

**UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA**  
**UNIDAD IZTAPALAPA**  
DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

**LOS FANDANGOS Y LOS SONES:**  
*La experiencia del son jarocho*

T E S I S

que para acreditar las unidades de enseñanza-aprendizaje de Seminario de  
Investigación e Investigación de Campo y obtener el título de

**LICENCIADO EN ANTROPOLOGIA SOCIAL**

presenta

**JOSÉ ALEJANDRO HUIDOBRO GOYA**

Comité de Investigación:

DIRECTORA: DRA. MA. ANA PORTAL ARIOSA, UAM-I  
ASESORES: DR. RODRIGO DÍAZ CRUZ, UAM-I  
MTRO. GONZALO CAMACHO  
Escuela Nacional de Música, UNAM

# INDICE

## *INTRODUCCIÓN*

### **I: EL TRABAJO DE CAMPO**

<i>1.1. REFLEXIONES SOBRE LA INVESTIGACIÓN IN SITU</i>	6
<i>1.2. MI PROPIA EXPERIENCIA</i>	13

### **II. NOTAS SOBRE ANTROPOLOGÍA FENOMENOLÓGICA E HISTORIA ORAL**

<i>2.1. LA ANTROPOLOGÍA CUALITATIVA</i>	
2.1.1. LA FRACTURA DEL POSITIVISMO	17
2.1.2. FENOMENOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA	19
2.1.3. CALIDAD VERSUS CANTIDAD: ETNOMETODOLOGÍA E INTERACCIONISMO SIMBÓLICO	22
2.1.4. LA ANTROPOLOGÍA Y SUS TEXTOS: ANTROPOLOGÍA POSMODERNA Y POLIFONÍA	25
2.1.5. ANTROPOLOGÍA DIALÓGICA	27
2.1.6. NUESTRA ANTROPOLOGÍA	28
<i>2.2. LA HISTORIA ORAL: REGISTRO DE NARRATIVAS</i>	29

### **III. HISTORIA**

<i>3.1. LAS TRES RAÍCES DEL SON JAROCHO</i>	
3.1.1. LA MÚSICA PREHISPÁNICA	33
3.1.2. LA MÚSICA ESPAÑOLA ANTES DE LA CONQUISTA	38
3.1.3. LA MÚSICA AFRICANA	40
<i>3.2. FANDANGOS VIRREINALES</i>	43

<b>3.3. DEL NACIONALISMO CRIOLLO AL NACIONALISMO REVOLUCIONARIO</b>	
3.3.1. LOS "AIRES NACIONALES, LOS JARABES Y LOS SONECITOS DE LA TIERRA	47
3.3.2. LA FAMILIA REVOLUCIONARIA Y SU NACIONALISMO	50
<b>3.4. LOS MEDIOS MASIVOS Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA MÚSICA JAROCHA</b>	53
<b>3.5. EL ENCUENTRO DE JARANEROS EN TLACOTALPAN</b>	54
<b>3.6. EL BALLEF FOLKLÓRICO</b>	58
<b>3.7. LOS FOLKLORISTAS</b>	
<b>3.8 EL GRUPO JARANERO</b>	59
<b>3.9. EL GRUPO MONO BLANCO Y SUS HIJITOS</b>	60
<b>IV. MAPA SINCRÓNICO DEL SON JAROCHO</b>	62
<b>4.1. EL SON JAROCHO: MUCHAS VOCES, MUCHOS ROSTROS</b>	
4.1.1. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL SON JAROCHO	63
4.1.2. LOS INSTRUMENTOS DEL SON JAROCHO	65
4.1.3. LA VERSADA JAROCHA	73
4.1.4. LA DANZA	83
4.1.5. EL REPERTORIO JAROCHO	88
<b>4.2. CONTEXTOS</b>	
4.2.1. EL FANDANGO	92
4.2.2. LOS VELORIOS TUXTECOS	94
<b>V. MUCHAS VOCES, MUCHOS ROSTROS; MONTAJE DE TESTIMONIOS DEL SON</b>	
<b>5.1. LAS FORMAS DE TRANSMISIÓN DEL SON JAROCHO</b>	97
5.1.2 LAS FORMAS ACTUALES DE TRANSMISIÓN DEL SON	102
<b>5.2. LOS JARANEROS CUENTAN SUS VIDAS: RELATOS DE LA VIDA COTIDIANA</b>	104

<b>5.3. LOS CONTEXTOS DE USO DEL SON JAROCHO</b>	
5.3.1. EL FANDANGO	112
5.3.2. EL BALLEF FOLKLÓRICO	116
5.3.3. ¡BUEN PROVECHO!... EL SON JAROCHO EN LOS RESTAURANTES	120
5.3.4. EL CINE, LOS DISCOS Y LA TELEVISIÓN	122
5.3.5. LOS ACTOS POLÍTICOS	124
5.3.6. EL ENCUENTRO DE JARANEROS DE TLACOTALPAN	125
<b>5.4. AMOR Y MUERTE</b>	
5.4.1. EL AMOR	127
5.4.2. LA MUERTE	133
<b>5.5. LA MÚSICA</b>	
5.5.1. EL TEMPO	134
5.5.2. LA AFINACIÓN	136
5.5.3. LOS INSTRUMENTOS	138
5.5.4. EL REPERTORIO	140
5.5.5. MITOS Y LEYENDAS	144
5.5.6. EVOLUCIÓN Y "RESCATE"	147
<b>5.6. EL FUTURO</b>	149

## **BIBLIOGRAFÍA**

## **INDICE ONOMÁSTICO**



# INTRODUCCIÓN

**E**l son jarocho y el fandango son expresiones de la emoción colectiva. De las manos crispadas, de las voces punzantes, de las botas en estampida surge sobre la tarima la vida en metáfora. Los paisajes -los internos y los que nos circundan- se convierten en canto.

La exquisita veta musical del son veracruzano es una de las más exploradas y mejor documentadas que existen en nuestro país. El estudio de la música tradicional veracruzana se ha centrado, de manera general, en sus aspectos históricos y estilísticos. La mayor parte de la bibliografía consultada para el trabajo que presento ahora se remite hacia las discusiones sobre el origen y desarrollo del son jarocho, la descripción de su estructura musical interna y sus aspectos organológicos. Se ha escrito con gran profusión acerca de la música y su relación con la danza; se han hecho apologías regionales, definiciones de "lo jarocho", cuadros costumbristas. Los versos del fandango se han preservado en incontables antologías y grabaciones. Gran parte de las recopilaciones son producto del trabajo de muchos años de los propios versadores y jaraneros, o de habitantes locales que movidos por el amor a la música de su tierra, van llenando cuadernos de los versos que "oyen por ahí". Existen incluso trabajos de investigación documental y de corte filológico acerca del son y sus versos.

Después de todo, parece que queda poco que decir. Sin embargo, el fandango y el son jarocho son una fuente inagotable de pretextos para echar a andar la máquina de las preguntas del antropólogo melómano. Al son se puede llegar por infinitas líneas de curiosidad. Ante la gran diversidad de aspectos susceptibles de estudio por la historia y la antropología musical del son jarocho, habría que acotar entonces, para el presente estudio, el campo de intereses y sus delimitaciones operativas (geográficas y temporales)

El área geográfica comprende la franja territorial que va del municipio de Minatitlán, en el sur del Estado, hasta el municipio de Boca del Río, en la parte central de la entidad. El territorio centro-sur del estado de Veracruz está compuesto básicamente por tres tipos de paisajes: la región costera, cuya población lleva a cabo mayoritariamente actividades relacionadas con la explotación del litoral y el aprovechamiento de la tierra; la zona serrana de Los Tuxtlas, Santa Martha y Zongolica, con una población predominantemente indígena dedicada a labores agrícolas y silvícolas; y la región llanera, dominada por la cuenca de río Papaloapan, cuyo quehacer principal es la ganadería y el cultivo de maíz, caña y frutas. A esta última se le conoce como Sotavento.



Este estudio se limita a la recuperación de la **historia reciente** y a la **percepción individual de los actores** del son jarocho desde sus propios contextos de uso. Dicho de otro modo, esta investigación pretende acercarse a la subjetividad de los fandangueros. Procura recuperar las percepciones que los actores del fandango tienen de él desde su contexto de uso.

En este trabajo, la entrevista se sitúa como el centro del trabajo etnográfico. La intención fundamental no es rescatar los "hechos", sino las **percepciones** de esos hechos. Mi propósito es registrar las voces anónimas, hurgar en la fragilidad de la memoria, que convierte la historia colectiva en recuerdo personal. Las entrevistas transitan de lo subjetivo a lo objetivo a través de la transcripción, del registro videográfico o de la grabación magnetofónica.

Este trabajo es pues, el resultado de encapsular la riqueza de la narración y la frescura del testimonio de los jaraneros veracruzanos en alguno de estos medios. De manera general, las líneas temáticas de esta investigación son:

- ♦ **La reconstrucción del pasado de los actores del fandango y el son en sus propios términos.**
- ♦ **Conocer lo "no escrito" acerca del son y la "vivencia íntima" de los fandangueros.**
- ♦ **Conocer los mecanismos de reproducción y transmisión de la música jarocho en diversos contextos.**

El son jarocho es el resultado de la hibridación de tres tradiciones musicales fundamentales: los ritmos afroantillanos, la música popular española y la música prehispánica.

La transformación de la música ha existido siempre. Más aún la música que resulta de una compleja hibridación cultural centenaria, como es el caso de la música jarocho.

La música se transforma a la par de sus contextos sociales. Es un código de comunicación muy volátil. Si lo comparamos con otros códigos como la palabra o el lenguaje visual, encontramos que la música es un lenguaje que cambia su morfología con mucha mayor rapidez que cualquiera de éstos. Sería imposible hablar de la transformación del son jarocho sin acotar un marco temporal. Hablaremos entonces, de la transformación del son jarocho a partir de los albores de nuestro siglo, siempre bajo la idea ordenadora de sus contextos de uso.

El son jarocho es un género musical que se presenta en **situaciones** muy distintas entre sí. El son puede escucharse en un fandango, un ballet folklórico, un encuentro de jaraneros, un disco, una película mexicana, una pieza sinfónica, una pieza de jazz, etc. Este estudio pretende acercarse a estos contextos bajo la idea general de que el son cambia para permanecer. **El son se ejecuta de muy distintas maneras, pero nunca pierde sus características fundamentales.**



El son jarocho que se toca en el puerto de Veracruz presenta características estilísticas distintas a las registradas en lugares como San Andrés Tuxtla o la sierra de Sotepan. Estas diferencias se manifiestan también en la dotación de instrumentos, sus técnicas de construcción, las afinaciones, el *tempo*, la manera de bailar, etc.

Este estudio se realizó con base en un muestreo aleatorio de ejecuciones y testimonios orales sobre el son jarocho de distintos puntos del territorio veracruzano, utilizando el criterio de diversidad geográfica, estilística y de contextos de uso. Las principales herramientas empleadas fueron la grabadora de audio y la cámara de video.

El primer capítulo de este trabajo está dedicado a la reflexión sobre el trabajo de campo. El trabajo de campo tradicionalmente define el quehacer antropológico frente a otras disciplinas sociales. Ha sido además, el punto de partida de no pocas investigaciones antropológicas en muchos momentos. Sin embargo, en el gremio antropológico, el trabajo de campo no siempre genera suficiente interés como tema de análisis. Algunos antropólogos lo consideran un problema "demasiado obvio".

Mi trabajo de campo, finalmente, me permitió acceder a la información que ahora presento. Por eso decidí incluir una breve mirada sobre él.

El segundo capítulo pretende resumir una plataforma general de los supuestos teóricos y metodológicos que enmarcan esta investigación. A través de una sucinta revisión de autores, presento una visión general del método empleado en este estudio.

La metodología utilizada es la misma que sugieren la historia oral y la antropología fenomenológica. La historia oral es una propuesta en construcción. Fundamentalmente intenta desmitificar los supuestos de veracidad de los métodos tradicionales de la Historia. La historiografía tradicional, desde su visión academicista, supone que las únicas fuentes confiables son las escritas. Considera también que no se puede "hacer historia" sino de sucesos culminados y con cierto grado de distancia temporal. Los hechos tienen que estar acabados para poder ser estudiados como pasado. La historia tradicional se ha regido por los principios de una epistemología positivista y busca allegarse procedimientos de control en sus estudios. La historia oral parte de una metodología que cuestiona ese y otros supuestos, dejando claro desde el comienzo, que cualquier discusión sobre la "objetividad" del autor es innecesaria. El método de la historia oral plantea además, concentrar el trabajo de investigación en el conocimiento del pasado inmediato de hechos significativos y de procesos que incluso, pueden no estar terminados. Intenta conocer **otras realidades**: la de cada uno de sus interlocutores.

El tercer capítulo es un trabajo de investigación bibliográfica. Se propone revisar algunos textos que se refieren a la historia general del son jarocho. Es un breve recorrido por

los diversos momentos de la formación de este género, atendiendo a su triple origen étnico y a su uso en distintos contextos y épocas.

El cuarto capítulo es una descripción sincrónica de los elementos que conforman la danza, la poesía y la música jarocho. Este capítulo es producto íntegro de mi experiencia de campo. En él describo con más detalle las variaciones estilísticas y los contextos en los que se inscribe el son jarocho. El fandango es quizá el contexto de uso que presenta mayor riqueza:

- ♦ **Generalmente se celebra dentro de las comunidades semiurbanas o rurales.**
- ♦ **En el contexto rural, la celebración del fandango se da en condiciones que se acercan relativamente a situaciones rituales.**
- ♦ **El fandango presenta características de celebración y organización de carácter comunitario y horizontal. No obstante, refleja la tensión y la lucha por el poder festivo. El fandango es metáfora de la vida; la pública y privada.**
- ♦ **Los fandangos se llevan a cabo en lugares públicos o dentro de espacios domésticos y con motivos que van, desde lo religioso-profano, hasta los eventos relacionados con el ciclo vital humano (nacimientos, matrimonios o muertes)**
- ♦ **Las piezas del repertorio tradicional son innumerables.**
- ♦ **Las técnicas de elaboración de los instrumentos presentan aún elementos artesanales.**
- ♦ **Los músicos no son profesionales.**

Entre más nos acerquemos al puerto de Veracruz, los rasgos definitorios del fandango se modifican o desaparecen. En el puerto de Veracruz, el son presenta, entre otras, las siguientes características:

- ♦ **El tempo (velocidad de ejecución) se incrementa notablemente, las interpretaciones se recargan de arpegios y modulaciones, no obstante, los patrones de improvisación aprovechan un menor número de posibilidades melódicas.**
- ♦ **El estilo, el repertorio, la dotación instrumental y hasta el atuendo están estandarizados y muy influidos por el modelo jarocho adoptado y difundido por el cine nacional y los actuales medios masivos.**
- ♦ **El contexto de uso se distiende de lo local a lo nacional e incluso a lo internacional. La música pierde su carácter ritual y comunitario. Se puede escuchar en un mitin político, en un restaurante, en un programa de televisión, etc.**
- ♦ **Los instrumentos son elaborados mediante técnicas de laudería industriales, y como en el caso del arpa, las características del instrumento se modifican de acuerdo a las necesidades de la industria del cine, los discos o la T.V.**
- ♦ **Los músicos jarochos urbanos, por lo general, son profesionales.**

El quinto capítulo pretende ser un espacio real para la expresión de los actores del son. No es un anexo de transcripciones. Es un "montaje de voces", construido a partir de fragmentos de transcripciones de las entrevistas realizadas en mi trabajo de campo. El capítulo está diseñado a manera de un diálogo entre los informantes. Su elaboración está basada en la técnica del guionismo. En este "diálogo virtual" me incluyo, haciendo acotaciones al margen. El montaje está organizado por líneas temáticas.

El trabajo del antropólogo, sea cual fuere su intención y manera de proceder, desemboca siempre en un texto. Los kilómetros recorridos, las horas de grabación, las notas de campo, las noches frente al fichero, los errores y omisiones se traducen en letras. Las letras tienen la facultad de inmovilizarse, de fijarse indefinidamente al papel, cosa que no ocurre con el resto del proceso de investigación, que nunca cesa su marcha. Todo texto es entonces una encrucijada, una confluencia de visiones de la realidad que deja en el aire otras alternativas combinatorias.

En síntesis, este trabajo constituye una **mirada** a las líneas del pensamiento antropológico que más me han impactado hasta ahora, al son jarocho, como género musical de inagotable riqueza y a la experiencia vital del trabajo de campo.

Es también una colección de testimonios, un coro de voces jarochas que desde su mar y su tierra vienen a **CANTAR** su vida.

# I. EL TRABAJO DE CAMPO

## 1. 1. REFLEXIONES SOBRE LA INVESTIGACIÓN *IN SITU*

Salir al campo por primera vez representa para muchos antropólogos el baño de fuego de la vida profesional. La experiencia de llegar a un lugar en el que nunca hemos estado siempre está acompañada de emociones y actitudes muy distintas. Asombro, angustia, curiosidad, temor, gozo, nostalgia y alegría son sensaciones comunes ante ese evento.

Hacer trabajo de campo supone ya, asumir ciertos supuestos metodológicos y desechar otros. El término metodología designa el modo en que buscamos preguntas y encontramos respuestas. Nuestros supuestos, intenciones, intereses y preconcepciones nos llevan a elegir un problema y una metodología para tratarlo.

Tradicionalmente el trabajo de campo define el quehacer antropológico frente a otras áreas de las ciencias sociales. Su presencia original en la profesión antropológica ha generado un mar de debates y redefiniciones. En un extremo de la crítica se encuentran aquéllos que desde el racionalismo más ortodoxo conceden la mínima importancia al proceso de conocer mediante la experiencia directa. Entre los vástagos de esta línea del pensamiento encontramos al formalismo, al estructuralismo y al evolucionismo en todas sus variantes. En el punto más antagónico se encuentra la defensa del empirismo, que llevado al extremo, desemboca en el pragmatismo más llano.

La observación descriptiva, las entrevistas y otros métodos cualitativos son tan antiguos como la historia escrita. Baste sólo recordar a Herodoto o Marco Polo. En la antropología, el trabajo de campo se sublima en el imaginario profesional a partir de los trabajos de Malinowski. Desde entonces, la observación participante se asocia irremediabilmente con la antropología.

Rodrigo Díaz<sup>1</sup> plantea la metáfora del cartógrafo para definir el oficio antropológico. El antropólogo es el hacedor de mapas, pero además es el traductor de nuevas realidades. El trabajo de campo proporciona así el referente a los textos antropológicos, pues mediante su ejercicio entramos irremediabilmente al juego del significado. Es además, el vaso regulador entre la simple verificación de supuestos y la rectificación de nuestras preconcepciones.

Clifford Geertz se refiere al trabajo etnográfico como una tarea de interpretación, cuyo resultado debe ser una *descripción densa*:

---

<sup>1</sup> Díaz, Rodrigo., *Apuntes inéditos para el curso "Debatos Actuales en antropología de la cultura" dictado en la UAM-Iztapalapa en el trim. 95-I.*

"Lo que en realidad encara el etnógrafo (...) es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y a las cuales el etnógrafo debe ingeniarse de alguna manera para captarlas primero y para explicarlas después (...) Hacer etnografía es como tratar de leer un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos y además no escrito en grafías convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta modelada".<sup>2</sup>

El carácter hermenéutico del trabajo de campo nos coloca en una situación comunicativa polidireccional. "*El segmento de realidad sobre el que trabaja el etnógrafo es la interpretación de lo real y no la realidad misma*", señalan Eduardo Nivón y Ana Rosas.

En la vida profesional, el trabajo de campo se verifica cada vez menos a medida que el antropólogo cumple más años u ocupa lugares de mayor jerarquía en el escalafón institucional. Sin embargo, no deja de ser definitorio, hasta cierto punto, del carácter general de la disciplina.

Roberto Varela<sup>3</sup> considera que el trabajo de campo que se realiza como parte de la formación de los estudiantes de licenciatura en la UAM, en la actualidad se ha convertido en un mero fetiche. El trabajo de campo "real", no puede concebirse como dos estancias de tres meses cada una. En su opinión, el trabajo de campo necesariamente requiere de varios años de estancia en una misma comunidad y por supuesto, de la madurez teórica del antropólogo.

En México, en particular, difícilmente se puede concebir una antropología ajena al trabajo etnográfico. La tradición por los estudios fuera del hábitat natural del antropólogo son casi estereotípicos. Esto se manifiesta en los planes de estudio de las universidades que imparten antropología en todos los niveles. En la Escuela Nacional de Antropología y en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, el trabajo de campo está incluido en las currícula de licenciatura con todas las formalidades del resto de las asignaturas. Esto no ocurre en otros países, como en España, Inglaterra o Francia, donde la experiencia del trabajo de campo se reserva para estudios de posgrado o proyectos de investigación profesionales. (Cabría preguntarse cómo se profesionalizan los etnógrafos que nunca recibieron formación empírica sobre el trabajo de campo en los primeros años de la formación académica).

En términos generales, el trabajo de campo se concibe como la forma de obtener los datos empíricos que una investigación requiere. Un concepto aún más general considera que hacer trabajo de campo es necesario cuando el objeto de estudio se encuentra fuera del

---

<sup>2</sup> Geertz, C. y Clifford, J., *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1987, p. 24.

<sup>3</sup> Varela, Roberto., "Una propuesta sobre el perfil del antropólogo social mexicano". (inédito)

entorno habitual del investigador. Otra noción concibe la estancia etnográfica y a la observación participante como los centros de la actividad antropológica.

Dependiendo del origen teórico y de los intereses del investigador, el trabajo de campo puede utilizar distintas técnicas, intrusivas o no intrusivas, métodos cualitativos o cuantitativos, reconstrucciones inductivas o deductivas, etc. Entre las técnicas más empleadas a lo largo de la historia de la disciplina, se encuentra la entrevista personal. Jesús Galindo coloca la entrevista en el centro del trabajo etnográfico. Sugiere un cambio en la definición tradicional de la relación sujeto-objeto. La propuesta es como sigue:

"1.- El sujeto investigador inicia el proceso ante un sujeto investigado. El sujeto investigado aparece como objeto de investigación, total o parcialmente.

2.- El sujeto investigador primario continúa el proceso compartiendo el interés por el orden y la composición social con el sujeto investigado, el cual se convierte entonces en un sujeto investigador secundario. El objeto de investigación es un tercer elemento que comparten y buscan los dos sujetos investigadores.

3.- El sujeto investigador primario puede dejar el proceso al concluir sus actividades como sujeto externo al proceso de vida social del sujeto secundario de investigación. El sujeto secundario de investigación continúa el proceso de investigación desde sus condiciones de vida, se convierte en sujeto investigador primario de su propio orden y composición, del mundo social del cual es parte".<sup>4</sup>

Galindo desarrolla una concepción dinámica de la intersubjetividad:

"El párrafo es concreto, es material, es expresión semiótica de mi interioridad, y a medida que avanzan las líneas de oraciones va quedando textualizada, objetivada la intención previa que tenía como escritor (...) Lo objetivo y lo subjetivo se tocan, se componen y recomponen mutuamente, en ellos se trama la vida y el sentido de la vida humana, en ellos se teje el orden social y su devenir. Es ahí donde, para un investigador social, para un investigador con oficio en etnografía, se sitúa su objeto de estudio (...) En el trabajo etnográfico se entra en contacto con la vitalidad humana en movimiento, con personas y con objetos, con puntos de vista y con cosas, con expresiones de la vida social y con impresiones de la misma vida. En el encuentro entre el investigador social y el sujeto social no investigador profesional, todo aquello será motivo de reflexión, de registro, de ordenamiento y de análisis. El contacto entre ambos es el contacto entre subjetividades que descubren la objetividad. La entrevista es el encuentro de subjetividades donde la objetividad es descubierta (...) El proceso de conocimiento en la entrevista es el encuentro entre los marcos de referencia de los dos sujetos durante la construcción del objeto".<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Galindo, Jesús, "Encuentro de subjetividades, objetividad descubierta. La entrevista como centro del trabajo etnográfico" en: *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. 1, Mayo de 1987, No. 3, Universidad de Colima, México, p. 153.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 155.

La entrevista es un drama: la disposición de los muebles, el tiempo que tardo en preparar la grabadora, el silencio que se exige a los espectadores y el tono solemne de la voz que pregunta "cuénteme su vida", todo ello es un drama, una puesta en escena de roles bien determinados.

El saberse "auscultado" coloca al entrevistado en una actitud distinta de la habitual, y el entrevistador no se comporta precisamente como si todo fuera una conversación "normal". Sin duda, estos elementos deben tomarse en cuenta en el momento de la interpretación.

El trabajo de campo es la puerta a realidades alternas. Es la ventana a la vida del otro, a la cotidianidad ajena, a la vida misma expresada en términos distintos a los propios. Si la observación participante nos permite "palpar al otro", también expone al observador a ser palpado por quienes son observados. El reconocimiento de las ansias, los miedos, las simpatías y las antipatías en la entrevista ha sido analizado profundamente por Georges Devereux, quien considera que las manifestaciones emocionales pueden determinar el proceso del conocimiento antropológico.

Cito aquí a Renato Rosaldo, quien describe cómo recibió todo el impacto de la fuerza cultural de las emociones sólo hasta que él mismo fue presa de la aflicción, cuando sufrió la pena de perder a su esposa en el trabajo de campo. Rosaldo narra el episodio de la muerte de su esposa: *"Cuando encontramos su cuerpo me encolericé, ¿Cómo podía abandonarme? ¿Cómo pudo ser tan tonta para caerse? Traté de llorar. Sollocé, pero la ira bloqueaba mis lágrimas"*.<sup>6</sup>

Rosaldo dice que el uso de la experiencia personal sirvió como vehículo para hacer que la intensidad de la ira en la aflicción fuera más accesible al lector que ciertos modos de composición más indiferentes. Propone que las ciencias humanas deben explorar la fuerza cultural de las emociones para delinear las pasiones que provocan ciertas formas de conducta humana.

El trabajo de campo conlleva un viaje. Esteban Krotz analiza el tema del viaje antropológico:

"El viaje antropológico es un tipo de viaje, que se distingue de otros tipos de viaje -pero hay que tener en cuenta que los antropólogos pueden hacer viajes de varios tipos, a veces incluso, de modo simultáneo, por lo que a ellos mismos se les puede dificultar la distinción entre ellos- El viaje antropológico tiene usualmente un propósito claro y definido: a través de él se quiere conocer un determinado aspecto de la realidad sociocultural (...) Por un lado, el viaje antropológico es como cualquier viaje, experiencia personal y también una forma científica de reunir información, de ponderar sus partes, de reformular las preguntas e hipótesis iniciales, de presentar los resultados de

---

<sup>6</sup> Rosaldo, Renato., *Cultura y Verdad*, Grijalbo-CONACULTA, México, 1990, p. 25.

la pesquisa en la que intervienen, como en cualquier viaje, los miedos y las ansias, las simpatías y las antipatías, las predisposiciones afectivas, perceptivas y teóricas del viajero, además de sus experiencias de viaje previas (...) El viaje antropológico es un viaje hacia lo desconocido -si no, resulta innecesario. El fenómeno desconocido no es de cualquier clase. Desde luego cambian también para el antropólogo clima y paisajes, sonidos y olores, colores y velocidades; esto es algo que cualquier viajero experimenta. Pero la alteridad a la que el viajero antropológico se enfrenta es la alteridad *cultural*".<sup>7</sup> 3

El trabajo de campo implica un movimiento en dos planos. En primer lugar un desplazamiento espacial. El viajero se reubica dentro de nuevos paisajes, nuevos entornos arquitectónicos y condiciones climáticas y topográficas muchas veces diametralmente opuestas a los elementos del ambiente habitual del antropólogo, que generalmente radica en espacios urbanos o semiurbanos. El antropólogo se enfrenta a personas, agregados o grupos cuya identidad se construye en función de códigos ajenos. En segundo lugar, el viajero se desplaza en el tiempo. La percepción de la realidad se modifica en función de la duración del trabajo de campo. Habituar a ciertas palabras, olores, ritmos de vida, costumbres, en cierta medida puede provocar cierta disminución de nuestra capacidad de asombro, o por el contrario, hacernos sensibles a matices casi imperceptibles para un nativo o para un viajero que planea una estancia breve. Finalmente, el tiempo transcurre en nuestros lugares de origen, y muchas veces regresamos del campo cuando han ocurrido cambios importantes en nuestras comunidades habituales. El viaje es además, un proceso que engendra reflexividad. El viajero es parte del viaje mismo. El viaje no sólo modifica al visitante, sino también al visitado... ¿Deberíamos obviarlo?

Los métodos cualitativos constituyen una manera de encarar al mundo empírico y reconocerlo en nuestros registros sensoriales. Una cita de S. Taylor y R. Bodgan que me permito incluir completa, pese a su extensión, resume felizmente los principales puntos que definen a los métodos cualitativos:

**"1.- La investigación cualitativa es inductiva.** Los investigadores desarrollan conceptos, intelecciones y comprensiones partiendo de pautas de los datos, y no recogiendo datos para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidos. En los estudios cualitativos los investigadores siguen un diseño de la investigación flexible. Comienzan sus interrogantes sólo vagamente formuladas.

**2.- En la metodología cualitativa el investigador ve al escenario y a las personas en una perspectiva holística:** las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables, sino

---

<sup>7</sup> Krotz, Esteban, "Viaje, trabajo de campo y conocimiento antropológico" en *Alteridades*, Año 1, No. 1, Departamento de



considerados como un todo. El investigador cualitativo estudia a las personas en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se hallan.

**3.- Los investigadores cualitativos son sensibles a los efectos que ellos mismos causan sobre las personas que son objeto de su estudio.** Se ha dicho de ellos que son naturalistas. Es decir, que interactúan con los informantes de un modo natural y no intrusivo. En las entrevistas en profundidad siguen el modelo de una conversación normal y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas.

**4.- Los investigadores cualitativos tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas.** Para la perspectiva fenomenológica y por lo tanto para la investigación cualitativa es esencial experimentar la realidad tal como otros la experimentan.

**5.- El investigador cualitativo suspende o aparta sus propias creencias, perspectivas y predisposiciones,** en el sentido de que todo lo que observa es un tema de investigación.

**6.- Para el investigador cualitativo todas las perspectivas son valiosas.** El investigador no busca la verdad o la moralidad sino una comprensión detallada de las perspectivas de otras personas. En los estudios cualitativos, aquéllas personas a las que la sociedad ignora (los pobres, los desvalidos) a menudo obtienen un foro para exponer sus puntos de vista.

**7.- Los métodos cualitativos son humanistas.** Los métodos mediante los cuales estudiamos a las personas necesariamente influyen sobre el modo en que las vemos. Cuando reducimos las palabras y los actos de la gente a ecuaciones estadísticas, perdemos de vista el aspecto humano de la vida social. Si estudiamos a las personas cualitativamente, llegamos a conocerlas en lo personal y a experimentar lo que ellas sienten en sus luchas cotidianas en la sociedad.

**8.- Los investigadores cualitativos dan énfasis a la validez en su investigación.** Los métodos cualitativos nos permiten permanecer próximos al mundo empírico. Mientras los investigadores cualitativos subrayan la validez, los cuantitativos hacen hincapié en la confiabilidad y la reproductibilidad de la investigación.

**9.- Para el investigador cualitativo, todos los escenarios y personas son dignos de estudio.** Ningún aspecto de la vida social es demasiado frívolo o trivial como para ser estudiado.

**10.- La investigación cualitativa es un arte.** Los métodos cualitativos no han sido tan refinados y estandarizados como otros enfoques investigativos. El investigador es un artífice. El científico social cualitativo es alentado a crear su propio método. Los métodos sirven al investigador, nunca es el investigador el esclavo de un procedimiento o técnica".<sup>8</sup>

Clifford Geertz afirma que los límites de un estudio fenomenológico no pueden determinarse por sus parámetros "microscópicos". Sus linderos operativos no condicionan el alcance de la reflexión. De Geertz es aquella famosa frase que dice: *los antropólogos no estudian aldeas... estudian en aldeas*.<sup>9</sup> Al respecto señala Krotz:

"Frecuentemente este aspecto (el señalado por Geertz) se pierde en la investigación antropológica; en ocasiones se trata de subsanar esta deficiencia mediante la adaptación de crujientes marcos teóricos a la información empírica o a través de la referencia a autores de perspectiva macroscópica, pero a menudo éstos quedan completamente fuera de los datos etnográficos bajo análisis".<sup>10</sup>

El libro de Nigel Barley *El antropólogo inocente*, se ha convertido en un clásico, no sólo del tema del trabajo de campo, sino de la antropología misma. El libro está dedicado a su *jeep*, pero también a la antiolemnidad, a la ironía de la vida cotidiana, a los pormenores de una experiencia que nunca deja de tener cierta dosis de fantasía. Confiesa que al principio, el trabajo de campo le pareció más bien una de esas tareas desagradables, como el servicio militar, que había que sufrir en silencio. Sin dejar escapar nunca el humor y la crítica, Barley narra sus aventuras en las instituciones de financiamiento, y sus conquistas con los burócratas locales y con los empresarios de transportes que consideraban a todos sus pasajeros como una "detestable molestia". Narra entre muchos otros episodios, cómo un mecánico le extrae una muela y cómo esto le permite desarrollar a partir de esa anécdota, una reflexión sobre la medicina nativa y la medicina occidental. Finalizo con una confesión de Barley, tal vez compartida por todos los antropólogos:

"Las observaciones de lo que yo buscaba deliberadamente me llevaron el uno por ciento del tiempo que pasé en África. El resto lo invertí en logística, enfermedades, relacionarme con la gente, disponer cosas, trasladarme de un sitio a otro y sobre todo, esperar".<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Taylor S.J. y Bodgan R., *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós Studio, Argentina, 1986, p. 20-23.

<sup>9</sup> Geertz, *Op.Cit.*, p. 33.

<sup>10</sup> Krotz, *Op.Cit.*, p. 55.

<sup>11</sup> Barley, Nigel, *El antropólogo inocente* Anagrama, Barcelona, 1989, p.125.

## 1.2. MI PROPIA EXPERIENCIA

El primer trabajo de campo es una experiencia para la vida. Para nosotros, aprendices de antropólogo, esa exposición al mundo real, vista desde la perspectiva de nuestras propias preguntas, significa el primer frentazo, la sorpresa, la "pérdida de la inocencia". El trabajo de campo es un espejo a punto de romperse, un estanque quieto al que se le arroja una piedra, donde nuestra imagen se expande en círculos concéntricos. Es también un viaje de ida y vuelta. El primero es sobre caminos. El segundo es sobre nuestra memoria.

Cuando inicié mi primer trabajo de campo pensé que estaba "haciendo las cosas bastante bien". Esa autocomplacencia se desmoronó en pocos días. Cuando traté de encontrar en la comunidad los rasgos y las actitudes que prometí reportar, me encontré con el pasmo, que luego se volvió desesperación, de no hallar explícitas una gran cantidad de cosas. Me encontré con una ciudad que vive múltiples procesos, que no vive toda ella para un sólo asunto, cuya existencia está compuesta por infinitas líneas que se entrecruzan. Yo quería encontrar ciertas cosas, rasgos definitorios, elementos particulares de la cultura. Pero la labor se convirtió en un trabajo parecido al del detective. Las cosas que me interesaban y de las cuales yo quería dar cuenta, no estaban tan a la vista, había que buscarlas. Las palabras "contratransferencia", "subjetividad", "experiencia", y muchas otras, no formaban entonces parte de mi vocabulario.

Mi primer trabajo de campo lo realicé en Tlacotalpan, Ver., una bellísima ciudad extendida a la orilla del río Papaloapan. Mi interés inicial era ir contextualizando el fenómeno festivo por niveles e ir tendiendo puentes entre los textos musicales y sus elementos situacionales. Titulé mi proyecto "*Los fandangos y los sones: identidad y producción significativa de la música tradicional veracruzana en un contexto festivo*". El pretexto ideal para iniciar mi búsqueda fue la celebración de la fiesta de la Virgen de la Candelaria, que se lleva a cabo anualmente en Tlacotalpan. Pensé que la fiesta era el mejor lugar para ver simbolizados los elementos que forman la identidad jarocho. Creí que era un espacio donde todo "lo jarocho" estaría representado. Pensé: "todos los elementos del "ser" cuenqueño se exageran, saltan a la calle, así que no será muy difícil distinguirlos". Pero mi lectura de la fiesta fue quizá, demasiado romántica, y el planteamiento del problema demasiado frágil. Concebí "lo jarocho" como algo intrínseco a la cultura regional. Hice mi trabajo influido por una concepción folklórica de la cultura. Busqué lo pintoresco, lo estéticamente gratificante, lo aparente. Pero no busqué deliberadamente los demás elementos que constituyen la vida cotidiana, la vida pública, la vida real de Tlacotalpan.

El segundo trabajo de campo me permitió reconstruir mis preguntas y cambiar mi estrategia de investigación. Si la primera vez permanecí en un solo sitio durante tres meses, en la segunda oportunidad prácticamente viví en mi auto durante el mismo tiempo, viajando de un extremo a otro de la zona sur de Veracruz. El hecho de realizar un trabajo de campo itinerante, ofrece una perspectiva un tanto extraña de los tiempos y las distancias. Los encuentros son cortos, sustanciales. La imagen que me queda de cada entrevistado es firme, aunque inconclusa.

Cuando ingresé a la escuela de antropología, muchos de mis nuevos compañeros hablaban del trabajo de campo tal como lo describe Barley: como si se refirieran al servicio militar. Las anécdotas eran a veces sobrecogedoras. Recuerdo que un día llegó una de mis amigas con una apariencia tal, que parecía haber escapado de un campo de concentración. Su cabello estaba cortado casi al ras, debido a una infección que había adquirido en el cuero cabelludo. Su piel era de un color verdusco y pálido, plagada de cicatrices y piquetes de pulgas, sus ojeras no se borraban al paso de los días, y su estado de ánimo llegaba a flor de suelo. Cuando me invitó a conocer su sitio de estudio, me sorprendí del estoicismo de mi condiscípula. Al regresar de aquél sitio me pregunté seriamente si la antropología era de verdad mi vocación.

