [12] Luna Ruiz, X. M. del C., & Chacha Ante, J. A. (Coords.). (2018). *Culturas Musicales de México Vol. II*. Secretaría de Cultura, Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas. ISBN: 978-607-745-925-5.
- [13] Palafox Méndez, A. Z. (2014). La mujer y la décima: introspección, autoconocimiento y sororidad. En *Poéticas de la oralidad*. ENES Morelia, UNAM.
- [14] Palafox Méndez, A. Z. (2024, octubre 7). Versa la mitad que falta. 5º Encuentro Nacional de Gestión Cultural México. doi:10.13039/501100006668
- [15] Querreque Film. (2023, agosto 21). Presumiendo las raíces Con LA PRESUMIDA "Staku y sus Huastecos" [Video]. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/RrVEbZR9LRI>
- [16] Ramírez Medrano, D. (2021). El eco de mis pies en la tarima: Huasteco hidalguense en concursos de huapango (Memoria de desempeño de interpretación dancística). Escuela Nacional de Danza Folklórica, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Recuperado de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx/>
- [17] Sánchez García, R. V. (2009). Antología poética del son huasteco tradicional (Transcripción musical de F. T. Aymerich). México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez.
- [18] Stanford, E. T. (2005). Reseña de Huapango: el son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX (con disco compacto), de César Hernández Azuara. Cuicuilco, 12(33), 215-219. Escuela Nacional de Antropología e Historia. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35103312>
- [19] Ténék Lem. (2021, febrero 12). Las conchitas [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=i3zvpFV6rj4>
- Valdivia Ramírez, O. M. (2010). Ejercer el destino: Acercamiento