Por suerte, cuando me tocó el turno para elegir un sitio de estudio, recordé los viajes que año con año había realizado a Tlacotalpan, con motivo del Encuentro de Jaraneros, y decidí abordar un tema que me interesara mucho y al que estaría dispuesto a dedicar meses de observación, y además, muchas horas ante una computadora. Si me apasiona la música, ¿por qué no hacer un trabajo de campo sobre un tema musical?

Hacer trabajo de campo en el estado de Veracruz, entre músicos, es ciertamente más grato que hacerlo en medio de un desierto agreste. Viajar por las carreteras de Veracruz es una experiencia en sí misma.

Cuando se trabaja con informantes músicos, el fenómeno de la transferencia se presenta como algo muy intenso y especial. Yo soy músico. Mis informantes son músicos. Lo que yo percibía, y que nunca puede quedar registrado en una cinta magnética, es ese inmenso mar de emociones que experimentamos los interactuantes. El abordaje de los informantes, para el caso de la música, no presenta muchas dificultades. Los músicos, por lo general, disfrutamos enormemente ser escuchados. Así que encontré gran disposición de mis informantes para hacer entrevistas y grabaciones. Por lo general, todas esas sesiones terminaban con una breve fiestecita entre nosotros, y muchas veces los vecinos y familiares que andaban por allí se iban integrando al pequeño fandanguito. La música, los nuevos amigos, la hospitalidad de la gente, contrastaban en mi estado de ánimo con la desesperación de no

entender nada, con la incapacidad de escribir una línea durante días, con las pérdidas de tiempo, con la nostalgia por mis personas queridas y mi casa.

Si bien el balance de mi trabajo de campo se inclina hacia el terreno de lo agradable y gratificante, no puedo olvidar mis múltiples ingresos al hospital por un diagnóstico de fiebre amarilla, las infecciones gastrointestinales, ciertos amedrentamientos policiacos y el incendio de mi auto en medio de una carretera desierta.

Cuando pienso en la manera de obtener la información, no puedo sino sentirme muy afortunado por haber conocido a Silvio Muñoz y Andrés Moreno, quienes fueron personas clave en mi proceso de socialización. Silvio y Andrés fueron mucho más que informantes. Silvio me mostró Tlacotalpan y Andrés la región de Los Tuxtlas y toda su sabiduría respecto al son. Ambos me enseñaron además, cosas de la vida.

Silvio es un comerciante tlacotalpeño amigo de todos que, al observarme preparar algo de comida, nunca pudo evitar la risa y la burla: *-ustedes los chilangos comen puras porquerías-* Con Silvio me sentía un perfecto imbécil en medio de las situaciones más comunes para un nativo de Tlacotalpan. Silvio no podía concebir que yo nunca me hubiera montado sobre un caballo, ni que le tuviera un miedo desenfrenado a los toros, ni que me diera terror echarme al río en medio de una corriente muy visible. Silvio simplemente pensaba *-con toda razón-* que yo era extremadamente torpe. Sin su ayuda yo hubiera seguido siendo un solitario vagabundo por las calles de Tlacotalpan, y le hubiera tenido que explicar a cada persona cuál era mi intención y por qué siempre yo cargaba una grabadora y una cámara de video. Pero Silvio me ahorró el trabajo. Ni Silvio ni nadie del pueblo sabían qué cosa hace un antropólogo social, pero gracias a las mediaciones de Silvio frente a sus vecinos y amigos, yo pude obtener toda la información que necesité. Como yo iba con él, nadie desconfió de mí y todos estuvieron dispuestos a prestarme casetes, fotografías, libros y objetos personales que poco a poco fui reproduciendo para hacer mi archivo particular.

En mi segundo trabajo de campo conocí a Andrés Moreno. Andrés es químico. Pero su verdadero oficio es el de jaranero. Andrés es un apasionado conocedor del son jarocho, que ha dedicado su vida a aprenderlo y a hacerse amigo de todos los músicos tradicionales de la región de Los Tuxtlas. Andrés vive en San Andrés Tuxtla. Es un joven hombre sabio, tanto en su profesión, como en el conocimiento de la música y de la tierra jarocho. Conoce cada rincón de su terruño, sabe dónde encontrar al músico más aislado, y conoce las plantas, los animales, los vientos, los ríos que conforman el paisaje jarocho. Cuando le expuse mi proyecto, no tardó ni un instante en hacerlo propio, y juntos recorrimos muchos kilómetros, visitando jaraneros y bailarines. La presencia de Andrés en mi trabajo fue importantísima, porque creó los vínculos necesarios para que el proceso de interacción entre mis informantes y yo pudiera ampliar sus expectativas.

El uso de la cámara de video en un trabajo de historia oral plantea ciertas interrogantes: ¿Cómo afecta la presencia de la cámara el desarrollo de una entrevista? ¿Es un indicador más evidente de la alteridad? ¿Es intrusiva?...

Tal parece que el switch de la cámara no sólo controla la corriente eléctrica, sino también el flujo comunicativo. Cada vez que hacía una entrevista, observé que durante el tiempo que el entrevistado está "a cuadro", la actitud, las palabras, las intenciones, los gestos, son distintos que cuando la cámara está inactiva. Accionar la cámara crea cierto estado de tensión, que nunca llega a desvanecerse completamente. Sería interesante saber qué efecto produce en un músico rural, al que quizá nunca se le ha tomado en cuenta para algún reportaje o espectáculo, la llegada de un sujeto con un equipo de video que se instala junto al fogón y empieza a hacer preguntas extrañas.

Recuerdo también que muchas veces me lamenté de no llevar la cámara o la grabadora en un momento oportuno, aunque a veces no es oportuno instalar una cámara en medio de una mesa de cantina, cuando el propio camarógrafo no sabe si lo que se mueve es el suelo o su cabeza. En efecto, muchos momentos importantes de una conversación informal, donde existen datos relevantes, escapan al micrófono y a la memoria. Nunca deja uno de lamentarse por no haber grabado "esa frase".

Finalmente quiero subrayar la importancia de regresar. Muchos de mis informantes se quejan de la ingratitud de algunos investigadores que no sólo jamás regresan al sitio que investigaron, sino que nunca les han permitido acceder a los resultados de la investigación. Aunque a veces resulta imposible, creo que los investigadores tendríamos que preocuparnos por retribuir de alguna manera la amabilidad de nuestros informantes. Devolver los testimonios a sus dueños y permitir que éstos hagan todas las correcciones que consideren convenientes antes de la presentación pública de alguna transcripción o grabación, es una irrenunciable obligación de cualquier entrevistador.

## II. NOTAS SOBRE ANTROPOLOGÍA FENOMENOLÓGICA E HISTORIA ORAL

*"La vida es lo que pasa  
mientras hacemos otros planes"*  
John Lennon

### 2.1. LA ANTROPOLOGÍA CUALITATIVA

#### 2.1.1. *La fractura del positivismo*

La filosofía ha transitado alternadamente por momentos de agitada confrontación y tensa tregua a lo largo del tiempo. La antropología se ha ido construyendo al amparo de las redefiniciones filosóficas propias de cada época. En las próximas páginas quisiera presentar un bloque sinóptico de las relaciones entre antropología y filosofía, para llegar pronto al momento de contacto de la descripción fenomenológica con la antropología de la experiencia, el interaccionismo simbólico, la etnometodología y la historia oral.

La antropología nace como disciplina científica en el siglo pasado. El signo dominante del pensamiento decimonónico fue sin duda, el juego teórico generado a partir del idealismo alemán.

"La idea hegeliana que más pertinazmente actúa a lo largo del siglo es la de evolución (*Entwicklung*) (...) Hegel sitúa la esfera propia de la evolución en el *espíritu*, no en la naturaleza: 'La variación abstracta que se verifica en la historia -escribe- ha sido concebida, desde hace mucho tiempo, de un modo universal, como implicando un progreso hacia algo mejor y más perfecto (...) En la naturaleza, no sucede nada nuevo bajo el sol; por eso el espectáculo multiforme de sus transformaciones produce hastío. Sólo en las variaciones que se verifican en la esfera del espíritu surge algo nuevo. Esto que acontece en lo espiritual nos permite ver que el hombre tiene otro destino que las cosas meramente naturales (...) El hombre tiene una capacidad real de variación y

además, como queda dicho, esa facultad camina hacia algo mejor y más perfecto, obedece a un impulso de perfectibilidad".<sup>12</sup>

La vigencia de la Ilustración, el discurso hegeliano del progreso y el naciente positivismo promovieron entre los pensadores la ambición de congregar a todas las disciplinas científicas. Una muestra de este afán uniformador fue la sugerencia de que el lenguaje de las matemáticas se adoptara como la expresión común para todas las ciencias. Se trató de construir una ciencia unificada al mismo tiempo que las ciencias se diversificaban progresivamente.

El positivismo clásico y su irrestricto apego a la objetividad científica derramó sobre la antropología un denso manto de restricciones metodológicas y retóricas. Ningún estudio con pretensiones científicas podía permitirse resbalar en el terreno de las apreciaciones personales, las emociones, los testimonios de hechos no "verificables" y "repetibles", y en general, cualquier indicio de subjetividad. La antropología, que es la ciencia de los hombres, se convirtió en la ciencia de las cosas: No hace falta más que recordar esta famosa cita de Durkheim:

"La primera regla y la más fundamental es considerar los hechos sociales como *cosas* (...) En efecto, es *cosa* todo lo que está dado, todo lo que se ofrece o, mejor, se impone a la observación. Tratar los fenómenos sociales como *cosas*, es tratarlos en calidad de *data*, que constituyen el punto de partida de la ciencia. Los fenómenos sociales presentan incuestionablemente este carácter".<sup>13</sup>

Así, la explicación de la cultura se redujo a números, tendencias y progresiones. La imaginación, el pensamiento artístico, las emociones y el transcurrir de la vida se reservaron a otras disciplinas consideradas "no científicas", tales como la psicología, la literatura y la metafísica. El materialismo histórico, más radical aún, propuso un modelo único y teleológico del desarrollo de la historia. Sin embargo, la filosofía positivista y el evolucionismo se vieron fuertemente cuestionados posteriormente por concepciones derivadas tanto del existencialismo como de la fenomenología.

En el gremio etnológico Radcliffe-Brown propuso un método común para la antropología, que prontamente fue refutado por las generaciones posteriores. Lo cierto es que a partir de ese momento, el desarrollo del pensamiento antropológico osciló continuamente entre la sobrespecialización y la unificación teórica y temática.

La antropología encontró nuevas fuentes donde abreviar. Desde la sociología Weber propuso un concepto simbólico de la vida social, de donde se desprende la idea de la

---

<sup>12</sup> Marías, Julián., *Introducción al libro de W. Dilthey, Teoría de las concepciones del mundo*. Alianza-CONACULTA, 1990, México, p. 13.

<sup>13</sup> Durkheim, Emile., *Las reglas del método sociológico*, Leega, 1990, p. 40-43.



normatividad cultural, pues según el autor, el hombre vive inserto en tramas de significación. Si bien Durkheim, Saussure, Freud y Cassirer habían sentado precedentes en la concepción simbólica de la cultura, no fue sino hasta el final de la década de los 40 cuando el estructuralismo despegó como una teoría "completa" de los símbolos (por lo menos así pretendía ser), dando pie al surgimiento en las décadas sucesivas a concepciones tan disímboles como la ecología cultural, la antropología interpretativa y la etnometodología.

La antropología simbólica contemporánea está representada por autores de muy diversas opiniones, entre otros por Geertz, Leach, Turner, Sahlins, Veron, Bourdieu, Barthes y Eco. Las ciencias sociales rompen en ese momento con el paradigma de la **certidumbre** y se plantea la **incertidumbre** como posibilidad teórica.

### ***2.1.2. Fenomenología y antropología***

La fenomenología es una corriente crítica del pensamiento hegeliano fundada por Edmund Husserl (1859-1938) que tiene gran incidencia en la antropología contemporánea. La fenomenología intenta describir las estructuras esenciales puras presentes y manifiestas en el campo intencional de la conciencia. Se ocupa de la vida humana. Su lema es: *volver a las cosas mismas*.

La fenomenología es un método de descripción de la vida. Husserl había propuesto como tarea de la fenomenología una descripción de lo dado al campo intencional de la conciencia. Heidegger precisa y reorienta el método, diciendo que el sentido metódico de la descripción fenomenológica es una interpretación.

La fenomenología se dirige al microcosmos humano, al ser del hombre común, al hombre de la calle, al hombre que somos todos. La comprensión de nuestro ser se nutre de una interpretación del ser en general.

"Interpretación se dice en griego *ἡρμηνεύειν (hermenéucín)*, de tal modo que podemos llamar a esta posición hermenéutica. La hermenéutica es en general una metodología de la interpretación (desde un texto literario, hasta, como es el caso aquí, el sentido propio del ser y las estructuras fundamentales del peculiar ser del hombre) Fenomenológicamente, la hermenéutica anuncia y denuncia el ser que allí se manifiesta".<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Ardiles, Osvaldo., *La descripción fenomenológica*. UNAM-ANUIES, 1977, p. 25.

Husserl propuso en su fenomenología el análisis descriptivo de los procesos subjetivos; el acercamiento a las vivencias (*Erlebnisse*) Alfred Schutz tradujo la fenomenología de Husserl a las ciencias sociales. Propuso que el objeto de las ciencias sociales es el estudio de la vida diaria (*Lebenswelt*), el mundo vivido.

Existen tres supuestos para Shutz:

- a) *El mundo vivencial existe.*
- b) *El hombre vive en ese mundo vivencial.*
- c) *El hombre puede comunicarse con los otros.*

A partir de la experiencia se recrea nuestra versión del sentido común. Siempre co-existimos con los demás. El hombre siempre es intersubjetivo y mutuamente interpretado.

La cotidianidad es ineludible punto de partida para el análisis del sentido común. Berger y Luckmann explican cómo se articula el proceso de constitución de este "sentido común":

"La vida cotidiana se presenta como una realidad interpretada por los hombres y que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente. A base de ello, se articula el proceso de construcción de lo que vulgarmente llamamos sentido común".<sup>15</sup>

La fenomenología concibe al hombre situado espacial e históricamente en un continuo *re-hacerse* en el mundo a partir de la interacción de sus propias subjetividades. Así pues se desprende una visión pragmática de las representaciones que se opone a la tradición semiológica. Para la semiología, lo importante es reconstruir el código, la sintaxis, la lógica intrínseca del texto.

La pragmática simbólica se preocupa por el uso que cada hombre hace de los símbolos. Un contraejemplo de la pragmática simbólica es el estructuralismo francés. Lévi- Strauss, el antropólogo racionalista y semiológico por excelencia, dirige sus esfuerzos hacia la construcción de una gramática universal de la cultura. La cultura surge, según el autor, de las operaciones entre oposiciones binarias: la cultura surge de la mente, propone el código de significación. La antropología fenomenológica, por el contrario, se ocupa de las realizaciones, del contexto de uso y de la perspectiva íntima que cada actor social tiene respecto a los signos.

Bourdieu promovió el estudio de la práctica de los actores sociales. Propuso muy tempranamente que las prácticas sociales no son homogéneas ni consistentes.

---

<sup>15</sup> Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, p. 36.

Señala Julián Marías:

"Al final de la Historia de los sistemas, después de pasar revista a todas las posiciones filosóficas del pasado, Degérando postula una filosofía conciliadora, superadora de las antinomias, fundada en la *experiencia*. Esta experiencia no es, ni mucho menos, la mera sensación. Distingue entre la experiencia interna y la externa, por una parte; y por otra, entre una experiencia simple (toma de contacto con las cosas), una experiencia compleja (unión de las simples) y una experiencia razonada (consistente en la meditación sobre esos contenidos) (...) Degérando intenta unir el racionalismo y el empirismo, salvando lo justo de ambos métodos..".<sup>16</sup>

Cada hombre es una historia que pertenece a la historia del mundo. Dilthey afirma que cada hombre tiene una *weltanschauung*, una idea o concepción del mundo. La última raíz de la concepción de mundo -dice Dilthey- es la vida misma.

"La vida está difundida por el mundo en muchos cursos, como un caudal de aguas, y así hay en ellas una multitud de formas. La vida es una parte de la vida en genera (...) El mundo no es sino correlato del mismo, y, a la inversa, el mismo no existe nunca sin esto otro, a saber el mundo (...) Dilthey tendrá que hacer una tipología de las concepciones del mundo, como posibilidad real de aprehender la realidad de la vida".<sup>17</sup>

Victor Turner inaugura la antropología del *performance*, corriente que concibe a la cultura como realizaciones, es decir, como acciones que los hombres ejecutan por medio de símbolos. Los símbolos no están determinados rígidamente por la cultura, no son imágenes congeladas y estables, sino que son construidos y reconstruidos continuamente por los actores en interacción.

Geertz concibe a la cultura encarnada en símbolos públicos. Para Geertz los símbolos significativos se hallan en "racimos", constituyen sistemas o estructuras que no resuelven los problemas "universales" de la existencia humana, sino los pequeños problemas de la vida cotidiana mediante los cuales llegamos a comprender lo universal. El antropólogo con su método de trabajo, se coloca ante la tarea de "*describir y analizar las estructuras significativas de la experiencia tales como son aprehendidas por los miembros representativos de una determinada sociedad en un determinado momento de tiempo, en una palabra, una fenomenología científica de la cultura*".<sup>18</sup>

Eduardo Nivón y Ana Rosas resumen el planteamiento general de la concepción antirracionalista y fenomenológica del trabajo antropológico propuesto por Geertz:

---

<sup>16</sup> Marías, J., *Op.Cit.*, p. 20.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>18</sup> Geertz, Clifford, *Op. Cit.*, p. 302.

"1.- Existe racionalidad en los sistemas culturales, pero ésta no es algo intrínseco a las cosas, sino algo supuesto a ellas. La lógica de las formas culturales debe buscarse en las experiencias de los individuos cuando, guiados por símbolos que perciben, sienten, razonan, juzgan y obran.

2.- La experiencia humana no es mera conciencia, sino conciencia significativa, interpretada y aprendida. La lógica de las formas simbólicas no está en sí misma, sino en su uso.

3.- Existen tendencias de la vida social y junto a ellas es posible ubicar también contratendencias, pero éstas se descubren empírica y no racionalmente. Esto es importante porque según Geertz hay que desechar la idea de totalidad con que se ha movido la antropología: los sistemas no necesitan ser completamente interconexos para ser sistemas. Pueden ser densamente interconexos o serlo poco, pero como sean -hasta qué punto están correctamente integrados- es una cuestión empírica".<sup>19</sup>

Turner sostiene que los símbolos no son vehículos de la cultura, sino "operativos de la cultura". En este sentido, es claro que Turner se preocupa por el uso de los símbolos por parte de los nativos.

Anthony Giddens propone una conciliación para el estudio de los símbolos, pues sugiere un proceso de complementación entre la estructura y la práctica. Cuestiona además la normatividad mecánica de la cultura, pues afirma que por encima de las reglas y normas los individuos tienen la posibilidad de evaluar las situaciones. Reconoce así cierta autonomía en las prácticas de los individuos.

La década de los 60 conformó un ambiente intelectual propicio para estudiar las intenciones, las voluntades y los deseos de los seres humanos como problemas específicos de las ciencias sociales. Es entonces cuando surge la antropología de la experiencia, el interaccionismo simbólico y la etnometodología.

### ***2.1.3. Calidad versus cantidad: etnometodología e interaccionismo simbólico***

El desarrollo de los métodos cualitativos de investigación derivados de la descripción fenomenológica se aceleró de manera importante gracias a los trabajos de la Escuela de

---

<sup>19</sup> Rosas, Ana y Nivón, Eduardo., "Para interpretar a Clifford Geertz" en: *Alteridades*, Año 1, No. 1, Departamento de Antropología, UAM Iztapalapa, México, 1991, p. 44.

Chicago (Anderson, Cressey, Trasher, Wirth, Shaw, etc.) que abarcó la décadas del 10 al 40. En los 50 despunta el estructuralismo, la escuela norteamericana y los estudios cuantitativos. En los 60 nuevamente arranca el interés por los estudios cualitativos desarrollados por Turner, Berger & Luckman, Marcus & Cushman, Goffmann, Garfinkel, Geertz y Clifford entre otros.

El interaccionismo simbólico parte de las obras de Charles Horton Cooley, John Dewey, Robert Park, entre otros.

"El interaccionismo simbólico atribuye una importancia primordial a los significados sociales que las personas asignan al mundo que las rodea. Blumer (1969) afirma que el interaccionismo simbólico reposa sobre tres premisas básicas.

La primera es que las personas actúan respecto de las cosas, e incluso, respecto de las otras personas, sobre la base de los significados que estas cosas tienen para ellas. De modo que las personas no responden simplemente a estímulos o exteriorizan guiones culturales. Es el significado lo que determina la acción.

La segunda premisa de Blumer dice que los significados son productos sociales que surgen durante la interacción: "El significado que tiene una cosa para una persona se desarrolla a partir de los modos en que otras personas actúan con respecto a ella en lo que concierne a la cosa de que se trata" (Blumer, 1969, p. 4) Una persona aprende de las otras personas a ver el mundo.

La tercera premisa fundamental del interaccionismo simbólico, según Blumer, es que todos los actores sociales asignan significados a situaciones, a otras personas, a las cosas y a sí mismos a través de un proceso de interpretación".<sup>20</sup>

El proceso de interpretación funciona como intermediario entre los significados o predisposiciones a actuar y los actos mismos. La personas interpretamos de manera distinta de acuerdo a la situación que estemos viviendo. La interpretación depende además, de los significados que estén disponibles en cada situación.

"Desde una perspectiva interaccionista simbólica, todas las organizaciones, culturas y grupos están constituidos por actores envueltos en un proceso constante de interpretación del mundo que les rodea. Aunque estas personas pueden actuar dentro del marco de una organización, cultura o grupo, son sus interpretaciones y definiciones de la situación lo que determina la acción, y no normas, valores, roles o metas".<sup>21</sup>

La etnometodología se refiere, no tanto a un método de investigación, sino a un tema de interés particular. Se preocupa fundamentalmente por el estudio de la vida cotidiana y el

---

<sup>20</sup> Taylor y Bogdan, *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 25.

sentido común, es decir, los modos en que se organiza el conocimiento de los individuos acerca del curso de las acciones en los escenarios sociales.

"Para los etnometodólogos, los significados de las acciones son siempre ambiguos y problemáticos. Su tarea consiste en examinar los modos en que las personas aplican reglas culturales abstractas y percepciones de sentido común a situaciones concretas, para que las acciones aparezcan como rutinarias, explicables y carentes de ambigüedad. En consecuencia, los significados son un logro práctico por parte de los miembros de la sociedad (...) Así, los etnometodólogos ponen entre paréntesis o suspenden su propia creencia en la realidad para estudiar la realidad de la vida cotidiana.

Garfinkel (1967 ) ha estudiado las reglas del sentido común que rigen la interacción en la vida cotidiana (...) Mediante el examen del sentido común, el etnometodólogo trata de entender cómo las personas 'emprenden la tarea de ver, describir y explicar el orden del mundo en el que viven'".<sup>22</sup>

De Turner es el concepto de *drama social*: la vida está llena de situaciones críticas y tensas, llena de procesos no armónicos y en conflicto permanente.

Garfinkel, Goffman, Cicourel, utilizan la metáfora del teatro para representar la vida social: actuamos en escenarios para un grupo que nos observa, pero -advierten- actuamos muchas veces tras bambalinas. Actuamos utilizando fachadas, actuamos para otros, pero también actuamos para nosotros mismos. A Goffman debemos las frases que dicen "*El yo siempre está sujeto a negociación*" y "*El yo no es más que un clavo de donde cuelgan los disfraces del personaje*".

La antropología de la experiencia recupera el concepto de cultura a través del flujo de la vida. Rodrigo Díaz distingue entre *una* experiencia y una *mera* experiencia:

"La primera es recibida por la conciencia, es el flujo temporal de la vida; la segunda, es la articulación intersubjetiva de la experiencia, experiencia que se transforma en una expresión, en una narración que se comunica. Constituye un texto con su principio y su final. Una experiencia tiende a ser en consecuencia, auto-referencial, induce la reflexividad. Desde este punto de vista, los rituales son un ejemplo pragmático de una experiencia. En la conformación de esta nueva área de estudio convergen diversas tradiciones. Se trata de un campo híbrido de investigación: la hermenéutica de Dilthey, la fenomenología de Shutz y seguidores, la antropología simbólica, los estudios sobre el ritual, teatro y literatura, y la sociolingüística interpretativa, para señalar las tradiciones más destacadas, han contribuido a crear esta

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 28.

congenie, que también se puede denominar antropología de la realización (*anthropology of performance*)".<sup>23</sup>

#### ***2.1.4. La antropología y sus textos: antropología posmoderna y polifonía***

La antropología posmoderna ha encontrado un vasto campo de reflexión respecto a los modos de escritura de los textos etnográficos. La mayor parte de los autores considerados posmodernos conciben la antropología como un género literario particular. Carlos Reynoso distingue tres grandes líneas dentro de la antropología posmoderna:

"1) La corriente principal (que podríamos llamar 'meta-etnográfica' o 'meta-antropológica', en la que participan James Clifford, George Marcus, Dick Cushman, Marilyn Strathern, Robert Thornton, Michael Fischer y muchos otros, a los que se ha sumado recientemente Clifford Geertz, ahora muy rezagada y marginada entre quienes presumen de vanguardia. Esta orientación se preocupa sobre todo de analizar críticamente los recursos retóricos y 'autoritarios' de la etnografía convencional y de tipificar nuevas alternativas de escritura etnográfica. Esta corriente ha sido caracterizada eventualmente como una 'antropología de la antropología'. Su estudio no es ya la cultura etnográfica, sino la etnografía como género literario por un lado y el antropólogo como escritor por el otro.

2) La segunda corriente vendría a ser la que proporciona a la primera el material que ha venido a caracterizarse como "antropología experimental". Si la primera corriente encarna una modalidad de reflexión teórica, la segunda se caracteriza por una redefinición de las prácticas, o por lo menos de las formas en que la praxis del trabajo de campo quedan plasmadas en las monografías etnográficas. Los pioneros de esta orientación podrían ser Vincent Crapanzano. Kevin Dwyer y Paul Rabinow. Dentro de las nuevas corrientes de escritura etnográfica hay una que últimamente ha alcanzado una definición más clara que las restantes; nos referimos a la etnografía (o antropología) dialógica, elaborada casi en soledad durante unos diez años por el antropólogo Dennis Tedlock, de la Universidad de Buffalo, en Nueva York.

3) La tercera corriente no se interesa ni por el análisis pormenorizado de la escritura antropológica ni por la renovación de la literatura etnográfica; su espíritu es más bien disolvente, por cuanto proclama no sólo la caducidad de determinada forma de escribir antropología, sino la crisis de la ciencia en general. Esta tercera tendencia encarna a la vanguardia posmoderna, a la versión extrema de la doctrina, y está representada por Sephen Tyler y Michael Taussig".<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Díaz, Rodrigo., *Apuntes inéditos para el curso "Debates Actuales en antropología de la cultura", dictado en la UAM-Iztapalapa en el trim. 95-I.*

<sup>24</sup> Reynoso Carlos., *Introducción a Geertz y Clifford, El surgimiento de la antropología posmoderna.* Gedisa, México, 1991, p. 28.

En términos generales, el pensamiento antropológico de los últimos tiempos (ubicado dentro del discurso posmoderno) se ha caracterizado por cuestionar, desde distintas posiciones, la permanencia de “metarrelatos” dominantes. La función narrativa de los relatos legitimantes se ha dispersado.

“Una de las señales del posmodernismo es una incredulidad hacia las metanarrativas en que se realizan intentos de totalización. En la medida en que un diálogo siempre está en proceso, ninguna metanarrativa es posible. Si los que participan de un diálogo alcanzaran un punto de completo acuerdo, ya no tendrían que dialogar mutuamente. En este sentido, el diálogo -como proceso dinámico- es posmoderno”.<sup>25</sup>

Entre los textos que asumen una postura crítica respecto a la forma de construir etnografías, están los libros *El antropólogo como autor*, de Clifford Geertz, y *Cultura y Verdad*, de Renato Rosaldo. Geertz se centra en el análisis de las formas discursivas de los textos etnográficos y analiza el problema de la “autoridad”, “autoría” y “autoritarismo”, presente en la redacción de los escritos antropológicos. Rosaldo cuestiona que la mayoría de las etnografías clásicas literalmente marginan la narrativa personal, considerándola como de segunda clase y relegándola a los prefacios, pies de página e historias clínicas presentadas “en letra pequeña”.

Renato Rosaldo resume las características generales de los textos etnográficos clásicos:

- ♦ “Las etnografías clásicas aspiraban a la representación de otras culturas como un todo; describían las formas de vida como totalidades.
- ♦ La perspectiva objetivista dominante de la disciplina sostenía que la vida social era rígida y represiva.
- ♦ Los fenómenos que no podían considerarse como sistemas o patrones que parecían no poder analizarse, constituían excepciones o ambigüedades.
- ♦ Los etnógrafos británicos proclamaban a Durkheim como su padre fundador.
- ♦ Junto con el objetivismo, el período clásico codificó una noción de monumentalismo.
- ♦ Los trabajos clásicos sirvieron por mucho tiempo como modelos para los etnógrafos aspirantes. Se consideraban como descripciones culturales ejemplares”.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Tedlock, Dennis, “Preguntas concernientes a la antropología dialógica” en Geertz y Clifford, *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>26</sup> Rosaldo, R., *Op. Cit.*, p. 39-42.



Paul Ricoeur intentó sintetizar los trabajos sobre el uso de la narrativa en sus estudios históricos. El autor afirma que el análisis de los procesos sociales debe adoptar la narrativa como su forma.

Renato Rosaldo señala que en las monografías escritas en el modo clásico, el observador indiferente resume la neutralidad y la imparcialidad. Se dice entonces que esta indiferencia produce objetividad porque la realidad social se enfoca sólo si uno permanece a cierta distancia de los hechos. Acerca de la distancia o la proximidad, Rosaldo subraya la necesidad de que el análisis social explore sus sujetos desde distintas posiciones, en vez de sólo una. La reconstrucción del análisis social -agrega Rosaldo- no sólo ha redefinido la ubicación como "observador indiferente", sino que también ha adoptado nuevos objetos de estudio.

### ***2.1.5. Antropología dialógica***

La antropología dialógica surge como una reflexión y una propuesta para la elaboración de textos antropológicos. Su principal exponente es Dennis Tedlock, cuyos primeros escritos sobre el tema empezaron a circular en Estados Unidos a principios de la década de los 80. Tedlock afirma que si la antropología estuviera basada solamente en la observación silenciosa, no habría ninguna diferencia con las ciencias naturales. Por el contrario; los estudios culturales se basan necesariamente en el ámbito de la subjetividad. Tedlock critica a aquellos autores que se afanan en obviar este hecho y redactan sus monografías de manera *analógica*, es decir "proporcional a" o "equivalente a", neutralizando el continuo proceso dialógico sobre el que se construye el conocimiento antropológico.

Afirma Tedlock que el modo dominante de la etnografía analógica es el monólogo. En contraposición, Tedlock propone el diálogo, que no es tanto un método como una estrategia de discurso y de presentación del proceso de investigación. Señala la importancia de la *marcación* de la experiencia en el trabajo de campo. En su artículo "*Preguntas concernientes a la antropología dialógica*" Tedlock retoma los problemas de la traducción, la representación, el realismo, la evocación, la metanarración, la interpretación, el control autoral y las relaciones de poder. El artículo está escrito en forma de diálogos. A manera de ejemplo, cito algunos:

**"PREGUNTA.-** ¿Qué es todo este alboroto sobre la antropología dialógica? ¿Por qué no avanzar más allá del mero diálogo, hacia la polifonía o la multivocalidad?

**RESPUESTA.-** Cuando hablamos de diálogo en una novela o en una obra de teatro, no hablamos sólo de dos personas ¿no?... Más aún, *día*, en diálogo, no significa 'dos', significa 'a través'.

**P.-** ¿Qué es un monólogo, entonces?

**R.-** En el teatro, un monólogo es un diálogo en el que un orador tiene interlocutores que están ausentes o son imaginarios.

**P.-** Bien, pues. Pero ¿no ha sido la antropología siempre dialógica de alguna manera? ¿No es el trabajo de campo más que nada eso: conversaciones entre el antropólogo y los otros?

**R.-** Sí, pero cuando vuelves a casa y escribes etnografías, difícilmente dejas que los demás digan algo, aparte de proferir unos pocos 'términos indígenas' intraducibles (...)

**P.-** Bueno, pero ¿qué hay de las colecciones de 'textos nativos' -todos esos libros llenos de mitos, cuentos y leyendas- y qué hay de las historias de vida de los nativos?

**R.-** El problema con esos libros es opuesto al problema con las etnografías y las confesiones. Cuando los antropólogos deciden dejar que los otros hablen, son los antropólogos mismos los que súbitamente desaparecen de la escena, como si no hubiera habido nadie en el campo preguntando por los mitos o las historias de vida y registrándolas (...).<sup>27</sup>

Quizá el mayor cuestionamiento que recibe la antropología dialógica es la imposibilidad de desprenderse de su función del "hablar por los otros", en la que irremediablemente incurre. La mayoría de los críticos argumenta que, en última instancia, un diálogo plasmado en el papel no es un diálogo en sí mismo, sino una representación de un diálogo. Todos los esfuerzos que haga el redactor por recrear el contexto del diálogo serán insuficientes. Carlos Reynoso afirma que lo que hace Tedlock, *"no pasa de ser un programa que no puede señalar ni siquiera un solo texto que constituya un ejemplar aceptable de la clase que se propone imponer, ni puede tampoco -desde ya- construir él mismo un texto nuevo que esté a la altura de las idealizadas que se han estudiado como objetivo*. Cita a Tyler, quien dice que *"el diálogo vertido como texto no es un diálogo, sino un texto disfrazado de diálogo, un mero monólogo sobre un diálogo, en la medida en que las apreciaciones del informante en el diálogo están por lo menos mediadas por el rol autoral dominante del etnógrafo (...)"*.<sup>28</sup> Reynoso remata: *"Por lo menos una cosa es evidente: no sólo la antropología convencional y el positivismo (los fantasmas de los posmodernos) están en crisis"*.<sup>29</sup>

## 2.1.6. Nuestra antropología

---

<sup>27</sup> Tedlock, Dennis., *Journal of Anthropological Research*, Vol. 43, No. 4, 1987, p. 325-334.

<sup>28</sup> Reynoso, Op. Cit., p. 40.

<sup>29</sup> Ibid., p. 41.

Como reflejo de este cauce mundial de acontecimientos intelectuales, a partir de la década de los 80, en México, la antropología se distingue por su diversificación temática y su eclecticismo teórico. Se buscan temas y enfoques alternativos a los típicos problemas campesinos y agrarios, a los estudios clasistas, a la arqueología oficialista y al tema del indigenismo. Desde la década pasada en nuestro país se alzan algunas voces cuestionadoras del estructural funcionalismo británico, la escuela de cultura y personalidad y el evolucionismo. Surgen las alternativas teóricas propuestas por la antropología fenomenológica y la antropología posmoderna.

El interés por los métodos cualitativos de investigación y la crítica a las reglas ortodoxas se ve reflejado en el entorno académico. Menciono algunos ejemplos: Renato Rosaldo, antropólogo chicano, dicta en la UAM Iztapalapa, en 1994, un ciclo de conferencias magistrales sobre la antropología de las emociones para el área de posgrado. Graciela de Garay, Jorge Aceves y José Ortiz Monasterio, entre otros, ofrecen el Taller de Historia Oral, en el Instituto Mora, en 1994. Arturo Chamorro, etnomusicólogo, presenta su ponencia sobre la *"Etnomusicología de las emociones"* en el Segundo Encuentro Nacional de Etnomusicología, en la ENAH, en 1994. Juan Pérez ofrece en el mismo año un curso-taller de antropología simbólica basado en su experiencia personal con los chamanes de la Sierra Mazateca Baja. Rodrigo Díaz inaugura en la UAM Iztapalapa el curso *"Antropología de la experiencia"*, en 1995.

## 2.2. LA HISTORIA ORAL: REGISTRO DE NARRATIVAS

Se puede "describir" una silla, pero no se puede "narrar" una silla. Lo narrable es lo dinámico. MacIntyre afirma: *"Vivimos en una relación bilateral del mundo. Vivimos en un espacio dramático y sólo podemos conocerlo a través de las narraciones, y sólo se pueden narrar hechos humanos"*.<sup>30</sup>

La historia oral busca encontrar la riqueza de las formas narrativas en las fuentes subjetivas. En este contexto, sólo se pueden hacer historia oral contemporánea, porque la historia oral se basa en entrevistas de gente viva, contemporánea de nosotros.

La historia oral no rescata los *hechos*, sino las *percepciones* de esos hechos. Es información alternativa, es memoria colectiva atomizada, es la voz de los actores anónimos. Se aleja de la memoria institucional. Aporta la dimensión humana al trabajo intelectual. Nos devuelve la frescura del testimonio.

---

<sup>30</sup> Ortiz Monasterio, José., Conferencia *"La verdad en la Historia"*, Taller de Historia Oral, Instituto Mora, México, D.F. enero de 1994.

La historia oral concibe el diálogo humano, y en particular la entrevista, como un proceso de flujo continuo de reflejos poldireccionales. Tal como en la entrevista psicoanalítica, el paciente es sujeto del analista y viceversa.

William Baum define a la historia oral como *“una metodología para preservar el conocimiento de los eventos históricos tal como fueron percibidos por los participantes”*.<sup>31</sup>

Conviene señalar, desde este momento la diferencia de términos entre *historia oral* y *tradición oral*. A lo largo de este texto me referiré a la historia oral como una *corriente historiográfica*, basada en ciertos supuestos metodológicos, que utiliza la entrevista como medio de acceso al conocimiento humano. La tradición oral, por el contrario, se refiere al “imaginario colectivo”, a la “autoconciencia”; al conjunto de fenómenos orales compartidos por una cultura. (incluyendo relatos, mitos, cantos, léxico, etc.)

En sus inicios, la historia oral se dedicó fundamentalmente a la generación de archivos de oralidad; es decir, a la construcción de una base de fuentes de consulta consistente en la organización de entrevistas procesadas.

El trabajo archivístico no contempló el análisis crítico de estas fuentes. Sin embargo, al paso del tiempo los archivos orales proporcionaron una sólida referencia para poder realizar un proceso de reflexión más amplio sobre ellas.

Los antecedentes de esta técnica pueden encontrarse en la década de los 30 en los Estados Unidos, con los estudios sobre el período esclavista en Kentucky, por medio de los relatos de los descendientes de negros sometidos. Posteriormente, Allan Nevins se dedicó a recoger testimonios de importantes personalidades de distintos sectores de la sociedad norteamericana mediante entrevistas.

“En 1948 Nevins logró que su proyecto fuera acogido por la Universidad de Columbia, Nueva York, donde se fundó el primer centro de historia oral (...) En la década de los 60 esta metodología se difundió mucho, prueba de ello fue la fundación de la Asociación de Historia Oral en 1967 (...) En el caso de Europa, en la Gran Bretaña, Escandinavia e Italia se habían hecho entrevistas con fines lingüísticos para conocer del folklore y de la vida obrera varios lustros antes de que Nevins fundara en Columbia su archivo oral (...) En Inglaterra, gracias a la fuerte influencia de la escuela social británica, se desarrolló una historia oral de corte popular. Sus artífices, Paul Thompson, Lawrence Stone, Raphael Samuel, buscaron entrevistar a grupos de trabajadores, gente común y corriente. A partir de la fundación del *History Workshop* en Gran Bretaña en 1966, impulsado por Samuel, que buscaba la democratización en la construcción histórica, la historia oral dejó de ser monopolio exclusivo de los especialistas y de los espacios académicos y fue cultivada por los sindicatos y las

---

<sup>31</sup> Baum, William, *Transcribing and editing oral history*, American Association for State and Local History, Nashville, 1977, p. 5.

asociaciones locales. En Italia y Francia la historia oral se difundió con proyectos sobre el sindicalismo y estudios de corte popular...".<sup>32</sup>

La historia oral en Estados Unidos se desarrolló ágilmente gracias al soporte de una economía creciente, un continuo avance tecnológico y un tipo de conocimiento apoyado con recursos instrumentales, financieros y humanos bien logrados, condición indispensable, o por lo menos muy deseable para el desarrollo académico. Esto propició que el ejercicio de la historia oral se desplegara en posibilidades técnicas de registro, almacenamiento y difusión de los materiales orales.

La sofisticación de los equipos de grabación y la utilización temprana de los recursos informáticos han permitido que la documentación de la historia oral se haga cada vez más precisa, más organizada y más accesible.

La historia oral recupera el potencial de las nuevas tecnologías de registro. Ahora podemos pensar que un ensayo o un libro no es el único destino deseable para un trabajo de investigación. También pueden serlo el fonograma o el video.<sup>33</sup> El video, sobre todo en sus formatos domésticos, ofrece la enorme ventaja del abaratamiento de los costos y los trámites burocráticos en relación con las publicaciones escritas, y ofrece además mayores expectativas de difusión. En último caso, el video recién grabado puede ir directamente a la sala de clases o a la casa del interesado. No hay más que conectar algunos cables al televisor. Un casete se puede escuchar en una grabadora, un *walkman* o un autoestéreo. Un material de registro puede convertirse en un material de difusión. El video y la grabación fonográfica permiten además, registrar más fielmente el contexto de la entrevista, la fisonomía del entrevistado, las pausas, los acentos, los gestos y los imponderables de cualquier acto del habla.

En opinión de Jorge Aceves, en nuestro país no existen los recursos humanos y financieros que permitan apoyar el desarrollo y la permanencia de proyectos institucionales de historia oral en gran escala. Existen en muchos lugares personas preocupadas por recopilar datos históricos sobre su comunidad, asociaciones locales (regionales, barriales, sindicales o familiares) que recuperan la memoria de la comunidad, pero no existe ninguna asociación académica (reconocida oficialmente en algún colegio universitario o en alguna facultad de ciencias sociales) de historiadores orales.<sup>34</sup> Tampoco existe ningún proyecto editorial periódico que ofrezca difusión a los investigadores orales involucrados en las técnicas y concepciones de

---

<sup>32</sup> Collado Herrera, Ma. del Carmen., "¿Qué es la historia oral?" en *La historia con micrófono*. Graciela de Garay (coord.) Taller de Historia Oral, Instituto Mora. 1994

<sup>33</sup> Actualmente podemos pensar en un proyecto de autorecopilación de la historia comunitaria, a través de la dotación de equipo doméstico de video a las comunidades. Se puede pensar también en el desarrollo de una nueva metodología para la utilización de los recursos videográficos, con el fin de fomentar una "antropología audiovisual comunitaria".

<sup>34</sup> La tradición antropológica en México se ha caracterizado por su gran interés en el trabajo de campo y en la recuperación de testimonios orales. En ese sentido, antropología e historia oral comparten objetos y procedimientos de estudio.

la historia oral. Sin embargo, el Instituto Mora ha acogido con gran entusiasmo, dentro de las limitaciones institucionales y financieras propias de nuestro país, diversos proyectos de historia oral. El Instituto cuenta con la biblioteca más completa sobre el tema, que además resguarda un extenso Archivo de la Palabra. Cuenta además con una fonoteca y una área especializada para transcripciones. Cada año ofrece el Taller de Historia Oral, impartido por los más importantes historiadores orales del país. El Instituto Mora ha auspiciado la producción de un video sobre la memoria del barrio de Mixcoac, realizado por Lourdes Roca, basado en las técnicas y supuestos de la historia oral. Existen otras instituciones que cuentan con archivos de la palabra, aunque no directamente constituidos mediante la metodología de la historia oral. como el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Si bien la historia oral plantea nuevas y sugerentes sendas de conocimiento, hay que distinguir sus limitaciones. No es una panacea, no es un gran espejo donde podemos ver toda la cultura. Nos permite acceder sólo a una triza del espejo. Es un método inductivo eficiencia en estudios locales o regionales.

La historia oral puede considerarse como una perspectiva teórica que se construye en la práctica y se configura a partir de la interdisciplinariedad. En este sentido no es un bloque sólido ni una propuesta terminada. Más que una yuxtaposición, la historia oral tiende a la síntesis. Cada disciplina convergente proporciona elementos para la aprehensión intersubjetiva de la *experiencia*, experiencia que se transforma en una expresión, en una narración que se comunica.

## III. HISTORIA

### 3.1. LAS TRES RAÍCES DEL SON JAROCHO

La cultura es una expresión de la vida, mutante por definición y por tanto, sujeta a la agregación y desagregación de sus elementos. La cultura suena, y la música es un sonido de la cultura.

La enorme variedad de estilos musicales que existe en México sólo puede explicarse por el complejo proceso de mestizaje que ha ocurrido a lo largo de los siglos. Ninguna de las culturas que conforman el *collage* nacional pudo permanecer sin cambios. La música, tanto como la cultura en general, siempre se ha transformado.

El son jarocho condensa tres tradiciones musicales fundamentales: la música prehispánica, la música española y la música africana. Ninguna de estas "raíces madre" es monolítica; cada una resulta de otras tantas hibridaciones culturales: la música africana que llegó a México es producto de mezclas rítmicas y melódicas provenientes de distintos grupos africanos: bantúes, yorubas, mandingas, congos, sólo por mencionar algunos. La colonia española emanó de muy distintas regiones, cada cual con su respectiva tradición musical catalana, vasca, madrileña o andaluza, etc., esta última, a su vez, resultado de la influencia morisca. La música prehispánica de Veracruz tampoco es monolítica, pues resulta de mezclas culturales entre pueblos tan distintos como los olmecas, los mayas, los chinantecos y los nahuas.

En las próximas páginas desarrollaré una visión más detallada de las principales raíces musicales del son jarocho.

#### 3.1.1. *La música prehispánica*

Existen tres tipos de fuentes históricas para el conocimiento de la música prehispánica: los hallazgos arqueológicos de instrumentos musicales, las representaciones iconográficas y los testimonios de los primeros cronistas. Lamentablemente ninguna de estas evidencias nos permite reproducir el sonido musical de los pueblos anteriores a la conquista.

Hasta este momento no existe noticia acerca de algún sistema de notación prehispánica, lo cual hace que cualquier intento por reconstruir las melodías, los ritmos o la armonía de esta música sea absolutamente especulativo. No obstante, podemos inferir algunos

contextos de uso de aquella época. Tal vez el más difundido es aquél que otorga a la música una función mística y ritual, pero en la esfera de muchas otras actividades humanas la música siempre estuvo presente. La guerra, el amor y el simple divertimento siempre fueron "musicales".

Jas Reuter menciona que para estudiar cualquier aspecto de las culturas prehispánicas, hay que tomar en cuenta algunas consideraciones generales:

"Primero; que el concepto de 'mundo prehispánico' abarca por lo menos cinco mil años de vida sedentaria y probable vida musical y que en un lapso tan prolongado se producen infinidad de evoluciones, cambios, florecimientos y decadencias; segundo, que en esos cinco mil años no fue sólo una cultura prehispánica, sino varias docenas que fueron tan diferentes entre sí como pueden haber sido la celta, la romana la ostrogoda y la germana hace dos mil años en Europa; tercero, que hubo en todos los aspectos culturales, y por ende musicales, grandes diferencias entre aquellas civilizaciones que alcanzaron un gran refinamiento cultural en las ciencias y las artes (la olmeca, la teotihuacana, la tolteca, la maya o la azteca) y aquéllos otros grupos humanos que no habían evolucionado hacia la 'alta cultura' y que permanecían en los niveles de nómadas, cazadores y recolectores; cuarto, que incluso en cada una de las altas culturas mencionadas había diferencias entre la música 'cultiva', producto de estudios profesionales, y la producida en forma tradicional por el vulgo; y quinto, que la investigación musicológica sobre la antigua Mesoamérica está todavía en pañales".<sup>35</sup>

Prácticamente todos los cronistas hacen mención de la música en sus textos.

"Los frailes Sahagún y Landa, Motolinía y Durán, Torquemada y Gómara coinciden en varios puntos al hablar de la música azteca: en los instrumentos usados, en la conjunción entre música, danza y poesía, en la importancia de la música y los músicos en la sociedad, en los fines eminentemente rituales de la música. No coinciden tanto en lo que a su apreciación estética se refiere: según unos eran ruidos estridentes y espantables, según otros había armonía y maestría en la ejecución".<sup>36</sup>

He aquí dos citas que ejemplifican estas curiosas divergencias: De Bernal Díaz del Castillo:

"Tornó a sonar el atambor muy doloroso del Uchilobos, y otros muchos caracoles y cornetas, y otras como trompetas, y todo el sonido de ellos espantable, y mirábamos al alto Cú donde los tañían. (...) Tañían su maldito tambor y otras trompas y atabales y caracoles, y daban muchos gritos y alaridos. (...) era el más maldito sonido y el más triste que se podía inventar, y sonaba en lejanas tierras, y tenían grandes lumbres, y daban grandísimos gritos y silbos".<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Reuter, Jas, *La música popular de México, Panorama, México, p. 25.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>37</sup> Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, Porrúa, México, 1960.*



De Sahagún:

"También mandaba hacer aquellas macetas de ulli con que tañen el teponaztli, y que el teponaztli y el atambor fuesen muy buenos; también mandaba los meneos que había que de haber en la danza. (...) Y andando en el baile, si alguno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que tañían el teponaztli y atambor faltaban en el tañer, o si los que guían erraban en los meneos y contenencias del baile, luego el señor les mandaba prender y otro día los mandaba matar".<sup>38</sup>

La música prehispánica, afirma Reuter, además de los fines ceremoniales, cumplía otras funciones en la sociedad: animar a los guerreros en el combate y al mismo tiempo atemorizar al enemigo, y también, el esparcimiento por el simple gusto de hacer y escuchar música como expresión de sentimientos. Agrega que existen relatos sobre los "mitotes", bailes con participación multitudinaria cuya intención era el mero regocijo, en que intervenían danzantes, acróbatas y jóvenes que humorísticamente imitaban a los ancianos.

La música, la danza y la poesía del mundo prehispánico formaban un mismo corpus expresivo. Posteriormente veremos cómo esta característica persiste, en cierta medida, en el fandango contemporáneo.

La traducción al español comúnmente aceptada de la palabra nahuatl *cuicacalli* es "casa del canto", y designa el lugar donde se cultivaba el *cuicatli*, término aplicado indistintamente tanto a la música, como a la danza y a la poesía. Podemos imaginar que la música prehispánica se extendió por todo el territorio con sus formas y estilos regionales como resultado de migraciones, conquistas bélicas o intercambios festivos y religiosos.

Como señalé al principio de este capítulo, no se tiene noticia de que algún pueblo mesoamericano desarrollara nunca un sistema de notación musical. La oralidad ha sido el único medio de preservar algunos rasgos musicales de aquel tiempo.

"Los datos recogidos de boca de los indígenas por los cronistas, nos indican ya el alto desarrollo que tuvo la música en los tiempos prehispánicos; lamentablemente, esos pueblos no tenían una notación musical que preservara hasta hoy sus melodías y ritmos: la transmisión era siempre oral. Recordemos que lo mismo sucedió con otras grandes culturas musicales de la antigüedad como la sumeria, la egipcia y la griega".<sup>39</sup>

Rubén M. Campos, quien en 1928 desdeñaba abiertamente la oralidad como forma de acceso a la música antigua, por considerar que "*nada hay que se deforme tanto como aquello*

---

<sup>38</sup> Sahagún, Fray Bernardino de., *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Porrúa, México, 1977.

que se aprende de oído, transmitido por gentes que carecen de gusto estético y a menudo de oído rítmico” termina por conformarse con las mismas fuentes que hemos mencionado, y afirma:

“Si la música se la lleva el viento, no se lleva el viento al instrumento musical que lo produce. (...) Los instrumentos de música de los antiguos mexicanos existen. No sólo tenemos el testimonio de los libros, sino el de los instrumentos mismos. Hay en el Museo Nacional de México (hoy Museo Nacional de Antropología e Historia), cinco clases de instrumentos aztecas precortesianos: el *huehuetl*, (equivalente al tambor), el *teponaztli*, (equivalente al xilófono), el *atecocolll* (caracol o cornamusa), el *tzicahuaztli* (equivalente al güiro) y el *tlapitzalli*, (equivalente a la flauta y la ocarina) (...) De la música de los antiguos mexicanos no tenemos ninguna noticia técnica, puesto que entre los conquistadores y los misioneros no hubo ningún músico”.<sup>40</sup>

Los hallazgos arqueológicos de instrumentos precortesianos confirman las narraciones de los cronistas. No es mi intención profundizar en la descripción de los instrumentos prehispánicos, simplemente quiero dejar claro que la presencia física de los mismos ha permitido determinar ciertas características formales y teóricas de la música antigua de México, tales como las escalas presumiblemente utilizadas, dadas las posibilidades estructurales de los instrumentos, los aspectos organológicos y las técnicas y materiales de construcción.<sup>41</sup> Sin embargo, no debemos olvidar que las posibilidades musicales que se le otorgan a los instrumentos están determinadas por nuestras propias limitaciones culturales occidentales. Nunca sabremos si el sistema de organización de los sonidos fue distinto al europeo. Sabemos, por ejemplo, que el sistema de organización del espacio en el mundo antiguo era distinto al occidental, gracias a la presencia de asombrosas construcciones de edificios. Pero en cuanto a la música, no es tan simple inferir elementos formales a partir de las características estructurales de los instrumentos.

La representación iconográfica de la actividad musical es abundante. Sólo mencionaré algunos ejemplos citados por Reuter:

“En un mural de Teotihuacan en que se representa una vida paradisiaca con gente que juega, nada y baila, muchos de los pequeños personajes están cantando, lo cual se simboliza con una voluta floreada puesta frente a la boca. (...) En el Códice Florentino realizado por los indígenas bajo la dirección de Fray Bernardino de Sahagún se incluyen varias representaciones de instrumentos y de músicos. (...) Muchas figuras de barro de las culturas de Occidente, zapoteca, totonaca y maya

---

<sup>39</sup> Reuter, *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>40</sup> Campos, Rubén M., *El folklore y la música mexicana*. Edición facsimilar. Secretaría de Educación y Cultura, México 1928, CENIDIM INBA-CNCA, México, 1990, p. 21-26.

<sup>41</sup> Para una visión extensa de la música prehispánica se puede consultar la obra de Pablo Castellanos, *Horizontes de la música precortesiana*, FCE, México, 1970, o la de C. Crowell, *Music in aztec and inca territory*, University of California Press, Los Angeles, 1952.

tocan tambores, raspadores y flautas. (...) Y en Bonampak aparece una procesión de músicos tocando pares de grandes sonajas".<sup>42</sup>

Los ejemplos aquí mencionados se observan de manera general en toda Mesoamérica. Ignoro si existen estudios profundos acerca de la música prehispánica de la zona de Veracruz. Durante la preparación de este trabajo no encontré datos muy amplios respecto a la música prehispánica del área sur de este estado. El fenómeno del centralismo histórico ha dado como resultado que la gran mayoría de los estudios sobre la música precolombina se concentren en la cultura azteca.<sup>43</sup>

Como nuestro estudio se centra en la región del meridional de Veracruz, creo conveniente mencionar algunos datos históricos de esta zona.

Aguirre Beltrán, en su célebre *Biografía de una hoya*, desarrolla ampliamente las hipótesis que afirman el origen olmeca de la población de la cuenca del Papaloapan. Incluso hoy podemos reconocer en la población actual rasgos físicos similares a los representados en las conocidas figurillas que elaboraron los primeros pobladores. Aguirre Beltrán afirma incluso que, "de aceptar como cierta la teoría biotipológica,<sup>44</sup> se verificaría entonces la existencia de un tipo psicológico de origen olmeca en la población actual. Eso es, el tipo pícnico de temperamento ciclotímico. Sabe vibrar al unísono con quienes le rodean, es asequible y abierto".<sup>45</sup> Alfonso Caso afirma que la cultura olmeca es tan antigua que puede considerársele como una cultura madre<sup>46</sup>, similar a la maya o la azteca.

Por los rasgos físicos representados en la escultura olmeca, en ocasiones se infiere erróneamente que este grupo étnico tiene antecedentes negroides. Esto es imposible, ya que la población negra de Mesoamérica, como veremos, tiene su origen en la migración de esclavos africanos en tiempos muy tardíos. Los olmecas dieron origen, con el paso de los siglos, a otros grupos étnicos más recientes, como el totonaca y el popoluca. Al paso del tiempo, y como consecuencia de migraciones o de conquistas imperiales llegaron a establecerse en la cuenca del Papaloapan otros grupos tales como los mixtecos, los nahuas, los mexicas, los zapotecos y los chinantecos.

Por las fuentes mencionadas aquí podemos saber la función de la música y la danza en la religión y las festividades antiguas. Tal vez el aspecto más importante de la música prehispánica

---

<sup>42</sup> Reuter, J., *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>43</sup> Otra zona ampliamente estudiada es la maya.

<sup>44</sup> Esta teoría es difícilmente sustentable en la actualidad.

<sup>45</sup> Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Pobladores del Papaloapan (biografía de una hoya)*, México, 1973, p. 34.

<sup>46</sup> Actualmente el concepto de "cultura madre" es muy cuestionado.

que se relaciona con el estudio del fandango sea su función eminentemente ritual, por ser el elemento que más persiste actualmente bajo ciertas situaciones.

Al observar las manifestaciones del fandango actual en algunas comunidades preponderantemente indígenas, veremos que algunos elementos prehispánicos persisten en las formas de celebrar la danza jarocho, tales como cierta horizontalidad participativa, la dicotomía sagrado-profano que subyace en sus múltiples usos, los elementos que expresan identidad y pertenencia regional, el simbolismo espacio-temporal, etc.

### ***3.1.2. La música española antes de la conquista***

La música que llegó de España era muy distinta entre sí. Cada estilo musical hispano corresponde a una situación histórica y social particular. La historia de España de los siglos XV y XVI se descompone en un complejo mosaico de conflictos interculturales que dio como resultado un país casi tan heterogéneo como México.

"Después del asentamiento en la península ibérica de griegos, romanos, cartagineses, visigodos y desde 711 hasta fines del siglo XV, de los árabes o 'moros', a los que hay que agregar fuertes influencias italianas, alemanas, flamencas y francesas, la cultura de los siglos de oro fue precisamente el fruto de ese cosmopolitismo que se dio en España desde inicios de la Edad Media por hechos tanto políticos y económicos como, en buena medida, religiosos".<sup>47</sup>

Jas Reuter señala los tres aspectos más importantes que caracterizaron la música española previa a la colonia:

"A muy grandes rasgos, son tres los aspectos que definen la música en la España de los Reyes Católicos y de Felipe II en el período que cubre desde mediados del siglo XV hasta fines del XVI: primero, la tradición eclesiástica romana que desde la Edad Media había impuesto el canto llano o gregoriano y, en cuanto instrumento, el órgano, como la música grata a Dios; segundo, la tradición árabe que había aportado a la Europa medieval una rica modulación en los cantos, así como los principales instrumentos de cuerda, a partir de los cuales se desarrollaron los que prevalecerían en el Renacimiento: el laúd, la guitarra, la vihuela de arco; y tercero, el predominio que alcanzó en toda Europa la escuela polifónica flamenca, principalmente de la música vocal profana. Los tres

---

<sup>47</sup> Reuter, *Op. Cit.*, p. 34.

aspectos llegaron a amalgamarse, juntos o por separado, con el sustrato de la música popular de las provincias españolas".<sup>48</sup>

En Europa el canto gregoriano se desarrolló, hacia fines del siglo XIII, de manera inusitada, dando pie a la ejecución de música vocal compuesta por varias melodías unísonas. A esto se le llamó polifonía. Esta nueva forma de interpretar y concebir la música contrastaba energicamente con los cantos religiosos medievales monódicos que aún perduraban en los repertorios de música sacra del viejo mundo.

Polifonía significa "varios cantos ejecutados a un mismo tiempo", o "contrapunto", palabra derivada del latín, *punctum versus punctum*. Las primeras obras polifónicas constaban de dos líneas melódicas que se superponían a condición de nunca provocar disonancias. Posteriormente los compositores se propusieron realizar creaciones más complejas de hasta cuatro o cinco voces.

En España, la música alcanzó el estatus universitario cuando en el siglo XIII Alfonso X, *El Sabio*, fundó la cátedra de música en Salamanca. Esto puede dar idea de la importancia que los españoles de ese tiempo le otorgaron a la música polifónica.

La música polifónica desarrollada a partir del canto llano en los monasterios y universidades, las lejanas reminiscencias de la música bizantina y el contacto centenario con los dominadores árabes se fundieron en una compleja mezcla con danzas y cantos populares. La población que asistía a las fiestas, los jolgorios y las tabernas bajó de su pedestal a las formas "cultas", como los madrigales, fugas, cánones y cantos responsoriales y empezó a utilizarlas para su divertimento. La música española "precortesiana", particularmente la del sur, había recibido además la influencia de música proveniente del África negra.

"La presencia del negro africano data de muy antiguo en la Península Ibérica. Todo ejército formado en África del norte ha contado con masas de soldados negros. Tanto los egipcios como los cartagineses, los romanos, los visigodos, etc".<sup>49</sup>

Esta fue, aproximadamente, la música que desembarcó entre cruces, caballos y cañones en las costas veracruzanas durante trescientos años a partir del siglo XVI. Los soldados, los artesanos, los frailes y los bandidos trajeron consigo su repertorio de marchas, romances, poemas, danzas, zarandeos y plegarias, que muy pronto iniciaron su proceso de transformación

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>49</sup> Pérez Fernández Rolando, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina* Casa de las Américas, La Habana, 1986, p. 20.

gracias al contacto con las culturas locales y con las culturas itinerantes africanas que se sumaron al proceso colonizador bajo el flagelo de la esclavitud.

Los frailes advirtieron muy tempranamente que sus cantos gregorianos, salmos, himnos y motetes servían para algo más que el recogimiento espiritual. El encanto de la música polifónica pronto se puso al servicio de la tarea evangelizadora.

La música profana, bailable o lírica, interpretada entre españoles y nuevos criollos tanto en fiestas como en las cortes virreinales, alimentaba la nostalgia por la madre patria; pero la distancia, la fragilidad de la memoria y la coexistencia intercultural fueron diluyendo las formas originales de la música recién llegada y los ritmos, las armonías, las formas líricas y los instrumentos se transformaron al paso del tiempo.

### 3.1.3. LA MÚSICA AFRICANA

El origen tribal de los esclavos negros y su triste historia de sojuzgamiento presentan un interés especial para el estudio de la música mexicana. El trabajo iniciado por Gonzalo Aguirre Beltrán permite conocer cuáles fueron las principales culturas africanas que intervinieron en el proceso de integración de la pluralidad interétnica de nuestro país. Los negros no sólo aportaron su capital genético, sino que, por su condición de portadores de culturas particulares, ofrecieron también un legado cultural que es a todas luces visible en el territorio nacional, pese a la falta de reconocimiento histórico de esta circunstancia.

Los orígenes tribales de los esclavos traídos a América se extienden en un complicado marco de procedencias. *"Gracias a una antigua práctica que señalaba en las cartas de compra-venta de esclavos la procedencia de los cautivos, conocemos hoy día los lugares de origen de los negros"*.<sup>50</sup>

Tanto Aguirre Beltrán, como Rolando Pérez Fernández, importante musicólogo cubano, coinciden en considerar al grueso de la población africana que fue "cazada" y posteriormente llevada a los centros esclavistas, como relativamente homogénea, si bien cada autor concede ciertos matices a la propuesta de Herskovits, quien estableció, primero, que, *"los esclavos fueron extraídos en su mayoría de una zona limitada de la costa occidental, comprendida entre el río Senegal y el Coanza"*, y segundo, *"que esta zona esclavista formaba un cinturón cuyo espesor no iba más allá de tres o cuatro centenares de kilómetros"*.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Aguirre Beltrán, Gonzalo, *La población negra de México*, FCE, México, 1946, p. 18.

<sup>51</sup> Herskovits, Melville, citado por Pérez Fernández, *Op. Cit.*, p. 7.

Aguirre Beltrán menciona, entre otros, los siguientes lugares de origen de los negros: Marruecos, Sudán, Senegal, Guinea, Angola, Cabo Verde, Sierra Leona, Sao Jorge da Mina, Togo, Dahomey, Nigeria y el Congo.<sup>52</sup>

Rolando Pérez Fernández señala que los negros no llegaron por primera vez a América desde África, sino de España.

"El mulato no fue un flamante producto americano, pues existía ya en España y Portugal. Y lo mismo puede decirse de sus músicas, que necesariamente tenían que haber experimentado ya en menor o mayor grado un proceso de transculturación".<sup>53</sup>

Sevilla era el foco del tráfico de negros en tiempos de la conquista. Oneyda Alvarenga describe así la situación musical que se vivía en la España renacentista:

"El problema de la influencia española me parece ahora mucho más complicado de lo que juzgué en un tiempo. Para ponerlo en claro, sería preciso, antes que nada, establecer cuál es la importancia en España de la música negra. (...) Se sabe que la danza que representa al tipo más característico de la coreografía española -el fandango- data de fines del siglo XVII o principios del XVIII. (...) Precisamente en ese siglo, en que las danzas consideradas más típicamente españolas no habían nacido aún, abundan en España las danzas reconocidas como negras por los folkloristas españoles; y cuyo nombre mismo traiciona su origen africano. Existió en el Brasil una danza negra, el *zarambeque*, cuya referencia más antigua entre nosotros data del siglo XVIII. Tenido allá también como negro, el *zarambeque* fue popularísimo en España en el siglo XVII".<sup>54</sup>

Una breve visión sobre la presencia africana en nuestro continente, y en particular en nuestro país, ubica algunos puntos indispensables para conocer el proceso de transformación de la música veracruzana.

Rolando Pérez cita una interesante clasificación de rasgos africanos en América, elaborada por el boasiato Herskovits.<sup>55</sup>

"Melville J. Herskovits ha establecido una escala que intenta reflejar en qué medida se han conservado los rasgos culturales africanos en América. Estos pueden ubicarse en cinco gradaciones: *a) muy africanos, b) bastante africanos, c) algo africanos, d) un poco africanos, y e) con vestigios de rasgos africanos o sin rasgo africano alguno.* Mientras que la lengua y la religión presentan el máximo de variación dentro de la gradación establecida en esta escala, a través de los países de mayor presencia del elemento africano, en la música se observan las variaciones mínimas

---

<sup>52</sup> Aguirre Beltrán, *La población...*, Op. Cit., p. 99-152

<sup>53</sup> Pérez Fernández, Op. Cit., p. 19.

<sup>54</sup> Alvarenga, Oneyda, O., Citada por Pérez Fernández, Op. Cit., p. 23.

<sup>55</sup> La cita no explica, y probablemente tampoco Herskovits, cuáles son los criterios que utiliza para formular sus categorías clasificatorias.

dentro de dicha escala, pues donde quiera aparece, por lo menos, como *bastante africana* y por tanto, puede afirmarse que la música es ciertamente la más conservada de las categorías en que Herskovits ha clasificado las supervivencias africanas en América".<sup>56</sup>

Los puertos de entrada a las Indias eran pocos. Sólo Veracruz, por el lado del Atlántico; por el lado del Pacífico, Acapulco. Con el tiempo, y debido a la insuficiencia de recursos, la Corona española autorizó a otros puertos como Pánuco y Campeche para recibir a los negros. Agrega Pérez Fernández que los africanos fueron llevados primeramente a las Antillas y puestos a trabajar en los lavaderos de oro de aluvión. Al agotarse las escasas existencias de oro en los ríos antillanos fue necesario buscar una economía substitutiva. Esta fue la economía de plantación que requirió un aumento considerable en la importación de negros. Aguirre Beltrán afirma que Coanapa fue el primer lugar de la hoya donde tuvo lugar el asentamiento de negros en Veracruz.<sup>57</sup>

La cuenca del Papaloapan es tierra próspera para el cultivo del azúcar. Hernán Cortés fundó en Santiago Tuxtla el primer ingenio novohispano. Como consecuencia, creció grandemente la demanda de esclavos cañeros en esa zona del país. Así fue como inició una corriente ininterrumpida de negros que permaneció hasta la consumación de la Independencia. Los esclavos negros, en Veracruz, fueron utilizados principalmente para realizar labores relacionadas con la explotación de la caña de azúcar, cuya producción marca hasta la fecha, el perfil económico de la zona.

Los negros reprodujeron los diversos instrumentos musicales que poseían en África con los materiales encontrados en América, con los cuales trataban de conservar sus ritmos, sus bailes y sus ritos místicos. En las plantaciones, en las minas, en los carrizales, los esclavos africanos organizaban cantos responsoriales con prolongados *obstinatos*, que hacían menos ingrata la infame labor física a que estaban sometidos.

Según Gonzalo Aguirre Beltrán, la proporción por género de negros traídos a México fue en un principio, de uno a uno. Una reforma a las leyes coloniales dispuso que se condujeran una tercera parte de esclavas hembra solamente. "El matrimonio negro estaba constituido según un patrón particular; no era monógamo como el matrimonio español, sino polígamico".<sup>58</sup> De esta manera, resultó imposible para los negros reconstruir sus patrones familiares propios. Los negros empezaron a mezclarse con las indias ante la falta de mujeres africanas. Al producto de esa unión se le bautizó con el mote genérico de "jarocho".

---

<sup>56</sup> Pérez Fernández, *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>57</sup> Aguirre Beltrán, *La población...*, p. 179.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 179.



"Jarocho fue el término aplicado en la región veracruzana a la mezcla del negro e india. El vocablo deriva, según parece, del epíteto *Jaro*, que en la España musulmana se aplicaba al puercos montés, añadido de la terminación despectiva *cho*. Los españoles al llamar jarochos a los mulatos pardos veracruzanos querían simplemente decirles puercos. El eufemismo clasificatorio del siglo XVIII olvidó el sentido despectivo de la voz. Con la Independencia y la Reforma el calificativo tomó acepción noble y hoy en día la población entera de Veracruz es titulada jarocho, y el puerto de Veracruz es comúnmente llamado jarocho".<sup>59</sup>

### 3.2. FANDANGOS VIRREINALES

...Ya el criollo existe como tal.  
Hombre nuevo. Nueva manera de sentir y de pensar.  
Alejo Carpentier

Las personas, los cantos y los instrumentos de distintos puntos del planeta se dieron cita en la cuenca del Papaloapan. El romance hispánico se mezcló con el cadencioso ritmo de los tambores africanos y la solemnidad del canto indígena. La música reclamó su lugar en ese nuevo mundo donde la piel de los hombres se fragmenta en mil colores.

Es entre los siglos XVII y XVIII cuando el son jarocho, naciente botón de muestra de "lo mestizo", empieza a tomar la forma que hoy conocemos. *"Una nueva palabra surge en la Geografía General de las Indias, de Juan López de Velasco, escrita en México entre los años 1571-1574: la palabra criollo"*.<sup>60</sup> Y tras la palabra, la graciosa explicación:

"Los españoles que pasan a aquellas partes y están en ellas mucho tiempo, con la mutación del cielo y del temperamento de las regiones aún no dejan de recibir alguna diferencia en el color y calidad de sus personas; pero los que nacen de ellos, que llaman criollos, y en todo son tenidos y sabidos por españoles, coincidentemente salen ya diferenciados de color y de tamaño".<sup>61</sup>

Muy pronto América contestó a sus conquistadores enviando a la metrópoli peninsular endiabladas zarabandas y no menos maléficas chaconas. Y tras estas nuevas formas, el temido fandango, que escandalizó a Cervantes y a Lope de Vega.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Carpentier, Alejo, "La confluencia de coordenadas históricas", en Aretz, Isabel, *América Latina en su música*, UNESCO, p. 14.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 15.

Señala Alejo Carpentier:

"Según el Diccionario de Autoridades, el fandango era el "baile introducido por los que han estado en el reino de las Indias y que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo". Danzas mulatas, danzas mestizas, que el Padre Mariana condenaría en su austero *Tratado de los Juegos Públicos*, afirmando que 'la zarabanda era tan lasciva en sus letras, tan impúdica en sus movimientos, que bastaba para incendiar el ánimo de la gente -aún de las más honestas-'.<sup>62</sup>

Y otra famosa cita de Carpentier:

"En 1776, una flota procedente de Europa, que había hecho larga escala en La Habana, llevó a Veracruz algunos emigrantes de 'color quebrado'. Esos forasteros traían de Cuba un baile llamado *chuchumbé*, que obtuvo, en el acto, un extraordinario éxito de difusión. La gente maleante de la ciudad marítima se dio a bailar, con el mayor regocijo, la amable novedad antillana. Las copias, llenas de intenciones licenciosas, tenían ya el tono, el giro, el tipo de malicia que habríamos de hallar en guarachas cubanas del siglo XIX:

*¿Que te puede dar un fraile  
por mucho amor que te tenga?  
Un polvito de tabaco  
y un responso cuando mueras.*

*Por aquí pasó la muerte  
poniéndome mala cara,  
y yo le dije cantando:  
¡No te apures alcaparra!*

*Mi marido se murió,  
Dios en el cielo lo tenga  
que lo tenga tan tenido  
que acá jamás nunca vuelva.*

El Chuchumbé se bailaba con zarandeos contrarios todos a la honestidad y era mal ejemplo de los que ven como asistentes, por mezclarse en él manoseos de tramo en tramo, y abrazos, y dar barriga con barriga.' Tan en boga estuvo esta danza bastante fuerte en intenciones y gestos, 'ballada en "casas ordinarias de mulatos y gente de color quebrado, no en gente seria, ni entre hombres circunspectos', que se elevó una denuncia a la Santa Inquisición de México, a fin de que fuese prohibida".<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Carpentier, Alejo, "La música en Cuba" en *Ese músico que llevo dentro*, Obras Completas 3-XII, Siglo XXI, México, 1987, p. 257.

Al referirse al naciente mestizaje sonoro, Yolanda Moreno Rivas expresa:

"...Ritmos diferentes, melodías novedosas, nacieron en el ambiente americano. Pronto se utilizó el nombre genérico de sones para todo lo producido en el país. La música española, base y sostén de no pocas costumbres coloniales, se vio amenazada por una incontenible ola de música original. Las seguidillas, fandangos y zapateados se convirtieron en gustadísimos jarabes, jaranas y huapangos. Con el correr del tiempo, aquéllas danzas y canciones de mestizos, negros, mulatos y 'gente quebrada' provocaron la desconfianza, la sospecha, y finalmente la abierta persecución. La Iglesia condenó acremente todos aquellos cantos provocadores de 'lascivas canallescas y las más animalescas actitudes': jarabes, sones, gatos, rumbas, danzones, habaneras y guarachas cayeron bajo la condena secular".<sup>64</sup>

Gracias a los esfuerzos de los censores que suspicazmente intentaban ocultar aquellas satánicas letras, podemos conocer hoy su contenido. En el Archivo General de la Nación, en la rama "Inquisición", existen infinidad de transcripciones de sones y letras "lascivas", que se cantaban en los fandangos virreinales. Además se muestran los edictos y sentencias que prohíben la celebración de bailes y fiestas públicas.

"El fraile don Nicolás Montero, procurador del convento de La Merced de la ciudad de Veracruz, el 20 de agosto de 1766, 'para descargo de su conciencia' formula la denuncia: 'lastimado del grave daño que causa en esta ciudad, particularmente entre las doncellas, un canto que se ha extendido por esquinas y calles de esta ciudad, que llaman chuchumbé, por ser sumamente deshonesto en varias de sus palabras y modos que lo bailan, suplico a Vuestra Excelencia se digne atajar el mucho escándalo y ofensas contra su Divina Majestad resultan, mandando previa excomunión que se publique edicto prohibitivo en los conventos de esta ciudad, recogiendo los muchos versos que se han escrito y los rosarios y vestidos que hay a la moda diablezca por ser un avío infernal".<sup>65</sup>

La Iglesia católica impuso su música como parte de la enseñanza religiosa en nuestro país en un afán -muy exitoso por cierto- de "doblegar las conciencias". Menos intencionada fue la preeminencia de la música profana española que los indios y negros acogieron y transformaron gracias a cierta espontaneidad de la que carecía la música eclesiástica, sometida a un exacerbado rigor interpretativo.<sup>66</sup>

La música popular se fue abriendo paso en aquella constreñida sociedad virreinal, y poco a poco dejó de ser exclusivamente objeto de reprimendas y censuras. Los criterios

---

<sup>64</sup> Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, Alianza-CONACULTA, México, 1990, p. 10.

<sup>65</sup> Archivo General de la Nación, citado por Aguirre Tinoco, Humberto, *Sones de la tierra y cantares jarocho*, IVEC-Casa de la Cultura de Tlacotalpan, Veracruz, México, 1991, p. 9.

<sup>66</sup> (Cf. Reuter, Op. Cit. p.64)

inquisitoriales se permitieron cierta condescendencia, la música se consideró un oficio y se reglamentaron las actividades relacionadas a su práctica.

La música europea dejó de serlo, para convertirse en música mexicana. En las distintas regiones del país los instrumentos se fueron adaptando a sus contextos y junto con ellos las características de la música se transformaron hasta ser "auténticamente mexicanas". Las letras empezaron a describir elementos del paisaje local, el lenguaje poético incluyó indigenismos propios y el ejercicio contrapuntístico adquirió infinidad de matices y síncopas. Unas veces más "afro", otras más "indio", algunas más "andaluzas", las voces madres se entrecruzaron para parir al son jarocho.

Concluyo con una cita de Reuter:

...De este abigarrado conjunto de datos salta a la vista, como conclusión, que la cultura musical española que llegó a dominar sobre la indígena y la negra adoptó aspectos de éstas a la vez que se transformó por vías que poco tienen que ver con el proceso de desarrollo de la música española en la propia España".<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 68.

### **3.3. DEL NACIONALISMO CRIOLLO AL NACIONALISMO REVOLUCIONARIO**

#### ***3.3.1. Los “aires nacionales”, los jarabes y los sonecitos de la tierra***

México despertó al siglo XIX en medio de un proceso de separación de la Corona española, después de tres siglos de sumisión política, religiosa y económica. La lucha por la autonomía, que se gestó desde lo alto de los círculos intelectuales y políticos permeó los resquicios de un pueblo apenas autoconcebido como nación. El curso de los hechos trajo consigo una nueva conciencia pública del ser nacional. Desde todos los estratos se alzaron las voces -unas más combatientes que otras- que exigían su derecho a ser un pueblo emancipado.

El siglo XIX en México es delirante. Se suceden batallas libertadoras, intervenciones extranjeras, revueltas políticas, dictaduras monstruosas, proyectos nacionales oníricos, caprichos reaccionarios y promulgaciones legislativas. (Cf. Paz, Octavio., El Laberinto de la Soledad. 1950, p.112)

La guerra de Independencia se musicaliza con los jarabes y “aires nacionales”. Para describir brevemente la estructura del jarabe y su relación con el son, diremos que en el siglo XIX el jarabe constaba de cinco partes bien definidas: introducción, copla cantada, zapateado, descanso o paseo y final. Estas partes se llamaban “aires”. El parentesco entre el jarabe y el son es tan grande que muchos sones se ejecutan actualmente bajo la estructura del jarabe, y muchos jarabes han recortado sus partes para convertirse en sones.

La Virgen de Guadalupe y los sones se convierten en símbolos nacionales. Aquéllos que hasta hace poco reprobaban y censuraban las “impudicias de los cantos populares”, hicieron suya esa música y la enarbolaron como bandera de la mexicanidad, que incluso, llegó a colarse en el sitio de más alto honor para cualquier expresión sonora de aquellos tiempos: el Teatro Coliseo.

“...El jarabe llegó a ser adoptado como una especie de himno por las tropas revolucionarias. Algunos de aquéllos jarabes o sones famosos como Los Enanos, El Gato, El Palo y El Perico, han llegado hasta nuestros días en antiguas recopilaciones y aun actualmente forman parte de la tradición popular”.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 11.

Rubén M. Campos imagina así un quimérico fandango de mediados de siglo XIX:

"...Y la jaranita se hace rajás; y el arpa se carcajea sintiendo las cosquillas de los pellizcos del músico; y la copla vuelve jubilosa a cada cambio de ritmo de los airecitos ensartados como corales en el collar de primores del jarabe mexicano:

*Ayer me picó un mosquito  
con un fraile carmelita  
y me dio de penitencia  
que besara tu boquita*

...Y de dondequiera acuden mirones a gozar del fandango: soldados francos de chaco, cargadores de mecapal; seminaristas intonsos de manteo y alzacuello, entre los que se cuele un tonsurado al que le gusta el gusto, y hasta un viejecito de barragán a cuadros y anteojos verdes, encorvado, letrado del tiempo de la insurgencia que hizo famosas odas, y que despreocupado y filósofo entra como una sombra para confrontar su ancianidad, y le sirven un vasito antes de que lo pida. Y los olores de las fritangas mexicanas, esos olores únicos, que se meten hasta las tripas en un espasmo de la gula y hacen agua la boca y convidan con la púrpura de sus salsas, y el verde de sus guacamoles y el blanco de sus tortillas bienolientes...

*El limón ha de ser verde  
para que tiña morado  
el amor para que dure  
ha de ser disimulado..".<sup>69</sup>*

Menos apologética es esta otra cita del mismo autor:

"Algunos de los aires que publicamos hoy, fueron muy populares antaño por circunstancias muy especiales, como por ejemplo El Telele, que era bailado y cantado por la plebe de México en 1833, año del primer cólera morbus, públicamente, imitando las contorsiones y las muecas de los atacados de la terrible epidemia; y cuéntase que se dieron casos en que los bailarines se vieron de pronto atacados del cólera al estar bailando, por lo cual las autoridades prohibieron el macabro baile".<sup>70</sup>

Y en otra cita, Yolanda Moreno Rivas explica cómo el son distendió su versatilidad en los usos que cada grupo social le daba:

---

<sup>69</sup> Campos, *Op. Cit.*, p. 63.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 108.

"En 1844, en una colección de jarabes pertenecientes al compositor Felipe Larios, aparecen los mismos sones antiguos como *El Café*, *El Zacamandú*, junto con algunas novedades que aluden a la aventura histórica de la invasión norteamericana, como *El Yankee* y *El Artillero*. Una vez consumada la Independencia, los bailes y cantos del país adquirieron su carta de naturalización. Se les escuchaba en los lugares más disímolos. Lo mismo en fiestas pueblerinas, reuniones de salón que - lo que es más notable- en los conciertos de categoría (...) En 1850, el vienés Enrique Hera, compuso como halago para sus oyentes unos Aires Nacionales Mexicanos basados en los más famosos soncitos del país (...) La música nacional se había impuesto definitivamente. Como fenómeno interesante, habría que recordar que en aquellos años que registran a los gobiernos de Santa Anna, Comonfort y Juárez, así como durante la Intervención Francesa, existió una entusiasta, ingenua y democrática camaradería entre la música popular y la producida por los compositores cultos. La sabrosa invención anónima, la invención popular, fueron acogidas sin el menor rasgo de desprecio por los compositores de salón. La interacción de lo popular y lo culto era absolutamente normal".<sup>71</sup>

Un fragmento del libro *Sones de la tierra y cantares jarocho*, de Humberto Aguirre Tinoco da cuenta de los usos del jarabe:

"Durante la invasión de Barradas y la guerra de 1846 en contra de los norteamericanos, surgieron en nuestro país cantos de jarabes o aires nacionales que servían para inflamar el ardor patrio a las huestes mexicanas combatientes, esto mismo sucede durante la intervención francesa. Los jarabes del centro fueron favorecidos durante el Imperio de Maximiliano, quien gustó de ellos, del traje nacional charro y de alguna que otra china o bailadora de jarabes. De manera que, al desembocar el porfirismo, se lo protegió como al 'baile nacional por excelencia'. De esta acción gubernamental, que lo sacó de los estratos populares, provino su completa mistificación y decadencia como baile auténtico".<sup>72</sup>

A partir de 1884 la historia de México parece entrar en un estado catatónico que se prolonga por casi tres décadas. La infausta permanencia de Porfirio Díaz desemboca en la Revolución Mexicana. La rueda de la lucha nuevamente inicia su marcha. Durante esos años, la música adquiere su ancestral dimensión juglaresca y épica. Los corridos y los sones se convierten en una suerte de correo cantado. Los emisarios de las buenas y malas nuevas afinan sus jaranas, sus vihuelas y guitarras para acusar su "parte" ante las Adelitas y los Panchos, que entre pulque y pulque "cantan por no llorar" o se aprestan a bailar sobre la tarima para celebrar algún asalto airoso.

---

<sup>71</sup> Moreno Rivas, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>72</sup> Aguirre Tinoco, *Op. Cit.*, p. 62.

### ***3.3.2. La Familia Revolucionaria y su nacionalismo***

La Revolución Mexicana fue un proceso que se desarrolló caóticamente. Llegan al poder las mismas fuerzas conservadoras contra las que se luchaba, sólo que con rostro revolucionario.

Los esfuerzos de un país en una lucha sin proyecto fueron presa fácil de la "familia revolucionaria" que, apropiándose los pocos objetivos concretos de la pugna, se esforzó por consolidar la "unidad nacional" mediante proyectos educativos e institucionales que se proponían "integrar" a los desperdigados mexicanos que aún no tenían muy claro qué cosa era la patria y no se sentían "hijos de la Revolución".

En 1921 Alvaro Obregón llega a la silla presidencial. Por primera vez (y tal vez única) en la historia de México el Estado destina enormes cantidades de presupuesto a la educación. Es la época de José Vasconcelos y su famosa Secretaría de Educación.

Los nuevos "revolucionarios" intentaron conquistar nuestro pasado, asimilarlo y proyectarlo al presente.

Vasconcelos se empeñó en redescubrir la mexicanidad perdida entre tantas luchas. El discurso unificador en la política se transportó a las ciencias, las artes y la educación. Emergen las artes populares apoyadas por un Estado que sólo se acuerda de ellas cuando sirven para montar sainetes patriotericos. En las escuelas vuelven a cantarse viejas canciones "mexicanas", se bailan las "danzas regionales", nace la pintura mexicana contemporánea, la novela de la revolución y la fotografía indigenista.

"La Revolución no podía justificarse a sí misma porque apenas si tenía ideas. No quedaban pues, sino la autofagia o la invención de un nuevo sistema. Vasconcelos resuelve la cuestión al ofrecer su filosofía de la raza iberoamericana. El lema del positivismo, 'Amor, Orden y Progreso', fue sustituido por el orgulloso 'Por mi Raza Hablará el Espíritu'".<sup>73</sup>

Es el tiempo del nacionalismo musical, movimiento mundial del que no escapa México. Kodally y Bartok en Hungría, Manuel de Falla en España, Alberto Ginastera en Argentina, Heitor Villa-Lobos en Brasil, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturba en Cuba, comparten con los compositores mexicanos un momento musical en donde los creadores, a través de la utilización de material folklórico, buscan afanosamente dotar de un espíritu propio a sus obras. En México sobresalen los nombres de Manuel M. Ponce, Blas Galindo, Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, este último quizá el más reconocido. Bajo este contexto, el son del rancho se convierte en un son "de etiqueta" y se lustra las botas para entrar a los conservatorios y las salas

---

<sup>73</sup> *Ibid.*



de concierto. Un ejemplo entre muchos de esta "sinfonización" de los sones puede ser el *Huapango*, de Pablo Moncayo. En éste se distinguen con claridad los motivos musicales de por lo menos dos sones tradicionales jarochos El Balajú y El Pájaro Cú. El son jarocho y muchas otras tradiciones musicales regionales mexicanas se insertaron en un espacio de uso político y pretensiosamente universal a través de las orquestas sinfónicas.

Recuerda Carlos Chávez:

"Un grupo de pintores, entre los que estaban algunos de los mejores -Orozco, Siqueiros y Rivera- dispusieron de las paredes de los edificios públicos para la pintura mural. El renacimiento de este medio monumental tenía que ser dedicado a propósitos monumentales. Los pintores, declarándose todos revolucionarios de corazón, decidieron pintar la Revolución. Esto es importante: los pintores decidieron pintar la Revolución, no lo decidió el Estado. Vasconcelos, o sea el gobierno o el Estado, nunca dictó ni impuso ningún tema ni asunto, mucho menos ninguna técnica, estilo o estética. Los pintores proclamaron que su propósito era pintar al pueblo (...) Ignoro si, en esta completa libertad de acción, todos los artistas que tomaron parte fueron siempre absolutamente sinceros; puede que haya existido una cantidad considerable de demagogia (...) Sin que pueda compararse en magnitud ni en importancia, en el campo de la música intentamos un programa semejante algunos años después de que los pintores mexicanos iniciaron su movimiento (1921) Cuando fui nombrado director del Conservatorio Nacional de México, en 1928, tuve que enfrentarme a una serie de problemas, tanto de índole técnica como social, que sólo pueden ser resueltos en una institución nacional. Entre ellos figuraba el propósito de escribir música sencilla y melódica, de un peculiar sabor mexicano, que tuviera cierta dignidad y nobleza de estilo; música que estuviera dentro del alcance de la gran masa del pueblo y que eventualmente pudiera reemplazar la música comercial y vulgar entonces en boga, destinada a incitar las bajas pasiones. Este plan incluía la creación de conjuntos corales dentro de una extensa organización y la cooperación de los compositores. Se necesitaba bastante tiempo para lograr algo. Se fundaron algunos conjuntos corales y se compuso alguna música, pero cuando el proyecto empezaba a tomar forma abandoné el Conservatorio (a fines de 1934) y no era posible que nadie pudiera hacer algo sin el respaldo de alguna institución nacional".<sup>74</sup>

Carlos Chávez confiesa así sus deseos de contribuir al proyecto revolucionario haciendo música "para el pueblo". Hay sin embargo, otros compositores contemporáneos de Chávez que tuvieron concepciones distintas de "lo nacional". Tema controvertido, el nacionalismo musical encuentra críticos incluso dentro del propio movimiento:

"Intentar ser 'nacional' parecía una buena manera de lograr ser personal. La cosa ha estado muy en boga en México y muchos otros países latinoamericanos desde la época de la Independencia. Todo estaría muy bien, pero hay dos o tres inconvenientes. Usar material folklórico como un expediente permanente sería limitativo. Segundo, si el compositor usa temas folklóricos con

---

<sup>74</sup> Chávez, Carlos. *El pensamiento musical*, FCE, México, p. 80.

exclusión de los suyos propios, está renunciando a una parte muy importante de su función creadora. Tercero, el hecho de que un compositor mexicano o brasileño use temas folklóricos no garantiza que adquiera ni un estilo propio ni siquiera un estilo 'nacional'.<sup>75</sup>

Afortunado o no, lo cierto es que el movimiento nacionalista musical en México abre la primera puerta a los antropólogos musicales, pues el proyecto requería del trabajo de recopilación y registro de la música tradicional y esta información que en principio fue utilizada sólo con el propósito de componer, posteriormente amplió los horizontes a los nuevos investigadores que hicieron de la música un problema antropológico en sí mismo.

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 17.

### 3.4. LOS MEDIOS MASIVOS Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA MÚSICA JAROCHA

En la década de los 30 la radio y el cine empiezan a despuntar en el universo cultural nacional. El advenimiento de estos nuevos medios de comunicación constituyen una revolución en cuanto a los modos de producir y reproducir la cultura de este México contemporáneo. La industria disquera también lucha por abrirse camino y ensaya distintas maneras de permanecer en el incipiente mercado de tocadiscos y consolas domésticas. Es en esos años cuando el son jarocho sufre otra notable transformación, ahora en el contexto mercantilista de los medios masivos.

Andrés Huesca es el jaranero más famoso del cine mexicano. *Sus Costeños* incursionan en el mundo de las tramoyas y los sets al lado de Pedro Infante, Jorge Negrete y otros grandes de la llamada época de oro del cine nacional.

Se dice que por aquellos años, los instrumentos jarochos sufrieron algunas transformaciones debido a las exigencias técnicas que el cine requiere. Tal es el caso del arpa. El arpa tradicional tlacotalpeña, que es un instrumento relativamente pequeño, que se toca sentado, tuvo que ser rediseñado, ahora mucho más grande y ostentoso, para tocarse de pie, porque decían los directores que un arpa pequeña "no luce" en el cuadro de 35 mm. Desde entonces el arpa que tocan los jarochos es grande y se toca de pie.

En la inolvidable película *Los Tres Huastecos*, cualquier antropólogo puede divertirse sanamente observando cómo la música tradicional es usada sin ningún recato totalmente descontextualizada, siendo posible (sólo en el cine) que los huastecos y los jarochos toquen juntos y que Pedro Infante baile sones jarochos con impecables pasos huastecos y jaliscienses.

En aquellas películas vemos jarochos vestidos de immaculada blancura, con pañuelos que cuelgan hasta medio abdomen prendidos por un anillo de oro, con blanquísimos sombreros de *jipi*<sup>76</sup> y deslumbrantes botas blancas. Al bailar La Bamba se trenza un complicado moño, confeccionado hábilmente con los pies que no dejan de zapatear.

En los años 40 se pone en boga el bolero, el danzón y la canción romántica. La música popular deja de ser del "dominio público", para convertirse en música de compositores particulares. Muchos compositores individuales retoman la versada o la música tradicional de sus terruños para hacer sus canciones. También la música regional se transforma en las salas de grabación, pues las pistas de un disco son limitadas, las condiciones técnicas no permiten

---

<sup>76</sup> Palma de origen panameño de muy buena calidad con que se hacen algunos sombreros jarochos.

grabar piezas que excedan los tres minutos y los productores dicen que la radio no les "pasa" música muy larga o monótona. Es entonces que los músicos empiezan a acelerar el *tempo* de sus sones, para aprovechar mejor el espacio fonográfico. Al nuevo son le ponen los versos que un sólo individuo compuso, o graban los versos más conocidos de la versada jarocho. El son jarocho se adhiere a los estándares de la industria discográfica y radiofónica. La imagen del jarocho blanqueado, virtuoso y picarón se extiende por todo el territorio nacional y atraviesa fronteras, para convertirse en un nuevo símbolo nacional, sólo superado por el mariachi con estoperoles y trompetas relucientes. La música jarocho de Lino Chávez y su *conjunto Medellín* es tal vez el mejor ejemplo de esta transformación.

Los actuales jarochos "de ostionería" (de ninguna manera quisiera parecer despectivo) son resultado de esa transformación estilística de la música y el baile jarocho. Estos músicos y bailarines que formaban hasta hace poco parte del paisaje de "La Parroquia", en el puerto de Veracruz, o de los restaurantes de Boca del Río, explican en sus propios términos la aceleración del ritmo jarocho:

"Si un cliente te pide un son, de seguro te pedirá otro. Tienes que tocar los sones rápido y hacer muchos pasos espectaculares para que el cliente no se aburra. Si tocáramos el son despacito, así como en el rancho, primero, serían muy largos; segundo, serían muy aburridos. En una hora puedes tocar hasta diez o quince sones si los tocas rápido. Si los tocas despacito sólo alcanzas a tocar unos cinco o seis. Cada son se cobra por separado, ¡imagínate cómo estaríamos!"<sup>77</sup>

Quiero aclarar que no por ser música "comercial", la música de Lino Chávez es espuria o deleznable, como algunos "puristas del folklore" lo manifiestan. Los cambios que sufrió su estilo obedecen, como hemos visto, a todo un programa modernizador. La idea que sostengo a lo largo de este ensayo es que la música y sus transformaciones deben explicarse en sus propios términos y los distintos estilos no deben compararse en términos de valores estéticos preconcebidos. Ningún estilo es mejor que otro.

### **3.5. EL ENCUENTRO DE JARANEROS EN TLACOTALPAN**

En la Plazuela de Doña Martha, muy cerca del centro de Tlacotalpan, se lleva a cabo año con año el Encuentro de Jaraneros. Entre las curiosidades que encontré al consultar viejas ediciones de historias de la música mexicana, hallé lo que puede ser un añejo antecedente del

---

<sup>77</sup> Testimonio anónimo, *Bailarín de son jarocho*, Boca del Río, Veracruz, Noviembre de 1994

Encuentro de Jaraneros: la Fiesta de la Canción y la Danza, celebrada en 1824 en Morelia, bajo los auspicios de la Secretaría de Educación Pública. Este evento es descrito por Rubén M. Campos, quien participó en esa ocasión como delegado del Departamento de Bellas Artes. No faltó la oportunidad para que el maestro Campos se ofreciera amablemente a dar lectura a su larguísimo discurso titulado "*Elogio de la Canción y la Danza*", del cual hemos extraído algunos interesantes pasajes (además de su testimonio sobre el evento)

"La música popular michoacana es tan interesante como producción folklórica, que la Secretaría de Educación Pública ha enviado diversas veces a los jóvenes músicos para que recolecten cantos y sonos michoacanos. En uno de esos viajes fui delegado, en 1824, por el Departamento de Bellas Artes a presenciar la Fiesta de la Canción y la Danza, en el pueblecito incendiado de Paracho, organizada como un símbolo de renovación de sus artes populares, que surgirán otra vez como ha surgido de sus cenizas el pueblo incendiado por un bandido; y en esa fiesta hice el siguiente elogio ante la intelectualidad michoacana que fue de Morelia a la fiesta, y ante el pueblo congregado en el atrio de la iglesia arruinada, que escuchó mi apreciación sobre 'el arte musical y el arte decorador en Michoacán', publicada en *Revista de Revistas*, de México y traducida en la *Revue Latino Américaine*, de París: 'ELOGIO DE LA CANCIÓN Y LA DANZA': ¡Como en los cuentos azules! Allá, muy lejos, del otro lado del mar, del infinito océano, hay un país maravilloso que es un semillero de 'islas todas luz y canción', como dijo el lirófono (...) Ese país ama lo suyo con tal amor, que no solamente no ha llevado lo exótico a su casa, sino que ha llevado lo suyo a todas partes del mundo. Su manufactura tiene tal sello inconfundible de buen gusto, que le permite ostentar con orgullo la divisa que sólo se permiten ostentar los grandes pueblos industriales, cuando están seguros de haber producido un artefacto definitivamente bueno: "*Made in Japan*". Ese pueblo es la tradición, porque su religión es la misma desde hace dos mil años: el amor a los antepasados constituye todo el pundonor de la raza (...) ¿Por qué evocamos a los remotos japonitas al venir hoy henchidos de júbilo a laudar la canción y la danza, el arte musical virgen y puro, y el color y la línea hecha ritmo armonioso y viviente, en la tierra encantada de Michoacán? Por una concatenación de pensamiento ¿Quién podría afirmar que la raza purépecha, que se ostenta como un lunar precioso en la faz morena de la tierra mexicana, no vino de los archipiélagos oceánicos en sus remotas edades? (...) Yo os saludo, artistas ignorados, artistas oscuros que sois de la poesía (...) He venido en peregrinación a ver, a oír, con mi alma enamorada de todo lo que es bello, cómo tejéis ritmos en vuestras danzas (...) Al volver a la civilización turbulenta y hastiada proclamaré que Dyonisio no ha muerto (...) Dejaré consignado en esta página de mi vida el esplendor de mi alegría de haber pisado la tierra sagrada y de haber sentido el alma divina de Michoacán".<sup>78</sup>

¿Y los músicos? ¿Y los danzantes?... Creo que esta larga cita puede dar cuenta de las actitudes, los conceptos, las conductas y las intenciones que el Estado ha tenido para con las manifestaciones populares. Obviamente, el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan presenta características distintas a las de la Fiesta de la Música y la Danza de Michoacán en 1824, pero algunos conceptos similares aún perviven. Actualmente presenta la estructura de un recital de

---

<sup>78</sup> Campos, *Op. Cit.*, p. 92-100.

música popular. Enmarcado por los jardines de la plazuela, se yergue el escenario, se colocan luces, la escenografía (entre los elementos escenográficos se cuenta con los maravillosos dibujos infantiles que dirige Jorge Rello), los micrófonos, los enormes bafles, el equipo de transmisión, las sillas para los espectadores, etc. Todo es, en efecto, un escenario. Uno tras otro desfilan los grupos jarochos interpretando lo mejor de su repertorio. El locutor dirige el programa. Esto es exactamente el Encuentro de Jaraneros: un programa de radio. Pero ni el espacio ni la estructura de este evento han sido inmutables en el tiempo. Hagamos un poco de historia:

En 1978, Salvador "El Negro" Ojeda, figura legendaria del canto mexicano, consiguió, junto con otros entusiastas folklorómanos, que Radio Educación enviara hasta Tlacotalpan un equipo de producción que se encargara de transmitir un festival musical en honor del músico poeta presuntamente tlacotalpeño Agustín Lara. Este evento fue el precursor de lo que en adelante sería el Encuentro de Jaraneros. Felipe Oropeza, quien trabajaba en Radio Educación en aquel tiempo fue pieza clave en la promoción de la música de Sotavento.

Por aquellos años, el Encuentro se realizaba frente a la parroquia de Tlacotalpan; pero el viento que sopla justo en la dirección más desfavorable, produjo grandes dificultades acústicas para su transmisión. Este inconveniente orilló a los organizadores a cambiar consecutivamente el emplazamiento del evento.

En una ocasión el encuentro se realizó frente a la casa de don Pancho Gutiérrez, quien presentó una queja ante las autoridades municipales porque "le quitaban vista a su casa". Fue hasta 1980 cuando el Encuentro de Jaraneros encontró la sede que conserva actualmente.

De 1980 a 1985, el encuentro se celebró ininterrumpidamente en la Plaza de Doña Martha. En 1985, debido a los recortes presupuestales que generó el temblor de la ciudad de México, el encuentro se realizó sin ser transmitido. Y como no fue transmitido, Radio Educación no lo consideró como realizado. Por lo tanto, hasta 1995 se llevaron a cabo 17 Encuentros de Jaraneros, aunque Radio Educación sólo cuenta 16.

En la elección de la sede definitiva tuvo gran peso la opinión del Arq. Humberto Aguirre Tinoco, "intelectual orgánico" de Tlacotalpan y propietario de una casona ubicada justamente frente a la Plaza de Doña Martha. La casa de Aguirre Tinoco, que es bastante alta, sirve como "rompevientos", y por su situación, dicen algunos, cierra una cavidad que crea condiciones acústicas muy adecuadas. Otros dicen no saber nada de acústica, pero sí saben que Aguirre Tinoco convierte su casa en bar justo en los días del encuentro.

El Encuentro de Jaraneros fue concebido primero como un concurso. La respuesta a largo plazo fue tan inconveniente, que se tomó la decisión de eliminar el carácter competitivo del evento, puesto que generaba desazón y rivalidad entre los participantes.

En el evento participan aproximadamente 30 grupos de música jarocho. Se realiza durante los tres días centrales de la fiesta religiosa de la Candelaria. Lo que se pretende, según algunos músicos participantes, es presentar sones antiguos; sones que ya no se toquen. Por otro lado, se espera que se toquen sones nuevos, sones que hacen los jóvenes.

Entre los grupos integrados por viejos músicos tradicionales encontramos al grupo populuca de Santa Rosa Loma Larga, el grupo Son de Santiago, y algunos músicos de san Andrés Tuxtla, como don Juan Mixtega, don Juan Pólito. Llegan También jaraneros solistas como don Julián Cruz, don Cirilo Promotor y don Evaristo Silva.

En Veracruz continuamente se integran nuevos grupos de jaraneros, integrados algunos por los nietos de aquellos viejos fandangueros. Esta generación reciente mantiene una actividad de registro y ejecución de viejos sones que permite imaginar la permanencia del son por lo menos una generación más. Entre los grupos de jóvenes jaraneros encontramos a Mono Blanco, Cultivadores del Son, Chuchumbé, Los Parientes, Río Crecido, Los Utrera, Son de Madera, La Plaga, Siquisirí, Los Indios Verdes, etc.

En el Encuentro de Jaraneros se ofrecen propuestas musicales de la nueva generación de jaraneros, como la de Honorio Robledo, joven compositor y poeta que busca integrar los elementos del entorno urbano con el son jarocho. Honorio se define a sí mismo como un compositor del "nuevo son jarocho", que a mi parecer, es una suerte de hibridación entre rock urbano y son. Más recientemente, Honorio Robledo ha presentado fuera del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan, un repertorio de música *sui generis* que combina las letras tradicionales del son jarocho con instrumentos de percusión africanos y antillanos. *Matanga* es el nombre de este nuevo grupo que hizo su debut en el Salón México.

El grupo Son de Madera, integrado por Ramón Gutiérrez y Laura Reboloso representan el florecimiento de un nuevo estilo del son, en donde conviven las influencias de la música barroca, el blues y el jazz.

David Haro, talentoso trovador oriundo de Jáltipan, ha integrado dentro del género de la canción elementos del son jarocho y la música caribeña. En sus recitales más recientes ha presentado nuevos sones de impecable factura.

El Encuentro de Jaraneros constituye un espacio de expresión y difusión del son jarocho que ha generado al mismo tiempo la emergencia de nuevos grupos. No obstante, es una arena, donde una vez más, asistimos al encuentro de los símbolos en conflicto.

El Encuentro de Jaraneros representa para muchos, el parteaguas de la historia del fandango jarocho. ¿Qué es rescatar? ¿Qué es preservar? ¿Qué es intervenir?... El Encuentro de Jaraneros produce más preguntas que respuestas.

### 3.6. EL BALLEF FOLKLÓRICO

La historia del son jarocho en el cine está íntimamente relacionada con otros tres contextos de uso, de los cuales hemos mencionado dos; la radio y los discos. El tercero es el ballet folklórico.

El ballet folklórico es una expresión histriónica que se basa en la estilización de bailes y danzas tradicionales. El modelo por excelencia de este tipo de grupos es la famosa compañía del Ballet Folklórico de Amalia Hernández.

En el trabajo de campo que realicé tuve la oportunidad de entrevistar a un personaje de gran importancia para quien quiera conocer la historia de los ballets folklóricos de México. Se trata de Mario Cabrera, bailarín fundador del Ballet de Amalia Hernández.

Mario Cabrera asegura haber inventado la indumentaria jarocho tal y como se conoce en todo el país. En la entrevista que le hice en su domicilio de Boca del Río, Mario me narró paso a paso cómo, a partir de la sugerencia de su cuñado, mandó a hacerse un par de botas blancas a Naolinco, Ver. Dice que un día se presentó a bailar con sus botas blancas, que hacían juego con su pantalón y su guayabera de igual color. Amalia Hernández lo vio, y a la semana siguiente todo su cuerpo de baile se había calzado unas impecables botas blancas.

También cuenta cómo un día se aburrió de amarrarse un simple paliacate rojo al cuello. Mandó a hacer entonces un largo pañuelo de seda roja, y aprovechando la finura de la tela, decidió usar como yugo un anillo de oro en lugar del nudo que antes sostenía el paliacate en su lugar.

Mario también cuenta que un día decidió cambiar el tradicional mecate para el nudo de La Bamba y en su lugar puso en el suelo un hermoso listón rojo que después de ser minuciosamente anudado con los pies bailarines, se convertía en un enorme moño de cuatro vueltas.

La entrevista con Mario me permitió conocer cómo funcionan la mayoría de las compañías de danza regional en nuestro país.

El ballet folklórico actual opera de la siguiente manera: un coreógrafo fundador decide hacer una compañía; contrata a un coreógrafo especialista para cada "cuadro" regional. Entonces montan "Guerrero", "Jalisco", "Sinaloa", "Oaxaca", "Aztecas" y "Veracruz". Cuando el ballet tiene su repertorio, empiezan los ensayos, la búsqueda de "fechas", y al final las presentaciones en teatros, escuelas, actos proselitistas, etc.



### **3.7. LOS FOLKLORISTAS**

En los 60 y los 70 "el fantasma del imperialismo yanqui" recorre Latinoamérica. El pelo largo, los jeans, los huaraches y la ropa "etno" son el uniforme de un amplio sector de la juventud. Joan Manuel Serrat, Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui y un poco más tarde Pablo Milanés y Silvio Rodríguez se ponen en boca de todos los hombres y mujeres "*progres*" al sur del río Bravo.

Mientras los "fresas" les pedían a sus papás que les compraran los discos de Cesar Costa y Raphael, un grupo de valientes músicos mexicanos se preparaba para dar la batalla por el desarrollo de la conciencia crítica de una juventud "cada vez más corrompida".

Entre este reducido grupo de músicos y cantores antiyanquis, se encontraba el famoso conjunto de Los Folkloristas, fundado por Salvador "El Negro" Ojeda, René Villanueva, Rubén Ortiz y otros talentosos músicos mexicanos. El son jarocho aparece en los discos del grupo junto a las valonas, los corridos, los huaynos y los joropos.

Las quenas y las zampoñas llenan de música las peñas y las estaciones del metro del mundo occidental. En Coyoacán aún podemos ver a estos grupos "latinoamericanos" todos los domingos afuera de la iglesia de San Juan Bautista.

"*Dale tu mano al indio/ dale que te hará bien..*". Ahora la música nuestra es la buena. La música yanqui: *¡go home!* Es esta la época de Tehua, Oscar Chávez, Amparo Ochoa, Sanampay y Gabino Palomares. En un afán por voltear la vista hacia los indios, los músicos urbanos cantan sus sones y sus versos. Los Folkloristas sembraron una semilla que germinó en tierra veracruzana.

### **3.8. EL GRUPO JARANERO**

En los 70 surgen diversos grupos que interpretan música latinoamericana. El repertorio, la dotación instrumental y hasta el atuendo tenían su referente en el agreste Alto Perú o en la nublada Bolivia. Muchos grupos mexicanos se mimetizaron con este lejano paisaje andino. Sin embargo, pocos de ellos viraron su rostro hacia el extenso mar de la música propia, de la música tradicional mexicana. Uno de los primeros que concentró su atención en la música nacional fue el Grupo Jaranero, surgido en 1978 e integrado por notables estudiosos de la música tradicional. El Grupo Jaranero está formado por Gonzalo Camacho, Guillermo Contreras, Alejandro Moreno y Arturo Moreno. El trabajo de investigación de sus integrantes ha derivado en tesis, artículos,

discos y cassettes. Sus miembros laboran en instituciones de investigación especializadas, como el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical del Instituto Nacional de las Bellas Artes (CENIDIM), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), y la Escuela Nacional de Música (ENM).

La particularidad del Grupo Jaranero reside fundamentalmente, en su especialización dentro del ámbito de la música mexicana, (frente a otros grupos que abordan un repertorio continental, o bien, sólo regional) y además, su intensa labor dentro del contexto académico e institucional. Su actividad continúa vigorosa, ampliando cada vez más su repertorio y conocimiento sobre nuestra música.

### **3.9. EL GRUPO MONO BLANCO Y SUS HIJITOS**

En los 80 surge un grupo importante en la historia de la música jarocho: el grupo Mono Blanco, fundado por Gilberto Gutiérrez, oriundo de Tres Zapotes, Ver, y Juan Pascoe, norteamericano. El proyecto Mono Blanco intentó reconstruir los sones que los viejos jaraneros habían dejado en el olvido. Se trataba también de hacer nuevos sones y promover fandangos en donde no existía esa tradición o reavivarla en donde hasta entonces se había perdido. Por aquellos años, el famoso historiador, antropólogo y jaranero Antonio García de León pone en contacto al grupo Mono Blanco con el legendario poeta y jaranero don Arcadio Hidalgo, hombre de campo oriundo de Nopalapan, Veracruz.

Don Arcadio Hidalgo era un músico campesino poseedor de una gran sabiduría. A invitación de Gilberto fue incluido en la agrupación, que desde entonces tuvo un nuevo nombre: "*Arcadio Hidalgo y su grupo Mono Blanco*". También por aquellos años se integra a la agrupación otro notable músico tradicional: don Andrés "El Güero" Vega. Mono Blanco realiza durante un año una gira nacional e internacional, llevando consigo como solistas a don Andrés Vega y a don Arcadio Hidalgo. Fue la mejor época de Mono Blanco, según recuerdan sus integrantes.

En ese tiempo el grupo estaba compuesto por Gilberto, Ramón, Alfredo y José Ángel Gutiérrez, Juan Pascoe, Andrés y Octavio Vega, Arcadio Hidalgo y su nieto Patricio.

Mono Blanco dirigió talleres de laudería en Santa Rosa Loma Larga y en San Pedro Soteapan, municipios enclavados en tierra popoluca, dentro de la sierra de Santa Marta.

Tiempo después el grupo se desintegró, Arcadio Hidalgo murió y Gilberto Gutiérrez se quedó con el nombre del grupo, ahora dedicado a realizar el *Fandango Project*, cuyo objetivo es enseñar el fandango a los hijos de migrantes mexicanos en California, Estados Unidos.

Mono Blanco fue modelo de inspiración para una multitud de nuevos grupos de jóvenes jaraneros interesados en investigar y difundir la música de su tierra. Este movimiento ha sido denominado por sus propios integrantes como nuevo son jarocho y son jarocho "de nuevos horizontes".

Entre los nuevos grupos encontramos a *Chuchumbé, Los Parientes, Río Crecido, Son de Madera, Tacoteno, Siquisirí, La Plaga, Los Indios Verdes y Cultivadores del Son*.

Desde otros lugares del universo musical mexicano llegan nuevos compositores al abrevadero del son jarocho. Cantautores de gran calidad como David Haro y Armando Chacha, sendos veracruzanos avecindados en la ciudad de México, se nutren en la raíz sonera para componer nuevas canciones. El grupo *Sacbé* de los hermanos Toussaint utiliza secuencias musicales del son jarocho en un intento por configurar un jazz de sonido mexicano. Algo similar ocurre con el grupo *Zazhil*. Eugenia León graba el son de La Bruja con un exquisito arreglo de Enrique Neri. Mili Bermejo lleva hasta el famoso Berklee College of Music los arreglos jazzísticos que reconstruyen el canto jarocho.

Este movimiento de jóvenes jaraneros, compositores y jazzistas mexicanos surge a finales de los 80 a la par de los Encuentros de Jaraneros, que iniciaron bajo la promoción de Radio Educación y que ahora están despuntando como eventos alternativos de organización independiente.

Cada uno de los ejemplos de transformación de la música que he mencionado han sido impregnados de dos conceptos siempre presentes y de significados muy particulares de acuerdo a su época y su contexto de uso: el primero es el concepto de "evolución", y el segundo es el concepto de "rescate".

Tiempo cultural, tempo musical, evolución, rescate, contexto de uso, representación... ¿Qué significado guardan para el antropólogo que estudia la música estas palabras?

## IV. MAPA SINCRÓNICO DEL SON JAROCHO

El son jarocho es uno de los géneros de música tradicional mexicana de mayor complejidad, tanto en su estructura interna, como en su versada, su variabilidad estilística, sus formas coreográficas y sus orígenes étnicos. Vinculado a la danza y a la poesía, el son jarocho aparece en espacios y tiempos muy distintos. Tal vez el fandango es el contexto del son jarocho más denso y enmarañado en cuanto a sus significados, sus formas de transmisión, sus maneras de celebración y sus formas de organización. El fandango es la manifestación popular en donde confluyen las formas festivas y artísticas más representativas de la cultura jarocho.

Fandango es el acto de bailar los sones sobre una tarima con música tocada por jaraneros. También se le llama huapango<sup>79</sup>. Esta es su definición más general. Pero el fandango es un suceso muy complejo donde se entrecruzan múltiples vectores simbólicos que evidencian marcos de identidad, procesos lúdicos particulares, metáforas de la vida y del cuerpo.

El son jarocho, como todas las tradiciones, cambia para permanecer. El proyecto de investigación a partir del cual redacté esta monografía, intentó registrar los múltiples contextos de uso del son jarocho en la historia reciente de la música mexicana. El son jarocho está presente en contextos tan dispares como un fandango, una partitura sinfónica, un velorio, un ballet folklórico, una pieza de jazz, una marisquería, un grupo de rock, un grupo de pop, una boda indígena o una película de Pedro Infante.

El son jarocho es un tema inagotable. Este texto, como todos cuantos conforman la literatura antropológica, es provisional, es decir, es una de entre las muchas combinaciones que un grupo de datos sobre un hecho puede presentar. Deseo simplemente que el lector pueda tener una idea general de las particularidades del son jarocho; uno de los géneros musicales más ricos y complejos de nuestro país.

---

<sup>79</sup> La palabra "fandango", "huapango" y "huateque" se utilizan también en otras regiones musicales de México, tanto para designar la celebración, como el estilo musical.

## **4.1. EL SON JAROCHO: MUCHAS VOCES, MUCHOS ROSTROS**

El repertorio y la variedad de estilos del son jarocho son tan diversos como los instrumentos con que se ejecuta y como las formas poéticas que constituyen la versada jarocho. Al universo de piezas tradicionales se le agregan elementos modernos. En sentido opuesto, a formas modernas de música se les agregan elementos tradicionales. La movilidad física de muchos músicos, la presencia de la radio, el cine, la televisión y los discos confunden las antiguas fronteras regionales. A pesar de esto, el son jarocho sigue conservando rasgos que lo hacen distinto a cualquier otro género de música.

En términos generales, el son mexicano, dentro del cual se ubica el son jarocho, presenta las siguientes características: el son, es por su origen, música profana y festiva típicamente mestiza, aunque en las regiones serranas del sur de Veracruz se utiliza en ceremonias religiosas. En segundo lugar, y esto es quizá lo que determina el carácter del son, es un género musical estrechamente ligado al baile y a la poesía. El baile jarocho generalmente se ejecuta por parejas o por grupos pequeños de mujeres sobre una tarima denominada popularmente "tarima fandanguera".

En el baile por parejas se explaya siempre el erotismo, el cruce de miradas, el gesto galante dispensado por un toque de sombrero o el discreto asomo de la enagua fandanguera. Salvo algunas figuras coreográficas, el son se baila suelto, es decir, la pareja no se toca. Se baila sobre una tarima que sirve de caja de resonancia del zapateo. Fuera de algunas excepciones, el son combina partes puramente instrumentales con partes cantadas. Comienza siempre con una introducción instrumental a la que le sigue una copla, luego va un interludio instrumental sucedido de otra copla, y así, sucesivamente. Las partes instrumentales se marcan con un vigoroso zapateado.

### ***4.1.1. Descripción general del son jarocho***

Dentro del vasto universo de la música mexicana, el son jarocho puede considerarse como un subgénero del género de los sones, sonecitos de la tierra o jarabes. Se clasifica generalmente como música mestiza por su triple origen hispano, americano, y africano. Su estructura rítmica es básicamente ternaria, aunque existen algunos sones que se construyen a partir de un patrón binario. Muchos sones están compuestos de dos frases musicales que se repiten en bloque, alternadamente, en dos, tres o más ocasiones. Los ritmos más comunes de los sones jarochos se ejecutan en compases de 3/4, 3/8, 2/4, 6/8, 4/4. El compás, en música, se

representa numéricamente por medio de una fracción. El numerador señala el número de notas que caben en un compás. El denominador señala el valor que se toma como unidad para dividir el compás. Cuando los tiempos de un compás son divisibles por dos, se les llama tiempos binarios. Cuando los tiempos de un compás son divisibles en tres, se les llama tiempos ternarios. Un ejemplo de son binario es La Bamba. Uno ternario, igualmente famoso, es El Cascabel. Es importante señalar que el son jarocho presenta con mucha frecuencia birritmia horizontal y vertical.

Por la utilización de las escalas musicales, los sones se dividen en sones en modo mayor y menor, respectivamente. Retomando los ejemplos anteriores, un son en modo mayor es La Bamba, y uno en tono menor es El Cascabel. Es característica de la región de los Tuxtlas la utilización exclusiva de la escala mayor en la ejecución de los sones. Esta particularidad es importante, pues evidencia las demarcaciones estilísticas al interior del son.

El son jarocho tiene una estructura musical muy compleja. Su origen afroandaluz hace que el son presente constantes variaciones rítmicas, síncopas, *obstinatos*, *ralentandos*, polirritmias y contratiempos. La armonía del son jarocho se caracteriza por su gran complejidad. Baste señalar que una jarana de ocho cuerdas, según su afinación, puede ofrecer infinidad de asonancias, disonancias, armónicos, simpatía entre las cuerdas, etc. El son jarocho es polifónico, tanto en el canto como en la ejecución instrumental. Su herencia española se manifiesta en las secuencias armónicas y melódicas basadas en escalas barrocas y renacentistas. Además de éstas, conserva rasgos de escalas árabes y africanas. En muchos sones se utilizan estructuras de canto de tipo antifonario (un coro contesta a otro coro) o responsorial (un coro contesta a un solista) El canto responsorial es característico de muchas regiones africanas y se hace presente en otros estilos regionales americanos de origen africano como el gospel, el blues, la rumba, el son cubano, el guaguancó, etc. Esta forma de canto responsorial también se observa en algunas culturas mesoamericanas. Como ejemplo menciono la música de los *concheros*. El son jarocho también comparte con estos estilos el uso de frases cortas improvisadas por un solista entre dos coros, que generalmente acentúan el ritmo. La variedad de afinaciones tradicionales para la jarana es muy amplia: bandola, media bandola, cuarto de bandola, afinación por menor, afinación por mayor, variación, universal, por dos, por cuatro, por menor obligado, son algunos de los nombres de afinaciones tradicionales o "antiguas" para la jarana.

#### ***4.1.2. Los instrumentos del son jarocho***

La variedad de instrumentos utilizados por los conjuntos jarochos es muy extensa. El son jarocho se puede ejecutar con una amplia gama de dotaciones instrumentales, que van del jaranero o arpista solista al grupo jarocho de 15 o 20 músicos, en las celebraciones religiosas o civiles. El conjunto jarocho básico se compone por una jarana y un requinto en casi todo el territorio cuenqueño y serrano, y en algunos lugares, por arpa y jarana. Preferentemente debe existir en el conjunto básico un instrumento rítmico y armónico y uno melódico y contrapuntístico. Un mismo instrumento recibe nombres distintos y viceversa, según la región de procedencia. A continuación describo los más importantes:

**La jarana.-** Es un instrumento de cuerda, de origen español, antecedente de la guitarra sexta. Es similar en su forma, aunque de menores proporciones. Se ejecuta rasgueando las cuerdas. Es un instrumento armónico y rítmico. La madera más utilizada para su elaboración es el cedro, aunque también se utiliza la madera del nacastle, limón, primavera, entre otras. La encordadura de la jarana generalmente consta de cinco órdenes, tres de ellos pares unísonos; es decir, ocho o diez cuerdas que se disponen en parejas, excepto las cuerdas de los extremos. Las cuerdas pueden ser de *nylon* o elaboradas con tripas de algún animal. En el puerto de Veracruz se utilizan generalmente cuerdas primas y segundas de guitarra sexta. En las zonas cercanas a la costa y en muchas rancherías, se utiliza sedal de *nylon*, o sea, cuerda para pescar de distintos calibres. Las cuerdas de tripa, también llamadas "poblanas", -dado que antiguamente se elaboraban en ese estado de la República- han caído en desuso.

La técnica tradicional de elaboración de jaranas exige que ésta sea "escarbada", es decir, hecha de una sola pieza. Esta es una antigua técnica de construcción muy utilizada en la Europa barroca, aunque algunos investigadores sostienen que la técnica del escarbado tiene un origen prehispánico. La caja de resonancia forma parte de todo el cuerpo de la jarana. Esto la distingue de otros instrumentos, como la guitarra sexta, que no se escarba, sino se ensambla.

El proceso de elaboración, a *grosso modo* es como sigue: se busca un tronco de aproximadamente 1m. x .50m x .10m. o alguno con estas proporciones, aunque más pequeño. Se traza con un lápiz la forma de la jarana sobre la superficie más ancha del tronco. Con un objeto cortante, que puede ser una sierra, un serrote, una segueta o incluso un machete, se recorta el contorno del instrumento. Con un objeto punzocortante como un taladro, una faca o una gubia, se marcan agujeros en puntos estratégicos de lo que será la caja de resonancia. Con el formón se escarba la madera utilizando los agujeros como guía. El orden es muy

importante. Cuando se ha escarbado la madera hasta la profundidad adecuada, se procede a uniformar el grosor de toda la caja de resonancia utilizando instrumentos especiales o una técnica aún más inverosímil, que consiste en golpetear cada centímetro de la caja de resonancia con los nudillos, y emparejar "de oído" todo el instrumento. Una vez que todas las paredes de la caja de resonancia han sido minuciosamente talladas para lograr el grosor óptimo, se le pega encima la "tapa", que muchas veces está elaborada con un tipo de madera y un grosor distinto al resto de instrumento. La tapa tiene un agujero circular en el centro, también llamado "boca", cuyo radio debe ser idéntico a la distancia que existe entre el fondo de la caja de resonancia y la tapa de la jarana. La tapa debe estar reforzada por un juego de "costillas", que se colocan por debajo de la tapa y en una posición estratégica que da soporte a la delgada madera de la tapa. Una vez colocada la tapa, se coloca el "puente", que es un pequeño trozo de madera, más largo que ancho, a veces caprichosamente tallado, que sirve para sostener las cuerdas por un extremo y que está pegado a la tapa por medio de cemento, cola, clavitos metálicos, *Resistol* o "flor de harina". Este último es un pegamento tradicional elaborado con harina de trigo, agua y limón, y tiene una capacidad de contacto increíblemente fuerte. Cuando el puente está en su sitio, sobre la tapa pegada, la jarana se "reparte", es decir, se divide el brazo en trastes o segmentos, de manera similar a la guitarra. Se hacen pequeñas hendiduras transversales a lo largo de todo el brazo y se incrustan sobre ellas pequeños trozos de hueso, madera o metal para marcar los trastes. Existen diversos procedimientos para "repartir" la jarana. Dependiendo de la región, los recursos y los conocimientos del constructor, se puede utilizar una calculadora electrónica, el teorema de Pitágoras, el sistema de nudos con cordel o el simple oído. El cabezal consta de un número de clavijas igual al número de cuerdas de la jarana. Las clavijas generalmente son de madera, y algunas jaranas presentan verdaderas figurillas talladas que funcionan como clavijas. El cabezal es quizá la pieza de la jarana más susceptible a la creatividad y destreza del constructor o laudero. El cabezal, la forma y el acabado de la jarana son los sellos distintivos del diseño personal de cada laudero. El reparto de la jarana obedece a un factor matemático celosamente guardado por los constructores, que se limitan a explicar que la distancia de la "ceja" o puente superior (ubicado cerca del cabezal) al traste doce, debe ser la misma que del traste doce al puente inferior.

En el puerto de Veracruz y en la ciudad de México los instrumentos son elaborados por procedimientos industriales o semindustriales, utilizando herramientas modernas. Las jaranas no son escarbadas sino ensambladas, el cabezal es metálico, idéntico al de la guitarra sexta y el acabado es generalmente uniforme, utilizando barniz o laca industrial, incrustaciones de maderas preciosas, nácar o plástico. Se elaboran de un mismo tamaño y su sonido es muy similar al de una guitarra sexta, por lo cual los músicos tradicionales las consideran simples "guitarritas", pero no jaranas.



Cada región de Veracruz tiene una clasificación propia para las jaranas, según su tamaño y sonido. En la región del centro de la cuenca del Papaloapan, que comprende municipios como Alvarado, Tlacotalpan, Lerdo, Rodríguez Clara, Cosamaloapan, entre otros, y en la región alteña como Jalapa, Córdoba, Zongolica, Huatusco, etc., las jaranas se clasifican en orden de menor a mayor, o de agudo a grave, en *chaquiste*, *mosquito*, *jarana primera o primerita*, *jarana segunda*, *jarana tercera*, que es la óptima para solista, y muy raras veces se utiliza una jarana más grave. En la región serrana de Los Tuxtlas, se clasifican, en el mismo orden ascendente, en *cuarto de requinto*, *medio requinto*, *requinto*, *jarana primera*, *jarana segunda* y *jarana tercera*. En el puerto de Veracruz, la jarana más utilizada es la jarana tercera de tipo industrial.

La jarana es el instrumento más utilizado en todo el territorio jarocho. Algunos de sus ejecutantes más sobresalientes son: el legendario don Arcadio Hidalgo, oriundo de Nopalapan y avecindado hasta su muerte en Minatitlán; don Juan Mixtega Baxín, de San Andrés Tuxtla; don Cirilo Promotor, de Tlacotalpan; don Julián Cruz, de Alvarado, "Varilla"; "Taconazo"; los hermanos Santos; "Cartuchito"; el doctor Rodrigo Gutiérrez; don Domingo Escribano; Antonio García de León, y entre los más jóvenes, Andrés Moreno Nájera, los hermanos Gutiérrez: Ramón, Gilberto, Alfredo y José Ángel; Patricio Hidalgo, los hermanos Utrera, Laura Reboloso, Leonardo Sosa Carmona, entre otros.

**El requinto jarocho.**- También llamado en Tlacotalpan *guitarra jabalina* y en la región serrana *guitarra de son*. Es idéntico a la jarana en sus materiales, técnicas de construcción y forma, pero sólo tiene cuatro cuerdas. Con frecuencia la caja de resonancia se diseña de tal modo que queda una "entrada" o corte, que permite pulsar los trastes más cercanos a la boca del instrumento. El requinto se ejecuta punteando las cuerdas con un plectro de madera, plástico, o hueso. El plectro se hace, generalmente, de cuerno de toro. Es un instrumento melódico, aunque a veces la destreza del ejecutante puede producir sonidos simultáneos, lo que da por resultado acordes. El requinto marca la línea melódica y generalmente se enfrasca en complejísimo diseños barrocos que constituyen los *obstinatos* e improvisaciones tan características del son jarocho. Estos obstinatos, llamados "tangueros" entre los músicos tradicionales, son evidencia del gran virtuosismo de muchos requintistas jarocho. Cada ejecutante desarrolla su propio "registro", que es la ejecución de una escala diseñada por el requintero, con la cual rubrica su estilo personal y hace evidente ante los oyentes el grado de dominio de su instrumento.

Como he señalado, este instrumento se conoce en la región de Los Tuxtlas como guitarra de son, y presenta una variedad mayor que en el resto del estado, tanto en sus tamaños y diseños como en su timbre.

Entre los ejecutantes más importantes están don Andrés Vega, de la Boca de San Miguel; don Rutilo Parroquín, don Cirilo Promotor, de Tlacotalpan, don Juan Pólito Baxin, de Cerro Amarillo, don Carlos Escribano, de Benito Juárez, don Chico Hernández, de Tuxtepec, don Esteban Utrera, de El Hato, don Juan Chima, de San Andrés Tuxtla; don José Palma, de Santiago Tuxtla, Diego López Vergara, de Tlacotalpan, Ramón, José Ángel y Alfredo Gutiérrez, de Tres Zapotes, Francisco Ramírez "Chicolín", de Playa Vicente, José Luis, Ignacio y Daniel, integrantes del grupo "Cultivadores del Son", de San Andrés Tuxtla, entre otros.

**La leona.-** También llamada *bocona* o *león* en la región de Los Tuxtlas. Es un instrumento con características estructurales idénticas a la jarana y requinto o guitarra de son, sólo que de dimensiones extremadamente grandes. Consta de cuatro cuerdas de grueso calibre. Cuando no se dispone de cuerdas gruesas, se "entorchan" o tuercen dos o más cuerdas entre sí y se colocan en cada orden de la encordadura, para tener así cuerdas dobles tejidas. Es un instrumento melódico y rítmico de timbre sumamente grave y profundo; es el bajo del son. Marca los tiempos fuertes del compás, aunque muchas veces se ejecutan síncopas adelantadas. Su adición al conjunto jarocho está cayendo en desuso. Se observa mayormente en las regiones serranas de Los Tuxtlas, Soteapan, Santa Martha y Acayucan. En el llano y en las zonas alteñas hay también algunos ejecutantes, como en Nopalapan, El Hato, Tres Zapotes, El Blanco y Zongolica.

**El arpa.-** De origen griego antiguo, símbolo de la música, es el instrumento estereotípico, aunque no exclusivo del son jarocho. Su uso está extendido por otras regiones del país como Guerrero, Michoacán, Chiapas y Oaxaca. El arpa jarocho consta generalmente de 36 a 39 cuerdas de distintos grosores dispuestas progresivamente de agudo a grave. Es un instrumento melódico y armónico. Las cuerdas fijas se afinan de acuerdo a la escala diatónica, es decir, sin semitonos. Tanto en su estructura como en su ejecución, es similar al arpa venezolana y uruguaya. En Tlacotalpan el arpa tradicional era de un tamaño menor al conocido actualmente. Su diseño estaba pensado para que el ejecutante estuviera sentado. Cuando el son jarocho ingresó a las bandas sonoras y al celuloide del cine nacional, el tamaño del arpa se modificó, pues el reducido tamaño del arpa creaba una enorme desproporción con el cuadro de 35 mm., por lo cual los productores y fotógrafos decidieron filmar con un arpa más "lucidora" y así el arpa "creció", por motivos de "encuadre".

El arpa se ejecuta principalmente en la región que circunda al puerto de Veracruz y en la zona alteña de Jalapa. También se ejecuta en Tlacotalpan, Alvarado, Cosamaloapan y Lerdo. En Tlacotalpan el arpa se construye utilizando preferentemente cedro o alguna madera preciosa. Se adorna con incrustaciones de madera, concha, hueso o nácar, y muchas veces el mástil se adorna con complicados relieves y se remata con algún diseño labrado, muchas veces

recordando el estilo dórico, aunque en ocasiones el remate puede ser zoomorfo o antropomorfo. En el puerto de Veracruz los materiales de construcción son, en este orden de preferencia, el cedro, el pino y el *triplay*. En otras regiones distintas a las urbanas, costeras o llanuras, el uso del arpa no está extendido generalmente. Sólo encontré un caso de construcción de arpa en la sierra de Los Tuxtlas, y corresponde a don José Palma, oriundo de Santiago Tuxtla.

**El pandero.-** Es un instrumento de percusión, con una membrana o "parche" de piel fijado a un bastidor de madera con muescas, entre las cuales se fijan pequeños discos de hojalata. Se presume su origen africano, aunque en España se utilizó en la música popular mucho antes de los primeros viajes a América. En Tlacotalpan el pandero se elabora siguiendo un patrón octagonal, no circular. Esto ha caracterizado al pandero jarocho frente a otros tipos de panderos en el resto del país. En muchos casos, el pandero se adorna con listones de colores que cuelgan libremente por sus extremos.

El uso del pandero en el son jarocho estaba restringido originalmente al tiempo de Navidad y se utilizaba para acompañar cantos de "pascuas" y villancicos. Posteriormente, y fundamentalmente en Tlacotalpan, el uso del pandero se extendió a cualquier época del año. En la región de Los Tuxtlas el uso del pandero sigue restringido al tiempo navideño. La ejecución del pandero exige una notable destreza y sentido musical. Uno de los ejecutantes más notables de este instrumento, y además excelente cantador, es don Evaristo Silva, "Varo", oriundo de Tlacotalpan.

**El punteador.-** Es un instrumento similar al requinto, sólo que con cuerdas dobles octavadas (es decir, afinadas en el mismo tono sólo que una grave y otra aguda) que se ejecuta rasgueando y punteando alternadamente. Es un instrumento caído totalmente en desuso. Sólo existen referencias de él en la zona de Los Tuxtlas.

**El violín.-** El violín casi ha caído en desuso en la región sur de Veracruz. Se considera uno de los instrumentos característicos de la región norte de este estado. Se asocia generalmente al son huasteco, aunque se ejecuta en géneros tan distintos como el son jalisciense, el son michoacano, el son abajeño, el son guerrerense, entre otros.

El violín jarocho tradicional se elabora siguiendo la técnica de construcción de la jarana jarocho, es decir, escarbado. Los ejecutantes de violín jarocho son muy escasos. Entre ellos está don Carlos Escribano, oriundo de Benito Juárez, municipio de San Andrés, también tocador de jarana y guitarra de son, pero además conocido mundialmente por su técnica de elaboración

de instrumentos, utilizando solamente su machete y una gubia. También están Ramón Gutiérrez, violinero, jaranero, requintista y excelente laudero, oriundo de Tres Zapotes; Nacho, del grupo "Cultivadores del Son", en San Andrés Tuxtla, y el joven violinero del grupo "Los Ramírez", de San Pedro Soteapan.

**La quijada de burro.-** Es un instrumento de percusión elaborado a partir del desecamiento de una quijada de burro, a la que, mediante un proceso especial, se le aflojan los dientes, lo cual produce un sonido muy característico. Su uso está extendido en zonas serranas preferentemente.

**La tarima fandanguera.-** Es considerada el principal instrumento de percusión del son jarocho. Se baila sobre ella. La coreografía exige tal precisión y destreza, que se considera una ejecución musical en sí misma. La tarima se construye con madera de cedro. Sus proporciones deben corresponder a ciertos principios acústicos y su fabricación requiere del mismo cuidado que la de cualquier otro instrumento. El tamaño de una tarima media es de 2m. x 1.5m. x .30m. pero hay muchas más grandes. Se hace con tablones que se colocan sobre un marco de madera reforzado con juegos de costillas, también de madera, que se instalan transversalmente y de acuerdo a ciertos cálculos acústicos. En cada lado de la tarima se hacen uno, dos o hasta tres hoyos que sirven de "bocas", para que el sonido no se quede "encerrado" bajo el tablado. Algunas veces se le instalan cascabeles o corcholatas, para producir un sonido brillante que contrasta con el sonido seco y grave de la tarima cuando los tacones golpean sobre ella. Algunas tarimas se decoran con pirograbado o pintura alusivos a temas regionales.

#### **ADICIONES INSTRUMENTALES**

Como resultado del contacto del son jarocho con otros estilos y géneros musicales, al instrumental tradicional se han agregado nuevos elementos. Como ejemplo de algunas de estas adiciones, menciono algunos instrumentos que con el tiempo, se han sumado a la dotación del son jarocho, aunque en muchos casos, su uso es excepcional:

**El güiro.-** Es un instrumento de percusión. Es rítmico. Tradicionalmente se elabora vaciando y desecando un "guaje", al que se le hacen unas estrías en un extremo y unas perforaciones que permiten la salida del sonido. Se ejecuta raspando con un plectro de madera, hueso o plástico sobre la superficie rugosa con un movimiento de arriba a abajo. Este rasgueo se parece en su métrica al rasgueo de la jarana. En algunos casos el güiro se elabora de madera, utilizando un

torno eléctrico. Su uso se limita a la región de Los Tuxtlas. Don Gabriel Hernández, oriundo de Comoapan, ejecuta el güiro, además de cantar y tocar la armónica.

**La armónica.-** Encontré tres ejecutantes: don Gabriel Hernández, Patricio Hidalgo, de Minatitlán y Jeck Musik, oriundo de Nueva York y avecindado en Jalapa.

**La guitarra sexta.-** Se ha incorporado generalmente a los conjuntos jarochos del puerto de Veracruz y de la ciudad de México. Un caso muy particular es el de David Haro, compositor oriundo de Jáltipan, Veracruz y avecindado en Distrito Federal, quien recientemente ha compuesto sones jarochos utilizando secuencias armónicas para esta guitarra, extremadamente sofisticadas y diseñadas para integrarse al repertorio de fandango.

**El contrabajo o tololoche.-** Su incorporación al conjunto jarocho es reciente. Su fabricación se basa generalmente en técnicas europeas de laudería. Sólo conozco dos casos de utilización: en Tlacotalpan, ejecutado por don Rafael Figueroa, director del grupo Siquisirí y en Jalapa, ejecutado por Juan, del grupo "Son de Madera".

**El marimbol.-** Es un instrumento de origen africano, originalmente construido con cajas de whisky en la época de la esclavitud. El marimbol es de madera, en forma de cubo hueco, o sea, un cajón, de aproximadamente 1m. x .50m x .30m. que en una de las caras más extensas tiene un hoyo de grandes dimensiones que sirve para dar salida al sonido. Frente al hoyo y debajo de él, se fija un puente metálico que tensa un juego de lengüetas metálicas de distintos calibres y longitudes, mismas que forman un teclado rudimentario con el cual se produce la música. Se afina regulando la longitud del segmento libre de las lengüetas metálicas y es posible ajustar la afinación para producir una escala cromática, es decir, con semitonos. Se ejecuta "jalando" hacia adentro las lengüetas con los dedos, no percutiendo sobre ellas. Generalmente el ejecutante cubre las yemas de sus dedos con cinta adhesiva, para protegerse de las excoriaciones por el constante roce con el metal. Su sonido es grave y profundo. Hace las veces de bajo, acentuando los tiempos fuertes de la melodía, aunque permite hacer infinidad de improvisaciones y contratiempos. Su uso está muy extendido en Cuba y otros países afroantillanos; se utiliza en los conjuntos de son, rumba, guaracha, etc. También se integra a la dotación instrumental de otros estilos musicales mexicanos en algunos estados de la costa oeste. Su utilización dentro del conjunto jarocho ha caído en desuso. Sólo tengo referencias de algunos casos aislados en las zonas serranas de Santa Martha y los llanos de Nopalapan. El único caso constatado es el de Jeck Musik, del grupo "Son de Madera".

**El tresillo cubano.-** Es un instrumento idéntico a la guitarra sexta en su estructura y técnica de construcción. También existen algunos idénticos a una jarana. Su encordadura es metálica, de diferentes calibres, organizada en tres pares de cuerdas afinadas en octavas. Su uso es general en los conjuntos afrocaribeños y en algunas regiones continentales latinoamericanas de influencia antillana. Es indispensable en los conjuntos de rumba, son cubano, guajira, etc. En el puerto de Veracruz se utiliza también en los conjuntos antillanos, pero no en los jarochos. Su uso en el conjunto jarocho se encontró únicamente en un caso, en el municipio serrano de Santa Rosa Loma Larga, donde el ejecutante mencionó que su instrumento era originario de Los Angeles, California.<sup>80</sup> Tuve además una vaga referencia de un solista del mismo instrumento en San Andrés Tuxtla.

**La cítara-** Es un instrumento de origen hindú que consta de un brazo muy ancho rematado en uno de sus extremos por una compleja maquinaria que permite su afinación, y en el otro, por un fruto desecado similar a la calabaza, o por una estructura similar elaborada con madera, que sirve de caja de resonancia. El brazo está dividido por gruesos trastes metálicos móviles, fijados por medio de complicados nudos con una cuerda especial. En la parte superior, a la altura del pecho del ejecutante, y de forma paralela al brazo principal, la cítara tiene un artefacto que permite colocar cuerdas paralelas a las principales, llamadas cuerdas "simpáticas", mismas que no se pulsan, sino que vibran al unísono de las cuerdas pulsadas debido a un fenómeno de resonancia acústica. La cítara se ejecuta con un plectro de hueso y un juego de uñas postizas que se sujetan a los extremos de los dedos del ejecutante.

El único caso de ejecución de sones jarochos con cítara es el de José Ángel Gutiérrez, oriundo de Tres Zapotes, que vivió durante algún tiempo en Francia, y actualmente es vecino de la ciudad de Lerdo de Tejada. José Ángel ha incorporado al son jarocho las reminiscencias árabes de este género, por medio de su cítara. Igualmente ha aplicado algunos elementos técnicos de la ejecución y construcción de la cítara al requinto jarocho, tales como escalas arabescas, *obstinatos* y uso de cuerdas simpáticas.

---

<sup>80</sup> La referencia que da el informante, un indígena popoluca, respecto al origen del tresillo, se debe a la influencia Gilberto Gutiérrez, de Mono Blanco, vecindado temporalmente en Los Angeles, California. El joven músico dedujo tal vez que el instrumento procedía de Estados Unidos.

### 4.1.3. *La versada jarocho*

La poesía cantada en los sones está invariablemente compuesta de coplas, muchas de ellas de origen español, y otras, que respetando la forma, se adaptan al paisaje local, y algunas resultado del trabajo original de poetas nativos <sup>81</sup>. La copla es un breve poema que encierra dentro de sí una idea completa; o sea, que para tener sentido se basta a sí misma. Esto distingue al son de otros géneros como la canción y el corrido, en donde los poemas no son coplas sino estrofas, porque tienen interdependencia narrativa. El texto de los sones, en Veracruz, se llama versada. Como en la mayoría de los textos de música popular mestiza, el son jarocho utiliza las formas renacentistas más comunes de la poesía española popular y culterana. Entre los versos de metro octosílabo, existen cuartetos, cuartetos reales o quintillas, sextetas y décimas. Las décimas pueden escribirse como versos de más de ocho sílabas, como los endecasílabos. Tal vez predominan las coplas construidas con tres a seis versos de ocho sílabas, de rima consonante o asonante, que con frecuencia se repiten al cantarlos. También abundan las seguidillas (siete versos divididos en dos grupos: uno de cuatro y otro de tres, generalmente con un orden de sílabas 7-5-7-5. Generalmente estos versos son del dominio público. A continuación algunos ejemplos:



#### **Cuartetos**

*Estoy muy comprometido  
me dicen que me la lleve  
pero luego pienso y digo  
con qué la tapo si llueve.*

\*

*Dame tu mano paloma  
para subir a tu nido  
anoche dormiste sola  
ahora dormirás conmigo.*

---

<sup>81</sup> *Un hombre que se ha hecho leyenda de la versada jarocho es José Piedad "Vale" Bejarano, cuyos versos se han convertido en parte de la tradición oral.*

\*

*Cuando temprano despierto  
a cortar la flor de ruda  
qué ojos me pelara el muerto  
si me viera con la viuda.*

\*

*Hasta los palos del monte  
tienen su separación  
unos nacen para santos  
y otros para ser carbón.*

\*

*Quiero ser tu zapatito  
y calzar tu lindo pie  
para mirar un ratito  
lo que el zapatito ve.*





### **Cuartetas reales o quintillas**

*Si me muero, de mi barro  
hágase comadre un jarro  
si tiene sed en él beba  
si la boca se le pega  
son los besos de su charro.*

\*

*Sospiro que desde dentro  
te sales a divertir  
si no has de lograr tu intento  
sospiro métete adentro  
no andes dando qué decir.*

\*

*Mi corazón es de roble  
mi pecho es una muralla  
y como mi genio es noble  
en tiempo de hablar se calla  
aunque la razón le sobre*

\*

*La flor más engrandecida  
en los rayos del sol muere  
la mujer comprometida  
sigue el amor que ella quiere  
aunque le cueste la vida*



**Sextetas**

*La mujer es una pera  
que se llega a madurar  
el hombre se desespera  
ella se da a codiciar  
y aquel que menos la espera  
ese la viene a gozar.*

\*

*Yo me encuentro en un desierto  
porque me niegas tu abrigo  
en versos te manifiesto  
si en vida no te consigo  
aunque sea después de muerto  
me vendré a dormir contigo.*

\*

*Yo soy el hombre andador  
que en la calle real me vivo  
usted no es mi confesor  
pero la verdad le digo  
que para un madrugador  
hay otro que está dormido.*

\*

*La muerte a fuerza me llama  
y yo no la puedo ver  
va y se me arrima a la cama*

*y le dice a mi mujer  
"Alíatalo que mañana  
temprano vengo por él".*



### **Seguidillas**

*A la mar que tu fueras  
iré contigo  
para ver cómo vences  
al enemigo.*

\*

*Ese lunar que tienes  
junto a la boca  
no se lo des a nadie  
que a mí me toca.*

\*

*Aunque soy muchachito  
de inspiración  
yo les canto La Bamba  
de corazón.*

La décima es una forma poética de origen español muy extendida en México y en otros países como Cuba, España, Argentina, Venezuela, Puerto Rico, Colombia, Chile y Costa Rica. Las regiones de nuestro país en donde más se cultiva son los estados de Veracruz y Guanajuato, aunque, como dije, está diseminada por todo el territorio, en menor escala. Entre los decimistas veracruzanos más destacados encontramos a don Constantino Blanco Ruiz *Tío Costilla*, don Mariano Martínez Franco, don Aurelio Morales, don Guillermo Cházaro Lagos,

Patricio Hidalgo, Zenen del grupo "Chuchumbé", Francisco Rivera *Paco Píldora*, y el legendario don Arcadio Hidalgo.

Existen algunos ejemplo de décimas de doce o más sílabas, pero son muy escasos. Una forma particular de décima, muy extendida en Latinoamérica, y que merece tratarse con especial atención, es la décima espinela. La décima espinela debe su nombre a Vicente Espinel, poeta y músico del Siglo de Oro español que propuso una versión depurada de esta forma poética, muy en boga en aquella época. Se caracteriza por tener una estructura muy rígida: diez versos octosílabos distribuidos en el siguiente orden: El primero rima con el cuarto y el quinto, el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo y el décimo y el octavo con el noveno. A continuación presento algunos ejemplos:



### **Décimas espinelas**

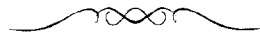
*Yo fui a la Revolución  
a luchar por el derecho  
de sentir sobre mi pecho  
una gran satisfacción  
pero hoy vivo en un rincón  
cantándole a mi amargura  
pero con la fe segura  
y gritándole al destino  
que es el hombre campesino  
nuestra esperanza futura.*

*Yo soy como mi jarana  
con el corazón de cedro  
por eso nunca me quiebro  
y es mi pecho una campana*

*y es mi trova campirana  
como el cantar del jilguero  
por eso soy jaranero  
y afino bien mi garganta  
y mi corazón levanta  
un viento sobre el potrero.*

*Un ventarrón de protesta  
soñé que se levantaba  
y que por fin enterraba  
a ese animal que se apesta  
que grita como una bestia  
en medio de su corral  
que nos hace tanto mal  
y nos causa gran dolor  
nos chupa nuestro sudor  
y hay que matarlo compai'.*

**Arcadio Hidalgo**



*De tiempos inmemoriales  
ha existido el adulterio  
es un problema muy serio  
con resultados fatales;  
considerado en los males  
peores de nuestra era*

*el vulgo lo considera  
como pecado y traición  
sólo Adán no fue cabrón  
porque no hubo quien lo hiciera.*

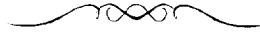
\*

*A una dama pretendí  
quise respuesta enseguida  
la mujer y la comida  
deben manejarse así  
pero nada conseguí  
en vano fue mi porfía  
al ver que tanto insistía  
me dijo así la muchacha  
no te calientes garnacha  
que la manteca está fría.*

\*

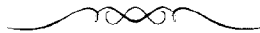
*En fin, me despido airoso  
concluyendo esta tarea  
aunque ninguna lo crea  
lo inútil es contagioso  
el hombre que vive ocioso  
ni de Dios tiene perdón  
jamás cae a la razón  
ni puede justificarse  
con pendejos ni a bañarse  
porque se les va el jabón.*

**Constantino Blanco Ruiz "Tío Costilla"**



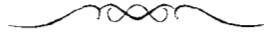
*Tlacotalpan, yo quisiera  
cantarte con emoción  
en los respuntes del son  
que retumba en la madera  
viendo temblar las caderas  
de tus jarochas mujeres  
que propician los quererres  
en el ritual del fandango  
donde se expresan bailando  
en mágico afán, los seres.*

**Mariano Martínez Franco**



*El que tiene un carro viejo  
no puede darme su rango  
por miedo a quebrar un mango  
no se atreve a salir lejos  
ya no le sirve el espejo  
trae sucio el carburador  
no carga el generador  
algún cable se le pela  
si no se rompe una biela  
se le sale el radiador.*

**Ángel González Reyes**



*El fandango es desafío  
al mundo de represión  
es libertad de expresión  
voluntad del pueblo mío  
es el agua del rocío  
sobre el zacate del llano  
es palo fino serrano  
que tiene poder y gracia  
de ser una democracia  
accesible al ciudadano.*

**Patricio Hidalgo**

Los contenidos de las coplas y los versos jarochos generalmente aluden al paisaje, a las relaciones amorosas, a anécdotas chuscas, a temas religiosos o a sentencias filosóficas populares. Muchas veces se utilizan animales regionales como personajes que representan las pasiones humanas. Los animales siempre adquieren esta dimensión humana y representan el dolor o la alegría, el amor y el desamor, lo admirable o lo ridículo de las personas. Gran parte de los sones llevan como título nombres de animales.

Según el dominio del repertorio y el ánimo de los cantadores, se puede entablar un "duelo de versos" entre dos solistas. En estos duelos, que en la región huasteca y en la sierra de Guanajuato reciben el nombre de "topadas" y en la región jarocho el de "controversias", se manifiesta el ingenio, la picardía, la capacidad de improvisación y la resistencia física de los rivales. La extensión de los sones, en el contexto rural, sólo está determinada por la capacidad de retención o de improvisación de los ejecutantes, su ánimo, y muchas veces, su estado etílico. No existe ninguna norma en cuanto a la cantidad de coplas cantadas, y generalmente un



son nunca vuelve a ser interpretado exactamente igual. Los sones pueden tener una o dos coplas o hasta 50 o 60.

Entre los cantadores a los que se les atribuye un repertorio inagotable de coplas, podemos mencionar a don Simón Baxin y don Macedonio Gómez, ambos de la región de Los Tuxtlas.

#### ***4.1.4.- La danza***

El fandango es el baile donde ocurren simultáneamente movimientos del cuerpo, sonidos de instrumentos y juegos de voces humanas. El son jarocho debe entenderse como un géneroailable. Si una pieza musical no reúne las condiciones rítmicas para ser bailado, no es un son. Los sones jarochos se bailan sobre una tarima. Algunos autores refieren el origen de la tarima a los bailes andaluces y otros a ciertos bailes africanos que se ejecutan taconeando sobre el suelo. Vale decir que sólo el son jarocho y los sones de tarima de Tixtla, Guerrero, se bailan sobre una tarima y entre parejas alternadas. En una boda indígena en la sierra de Sotepan observé que, a falta de tarima, algunos bailarores improvisan tablones o pequeñas tablillas que colocan en el suelo. Los sones se bailan generalmente con una alternancia entre "cepillados" (deslizamiento de las plantas de los pies sobre la tarima) y "zapateados" (taconeo fuerte y rítmico) Tanto los cepilleos y los zapateados son susceptibles de infinidad de variaciones y matices, llamados "mudanzas" o "mudanceo", que determinan la creatividad y exquisitez de los bailarores y que imprimen al baile el sello distintivo de cada persona. Los sones jarochos, por su manera de bailarlos se clasifican de maneras distintas según la región. De acuerdo a las clasificaciones más comúnmente aceptadas entre los músicos jarochos, los sones se agrupan en sones de pareja, sones de montón, sones de castigo, sones con desenojo, sones de cuadrilla, etc. Veamos algunos con más detalle:

#### **SONES DE PAREJA**

Se bailan, como su nombre lo indica, por parejas. En el fandango sólo puede bailar una pareja sobre la tarima. Para subir a ella, existe una serie de convencionalismos que la mayoría de los bailarores respeta. Un bailaror puede indicar su preferencia por cierta bailadora, colocando suavemente su sombrero sobre la cabeza de la elegida. Si la bailadora corresponde, ambos se dirigen a un extremo de la tarima, el bailaror coloca su pie sobre una orilla del tablado, indicándole a los bailarores previos y a los músicos su intención de bailar. Los bailarores previos

ceden su lugar a la nueva pareja que le da una "vuelta completa" al son, es decir, baila un bloque de coplas, una parte instrumental y otra serie de coplas. Los sones de pareja más comunes son:

**La Bamba.-** En el puerto de Veracruz se anuda un listón en forma de moño. En el resto del estado se bailan dos series de pasos distintos: el cepillado, que se ejecuta simultáneo a las coplas, y el zapateado, que se ejecuta en el coro.

**El Toro.-** Es un son muy antiguo, cuya descripción consta, al igual que la de La Bamba, El Ahualulco, El Chuchumbé, El Colás y muchos otros, en los archivos de la Inquisición. Los tlacotalpeños se adjudican su invención. Se baila también alternando cepillados y zapateados. Después de una "vuelta completa" los bailarores sacan de entre sus ropas un pañuelo con el que se "torean" mutuamente. Es tal vez el son más vigoroso y de mayores reminiscencias africanas del repertorio jarocho.

**El Zapateado.-** Es un son que por su estructura representa una excepción en la alternancia de coplas y coros. Consta sólo de coplas. Se baila con un zapateo constante y vigoroso, seguido de un cepilleo que se hace sólo en el "verso".

**El Ahualulco.-** Es un son de ritmo binario que permite muchas combinaciones de pasos a partir de un mismo patrón. Antiguamente se bailaba colocando la tarima a flor de agua, produciendo un chasquido muy característico. Actualmente esta costumbre ha caído en desuso.

**El Aguanieve.-** Es un son de compás ternario, de muy difícil coreografía. Se le conoce como "atravesado", porque tanto en su ejecución musical como en su coreografía, se acentúa el tiempo débil del compás, produciendo una extraña síncopa.

**El Buscapiés.-** Es un son de pareja, también de ritmo "atravesado", que se toca menos frecuentemente que los sones anteriores. A este son se asocian historias fantásticas y esotéricas. Se dice que este es el son favorito del "Maligno", por lo cual se le han agregado versos "a lo divino", para ahuyentar cualquier espíritu negativo. Entre muchos músicos existe gran escepticismo respecto a estas historias, aunque algunos le guardan un respeto especial

**El Borracho.-** Es un son de pareja muy solicitado en la región de Los Tuxtlas. En el coro la pareja simula estar ebria y en consecuencia se muestran desgarrados y tambaleantes, además de hacer los pasos de manera confusa y torpe.

**Los Enanos.-** Es un son muy extendido en el territorio nacional, bajo distintos estilos musicales. En Veracruz se le considera un son de pareja, que algunos ubican como un son para niños. Se baila cepillando y en el coro los bailarores flexionan las piernas exageradamente, de tal forma que simulan disminuir su estatura, y en esta posición ejecutan una serie de saltos cortos. Tal vez exista alguna asociación de este son con los personajes de la mitología mexicana llamados chaneques, que como en otras mitologías del mundo, se representan como pequeños duendecillos. Es un son muy apreciado en la región de Los Tuxtlas.

**El Trompo.-** También considerado en algunas regiones un son para niños y en la región de Los Tuxtlas ejecutado en las pompas fúnebres de un infante, se baila por parejas. Los bailarores dan vueltas sobre sí mismos, simulando el movimiento de este juguete tradicional mexicano.

**La Sarna.-** Es un son de pareja muy antiguo, cada vez menos ejecutado en los fandangos. En el momento del coro, los bailarores simulan tener una insoportable comezón y se rascan al son de la música.

### **SONES "DE MONTÓN" O SONES DE MUJERES**

Son los sones más abundantes del repertorio jarocho. Como su nombre lo indica, se bailan únicamente por mujeres que se colocan de dos en fondo, frente a frente, a lo largo de toda la tarima. Dependiendo del tamaño de la tarima, pueden bailar una, dos, tres, o más parejas de mujeres. El fandango se inicia generalmente con este tipo de sones, para que los bailarores puedan "echarle el ojo" a las bailadoras y seleccionar así a su posible pareja de baile. Entre los sones de montón más comunes, se encuentran La Morena, El Siquisirí, Las Poblanas, La Tusa, Los Pollos, Los Chiles Verdes, La Guacamaya, La Petenera, La Bruja, El Pájaro Cú, El Pájaro Carpintero, El Perro, La Tarasca, El Coconito, El Coco, La Lloroncita, El Cupido, El Butaquito, La Iguana, La Manta, La Guanábana, La Candela, Las Olas del Mar, El Balajú, etc. Un son de mujeres muy particular es El Cascabel, ya que es tal vez el único son "atravesado" de este tipo. Cada uno de estos sones tiene variaciones coreográficas. A manera de ejemplo, describo dos de ellos:

**El Butaquito.-** Se baila alternando zapateados y cepillados, y en el momento del coro, ambas mujeres colocan su brazo sobre el talle de su compañera de manera simétrica (es decir, con la misma mano, derecha o izquierda respectivamente) y dan vueltas para uno y otro lado.

**La Guacamaya.-** Se baila marcando el paso básico de zapateado, seguido de una serie de cepilleos. En el momento del coro, las mujeres imitan con los brazos el aleteo de una guacamaya..

### **SON DE CASTIGO**

Sólo conozco el caso de Los Panaderos. Este son-juego sirve para iniciar a los bailarores aprendices o para obligar a los espectadores cohibidos a danzar. El depositario del castigo tiene que bailar una vuelta completa del son sobre la tarima, completamente solo. En un momento, se inserta dentro del son de Los Panaderos, una vuelta de algún otro son, que el castigado está obligado a bailar. Los cantadores o los espectadores tienen oportunidad de improvisar coplas chuscas o sarcásticas a propósito de la inexperiencia del bailaror incipiente, lo cual genera un ambiente de humor y jovialidad. En ocasiones, el castigo consiste en improvisar algún verso o en cantar. Al terminar la última copla se canta un coro y se modifica ligeramente la letra para dar pie a otro castigo. Esta vez, el primer castigado selecciona, entre el público, un sustituto de sexo contrario. Generalmente, cuando toca el turno a una mujer, los versos son benignos, pero cuando el turno es para un bailaror, el tono de los versos es mordaz y picaresco.

### **SONES DE CUADRILLA**

Se denomina así en la región de Los Tuxtlas al son bailado por cuatro mujeres y un hombre. Un ejemplo es El Colás. Este son, cuyo nombre es la contracción de Nicolás, representa al hombre "mujeriego", que disfruta de las bondades de varias compañeras, pero que pocas veces sale airoso de esa experiencia. El bailaror se coloca al centro de un cuarteto de mujeres colocadas en cada esquina de la tarima. En la parte del coro, el bailaror danza en torno a cada bailadora. En la sierra de Los Tuxtlas también se considera son de cuadrilla al son de El Fandanguito, bailado generalmente por dos parejas mixtas que suben a la tarima simultáneamente y en algún momento se toman de la mano. El fandanguito también se considera un son "con desenojo".

### **SON CON "DESENOJO"**

El único caso que conozco es el de El Fandanguito, que es un son de parejas. El Fandanguito contiene en su estructura el "desenajo". El desenajo está constituido por una serie de versos que se recitan sin música, generalmente de voz del bailarín o de algún asistente al fandango que dedica sus palabras a la bailadora, luego de una parada súbita de la música. Inmediatamente después de la recitación, el son empieza nuevamente a ejecutarse, empezando por el motivo musical de introducción, tocado a muy lenta velocidad, mismo que se acelera progresivamente hasta alcanzar su velocidad normal. A continuación se toca una serie de coplas, el coro, y nuevamente una parada, repitiéndose la rutina tantas veces como el ánimo de los participantes lo requiera.

### **SONES "BRAVOS"**

Son sones de pareja, que por su brío y furor han adquirido este adjetivo tan elocuente. Entre los sones bravos que más frecuentemente se ejecutan en el fandango están El Toro Zacamandú, El Zapateado y El Buscapiés.

### **SONES "DE AMANE CER"**

Los sones de amanecer se distinguen por su sonido lánguido y melancólico. Generalmente se ejecutan en modo menor, y sus letras aluden a temas amorosos.

El fandango es típicamente un evento nocturno. Cuando empieza a rayar el alba, los músicos y los bailarines admiten su fatiga, y es entonces cuando se escuchan sones como El Aguanieve, La Candela, Las Olas del Mar, La Petenera, La Lloroncita, Los Chiles Verdes o Las Poblanas.

Lo anterior es sólo una posible clasificación personal, elaborada a partir de contrastar la información de distintas fuentes. En cada región los sones adquieren distintas formas de clasificación tradicional. Es importante subrayar que estas formas de baile tienen lugar únicamente dentro del contexto de uso del fandango, no así en el caso del ballet folklórico, donde las series coreográficas no son tradicionales por sí mismas, sino como estilizaciones dancísticas creadas por coreógrafos profesionales que se inspiran en ciertos rasgos aislados de la danza jarocha.

#### **4.1.5.- El repertorio jarocho**

El son jarocho es un género compuesto por un inagotable número de piezas musicales. Cada región mantiene en uso preferencial un conjunto de sones. El repertorio general mezcla sones muy antiguos con otros más recientes, borrona los límites entre la tradición oral y la creación individual, integra en sus letras y sus ritmos el movimiento del tiempo.

Resulta difícil hacer un ordenamiento cronológico de los sones, porque estos se transforman. Los propios músicos clasifican los sones como "viejos" o "nuevos" de una manera tan heterogénea, que parece imposible encontrar un esbozo de consenso. Sin embargo, hay ciertos parámetros generales para saber a qué época pertenecen algunos sones. Por ejemplo, los sones cuyas letras o menciones figuran en los archivos de la Inquisición, evidentemente son sones antiguos. En los discos de sones jarochos grabados en los años 40 y 50, muchas veces aparecen los créditos autorales de quien compuso los sones, aunque en algunos casos, los autores de sones se adjudican como propios sones tradicionales, sin mencionar, por lo menos, que son adaptaciones o recreaciones. A partir de los 80, el acervo del son jarocho se incrementa con la creación de nuevos sones que poco a poco se van integrando al repertorio de fandango. La mayoría de los músicos entrevistados coincidieron en señalar que el repertorio básico para cualquier conjunto jarocho es de veinte sones aproximadamente, aunque cada informante incluyó distintos sones entre esos veinte.

Es importante señalar que la riquísima variedad de estilos interpretativos para cada son, de acuerdo a las regiones, comprende tempos, fraseos, afinaciones, escalas, dotación instrumental, versada, etc. Respecto a la utilización de las escalas para los modos mayor o menor, observé que en la región de Los Tuxtlas, todos los sones se tocan en modo mayor. Así pues, El Cascabel, que en el resto de estado se toca siguiendo una secuencia armónica en modo menor (v.g. *La menor, Mi menor, Re menor*) en San Andrés se toca en modo mayor (v.g. *Do mayor, Re mayor, Mi mayor*) Respecto al *tempo*, es muy notorio que la ejecución de los sones en el puerto de Veracruz es extremadamente rápida (el término tradicional es "abreviado") respecto al tempo de la región de Los Tuxtlas, en donde la mayoría de los sones presentan una velocidad de ejecución moderada o lenta ("en pausado", según la terminología tradicional) El repertorio de los grupos jarochos del puerto de Veracruz es bastante más homogeneizado y recurrente respecto al repertorio de los grupos tradicionales. Los conjuntos jarochos del puerto integran además piezas que no pertenecen a la región ni al género en cuestión, como boleros, "rancheras", cumbias, y sones de otras regiones del país, jaliscienses, huastecos o guerrerenses.

Con las reservas del caso, quiero mencionar la ubicación de algunos de los sones que yo conozco, comprendidos en el repertorio del son jarocho, de acuerdo a su época de surgimiento, utilizando tres categorías operativas: sones "antiguos" (que son la mayoría, cuyas referencias se encuentran, ya sea en el Archivo General de la Nación, o en entrevistas con jaraneros viejos); sones de la época de oro (refiriéndome a su simultaneidad con la época de oro del cine nacional, comprendida entre las décadas 40 y 50 de este siglo) y sones "nuevos" o "contemporáneos" (creados a partir del "nuevo movimiento jarocho", surgido en la década de los 80)

## **Sones antiguos:**

- |                       |                                     |                                      |
|-----------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|
| • <i>El Aguanieve</i> | • <i>El Cupido</i>                  | • <i>El Tatabiguiyayo</i>            |
| • <i>El Ahualulco</i> | • <i>El Fandanguito</i>             | • <i>El Torero</i>                   |
| • <i>El Balajú</i>    | • <i>El Gavilancillo</i>            | • <i>El Toro Zacamandú</i>           |
| • <i>El Borracho</i>  | • <i>El Guapo</i>                   | • <i>El Trompo</i>                   |
| • <i>El Buscapiés</i> | • <i>El Huerfanito</i>              | • <i>El Valedor</i>                  |
| • <i>El Butaquito</i> | • <i>El Jarabe Loco</i>             | • <i>El Valiente</i>                 |
| • <i>El Camotal</i>   | • <i>El Lelito</i>                  | • <i>El Zapateado</i>                |
| • <i>El Canelo</i>    | • <i>El Pájaro Carpintero</i>       | • <i>La Bamba</i>                    |
| • <i>El Capotín</i>   | • <i>El Pájaro Carpintero viejo</i> | • <i>La Bruja (versión tuxtleca)</i> |
| • <i>El Cascabel</i>  | • <i>El Pájaro Cú</i>               | • <i>La Candela</i>                  |
| • <i>El Cataza</i>    | • <i>El Palomo</i>                  | • <i>La Culebra</i>                  |
| • <i>El Celoso</i>    | • <i>El Perro</i>                   | • <i>La Guacamaya</i>                |
| • <i>El Coco</i>      | • <i>El Piojo</i>                   | • <i>La Guanábana</i>                |
| • <i>El Coconito</i>  | • <i>El Presidente</i>              | • <i>La Iguana</i>                   |
| • <i>El Colás</i>     | • <i>El Siquisirí</i>               | • <i>La Indita</i>                   |
| • <i>El Conejo</i>    | • <i>El Siquisirí Arribeño</i>      | • <i>La Justicia</i>                 |
| • <i>El Copiado</i>   |                                     |                                      |

- *La Lloroncita*
- *La Manta*
- *La María Cirila*
- *La María Chuchena*
- *La Morena*
- *La Petenera*
- *La Rama*

- *La Sarna*
- *La Tarasca*
- *La Tuza*
- *La Vieja*
- *Las Olas del Mar*
- *Las Pascuas*
- *Las Poblanas*

- *Los Arrieros*
- *Los Chiles Verdes*
- *Los Enanitos*
- *Los Juiles*
- *Los Negritos*
- *Los Panaderos*
- *Los Pollos*

## **Sones de la Época de Oro (1940-50):**

- *Alerta Muchachos (?)*
- *Canto a Tlacotalpan (?)*
- *Canto a Veracruz (Andrés Huesca)*
- *El Curripiti (Versión de Guty Cárdenas.*  
*También registrado por Rubén M. Campos)*
- *El 2 de la Candelaria (?)*
- *El Huateque (?)*
- *El Moro de Cumpas (Leonardo Sosa Carmona, "El Ñame")*
- *El Tilingolingo. (Lino Carrillo)*
- 

- *El Toro Arribeño (Lorenzo Barcelata)*
- *El Tuxpeño (Edmundo Martínez Espejo)*
- *Huapanguero, huapanguerito (Willy Samperio)*
- *La Bamba (firmada por Luis Martínez Serrano)*
- *La Bruja (Adaptación de un vals oaxaqueño hecha por C. Valiente)*
- *La María Chuchena (Versión de Lino Chávez)*
- *Lindo Veracruz*
- *Puerto sin Igual (?)*



## Sones nuevos:

- |  |  |  |
|--|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"><li>• <i>El Amanecer</i> (Ramón Gutiérrez y Laura Reboloso)</li><li>• <i>El Camino</i> (David Haro)</li><li>• <i>El Cangrejo</i> (Honorio Robledo)</li><li>• <i>El Chocolate</i> (Versión de "Los Parientes" y del grupo Mono Blanco". Es un son antiguo al que se le han agregado nuevos versos)</li><li>• <i>El Chuchumbé</i> (musicalización de un texto antiguo, hecha</li></ul> | <p>por el grupo Mono Blanco)</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• <i>El Gallo</i> (Mono Blanco)</li><li>• <i>El Mapache</i> (Marcos Cruz Jiménez, "Taconazo")</li><li>• <i>El Mediodía</i> (David Haro)</li><li>• <i>El Menoreado</i> (Ramón Gutiérrez)</li><li>• <i>El Solito</i> (David Haro)</li><li>• <i>La Caña</i> (Patricio Hidalgo)</li><li>• <i>La Palma</i> (Mono Blanco)</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>• <i>La Sirena</i> (Honorio Robledo)</li><li>• <i>Las Cocineras</i> (Grupo Chuchumbé)</li><li>• <i>Los Negros</i> (Versión de Tomás Rosado)</li><li>• <i>María Terolerolé</i> (Mono Blanco)</li><li>• <i>Oremos</i> (David Haro)</li></ul> |
|--|--|--|

Como puede observarse, en la lista anterior aparecen, a manera de ejemplo, algunos sones repetidos en dos grupos, uno de los cuales es anónimo y considerado dentro de la categoría de sones antiguos, y el otro esta firmado por un autor. Debido a estas incongruencias, la tarea de ubicar la autoría y la época de creación de los sones es más complejo de lo que parece.

## 4.2. CONTEXTOS

Fandango, ballet folklórico y Encuentro de Jaraneros, son formas muy distintas de expresión musical del son jarocho. Cada uno constituye un contexto de uso diferente. Hemos hablado ya de algunos de ellos. A continuación presento una breve descripción del fandango.

### ***4.2.1. El fandango***

El fandango es quizá el evento festivo más importante dentro de las manifestaciones lúdicas de la cultura jarocha. En el fandango confluyen tres de las cinco artes consideradas como bellas: la música, la danza y la poesía. El fandango conserva las formas antiguas de celebración pagana y comunitaria que le dieron origen en tiempos virreinales.

De acuerdo al lugar y a los motivos de la celebración, el fandango puede presentar diferencias considerables en cuanto a su organización y formas de realización. En el puerto de Veracruz el fandango ha desaparecido como forma de celebración comunitaria. Su realización eventual se verifica en espacios de promoción y difusión cultural, festividades escolares o eventos regionales financiados por el gobierno.

En una ciudad de transición o semirrural como Tlacotalpan, los fandangos pueden ser patrocinados por el municipio, por pequeños comerciantes, por grupos de músicos, por asociaciones locales de aficionados o por vecinos particulares con motivo de una boda, un bautizo, o por el simple deseo de diversión. Las asociaciones religiosas establecidas, de carácter elitista, tales como grupos de beneficencia, damas de la caridad, cofradías y clubes de servicio, pocas veces aportan apoyos financieros o de colaboración al fandango, salvo en tiempos de fiesta patronal (con ciertas reservas) Quienes apoyan u organizan fandangos ligados a algún tipo de celebración religiosa son los fieles, de acuerdo a sus propias posibilidades y limitaciones económicas y organizativas.

Recientemente se ha configurado una nueva forma de organización, promovida por grupos jarochos del nuevo movimiento jaranero iniciado por el grupo Mono Blanco. Mono Blanco tenía entre sus objetivos hacer fandangos en comunidades en donde la frecuencia de celebraciones de este tipo había disminuido, o en lugares donde el fandango era prácticamente desconocido, como en la ciudad de México o en las ciudades fronterizas del sur de Estados Unidos. Posteriormente, la iniciativa de Mono Blanco encontró buena acogida en la región del sur de Veracruz, y nuevos grupos de música jarocha de Tlacotalpan, Minatitlán, San Andrés, Santiago, Coatzacoalcos, Jálapa, Soteapan, etc., se dieron a la tarea de organizar fandangos mediante sus propios recursos y eventualmente, conseguir apoyos oficiales.

En la ciudad de México se organizan cada vez con mayor frecuencia fandangos y talleres de fandango en espacios de promoción cultural como el Centro Comunitario Culhuacán, el Museo de Culturas Populares y la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles.<sup>82</sup>

Un fandango típico en una zona semirural está formado por un grupo de músicos, uno o varios cantadores, uno o varios versadores, un grupo de bailadores, un grupo de bailadoras y el grupo de espectadores. En la región de los Tuxtlas, las funciones de los fandangueros están especializadas. Un cantador generalmente sólo canta, un jaranero no siempre sabe tocar la guitarra de son, un bailarador no tiene que saber tocar algún instrumento y muchos músicos no saben bailar. En otras regiones las funciones están menos especializadas, y los participantes del fandango son más versátiles, es decir, asumen simultáneamente distintos roles. Quien toca la jarana puede además cantar y bailar, por ejemplo. En algunas regiones rurales, el fandango no puede concebirse sin la participación de las abnegadas cocineras, quienes de cuando en cuando abandonan sus trastes para "echarse un sonecito". Al fandango actual tal vez habría que agregar la presencia eventual de antropólogos, musicólogos, fotógrafos y microfonistas investigadores.

El fandango es generalmente un evento nocturno. No así su preparación, que muchas veces requiere actividades muy laboriosas, como buscar una tarima, convocar a los músicos, preparar los "toritos" (bebida típica de la región), preparar la comida, y cuando el fandango no se realiza en un espacio privado, como en una casa, un solar, un terreno, un patio, etc., sino en un espacio público, como una plaza, una calle, un edificio público, muchas veces hay que atenerse a la buena disposición de la burocracia local.

El fandango inicia generalmente con un son de mujeres, y en muchas ocasiones observé que se hace con El Siquisirí, que en la primera frase de su texto dice *"salgan a bailar muchachas / que la música las llama.."*. Otras veces inicia con sones como La Morena, El Pájaro Cú, o El Cascabel. Como mencioné anteriormente, estos sones se tocan al arrancar el fandango con la intención de que los bailadores puedan observar a sus posibles parejas de baile. Después de una serie de sones de mujeres, súbitamente inicia un son de parejas. A la pareja inicial le siguen otras hasta que los músicos vuelven a tocar algún son de mujeres, para que éstas "no se aburran". Intercalados entre esta alternancia de sones de pareja y de mujeres, los músicos tocan eventualmente otros sones, como los de cuadrilla o los de desenojo. De tiempo en tiempo algún versador recita sus versos "sabidos" o hace improvisaciones verbales a propósito del momento. Quienes recitan o cantan versos que son patrimonio de la tradición oral, se denominan versadores de versos "sabidos". Quienes además improvisan, se llaman "repentistas".

---

<sup>82</sup> Recientemente se realizó un fandango en pleno Jardín Hidalgo, en el Centro Histórico de Coyoacán. Este fandango presentó características de celebración muy similares a las que se observan en el estado de Veracruz. Sin duda, la realización de este tipo

En el transcurso de fandango puede ocurrir que dos o más versadores entablen un duelo de versos, también llamado "controversia". Algunas controversias han sido tan acaloradas, que terminan en pleito, y se ha dado el caso de que algún versador someta a su contrincante ya no a fuerza de versos, sino a balazos o a tajos de machete.

Contrariamente a la noción romántica del fandango, sustentada y promovida por algunos cronistas y relatores, el fandango refleja en la mayoría de los casos, las tensiones internas de la comunidad, los estratos sociales, los conflictos entre músicos y organizadores y en general, la lucha por el dominio festivo. En algún sentido, el fandango es "democrático", es comunitario, es horizontal. Pero también puede ser segregante, hermético o interconflictivo. Tal vez el elemento más determinante de su carácter exclusivo, es que la participación individual está condicionada al conocimiento de la técnica coreográfica tradicional, o al conocimiento de la técnica de ejecución de algún instrumento. La participación en el fandango requiere especialización cultural (lo que equivale, en cierto sentido, al concepto de "competencia comunicativa" en el *argot* lingüístico)

#### 4.2.2. *Los velorios tuxtlecos*<sup>83</sup>

En la región de Los Tuxtlas pervive la tradición de cantarle sones a la Virgen patrona. Es un acto popular donde lo sagrado y lo profano se mezclan, donde voces tipludas de rezanderas se entretejen con vigorosos cantos jarochos.<sup>84</sup>

En un velorio se distinguen tres componentes fundamentales:

- 1) Las plegarias cantadas por las mujeres a la Virgen
- 2) El dispendio de la comida y la bebida tradicionales
- 3) El fandango.

La imagen de la Virgen de los Remedios, venerada en San Andrés, fue encontrada por miembros de la familia Ventura, oriunda de J. Moreno, pequeña localidad enclavada en la

---

*de eventos es un importante indicador de la penetración del son jarocho y el fandango en el gusto festivo de los capitalinos, y sugiere un detenido análisis del tránsito cultural entre la región sur de Veracruz y la ciudad de México.*

<sup>83</sup> *Velorio, en la región de Los Tuxtlas, no se refiere a una celebración fúnebre, sino a un ritual profano-religioso en honor de la Virgen Madre.*

<sup>84</sup> *Parte de la información que aquí aparece respecto al velorio tuxtleco fue tomada de la grabación de una conferencia de la cual no tengo ninguna referencia (ni del ponente, ni de la fecha, ni del lugar) Supongo que se trata del Sr. Andrés Barahona, porque sé que él ha investigado con gran profundidad este tema. De cualquier manera, ofrezco disculpas por omitir la cita.*

región tuxtleca. Doña María Ignacia Ventura Cobix conserva la custodia de la Virgen heredada de sus abuelos.

Cuando los vecinos de San Andrés se enteraron del hallazgo, solicitaron a la familia Ventura el permiso para llevar a la Virgen por unos días a su ciudad.

Una familia planeaba con mucha anticipación el momento de recibir en su casa la imagen venerada. Muchas veces se ahorra durante años, y cuando llegaba la fecha del préstamo, hombres y mujeres se dedicaban a preparar los tamales, el tatabiguiyayo<sup>85</sup> y a convocar a los músicos y vecinos para el velorio.

La familia encabezaba el viaje en tren hasta J. Moreno. El festejo comenzaba en el andén. El administrador de la estación ofrecía generoso un vagón especial para tan distinguida pasajera. A bordo del tren, adornado con flores y papeles de colores, se cantaba, se comía y las mujeres bailaban sones de montón entre los pasillos.

De regreso, el viaje ferroviario concluía en un paraje llamado La Cañada, y a partir de ese punto la procesión continuaba a pie hasta la casa de los anfitriones. Durante todo el trayecto los jaraneros dedicaban sus versos a la Virgen. Los hombres se turnaban para cargar la imagen a mecapal. Los campesinos arrojaban granos de maíz a su paso con la esperanza de obtener mejores cosechas.

Actualmente la imagen permanece en casa de la familia Ventura, donde la gente acude a solicitarla. Se dice que el orden de préstamos está controlado por una lista donde las familias se anotan para reservar su turno.<sup>86</sup>

Un velorio se anuncia con el tronar de los cohetes. Atendiendo a esta señal, o invitados personalmente, los músicos llegan afinando sus jaranas.

En el velorio el uso del espacio está claramente definido. En el interior de la casa se coloca la imagen. Frente a ella se instalan sillas para las devotas. Afuera, el fandango, los hombres, la comida. De cuando en cuando, algunas mujeres interrumpen sus plegarias y salen para subir a la tarima.

Los velorios se realizan durante todo el año y generalmente están dedicados a la Virgen, pero en ocasiones también conmemoran el aniversario luctuoso de alguna persona. Entonces, el velorio se llama *cabo de año*. Menos frecuentemente, se organizan velorios para pagar una manda, agradecer algún milagro, hacer una petición o celebrar una boda.

---

<sup>85</sup> El tatabiguiyayo es un guiso tradicional parecido a un mole caldoso. En San Andrés su preparación se restringe a las celebraciones religiosas.

<sup>86</sup> Nunca pude ver la lista de apartados, pero diversos informantes aseguran que existe y que está programada hasta principios del siglo XXI.

## **V. MUCHAS VOCES, MUCHOS ROSTROS: MONTAJE DE TESTIMONIOS DEL SON.**

**E**ste último capítulo contiene la memoria, los testimonios y las múltiples miradas al universo del son jarocho. El material presentado en este capítulo es un montaje de transcripciones de 11 entrevistas realizadas entre enero de 1994 y febrero de 1995, en la región sur de Veracruz. Seleccioné estas 11 entrevistas a partir del criterio de diversidad de contextos geográficos, económicos, de uso y de reproducción en el que vive cada uno de los informantes. No es un anexo de transcripciones. Es un capítulo (considero el más importante) de este trabajo. De antemano reconozco que este capítulo es un trabajo "personal", impregnado por la subjetividad y la emotividad de quien selecciona, reordena y propone una secuencia narrativa a partir de narraciones de otros.

La manera de presentar la información de este capítulo está inspirada en la cinematografía: es un montaje "para leer" (también puede ser comparado con un guión radiofónico o dramático). Es un trabajo de edición (más cercano, en su concepción, a la edición electrónica que a la "editorial"). Por eso es que me he permitido "seccionar" los testimonios, clasificándolos y presentándolos en bloques temáticos, y ordenándolos de tal manera que permitan hacer una lectura fácil y secuencial. La idea es construir un diálogo imaginario entre diversos actores del son jarocho.

## 5.1. LAS FORMAS DE TRANSMISION DEL SON JAROCHO

### 5.1.1.- Yo aprendí esta música...

#### **JUAN MIXTEGA:**

Mi papá era jaranero. Tocaba una jarana tercera. Cuando tenía yo diez u once años, empecé a tocar la jarana. Ya tocaba bien, pero no iba yo a los huapangos porque me daba vergüenza. Seguí, y me hice hombre acá por Tonalapa. De ahí era mi abuelito. A veces mi abuelito se juntaba a tocar con un tal Faustino Pava, que era requintero.

Mi papá era Juez de Barrio. Una vez, en un sábado de Gloria me agarró a cuartazos. Dejé entonces la jarana. Tenía yo once años. A los catorce la volví a agarrar. Antes uno estaba más dominado al papá. Pero ahora todo el mundo le responde hasta gritando (...).

Yo fui a mi primer fandango como a los catorce años. Los amigos me jalaron, aunque a mi me daba pena.

#### **INES RIVAS, alias GUAGUARAS CORONAS:**

Yo comencé a tocar una jaranita chiquita a la edad de siete años. Claro que no había quién nos enseñara. Sólo mirando nos aventamos al ruedo. Y así me fui, practicando y ganando, practicando y ganando. Entonces no había sindicato de música, éramos libres. No había ventaja de nada, no había polilla, no había nada que averiguar.

Nos fuimos a México para saber, para ver conjuntos, para aprender más de lo que uno sabe.

Tenía yo siete años cuando empecé a tocar, y de ahí me fui... me fui... me fui... hasta la fecha. Esto ya se trae de nacimiento.

Mi papá no tocaba. Mi papá me dio tundas, y bien duro, porque decía "no, tú qué vas a andar de músico. Primero ponte a trabajar. Si no me haces caso... ¡te mato... te cuelgo!" Yo le decía: "Pues si me matas, ¡que a toda madre! porque así quedo en tus manos". Pero no le dio tiempo. Falleció mi papá en 1950, el 24 de noviembre, allá en Tres Valles.

#### **JUAN POLITO:**

Yo aprendí a tocar porque yo tenía una tiendecita. Ahí

*Juan Mixtega Baxin nació en el barrio de Belén Chico, en el municipio de San Andrés Tuxtla. Tiene aproximadamente 80 años. Toca una jarana de diez cuerdas. Esta encordadura es poco frecuente incluso dentro de la región de Los Tuxtlas. Don Juan se distingue por su amplio dominio sobre las afinaciones antiguas de su región.*

*Don Juan se ha dedicado toda su vida a las labores del campo. Dice que era maestro de cortar leña a los ocho años.*

*Inés Rivas es un jaranero solista que toca en los famosos Portales del puerto de Veracruz. Tiene 60 años aproximadamente. Como muchos otros músicos jarocho ambulantes, emigró del campo a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida. La música es su único medio de subsistencia. Vive solitario, en un modesto hotel del centro de Veracruz. Don Inés recibió el sobrenombre de "Guaguaras Coronas" durante una gira promocional de la cerveza Corona. Don Inés comparte el mismo problema de alcoholismo que padece la gran mayoría de los músicos de nuestro país.*

*Juan Pólito es tocador de guitarra de son*

llegaban los jaraneros, y se echaban unas copitas o una cervecita. Yo les agarraba muchas cosas. Aprendí con mucho trabajo. Uno tenía que grabarse las pisadas en la mente (...)

Yo, que tanto he andado, les pregunté a los viejitos que me iba encontrando. Les decía "tócame este son por favor", y me decían, "Sí, a ver si te lo puedo tocar"... Y los viejitos se tenían que echar sus copitas, y entonces se acordaban.

Cuando mi tío ya se iba a morir, me mandó llamar y me dijo: "No se te olvide todo lo que te he dicho de los sones, porque eso nadie lo va a saber nunca, porque estos sones son antiguos; vinieron desde el tiempo de mis abuelos o quién sabe de dónde vinieron. De manera que resérvalos. Ahorita te dejé enseñados estos dos sones, pero hay otro son que se llama El Presidente, que es un son muy bonito. En el verso dice que el hombre mató a su mujer con un cuchillo del tamaño de él". Y mi tío se levantó de su cama, se sentó y me lo cantó un ratito, y me dijo: "Que no se te olviden esos sones. Te los dejo regalados para que un día te puedan servir". Luego se acostó y se murió.

#### **MARIO CABRERA:**

Yo nací en Veracruz, pero mi familia es de Mandinga. Toda mi familia en ese tiempo hacía fandangos jarocho. Recuerdo que en ese tiempo nos amanecíamos en el fandango. Mis abuelos, mis bisabuelos, todos eran fandangueros, eran folkloristas. Eso lo trae uno de nación (...)

Mis papás me decían que yo ya bailaba y brincaba desde chiquito. Cuando tuve uso de razón, empecé a bailar con más gusto y más idea para aprender aquello (...)

Mi papá me enseñó a bailar, pero él no sabía bailar. Sólo me enseñó unos pasos. El grupo Alma Jarocha traía un niño que también estuvo tocando con el conjunto Medellín de Lino Chávez. Ese niño se llama Daniel. Le decían Danielito, y de sobrenombre le decían "La Chilpayá". A mí me decía mi papá, "hay un niño de nombre Danielito que baila muy bonito". Eso me picó el amor propio. Yo no quería que otro bailara mejor que yo. Entonces lo fueron a traer. Yo me acuerdo que sí me gustaba cómo bailaba ese niño. Entonces nos pusieron a bailar juntos. Se me acercó y me dijo: "Chamaco, pareces chapulín... ¡Ja, Ja!"... Yo sentí feo, y le dije: "un día voy a bailar mejor que tú..". Eso me picó el amor propio, así que me puse a ver a todos los que bailaban, para tratar de aprender. Yo creo que tuve facilidad, tuve oído, porque para bailar se necesita oído. El que no tiene oído, pues tiene que estar contando los pasos. Eso es ser un autómatas bailar, un robot. Si bailas, lo sientes,

*o requinto de San Andrés Tuxtla. Tiene 80 años aproximadamente. Junto con Juan Mixtega y Andrés Moreno forma parte del grupo "Cultivadores del Son".*

*Don Juan tiene un estilo de ejecución muy particular, prefiere tocar "en pausado", "dibujar el son".*

*Don Juan Pólito conoce algunos sones muy antiguos que han caído en desuso en su región.*

*Mario Cabrera es actualmente el director del Ballet del Puerto de Veracruz, que depende de la Universidad Veracruzana. Don Mario asegura haber inventado 53 pasos distintos para bailar el son jarocho. Junto con su hermana Zita fundó la primera escuela de ballet folklórico en el puerto de Veracruz.*

*Don Mario asegura que el son ha evolucionado, y que en alguna medida, él es responsable de algunas transformaciones, tanto en la indumentaria como en el estilo de bailar. Considera que el fandango es un antecedente de la coreografía jarocho en el ámbito escénico y que ésta ha superado "el sonsonete del fandango". El estilo personal de don Mario ha sido imitado por infinidad de bailarines y grupos folklóricos.*



y como sientes, transmites. Muchos maestros enseñan a bailar contando, y no debe ser. Los muchachos deben aprender a oír los "descantes" y el tiempo de la música. Yo ahora que estoy en la Universidad me doy cuenta de ese detalle. Yo todo lo hice sin contar y ahora que estamos ahí veo que todos cuentan.

**ANDRES MORENO:**

Los jóvenes que hemos aprendido a cantar con los viejos nos vamos formando apenas. Aprendemos con gente como don Macedonio Gómez. El tiene más de noventa años, pero aún tiene pecho para cantar. Están también don Bartolo Muñoz, don Simón Baxin, etc. En Buenos Aires Texalpa, en Tepanca, en Ohuilapa también se encuentran cantadores. Tengo una recopilación de muchos versos; dos mil o tres mil versos de todos estos cantadores.

**LEONARDO SOSA CARMONA:**

Bueno, yo creo que la música jarocho no la aprendí a tocar, sino que ya venía sobre mí cuando nací. Mis abuelos, mis tatarabuelos, mi padre, mi madre; todos tocaban música. Me pasó como a los niños cuando empiezan a crecer: no necesitan que los enseñen a hablar, ellos solitos van gorjeando y aprendiendo. Así pasó conmigo, con la música. Como todo el día había música, día y noche, día y noche, pues empecé sobre de esa marcha, a aprender y a aprender. Oyendo y viendo...

**RAMON GUTIERREZ:**

Yo nací en Carlos A. Carrillo, municipio de Cosamaloapan; pero me crié en el cerro; en el rancho de mi papá, allá en Tres Zapotes.

Mi papá toca la guitarra; le gustan los boleros y esas cosas. Más o menos a los doce años empecé a tocar jarana. Había un señor atrás de mi casa, que se ponía a tocar su jarana todas las

*Andrés Moreno tiene 30 años aproximadamente, es químico, ejerce la docencia en la preparatoria de San Andrés. Andrés es un apasionado ejecutante y estudioso de la música tradicional de la región de Los Tuxtlas. Conoce ampliamente esta región, tanto en su música como en su flora y su fauna. Ha recopilado una considerable cantidad de versos tradicionales, que ha recogido fundamentalmente de los viejos tocadores y versadores de su región. De ellos ha aprendido a tocar. Andrés ha sido un espléndido informante. Su disposición incondicional me permitió conocer a todos los jaraneros tuxtlecos que aparecen en este montaje.*

*Don Leonardo tiene 73 años, es jaranero y compositor de Boca del Río. Es jubilado del Ejército, institución donde formó un grupo de son jarocho con otros soldados. Actualmente toca en los restaurantes de Boca del Río.*

*Ramón Gutiérrez es el menor de una familia de músicos de gran tradición en el territorio jarocho. Tiene actualmente 27 años.. Considerado por muchos, como el mejor requintista de su generación, Ramón es además un laudero excepcional. Uno de sus mayores deseos es lograr una oportunidad*

tardés. Me fui a Tlacotalpan a estudiar la secundaria, y fue entonces cuando empecé a tocar el requinto. Yo recuerdo que no había muchos músicos en ese tiempo. Vivía de músico solitario. Después me fui a estudiar a San Andrés Tuxtla, pero me iba muy mal en la escuela, porque me gustaba mucho el requinto. En San Andrés reprobé el año. Mi mamá quería que yo estudiara, y yo también tenía la idea de que había que estudiar para poder hacer "algo en la vida". La verdad es que en ese tiempo yo no tenía la capacidad de decidir si quería ser músico. Era lo que me gustaba, pero tenía que estudiar.

Mi hermano, que es músico, trabajaba en Puerto Escondido, y un día me invitó a tocar allá. Yo dije "bueno, pues ya que no puedo estudiar, me voy a dedicar a tocar".

Yo aprendí el son tradicional, pero ahora viene otra etapa. Yo creo que los músicos que más me han influido son don Andrés Vega y don Esteban Utrera, que son viejos músicos tradicionales de Tres Zapotes. Cuando viví en Veracruz empecé a escuchar mucho blues y empecé a conocer a músicos como BB King. Antes no comprendía la música clásica, pero ahora la disfruto mucho, sobre todo la de Bach. También me gusta mucho el jazz y la música hindú. Yo escucho música de todo, hasta la que no tiene que ver con el son. A mí también me llegó la época de andar con el pelo largo. Hasta me gustó el brake dance. Pero nunca dejé de tocar el son.

#### **CIRILO PROMOTOR:**

Bueno, yo aprendí esta música de 15 años. En aquel tiempo no había maestros que enseñaran a uno. Entonces yo aprendí de oído; líricamente. Lo que yo oía se me grababa, y así se me fue pegando la música. Pero yo primero aprendí con el mosquito, o sea el chaquiste. Después jalé el cuatro o requinto, y así aprendí las dos cosas, de oído.

Antes, iba yo a los fandangos y se me grababa la música. Venía yo de mi trabajo y se me pegaba la música, y sólo con eso, con lo que yo había oído, le daba y le daba hasta que sacaba la música. Más adelante oía otra cosa, otros sones, y también se me grababan. Porque eso sí; la música es lírica, la música no tiene fin. Oyendo la música ahí me fui... me fui... hasta que ahora sé un poquito (...)

Ahora, desde que se inició la Casa de la Cultura, que ya va a cumplir 20 años, yo he agarrado más ánimo en la música. Se me fue pegando más la música. Así aprendí yo.

Pero de aquellos tiempos a esta parte, la música ha decaído mucho. La tradición de antes ya no es lo que era.

*en la mundialmente famosa escuela de laudería de Cremona, Italia. Ramón sin embargo, opina que su mayor placer es tocar su requinto.*

*Ramón destaca tanto por su impecable ejecución del son tradicional como por sus propias composiciones.*

*Ramón ha recibido la influencia de corrientes musicales distintas al son, como el jazz, el blues, el rock, la música barroca, el son huasteco y la música afroantillana.*

*Actualmente vive en Jalapa. En su taller ofrece clases de laudería jarocho y ocasionalmente ofrece cursos breves de jarana y requinto jarocho.*

*Don Cirilo Promotor es uno de los requintistas más apreciados en su natal Tlacotalpan. Tiene aproximadamente 70 años, es campesino. Con el fin de lograr un pequeño ingreso extra, da clases de jarana y requinto en la Casa de la Cultura de Tlacotalpan.*

**TOMAS ROSADO:**

Soy nativo de Tlacotalpan, nací en el 59. A la edad de 14 ó 15 años un amigo me indujo al son jarocho. En esa época yo tocaba la guitarra. Estaba yo en la Normal. No me interesaban mucho los sones hasta que conocí a mi amigo, que me empezó a introducir al son de aquí. También empecé con la investigación de campo y bibliográfica sobre el son. He aprendido el son también con músicos viejos, hombres campiranos que tocan el son sin que nadie les haya enseñado. Ellos tienen su propia afinación. Yo puedo nombrar así a "Taconazo", que es uno de los más buenos. He aprendido de muchos: de "Varo", de don Cirilo Promotor, del difunto "Bizcola", de los del Son de Santiago, que sólo tocan sonido, sin cantar, También he hecho grabaciones en los fandangos, en las fiestas, etc. Así es como se me ha metido el amor por nuestra música y nuestras raíces (...)

En mi caso yo aprendí por mis amigos. La influencia de mis amigos fue importante. Casi todos ellos tocan un instrumento. Si no es una guitarra, es el arpa, o el violín, o la jarana, el requinto o la trompeta. Algunos ni siquiera tocan sones jarochos, pero tocan algún otro tipo de música.

**EVARISTO SILVA, alias VARO:**

Pues en aquellos tiempos era yo un chamaco de unos seis años, y me gustaba el pandero. Y me salía yo a los portalitos, en las "ramas", a tocar el son de Las Naranjas y Limas (también conocido como Las Pascuas). Pero a los siete años, en un fandanguito que hacían todos los domingos allá por El Cabezo me fui colocando con el pandero. Me fui colocando... me fui colocando. Me gustó tanto que después seguí en la música, en las parrandas, y así aprendí, nomás viendo. Y a bailar también aprendí nomás viendo, sin que nadie me enseñara. Yo solito aprendí a tocar y a bailar. Fijándome nomás en los pies, como a los cinco o seis meses yo me subí a la tarima y ya sabía bailar.

*Tomás Rosado es maestro de primaria. Es un amante de la música de su región. Ha recopilado una gran cantidad de versos y sones. Por las tardes, después de trabajar en la primaria, ensaya con otros músicos, "por puro gusto". Ha compuesto algunos sones basados en la versada tradicional.*

*Don Evaristo es uno de los escasos ejecutantes de pandero que pueden encontrarse en la región. Es pescador. Tiene 60 años aproximadamente. Al igual que don Cirilo, da clases de pandero en la Casa de la Cultura de Tlacotalpan. Es además, un buen bailarín y cantador. Ha participado en grabaciones y giras internacionales*

### 5.1.2.- Las formas actuales de transmisión del son

#### **MARIO CABRERA:**

En 1955 pusimos mi hermana y yo una escuela y le pusimos "Marina Dorantes", en honor de esa mujer que fue la mejor bailadora que yo he visto en mi vida. Ella era bailarina de flamenco, pero le gustó más el baile jarocho y lo llegó a dominar muy bien (...). Yo en el 55, cuando puse mi escuela, enseñé 25 pasos: diez pasos para bailar El Tilingolingo, El Huateque, La Bamba, El Ahualulco, El Palomo, etc., y quince pasos para El Zapateado, El Carpintero, El Balajú, La María Chuchena, El Pijul, El Gavilancito, El Pájaro Cú; etc., para todos esos puse quince pasos. Yo tengo 54 pasos.

Vino un amigo que es cantante de Amalia Hernández y me dijo, "Tu no has sabido hacer las cosas. Tú tienes que enseñar a uno de tu ballet para que sepa más que tú". Y yo le digo, "pues eso es lo que estoy tratando". Yo sí quiero que aprenda alguno, porque un día yo me voy a morir, y quiero que por lo menos alguien se acuerde de mis pasos. Tengo miedo de morirme, porque entonces ya se va a quedar eso así. No puedo enseñarlo todo, porque no hay quien lo aprenda. Yo quisiera que alguien viniera a buscarme y me pidiera que le enseñara todo lo que sé (...)

Yo tengo un problema con el grupo que dirijo actualmente: resulta que estos muchachos son estudiantes. Normalmente invitamos a los muchachos cuando están cursando su secundaria o su bachillerato, pero cuando llegan a la Universidad tienen que dejar el ballet, porque su dedicación a los estudios así se los exige. A veces hasta lloran, porque quieren seguir bailando. Yo entonces tengo que formar otra generación, así que constantemente estoy enseñando.

Hace poco hicimos una convocatoria para invitar a gente nueva, pero hay que enseñarles todo desde el principio. Yo quisiera enseñarles todo lo que sé, pero no da tiempo. Hay que empezar de nuevo.

#### **JUAN MIXTEGA:**

Con Andrés Moreno aprendí, El Guapo, La Culebra y El Conejo. Esos son los sones que me ha interesado aprender.

*La transmisión del son entre distintas generaciones fluye generalmente de la más antigua a la más reciente. En este caso, don Juan aprendió estos sones de un jaranero más joven que él.*

**RAMON GUTIERREZ:**

El proyecto inicial de Mono Blanco era hacer fandangos, ir a tocar a las comunidades, promover el fandango, que ya sólo se hacía en ranchos muy aislados. Ahora ya se ve en todos lados. Éramos un grupo muy fuerte. Íbamos 8 ó 10 gentes y dos bailadoras. Íbamos a un pueblo, y si la gente no sabía bailar, nosotros formábamos el fandango. Con los puros miembros de grupo había suficiente gente para tocar y bailar. Formábamos un espectáculo, pero íbamos involucrando a la gente e íbamos diciendo cosas acerca del fandango. Y eran pueblos en donde antes había fandango. La idea era revitalizar la tradición. Mucho de eso se le debe a Mono Blanco, que en su momento fue muy importante. Y muchos grupos siguieron su ejemplo. Juan Meléndez (Tacoteno), Siquisirí. Mucha gente. Y después muchos chavos. Primero era gente adulta, y luego jóvenes. Y así surgió todo el movimiento jaranero que hay en Veracruz. Tu puedes ir a Lerdo, donde antes no se paraban ni las moscas y ahora hay muchos bailadores y músicos. Cada vez hay más músicos (...)

Huesca, Barcelata, Lino Chávez, etc., todos se fueron a México. Por ser los primeros, los invitaron a participar en la radio, y después en el cine mexicano. Y ahí surgió esa escuela que se conoce como la "comercial". La gente conoció su música como si sólo eso fuera el son jarocho. El son jarocho está compuesto por muchos estilos. La gente que no tenía una tradición que aprendió de sus padres o sus abuelos, entonces escuchó los discos y eso fue lo que se aprendió. Eso es lo que se toca en muchas partes (...) Yo creo que todo eso influyó en los músicos que se metieron al ambiente comercial. Les empezaron a exigir -me imagino que así son las compañías- que tenían que vender más. No podían tocar un son que para cierta gente, que no es jarocho, le puede parecer aburrido.

**TOMAS ROSADO:**

Actualmente me dedico al magisterio. No vivo de la música, sino del amor a nuestras raíces. Me interesa preservar nuestras tradiciones, inculcar nuestra cultura a mis alumnos, enseñarles el amor a nuestra música, y también, enseñarles las décimas que he recolectado (...) Para aprender el son existe también la Casa de la Cultura. Hay muchos padres de familia que sin saber tocar, llevan a sus niños para que aprendan a tocar o a bailar. El baile y la música van pegados (...) Tal vez yo soy un canal de transmisión, porque enseñé en mi escuela. Quizá ellos enseñen a otros. En la escuela Comercial antes enseñaban a tocar y bailar. También antes enseñaban en el CBETIS.

## 5.2. LOS JARANEROS CUENTAN SUS VIDAS: RELATOS DE LA VIDA COTIDIANA

### **JUAN POLITO:**

A mi papá le gustaba mucho sembrar el campo. Sembraba el maíz, el frijol, la yuca, el plátano, la papaya. Tenían una gracia los antiguos: hacían un cuadro y en medio, cuando en maíz se secaba, sembraban el frijol. En toda la carrera del cuadro sembraban plátano. Luego una carrera de yuca, y luego una carrera de papaya. De manera que en la milpa casi no había hierba. Había una herramienta que se llamaba el chaguaste, y con eso cortaban la hierba. Hoy, todavía sirve el terreno donde trabajaba mi padre. Mi padre me llevaba a la milpa desde los ocho o nueve años. No me mandó a la escuela. Cuando llegué a cumplir once o doce años, el maestro le dijo a mi padre: "Tráeme al niño". Mi padre le decía: "Sí, pero hasta las once de la mañana, porque tiene que llevarme mi lonche". Y yo iba hasta el cerro, donde milpeaba mi padre. A las once y media ya iba yo de regreso de mi padre.

### **ANDRES MORENO:**

En el rancho los niños maduran muy temprano. En el rancho hay costumbres muy distintas a las de la ciudad. La gente a las seis o siete de la mañana está desayunando. A las once o doce está comiendo. A las cinco o seis de la tarde está cenando, y a las siete u ocho de la noche está durmiendo. Los niños no van a la escuela; si acaso, aprenden a leer a escribir, y todo su tiempo se lo dedican al campo, para ayudar a sus padres. Un niño, cuando tiene trece años, es ya un hombrecito. Por eso vemos que en muchos ranchos a esa edad ya se casan y forman su casa. Un niño "es hombre" a los trece años. Es algo muy duro. Esa es la vida de la gente que vive en las comunidades campesinas.

### **INES RIVAS:**

Me fui a México ora sí que en un momento de desesperación. Llegamos en el 1950 a México. Empezamos a tocar en la calle, allí por Santa María la Redonda. Se cobraba la melodía a diez centavos. Diez centavos... entonces estaba muy barata la vida... ¡regalada!... Ahora el dinero no te alcanza ni para calzones. La vida hoy está muy dura. Y lo que sigue... Nada más que venga

*Los testimonios de don Juan y Andrés son representativos de las condiciones de vida de gran parte de los niños campesinos de México.*

*Don Juan explica además una técnica tradicional de cultivo.*

*La mayoría de los músicos tradicionales de Veracruz se dedica a actividades agrícolas.*

*El caso de don Inés refleja una doble problemática compartida por muchos músicos ambulantes que habitan en el puerto de Veracruz y en la ciudad de México: La migración y el alcoholismo. Es además significativo porque ilustra cierta*

el cambio de presidente y la cosa se va a poner peor... ¿Por qué mataron a Colosio? Porque quería cambiar la vida, por eso lo mataron. Por eso te digo que la cosa se va a poner más dura. Con una suerte hasta una revolución se va a levantar.

Siguiendo adelante la piragua... Me vine de México pa' acá (a Veracruz). Estuve ocho años allá en México. Estuve en el conjunto Medellín de Lino Chávez. El difunto Lino no quería que uno tomara, y yo, pues tomaba. Lino me decía: "Cuando caiga una chamba y me llegues tomado, no te llevo. Te lo advierto, orita que estás en tu juicio". No duré mucho tiempo con ellos, por el chupe. Una vez llegué tomado y me dijo: "No. Te lo dije. Hasta que estés en tu juicio, vienes". Yo ya no fui. Me dio "muina", y ya no regresé. Yo no tomaba antes, tomaba después de la presentación. Me iba yo al Havre, al Marsella, al Casino Veracruzano. Ahí antes hacían pachanga. No sé si ahora la siguen haciendo. Pura música jarocho se tocaba allí. Llegaba el conjunto de los Hermanos Rosas, llegaba el difunto Pirulí, de Tierra Blanca, llegábamos nosotros. ¡Y era un merequetengue que se formaba, mi hermano!.. ¡Hijo 'é la chingáa!.. ¡Hasta los muertos bailaban! Todo era puro son jarocho: arpa, jarana, requinto de cuatro cuerdas, guitarra sexta. Claro que empezaba a las cinco de la tarde y eran las dos de la mañana y eso no terminaba. Estábamos echando puro tequila doble. Yo tomaba puro tequila doble.

En 1962, el señor Miguel Alemán me fue a buscar a Boca del Río para ir a Japón. Nos fuimos tres meses ganando los 36 mexicanos. A los tres meses me echaron pa' acá. Estuve como cuatro años aquí, y de ahí me fui pa'l Norte, hasta San Luis Potosí. Ahí estuve siete años tocando son jarocho en el restaurante El Pirata, que está en la carretera a Querétaro, Km. 6. Ahí estuvimos. De ahí me vine pa' acá. Y ya aquí salí pa' Cancún, a Puerto Escondido, a Puerto Vallarta, a Chetumal. Siempre tocando son jarocho. Tengo 53 años de estar tocando música jarocho. Rete que aprendí... ¡Ja, jaj...

¿Sabes lo que me dijo el señor Gustavo Díaz Ordaz? Me dijo: "Pídeme todo... menos a mi vieja". Eso me lo dijo ya siendo presidente nacional.

#### **JUAN MIXTEGA:**

Yo nací en el barrio de Pueblo Nuevo, aquí en San Andrés. Después nos fuimos a Tonalapa. Ya llevo como cuarenta años con mi mujer. A los catorce años tuve mi compañera. Yo araba en tiempo de abril, en lo que llamábamos temporal. En ese tiempo todo se vendía en arroba de doce kilos. Después descubrí que la arroba eran once kilos, y me di cuenta que nos comían los más vivos (...)

*condición "nómada" que comparten muchos músicos que incursionan en este ámbito de trabajo.*

*Don Juan menciona antiguas medidas de peso utilizadas a principios de siglo.*

Yo agarré el hacha desde muy tierno. A los ocho años ya era maestro de partir leña. Me uní con mi compañera a los 16 años, era yo nuevecito, pero sabía trabajar el campo. Ya de ahí me dispuse a ponerme aparte. Me separé de mi casa. Estaba yo como mozo de pie de un señor (...)

Mi hija murió por chiqueo. Tuve otra que murió envenenada, por no poner cuidado. La culpa la tuvo la boticaria, que no le dio medicina de niño, sino de adulto. El doctor dijo que la medicina era por cucharadas, y no de golpe. Todas sus piernitas se le pusieron como zapote. Tuve otra que un día se puso mala. Le fui a comprar sus pastillitas, pero no llegó ni a la mitad del frasquito. Murió también. El doctor dijo que se le hizo chiquito el cuajito.

#### **MARIO CABRERA:**

En ese tiempo éramos tres hermanos y yo tenía siete años. Nos íbamos a bailar y nos llenábamos las bolsas de quintos. La gente nos daba monedas por bailar. Y nosotros pensábamos "orita vamos a decirle a estos señores que ya nos vamos porque tenemos hambre". Entonces les decíamos "Señores, señores, ya nos vamos a ir". Y uno de los señores nos decía "¿pero por qué se van? ¿Por qué no siguen bailando? Y nosotros le decíamos: "es que tenemos hambre". Y el señor nos decía "no me digan... ¿cómo pueden tener hambre estos niños?... ¡Mesero! ¡Sírvale a estos mocosos!" ¡Eramos unos mañosos! ¡ja, ja! (...) Mi hermano nos tocaba, y nos íbamos a bailar todos juntos a La Choca para ganar algún dinero. Nos ayudábamos todos. Mi papá no tenía que comprarnos pantalones ni camisas, todo salía de la bailada. Le quitamos un peso de encima a mis padres. Yo antes pescaba, eso era lo que me enseñaron a hacer. Iba yo a la escuela también. Me levantaba tempranito e iba yo a pescar. Luego me iba a la escuela. Regresaba de la escuela y me iba a bailar.

Yo era muy delgadito. Nos íbamos a pescar como a las cuatro o cinco y luego nos íbamos corriendo, para ganarle a la embarcación que salía para acá. Yo salía corriendo por la playa. A veces las olas me tumbaban y seguía corriendo. Llegaba a la barra y me botaba a nadar. Pasaba el río nadando y llegaba a la casa a desayunar, y cuando venía la embarcación, yo ya me estaba fumando mi cigarrito acosado en el rollete. La embarcación ahí se varaba, en los rolletes, y yo la esperaba casi dormido. Era un ejercicio que hacía yo inconscientemente. Y luego, en la tarde, me iba yo a bailar. Pesaba 53 kilos, pero estaba corrioso.

Estando bailando con el Trío Alvaradeño me salió una gira para México en el 54. Nos hablaron para ir a bailar a los cines

*El testimonio refleja además las infames condiciones de salud pública que aún se observan en las comunidades campesinas de México.*

*Además de campesinos, muchos músicos y bailadores son o han sido pescadores. El relato muestra cómo algunos bailadores contribuyen al gasto familiar recolectando propinas del turismo que llega a los restaurantes de Boca del Río.*



"Coloso", "Acapulco" y "Villa". Nos llamaron para ir al programa de Nescafé, que pasaba por televisión. En el Astoria nos dijeron: "muchachos, me parece bien, pero hay una cosa: el lunes próximo termina su temporada Agustín Lara, y quiero que se queden en su lugar, pero tienen que esperarse una semana". El día que nos dijo era lunes, y había que esperar una semana entera. Ese señor luego me dijo: "¡Oye muchacho!... ¡Ven para acá!... Bailas muy bonito, pero bailas muy autóctono. Aquí lo que queremos es teatro. ¡No sea tonto! ¡teatralízalo!... Echale más ganas, ponle algo. Bailas muy autóctono. Yo tengo muchos años de ser empresario, y sé lo que te digo; conozco de artistas. Yo sé que tu puedes hacerlo si quieres. Hazlo y te vas a acordar de mí (...)

**MANUEL PAVA:**

Tengo 99 años. Ya nada más me falta uno para cumplir los cien. Mi papá se llamaba Lorenzo Pava Xolo. Mi mamá se llamó Inés Pérez Málaga. Mi mamá era de la ranchería de La Cebadilla. Mi madre fue una rancherita de refajo. Dicen que mi abuelito no era de aquí, dicen que vino con la guerra de los franceses, así que yo creo que era de por allá, nada más que yo no lo conocí (...). Cuando yo me crié no era como ahora, que los niños ya vienen naciendo con su pantaloncito. Cuando crecí, en aquel siglo, los niños teníamos nuestro cotoncito largo. Ibamos a jugar con nuestro cotoncito. No había pantalón. No había zapatos, andábamos con nuestros pies desnudos pisando tierra. Jugábamos con nuestro papalotito. Corríamos por la calle jalando nuestro papalotito. En aquel tiempo que yo crecí no había maldades como ahora. Era Porfirio Díaz el que estaba de presidente.

Yo fui soldado. En 1913 me hice soldado. Aquí en San Andrés me di de alta. Entonces nos llevaron a Puerto México, hasta Coatzacoalcos. Ahí nos embarcaron en una nave. Muchos soldados desertaban por allá por Jáltipan. En el barco nos llevaron a Campeche. Yo estaba joven, tenía 17 años. A mí me sirvió de gusto. Iba yo mirando toda la frontera esa. Y no todos aguantaban en el barco. Había muchos que no aguantaban. Se asomaban por la orilla del barco y se caían. Pero yo iba muy contento. Llegamos a Campeche y veíamos los barcos. Llegaron unos barcos chicos y nos sacaron a tierra. Ibamos muchísimos hombres. Eramos como 30 000 soldados. Yo andaba con el general Heriberto Jara; ese era mi general (...)

Salimos una tarde de Campeche. Llegamos por tierra hasta un lugar que se llamaba El Chagane. Allí se reagrupó la tropa. Ahí nos dieron parque. Eramos puros de aquí y de Catemaco. Esa noche, un compañero decía: "Hoy estamos aquí muy contentos, pero mañana quién sabe quién de nosotros va a

*El son se "teatraliza".*

*El testimonio de don Manuel es el más extenso de todas las que obtuve en mi trabajo de campo. La entrevista íntegra tiene una duración de casi tres horas. Por razones obvias he tenido que seleccionar unos cuantos pasajes. Lamento no poder incluir toda la transcripción que además de significativa por los datos históricos, es profundamente conmovedora.*

*He decidido incluir algunos de los muchos relatos de campaña que don Manuel me contó. A través de ellos podemos conocer, de primera mano, una visión particular de la guerra civil mexicana.*

estar muerto"... Y cómo sería la cosa, que en la mañanita, ese que habló fue el primero que mataron... ¡Hijo de la chingada!...

Una tarde me nombraron para que llevara a los heridos a un lugar que se llamaba Blanca Flor. Ahí se estaban concentrando los heridos y los muertos. Cuando llegamos ahí, daba quién sabe qué cosa ver a la gente del pueblo que lloraba de ver tanto herido... y tanto muerto.... ¡Hijo de la Chingada, se siente muy feo!... Luego me nombraron para ir a Campeche, para llevar a los heridos. Nos íbamos en tren. En ese tiempo el tren quemaba leña. Había tareas de leña por toda la vía. Llegaba hasta Miltepec y ahí se paraba, porque tenían que echarle leña para que siguiera andando.

¿Sabe qué hicieron con los muertos? Mi general Jara ordenó que apiláramos a todos los muertos. Hicimos un montón con todos los muertos y les echamos petróleo, y les prendimos fuego. Allí estábamos nosotros, bien cerquita de los muertos ¡Cómo olemos bonito!... ¡Ja, ja!... A pura carne asada olemos.... Hasta dan ganas de comer... ¡Ja, jaj... Luego hubo orden de abandonar, y ya dejamos eso allí. Nos dijo el general: "ya saben muchachos, vamos para Mérida. Si en camino a Mérida hay un ataque y lo llegamos a ganar, les voy a dar a todos ustedes tres horas de saqueo. Se van a poder llevar todo lo que quieran". Y yo decía ¿para qué cabrón lo quiero? ¿Cómo me llevo las cosas pa' mi casa? Y nadie agarró nada, porque no había como llevarse nada para nuestras casas. Tuvimos tan buena suerte que en el camino a Mérida no hubo tiroteo. El tiroteo empezó más adelante. El enemigo se fue para Progreso, y fuimos a Progreso para agarrar al enemigo. Y cuando llegamos a Progreso, el enemigo ya se había ido. Quién sabe a dónde se fue el enemigo... Regresamos a Mérida. Ahí conocí a Venustiano Carranza. Era así, barbón, igualito, como sale en los billetes. Era presidente de la República. Allá le hicieron un banquete. Había muchas muchachas ¡Qué bonitas muchachas había! Iban vestidas con sus trajes. Los platos eran de madera. En esos comían los jefes. ¡Nosotros comíamos pura chingadera! (...) Cuando llegamos a Chacalapa nos agarró el enemigo, y no podíamos huir, porque le habían quitado los durmientes a la vía del tren. Veníamos en armón, traíamos ropa de soldado y ya teníamos zapatos. Esa vez me pegaron un balazo. Mire usted, aquí en la pierna traigo un balazo (...) A mí me agarraron mis compañeros, así, herido como estaba, y me subieron al tren. Ya cuando llegué aquí, me fueron a recibir mis amigos. Y me querían apear del tren. Llegaron mis amigos con un catre y no los dejaron que me llevaran en catre. Entonces me agarraron por los hombros y cargando me llevaron al cuartel. El coronel estaba allá por donde está ahora el hotel Sanfer. Llegó el coronel. Ahí mismo estaba otro

compañero que anteriormente había sido enemigo, nada más que lo agarraron prisionero y andaba ayudando allí en el cuartel. Y ese hombre, cuando me vio entrar, me dijo "Cómo no te mataron", y el coronel oyó.... Y lo fusilaron.

También mataron a otro hombre de nombre Cárdenas, que también fue enemigo. A ese hombre primero lo agarraron prisionero. Un día le cayeron con un tenate de parque, allá por el monte. Lo agarraron y lo empezaron a investigar. Le decían "Si tú dices quién te dio ese parque, ahorita mismo te vas pa' tu casa. Es más, vete libre si quieres, nomás dinos quién te dio el parque". Pues el hombre dijo "no". Les contestó: "primero muerto que decirles quien me dio el parque"... Y no dijo quién.... Como no pudieron sacarle nada, le dijeron "llama a tu señora y a tus hijos". Ahí fueron la señora y sus hijos. Un compañero les dijo "Chamacos, despídanse de su papá, porque a las cuatro de la tarde lo vamos a fusilar allá en el panteón. Lévense un catre, pa' que se lo traigan". Y fueron los niños al panteón cargando un catre. Yo también fui, nomás que los que lo fusilaron fueron ocho, yo nomás fui a ver. En punto de las cuatro a ese muchacho le dieron cinco tiros en el pecho. El hombre cayó muerto. Sus hijos lo agarraron y se lo llevaron a velar.... Ese hombre era albañil.

Me aburrí de andar en el ejército. Nosotros ganábamos 14 reales. Eran 1.74 pesos. No era como ahora. Antes había 75 centavos, un Real, Medio Real... A tres centavos le decías "chica". Con tres centavos ibas a compra un "claco" de café, un "claco" de piloncillo y medio centavo de sal. Medio Real eran 6 centavos. Un Real eran 12 centavos. Era el tiempo de Porfirio Díaz. ¿Sabes cuánto ganaba el campesino?: 50 centavos, pero de plata. Ibas a una tienda y el de la tienda tiraba el peso al suelo, y rebotaba hasta la mano. ¡Era una campana ese peso!..

Esos rebeldes, ¡cómo le pegaron al tren en 1913! Iba caminando el tren y puro enemigo encaramado en el tren. En Azumiapan los rebeldes le pegaron al tren. Iba pura gente pacífica a vender a Rodríguez Clara y los rebeldes le prendieron fuego al tren. Toda la gente murió. Se quemaron con todo y tren. Ahí se murió uno que se llamaba Gilberto. Eramos amigos desde chamacos. Fíjese lo que hacíamos ese amigo y yo cuando éramos chamacos: jugábamos a que éramos soldados. Y por donde quiera nos declarábamos con los niños de los otros barrios. Jugábamos a ser soldados todos los chamacos de los barrios. Un día les pusimos una emboscada a los del barrio de Belén. Nos escondimos allá por la platanera, y con tan buena suerte que calculamos bien por dónde iban a llegar los otros chamacos. Y de pronto, les caímos por atrás, y ahí los empezamos a agarrar a varazos. Les dimos duro con las

varas, y estaban sorprendidos porque no vieron ni por dónde salíamos nosotros.... Yo creo que estábamos anunciando la guerra... ¡Chingada madre!. En ese tiempo, como en 1905, se vio un cometa. Ese cometa ninguno de ustedes nunca ha visto.... Y en 1910, empezó la guerra.

#### **RAMON GUTIERREZ:**

Tengo 27 años. En 82 formamos Mono Blanco. Cuando formaba parte del grupo vivía en Santa Bárbara, Cal. Viví con mi hermano, y luego llegó don Andrés y Octavio Vega. Con Mono Blanco viajamos a Guatemala, Sevilla, Madrid, y muchas veces a Estados Unidos. Y viajamos por todo nuestro país. En Veracruz fuimos a tocar a todos los ranchitos. Después se empezaron a formar muchos grupos, casi todos de gente grande, pero ahora ya hay más jóvenes.

En el extranjero los gringos siempre te ven como un bicho raro, como exótico, pero en Sevilla me gustó mucho. Las chavas, guapísimas, se pusieron a bailar sevillanas con el son jarocho.

Además de tocar, estudio laudería en la Universidad. También me dedico a hacer instrumentos. Utilizo técnicas tradicionales para reparar y hacer instrumentos. Pero yo hago mis instrumentos con mi estilo.

#### **LEONARDO SOSA::**

Tengo 76 años. Nací en 1918. Soy de aquí, asentado en Boca del Río. Soy ebanista. También soy Teniente Coronel Retirado. Cuando me pensioné, agarré la música.

He andado en muchas partes del globo. Estuve en Tokio, en Berlín, en Caracas, en Barcelona, siempre tocando son jarocho. Soy compositor. Yo soy Leonardo Ñames *El Ñame*. Ese es mi nombre artístico. Soy reconocido en el mundo entero por Leonardo Ñames *El Ñame*, autor de *El Moro de Cumpas*, entre otras canciones. Esto desde el 40 para acá. Mi primera canción la grabó Lucha Reyes. Otra la grabó Pedro Infante. Ahora ya ha grabado todo el mundo mis canciones. Tiene dos años que me vine del DF. Llegué a México en 1939, siendo militar todavía. Cuando me pensioné, agarré la música, pero ya componía yo en ese tiempo. Yo tuve un conjunto en el ejército. Salí a distintas partes. Me mandaban jefes de zona a festivales que se hacían en todos lados. El mismo comandante de mi regimiento me daba la facilidad de usar mi tiempo como yo quisiera. Incluso yo hacía pocas guardias. Me dedicaba a mis actividades de composición, además de preparar al conjunto jarocho. Estuve actuando 15 años en Bellas Artes y en el Auditorio Nacional. Estuve en el Lírico, el Follies, en el Tívoli. Estuve en los restaurantes Hipocampo.

*El grupo Mono Blanco, del cual formó parte Ramón, es importante dentro del panorama reciente del son jarocho por ser el primer grupo de jóvenes jaraneros que integraron a viejos músicos tradicionales como don Arcadio Hidalgo y don Andrés Vega. Fueron además los primeros que organizaron talleres de laudería, baile y ejecución de instrumentos en comunidades indígenas y en ciudades fronterizas de los Estados Unidos.*

*Don Leonardo describe un extraño contexto para el son jarocho: el Ejército. También menciona sus logros como compositor y sus actividades musicales en una singular coexistencia con las militares.*

**TOMAS ROSADO:**

Soy maestro de primaria. Actualmente trabajo en Poza Honda, municipio de Acula. Trabajo también en Lindavista, municipio de Tlacotalpan. Yo toco regresando de trabajar. Aunque no cante, siempre toco un son en mi casa, o con mis niños de la escuela. A veces mis niños me piden que me eche un Colás, unos Enanitos, etc. Es algo que tengo que hacer todos los días. Si no toco, por lo menos agarro la jarana, la siento en mis manos. También cuando salgo de viaje, casi en el cien por ciento de mis salidas individuales me llevo mi instrumento, aunque no lo toque. Y lo cargo como si fuera mi camiseta o mi pañuelo. Siempre lo traigo colgado, aunque no lo use; así, como un arma de doble filo.

## 5.3. LOS CONTEXTOS DE USO DEL SON JAROCHO

### 5.3.1.- El fandango

#### **TOMAS ROSADO:**

En los fandangos, se empieza con sones de mujeres. Cuando los fandangueros tocan este tipo de sones, lo hacen para que todas las señoritas y señoras se pongan a bailar; entonces los bailadores empiezan a echar ojo, para ver con quién van a bailar. Los sones de pareja se tocan un poco después, porque los bailadores ya saben a quién van a sacar a bailar. En ese momento ya entran a bailar los hombres y las mujeres por parejas. Los músicos sentimos cuando ya es adecuado empezar con los sones de pareja. Cuando hay gente de fuera, se toca Los Panaderos, para cerrar, porque es muy divertido. Es un son de castigo, o sea, para aprender a bailar.

El fandango urbano ya no es tan espontáneo. A mí no me ha tocado vivir fandangos "viejos" como dices. En los ranchos los fandangos son espontáneos. Ellos bailan a su modo, bailan como sea, pero bailan. Aquí en el medio urbano ya se organiza más, nos llaman, lo anuncian, etc. Lo que se ha perdido son los bailadores.

#### **MARIO CABRERA:**

Había un lugar que se llamaba "Los Cocos", donde se tocaba música popular y no sé si bailaban fandango. Yo estaba muy chico. Ya del fandango no me acuerdo si existía... pero creo que sí, sí hacían fandangos, porque tocaba mi papá con un señor Chon Gamboa, que tocaba arpa, y vivía por la bodega, y hacían muy buenos bailes. Antes había dos tipos de música, la música de viento y la música de cuerda. En la de viento entraban la percusión y las trompetas y todo eso, y en la de cuerda entraban el violín, la jarana, el arpa, etc. En Tlacotalpan bailaba Andrés Alfonso Vergara, que ahora toca el arpa. En Alvarado, la familia Cobos, la Familia Ferreira y Elsa Zamudio. Pero aquí no había bailarines. Esos que le dije eran todos los que había. De Mandinga para allá la gente sí hacía fandango. La gente se amanecía. Mi familia toda era fandanguera (...) Te platicué de los fandangos en Alvarado. Yo ya andaba de novio allá en Alvarado. Tenía yo 17 años. Me acuerdo que en el fandango una pareja quitaba a otra pareja y luego esa pareja era bajada por una nueva pareja. Y cuando había alguien que

*El fandango está regido por un complicado sistema de convenciones. Aquél que quiera participar del fandango debe aprender estas normas culturales.*

*El son de Los Panaderos puede considerarse, de alguna manera, como un son de "iniciación". Quien lo baila por primera vez puede "vivir en carne propia" la evidencia de la complejidad de la danza jarocho.*

*Los instrumentos de viento a los que se refiere don Mario son los de las danzoneras y grupos de música afroantillana. Esta música es importante también porque durante mucho tiempo ha marcado el contrapeso de las imágenes estereotípicas del "jarocho". Fandango y danzón conviven aún en el ámbito musical veracruzano.*

gustaba, entonces no bajaban a la pareja. El varón quita a otro varón para quedarse con la muchacha y al revés; si la mujer gusta mucho, la dejan zapateando (...)

**RAMON GUTIERREZ:**

En mi zona siempre ha habido fandango. Hay familias como Los Utrera, que son de mucha tradición. Allá no hay luz eléctrica, ojalá nunca llegue, porque eso es lo que acaba con todo. Allá se hacen unos fandangos de veras. No es que Culturas Populares va allá a hacer un fandango, ahí se hacen porque a la gente le gusta ese tipo de fiesta. En otras comunidades como en Tlacotalpan, el fandango se hace por la fiesta. Pero ahí no hay una tradición de músicos. No hay músicos fandangueros que se amanezcan. Hay pocas bailadoras, como Doña Elena y otras, pero si en Tlacotalpan haces un fandango cuando no hay fiesta de la Candelaria, no creo que dure más de tres horas. Si no hay gente que baile o que cante, o si no hay gente que participe, no puede haber fandango. Sin eso no hay diversión.

**JUAN MIXTEGA:**

En aquel tiempo ponían un manteado en el centro. De una ceiba amarraban el manteado, y ahí se hacía el fandango. Cualquiera persona decía "tal día voy a hacer un fandango, allá los espero". Y allá íbamos, pero era libre, no como ahora, que tiene que ser buscado.

**JUAN POLITO:**

Yo recuerdo mi primer fandango, pero no anduve nomás en uno. Yo anduve por dondequiera. Me acuerdo que yo me escapaba en la noche. En aquella época las casas eran de varitas, y yo bajaba por la veredita. Mi papá no se daba cuenta. Era muy delicado. No le gustaba nada la diversión. A él le gustaba el trabajo nada más. Yo sacaba mi jaranita y me arrastraba para que no me viera salir (...)

Yo me divierto tocando los sones porque siento que tengo energía. Eso es lo que me acompaña a mí: la energía. Pero si yo veo que llega otro que tiene más, sí lo siento. Mi tío decía: "mi idea quiere, pero mi persona ya no puede". Me gusta mucho que cuando estamos tocando llegue un versero. Pero si llega uno que en lugar de tocar se pone cabizbajo, pues yo también me pongo triste. Lo mismo el que baila: el que sabe bailar, ese ya sabe: entrando y bailando. Pero si va a entrar muy corrido, ya sabe que aquí el son lo tocamos pausado. El bailaror debe bailar lo que le están tocando. Si llega pateando de más, lo turban a uno.

*La expansión de la modernización y la tecnología preocupan a Ramón.*

*En este, como en otros testimonios, se expresa la opinión de los jaraneros acerca de las gestiones que realizan las instituciones de promoción cultural en nuestro país.*

**ANDRES MORENO:**

Cuando uno va a un fandango en el rancho, siempre hay gente tocando. Nada más que tú sabes que siempre hay gente egoísta... Los músicos están tocando a una altura. Cuando uno llega a tocar pone uno los instrumentos en el tono que se está tocando. Pero ellos cambian el tono a otra altura, ponen otra afinación. Eso es para ver si el nuevo jaranero puede afinar. Si ya no puedes afinar, pues nada más te quedas viendo. Eso lo hacen para no dejar tocar a nadie. Si tú le cambias la afinación, se la cambian otra vez, y así todo el tiempo.

**MANUEL PAVA:**

Mi papá me cuenta que en ese tiempo la presidencia municipal era un galerón de palma y le decían La Casa Real. Donde hoy está el Palacio había muchos pinos y bagames sembrados. Ahí hacían el "fandango real". Las casitas eran hechas en estilo antiguo. Hacían piedra de cal, que sacaban de aquí cerca. En ese tiempo tocábamos en pausadito. Los rancheritos no se metían a esos fandangos. Las mujeres iban con pañuelo y camisa labrada, las naguas largas, y se bailaba El Toro. Las mujeres toreaban al "toro", o sea, el varón. Lo toreaban con el pañuelo. Antes los músicos dejaban torear a gusto.

Antes se hacían fandangos cada sábado. Las mujeres se ponían una guirnalda de gardenias. Se veían muy bonitas esas bailadoras.

Cuando entré al Ejército ya sabía yo tocar, pero no llevé mi jarana. El único que llevó su jarana y un violín, creo que era de Catemaco. Allá por Tampico hizo el capitán un fandango, y bien que tocaba ese soldado, y hasta las muchachas bailaron. El fandango lo hicieron por ahí, por donde estaba la línea de fuego. Los tanques grandes que tenían chapopote los perforaban a cañonazos. El fandango se hizo igualito que aquí porque ese capitán era jarocho y le gustaba bailar. Ese día bailó el capitán. Se llamaba capitán Cleofas Báez. Había otro que se llamaba Loreto Méndez. Yo estaba muy jovencito, tenía 17 años.

**ANDRES MORENO:**

Fuimos hace poco a Las Margaritas, y había unas viejecitas, con su cara bien arrugadita. Ellas decían que tenían años de no escuchar los sones, y tenían como treinta años que no bailaban. Y tocamos Los Enanitos. ¡Y las señoras de casi noventa años, pegaban unos saltotes en la tarima! ¡Daban unos

*El fandango es también un espacio de lucha por el prestigio y la competencia musical.*

*La mención del "fandango real" me parece importante porque indica una práctica de exclusión de las actividades festivas en San Andrés Tuxtla.*

*Me parece interesante que en plena campaña militar, en una región distante, un capitán "jarocho" organice un fandango.*



saltos tremendos al bailar el son de Los enanos! Cuando terminamos de tocar, ellas jadeaban. Se veían contentas. Se veía en sus rostros la alegría de haber bailado y haberlo aguantado.

Nosotros viajamos en tren para ir por la Virgen. Antes no había carretera. Llegábamos hasta Cañada. Ahí se bajaba la gente y empezaba a tocar sones otra vez. Era algo muy bonito. En aquél tiempo sólo había tren. Don Javier, que era el auditor, daba un vagón para traer a la Virgen. Un vagón solito para la Virgen. Se iba trovando en el tren. Las mujeres iban bailando en los vagones, allí en el pasillo. Y se daban tamales, y se iba tocando.

Hay una tradición que se llama "fandangos de medalla". Se hacen en El Laurel, Chacalapa, Lauchapan, El Sábalo, Norma, Cuatotolapan, etc. En todos esos pueblos se acostumbra hacer fandangos de medalla. Una gente organiza el fandango, y después se pone una medalla con su cinta a una persona. En el fandango, cuando se está tocando, el dueño de la casa le pone a cualquier persona una medalla, y esa persona, a la que se le pone la medalla, es quien tiene que organizar el fandango la semana siguiente. Los fandangos de medalla comienzan con el tiempo de seca. Así que se lleva una buena temporada. Se van haciendo los fandangos sábado a sábado.

*He aquí el relato de un fandango en el tren, que formaba parte de las actividades de celebración de los velorios tuxtecos.*

*El testimonio expone una forma de establecer la continuidad de los fandangos en San Andrés.*

### 5.3.2.- El ballet folklórico

#### **MARIO CABRERA:**

En el edificio donde puse mi escuela aún está la placa que mandé poner, que dice "MARINA DORANTES y ALMA JAROCHA", siempre recordando a aquellos artistas. Me acuerdo que les cobrábamos a los alumnos cinco pesos mensuales. Teníamos grupos "A", "B", "C", y "D". Con el grupo "A", que eran los más avanzados, formamos un ballet de son jarocho. Esos ya no pagaban. Al contrario, percibían una cantidad por bailar. A los que pagaban, que eran los nuevos, los íbamos metiendo poco a poco. Pero no hacíamos negocio, nomás sacábamos para el mantenimiento del local. Donde yo hacía negocio era con mis presentaciones con mi hermana Zita y con el *Trío Alvaradeño*. Esa era mi ganancia. En el ballet hacíamos incluso un fin de curso y pedíamos cooperación al público, porque nos costaba mucho trabajo surtir al ballet de todo lo que necesitaba. Nosotros estábamos dedicados íntegramente a enseñar y lo hacíamos por puro gusto. Cuando hacíamos un fin de curso, pagábamos la renta del teatro, pagamos al tramoyista, la luz, la escenografía. Todo nos lo cobraban, pero lo sacábamos del fondo que había. Mandábamos un boleto gratuito a cada papá de los bailarines, para que fueran a ver a sus hijos. Ahora todos hacen negocio. Le venden los boletos hasta a su familia. Tienen que dar diez pesos por cada boleto. Imagínese si son ocho o diez boletos. Ahora me doy cuenta de que inconscientemente hicimos una labor para incrementar el folklor, nomás que ahora todos hacen negocio con eso. Mi hermana y yo dábamos clases lunes, miércoles y viernes, de ocho a diez de la noche, en Veracruz. De ahí tomábamos nuestro camión, y nos veníamos a Boca de Río, a esa hora. Todo eso lo hacíamos por amor al arte. Ahora, a todo el que tiene un negocio de esos le va muy bien.

Yo le digo a los muchachos "vamos a hacer un ballet", y dicen "¿cómo le vamos a hacer?... Y yo les digo "orita les digo cómo: queremos poner "Jalisco", pues vamos a hablarle a Zamarripa. Entonces le hablamos a Zamarripa y le decimos "oye, ¿cuánto me cobras por poner "Jalisco" en mi ballet?" Y Zamarripa pone el precio. Entonces se negocia, y llega Zamarripa a poner el bailable, se le paga su dinero, y la gente se queda ensayando. Luego empiezan a poner "Huasteca", entonces le hablan a Raúl Pasi y le hacen igual que como con Zamarripa. Entonces ya tienen dos números. Y así van poniendo de todos los Estados. El que forma el ballet tiene ya cuatro o cinco regiones, ya

*Este testimonio explica el funcionamiento de gran parte de las compañías de danza folklórica de nuestro país, donde, por supuesto, el son jarocho se hace presente. Don Mario critica severamente que muchos directores de estos grupos lucren indiscriminadamente con esta actividad.*

tiene un ballet. Automáticamente ya empieza a ganar, porque empieza a dar clases, y luego les piden a los alumnos sus sombreros, sus botas, sus paliacates, etc., pero eso ya lo tienen que comprar los muchachos. Ahí también hay negocio, porque el dueño del ballet compra la ropa a un precio, y él la vende a los alumnos en otro precio. El vestuario, lo diseña a su gusto y luego se lo impone a los bailarines. Si necesita salir en el periódico, les pide a los muchachos cooperación. Entonces se anuncia el ballet de Fulano, pero nunca nombran a los alumnos. Y al fin de cursos les da diez o quince boletos para que los vendan los muchachos. Si tiene como cien alumnos.... Alquila el teatro por dos días, porque según él, son muchos alumnos y no da tiempo. Al otro día vuelve a hacer otra presentación. Siendo así ¿te imaginas cuánto saca un maestro de ballet? Hace negocio con todo lo que necesitan los muchachos: botas, abanicos, cachirulos, ¡todo! Y se puede decir que todos esos hacen negocio a mis costillas, porque yo les enseñé. Pero les enseñé a bailar, no a ser tan descarados con los muchachos que quieren aprender. Eso no debe ser, de ninguna forma. Yo nunca pude ganar así, porque yo sabía que los alumnos eran gente pobre. Yo les decía, "tráiganse los zapatos que quieran, nomás que suenen". El ballet que ahora tengo, que es de la institución, recibe vestuario, se les da beca, viáticos, zapatos, etc. Aprenden y no les cuesta nada. ¿Qué más quieren? En otras partes cobran 200 ó 300 mensuales a cada alumno; aparte, cuando dan el fin de cursos, a veces les piden cooperación a sus familiares. Eso lo agarra el maestro ¡Fíjate que viveza!... ¡Y lo menos que saben es bailar!... Yo siempre he criticado, si algún alumno pregunta, "oiga maestro, ese paso ¿por qué está mal?", y el maestro dice "pues es que así me lo enseñaron a mí". Esa no es ninguna respuesta. Y dan esa explicación porque no son bailarines. Se dicen maestros nomás por audaces. Ellos no conocen el folklor. Se hacen famosos, y el público no sabe nada de baile, pero aplaude.

Di clases en el Teatro de Bosque. Ahí le di clases a Amalia Hernández. Su grupo se iba a ir a Bruselas, y cuando venían acá los músicos de ese ballet, que eran de aquí de Alvarado, me decían: "Oye, Amalia nos tiene sin dinero". Amalia lo que tenía muy bien puesto era la Danza del Venado, que creo que es lo único autóctono. Si Amalia se hubiera auxiliado de un informante de cada región, tendría un grupo muy bueno, pero nunca quiere pagar. A mí no me quiso pagar. Amalia era bailarina de contemporáneo y después, ya era bailarina de folklor.

RAMON GUTIERREZ:

*Amalia Hernández es directora de la compañía de ballet folklórico más importante de México. Su grupo se ha convertido en el estereotípico de este género. La mención que hace don Mario de ella me parece importante. El testimonio evidencia que detrás del glamour escénico se esconden ciertos problemas laborales.*

El ballet folklórico dice que llevó "más arriba" al son. Pero no lo llevó al nivel que pretende, porque con el ballet se perdieron muchas cosas. Se perdió el fandango, perdieron la rítmica, los modos. Tocaban la jarana como guitarra; perdieron las afinaciones, perdieron la manera de cantar. Lo hicieron según ellos "más bonito". Para que a la gente le guste más, lo hicieron suavemente. El son jarocho tiene que cantarse con la voz arriba, si no, se convierte en canción. Para hacer sus composiciones, agarraron un son, le cambiaron la letra, y dicen que es un nuevo son. Por ejemplo, El Tilingolingo es El Ahualulco, pero con otros giros. Según mi concepción no hicieron ninguna innovación, su trabajo no supera lo que tocan los viejos. Ellos piensan que tienen un estilo muy depurado, y la gente se "apantalla" mucho con ese tipo de son, porque se visten todos de blanco, y hacen sus shows, como el grupo Tlen-huicani, que parece que van a "volar", pero realmente no están haciendo mucho. Realmente si uno se pone a ver, están haciendo un show. Estoy seguro que no conocen los sones. Ensayan así: van a poner un número, por ejemplo, "Paraguay". Si tú les pides que toquen otra pieza de Paraguay, ya no tocan nada. Así pasa con el son jarocho. Montan El Tilingolingo, pero si tú les pides El Buscapiés o el Toro Zacamandú ya no se lo saben. Igual pasa con los bailadores. Para mí, más que "superar" al son, lo denigran.

**CIRILO PROMOTOR:**

Aquí la música ha cambiado un poco más con la cosa de los ballets. Al ballet la música vieja casi no le gusta, porque es más lenta. Los ballets prefieren la música nueva. Ya están acostumbrados. Y les gusta más porque esa música es más abreviada.

**VARO:** Como quien dice... "la comercial".

**CIRILO PROMOTOR:** Sí, la comercial. Fíjese que nosotros hemos andado tocando fuera, en Jalapa. Y no hemos hecho lo que nosotros sabemos. No hacemos los sones como los sabemos hacer. El maestro nos va indicando. Cada ballet tiene su modo. Entonces tenemos que buscar los pasos del ballet, los tiempos del ballet. La tradición, la música vieja para mí es muy importante. Ahora ya no la hacemos, por causa de los ballets. Nada menos, aquí en Alvarado, donde yo voy a enseñar sones, la música vieja no la quieren. Se les hace muy lenta.

**VARO:** Podemos decir que nosotros tocamos lo tradicional de aquí, lo auténtico de aquí. Vamos a tocarle a otro ballet y tenemos que estar ensayando para agarrarnos con ellos a su modo. Porque le ponen tiempos, y hay que estar contando que uno... que dos... que tres... que cuatro... y a fuerza hay

que caer en esos tiempos del baile.

**ANDRES MORENO:**

Por lo regular, en los ranchos, la gente de edad toca el son en pausado, pero las generaciones nuevas, que han aprendido a bailar viendo el ballet y el baile veracruzano dentro de un grupo de danza, aceleran, corren el son; lo corretean. Ellos, los viejos, están acostumbrados a este tipo de música más lenta.

**JUAN POLITO:**

Esa gente nueva lo turba a uno. Puro taconazo corrido, ija, ja!..

### 5.3.3.- ¡Buen provecho!... El son jarocho en los restaurantes

#### **MARIO CABRERA:**

Teníamos un hermano que llegó a dominar todos los instrumentos de cuerda: requinto, guitarra, tresillo, arpa, violín... Tocó todos esos instrumentos, era muy bueno. Un día estábamos en La Choca, ese restaurante que ves allí. Mi hermano nos tocaba con su jarana a mi hermana y a mí. Recogíamos dinero con el turismo que llegaba.

Aquí siempre ha habido marisquerías. Lo que pasa es que Boca del Río siempre ha sido un pueblo de pescadores. Ha llegado aquí el turismo gracias a don Miguel Alemán Valdés, que hizo mucho por Veracruz. Antes, había gente que, como en todo pueblo, vendía sus picaditas, sus garnachas, sus empanadas. También vendían pescado frito. Entonces la gente de ese tiempo ya sabía que aquí se podían comer pescados y mariscos. Las señoras que ya tenían su negocio vieron que eso les iba dejando y se fueron ampliando cada vez más. Así se fue abriendo el comercio, hasta que surgió el primer restaurante llamado La Choca, que era una fondita, y fue creciendo hasta ser el restaurante que ves, así de grande y de limpio. Ahí venían a comer Ruiz Cortines y artistas como María Félix. Cantantes como Jorge Negrete y empresarios como René Cardona. La Choca fue un restaurante muy famoso. Fue el primer restaurante que creció aquí. Después se hizo el restaurante Mandinga, muy cerca de La Choca. Luego pusieron el restaurante de doña Juana Zárate, y uno que se llamaba El Recreo, que estaba en medio del parque. Ahora todo está muy modificado, pero antes estaban al pie del parque. Ya más recientemente hicieron El Gurupí. A raíz de esto que se fue extendiendo, se fueron creando nuevos restaurantes.

#### **INES RIVAS:**

Se cobra la melodía entre doce o diez pesos. Tres piezas se cobran a quince pesos y la gente repela. Si repelan a doce pesos, entonces cobramos a diez la pieza. ¿Para qué sirven diez pesos? No sirven ni para el desayuno.

#### **RAMON GUTIERREZ:**

Tocar en cantinas es muy denigrante, y ¿quién iba a querer hacer eso? A mí me sucede mucho esto: vas por la calle con tu

*En el puerto de Veracruz la práctica del fandango se ha ido extinguiendo poco a poco.. En Boca del Río, antiguo pueblo de pescadores, se establecieron paulatinamente pequeños restaurantes de mariscos, que con el tiempo se hicieron el lugar tradicional de comida entre los turistas. Los viejos fandangueros y sus descendientes se integraron a este nuevo proceso llevando hasta la mesa de los comensales los sones jarocho más difundidos por los medios masivos y las compañías de danza folklórica, cuyo estilo acelerado es tan característico.*

instrumento y con el sombrero, y la gente que está borracha te grita ¡Hey, ven a tocarme una! Ese es el nivel mas bajo de los músicos.

**ANTONIO BARRIOS:**

Cuando se va a trabajar a un cliente que quiere que se le improvisen versos, pues se puede agarrar como música cualquiera de los sones jarochos. El pregonero que improvisa va diciendo el nombre de aquella persona, lo que va a comer, lo que está tomando, etc. Pero todo es con la música de un son. Los versos son auténticamente nuevos, inmediatos. A eso se le llama un improvisador repentista: el verso es improvisado de repente. El cliente le pide al pregonero que improvise. Pero no todos son repentistas en los grupos. Por lo regular, en cada grupo hay uno.

Ya no se usa la "pugna", o sea, que tú me haces un verso y yo te hago un verso. Antes se usó, pero surgieron dificultades entre los mismos compañeros. Hoy la gente ya se ha puesto un poquito civilizada. Ya cada quien canta para sí mismo. Ya no se le canta al compañero que está trabajando, porque se puede dar por ofendido. Hubo pleitos entre compañeros por ese tipo de pugnas. Ya no se usa, porque todos los grupos somos amigos, pertenecemos a una organización. Nosotros trabajamos en una mesa. Otros compañeros están en otra mesa. Si nos piden que le hagamos versos a otro grupo, simplemente no se los hacemos, para no enemistarnos con el compañero, porque luego surgen las enemistades entre los improvisadores. No lo hacemos porque se cobra lo mínimo, y yo no me voy a pelear con un compañero nomás porque me pagan.

**¿Quiénes los contratan más, los extranjeros o los mexicanos?**

Los mexicanos. El extranjero es una casualidad que venga y pida un son. Los mexicanos son los que más piden. Yo he ido a Japón tres veces, contratado, y he demorado seis meses allá, y son empresas mexicanas las que nos invitan. He estado en Estados Unidos, y son mexicanos los que piden los sones. Hay veces que los extranjeros piden sones, pero es por recomendación de algún mexicano.

*Antonio Barrios es músico ambulante de Boca del Río. Es compañero de Leonardo Sosa Carmona. Como muchos otros jaraneros porteños, pertenecen a una organización gremial.*

### 5.3.4.- El cine, los discos y la televisión

#### **MARIO CABRERA:**

En una película me tomaron los pies, y en otra película me tomaron completo. La película esa se llamó *Bamba*. Ahí sale también mi hermana y mi difunto hermano. Hay otra que se llama *Pueblerina*. En muchas películas sólo nos tomaron los pies. Al *Indio* Fernández le gustaba mucho cómo bailábamos. Entonces vivía con Columba Domínguez (...) Trabajé también en el programa de *Nescafé*. También tocamos en La Hora Nacional y grabamos un disco.

#### **¿Cómo cree usted que el cine contribuyó a formar el estereotipo del jarocho?**

En realidad muy poco. Hay muy pocas películas que tratan de jarochos. Yo conozco pocas. *La Bamba*, *Allá en el Rancho Grande*, *Pueblerina*... pero son pocas.

#### **INES RIVAS:**

Lino Chávez era de Alvarado. Ya nos conocíamos de chamacos. Entonces Lino Chávez se fue primero que nosotros a México y se hizo compañero de un señor Pepe Barradas, de Tierra Blanca, muy buen arpista ese Pepe, hasta la fecha. Yo llegué a México y Lino supo de nosotros por un programa de XEW Televisión, Canal 2. Por eso supo Lino.

La primera película que filmamos fue con María Antonieta Pons, Roberto Cañedo, Armando Calvo, y La Tucita. La película se llama *Flor de Caña*. Y otra se llama *Bajo el Cielo de México*, con Miguel Aceves Mejía. Otra se llama *Sólo Veracruz es Bello*. Otra se llama *Las Costeñas son bravas*. Otra se llama *Músico Derrotado*, y otra se llama *La (...) del Puerto*. Siete películas hice en total. Esto fue en 1953.

Los primeros discos que grabamos fueron de 45 rev. allá en México, Después fueron LP, o sea, 33 revoluciones. Mi jarana está retratada en la boquilla del disco. Así fue que la última grabación que hice, tiene 12 años, y la grabé en el Hotel Mocambo, para San Francisco, Baja California (*sic*).

**Cuando iban a los estudios de cine o a grabar discos, ¿recibían alguna indicación por parte de los técnicos o los directores artísticos para tocar los sones?**



Bueno, sí: "no salirse del renglón". No salirse del nivel, y además, te dan escrito, un sketch, una lista, y eso hay que estudiarlo por tiempo de un mes, todos los días. Es como el que va a recitar: Cuando se aprende la recitación de memoria, ya no tiene uno que ver el papel.

**ANDRES MORENO:**

Tal parece que el son pausado sufre una transformación con la corriente comercial. Esa transformación vuelve con la inauguración del IVEC. El IVEC quiere rescatar lo viejo, pero de esa intención a hoy, parece que el son vuelve a surgir con la misma intención comercial. La intención de los nuevos grupos es la de ganar dinero grabando muchos casetes. Y otra vez quedó atrás la intención de los viejos, que tratan de conservar su música, sus raíces, sus costumbres, sus ritmos, sus formas. Tal parece que para los jóvenes, lo único que importa es grabar cassettes; que se escuchen y que se vendan.

*IVEC son las siglas del Instituto Veracruzano de Cultura.*

*Las grabaciones a las que se refiere Andrés son producciones particulares que hacen los propios grupos en asociación con pequeñas compañías grabadoras. Este nuevo proceso constituye un nuevo modo de difusión y preservación de la música regional.*

### 5.3.5.- *Los actos políticos*

#### **INES RIVAS:**

Le tocamos al señor Miguel Alemán... Éramos unos chamacos. Le tocamos al señor López Mateos, y entonces ya tocábamos regular. Le tocamos a Ruiz Cortines. Le tocamos a Gustavo Díaz Ordaz. Le tocamos al Sr. Echeverría. Le tocamos al Sr. Carlos Salinas de Gortari cuando iba a recibir la Silla... Fue en Jalapa, en el parque deportivo. Yo salí contratado del Palacio de Boca del Río. Me dijeron dónde iba a tocar y a qué hora (...)

#### **MARIO CABRERA:**

Don Miguel Alemán sucedió a Ruiz Cortines. Alemán le dio tanta fuerza al son jarocho que hizo himno veracruzano el son de La Bamba. La Bamba fue muy famosa. La otra vez me decía un señor, que un americano había inventado La Bamba; yo le dije "tú estás loco". Yo me empecé a reír. Imagínese, con esta vez, ya van dos veces que se hace popular. La Bamba en ese tiempo la traía en su gira política don Miguel Alemán como himno veracruzano ¿Cómo van a creer que la hizo un gringo apenas ahora? La Bamba tiene su historia. Yo me acuerdo que La Bamba es lo que más me hacían bailar de chico.

#### **LEONARDO SOSA:**

El son, en la política, no se toca. Si yo estoy cantando y el cliente me dice: "hazle un verso al diputado Fulano, o al gobernador", pues no se lo hacemos, porque el cliente puede querer un verso para un político, pero puede que en otra mesa estén los del otro bando, y entonces se van a querer contestar, y yo creo que la música no se puede meter en la política, porque hay falta de respeto. Hemos tocado en fiestas que se hacen generalmente cuando el político llegó de su campaña y va a ser la hora de la comida. Uno va a trabajar allí una o dos horas. Nos invitan para amenizar esas fiestas. Se le hacen algunos versos a aquel político, pero en su fiesta, mientras no. En campaña no. No tocamos porque con uno quedas bien y con otro quedas mal.

*La Bamba: símbolo festivo convertido en estrategia de identidad política.*

### 5.3.6.- *El Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan:*

**DIEGO LOPEZ:**

Inicialmente Humberto Aguirre Tinoco, quien fue uno de los iniciadores del Encuentro de Jaraneros, contaba con un subsidio de Bellas Artes, que era la institución de la que dependían las Casas de Cultura. Ahora pertenecen al Estado, el Estado las regula.

Hace 15 años, el presupuesto que se asignaba era suficiente para el Encuentro, pero la austeridad, la inflación, los problemas económicos del país arrasaron con todo. Bellas Artes se desentendió de las Casas de Cultura y éstas cayeron en un bache. Se buscó la manera de que el Encuentro de Jaraneros sobreviviera y empezamos a pedir apoyos. Entraron al relevo el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC) y el Gobierno del Estado. El IVEC proporciona los fondos para gratificar a los artistas participantes.

En el grupo Siquisirí, desde que se formó, hace ocho años, dijimos "¿cómo es posible que los de fuera tengan injerencia en la organización de nuestro evento?". Entonces decidimos echarnos a cuestras todo el trabajito. Y ya tenemos cinco años participando en la organización, aunque creemos que nuestra acción todavía es incipiente. Ahora, el principal problema es el económico. Siempre encontramos respuesta del Gobierno del Estado, pero no es suficiente. Debemos andar pidiendo prestado, conseguir de nuestra bolsa para sufragar los gastos de los jaraneros que vienen de fuera a hacer también la fiesta. Y pensamos que se lo merecen. Procuramos darle a cada jaranero para su pasaje, darle alimentación y hospedaje. Aparte, su gratificación por participar en el Encuentro de Jaraneros. Hacemos mucho trabajo. Comenzamos por ver al Gobierno del Estado, vemos al IVEC, a los particulares, etc. Lo que nosotros podemos hacer manualmente es instalar la escenografía. El señor Jorge Rello nos ayuda. Últimamente conseguimos 100 sillas para la gente.

El grupo Siquisirí es la organización central y se apoya del Gobierno del Estado. Pero como en todo Gobierno, nunca hay presupuesto para las cuestiones culturales. Sin embargo, siento que sí nos apoya el Gobierno. En 94 nos falló el IVEC. Ni siquiera se paró aquí para preguntarnos "¿Qué pasó, qué necesitan?" (...)

**JUAN MIXTEGA:**

A veces íbamos al Encuentro de Jaraneros.

**RAMON GUTIERREZ:**

*Diego López es el requintista y pregonero del grupo jarocho Siquisirí, de Tlacotalpan. Los miembros de este grupo constituyen además la asociación civil "Amigos del Son", que se ha encargado de la organización del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan, junto con Radio Educación y otras instituciones estatales.*

*La celebración del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan se ha reproducido en otras comunidades de manera similar. Estos eventos constituyen una nueva forma de transmisión del son.*

En ese tiempo (cuando Mono Blanco se formó) el son se estaba acabando, y empezaron a trabajar con el ISSSTE. Arcadio era la figura de Mono Blanco. Empezaron a participar en el Encuentro de Jaraneros, que eran puros grupos de gente muy grande, no participaban jóvenes. A partir de la figura de Arcadio mucha gente empezó a tocar. A Arcadio se le hizo justicia hasta su vejez. Ahí empezó todo.

**TOMAS ROSADO:**

Tengo once años de jaranero. Participo en el Encuentro de Jaraneros desde hace diez años. Primero no era un encuentro, sino un concurso, pero hubo problemas porque había confrontaciones entre los músicos. Creo que es mejor que no sea ya un concurso, aunque se ve a leguas quién toca mejor y quién no toca bien. Cada quien tiene su estilo. Hay grupos que viven de la música y están ensayando todo el tiempo, pero hay muchos grupos que nada más se juntan en ese tiempo, como los músicos de rancho, que están dos o tres días antes de la fiesta, y hasta el otro año se vuelven a juntar.

## 5.4. AMOR Y MUERTE

### 5.4.1.- *El amor*

#### **JUAN POLITO:**

Los niños se crían inocentemente. Yo, siendo de la edad de 10 años, supe que un muchacho de 13 se quería casar, pero su papá no quería. Ese muchacho lloraba en cantidad porque se había enamorado de una mujer. A ese joven se le iba en puro llorar. Cuando lo buscó su papá, temprano, ya no estaba. Entonces salieron a buscarlo, y lo encontraron que andaba corriendo por todo el monte. Le pusieron una cadena y lo corralearon con estacas de árbol. Ahí le llevaban su desayuno, su comida y su cena, en un platillito. El comía, pero cuando le hablaban, nada más hacía señas. Y cuando se sorrajaba él mismo, arrasaba con lo que podía y con lo que había allí sembrado. Y eran pocos los médicos que había. Y vino el día en que el cabello le llegaba hasta el piso. Y con la misma cadena que lo ataba al árbol se enredó todo, y quedó ahí, ahorcado. Y duró seis años allí, colgado, al pie de una casita que le habían hecho.

Se comprende que a un joven de trece a catorce años le llama la atención el amor. Y no se le debe evitar, porque la misma naturaleza hace que el hombre se enloquezca en su persona. Pero hubo gente que no lo entendió. Ahora un muchacho de trece o catorce años ya se quiere casar, pero ya le dan el permiso para que se case.

#### **JUAN MIXTEGA:**

Primero agarra uno la amistad. Después ellas van entendiendo de qué va esa amistad. Uno le va entendiendo a ella. Por ahí uno empieza; que con las mentiras, que... "te voy pedir eh"... Y va uno vacilando. Por ahí se desata el amor. Yo así tengo varias mujeres. Nunca he tenido una jarana que me haga quedar mal. Yo creo que no supe cuidar mi cuerpo. Nada más llegaba el sábado y me iba al huapango. Ya el lunes iba yo al monte, toda la semana. No me cuidé, porque aparte del trabajo de hacha, andaba yo de enamorado el sábado. (...)

A los catorce años, tuve mi primera compañera. (...) Una tarde me llamó la atención mi compañera. Quería un mandil. Yo no le iba a pedir a mi papá, yo ya tenía mi compañera. Me puse a desgranar maíz, lo pesé y le dije a mi papá que iba a vender

*El amor y la muerte son elementos del ciclo de la vida. Los testimonios que presento a continuación tratan del amor y de la muerte, y de las maneras de celebrar estos acontecimientos vitales de manera colectiva a través de las bodas o los actos fúnebres, donde el son jarocho también encuentra un espacio de existencia.*

esa arrobita de maíz. A mi papá eso no le gustó. Creo que tenía yo derecho, y no para la bebida, sino para el mandil de mi compañera. Me uní con mi compañera, era yo nuevecito, pero sabía trabajar el campo. Ya de ahí me dispuse a ponerme aparte. Cuando uno es jovencito cree uno que ya no va a hallar otra compañera. (...) Yo me disgusté un día con una mujer y entonces le dejé mis gallinas. El problema fue que ella no quería que yo le hablara a mi mamá. Y eso, pues no está bien.

Mi mujer sabía de que maldad padecía yo con las mujeres; y para que yo no pudiera salir, me mojaba la ropa. Yo le decía, "¡ya me voy al huapango!" y ella me decía, "no, todavía no se seca tu ropa." Pero eso era por celos. Yo me volteaba las bolsas. Como hombre, yo le daba todo mi dinero, pero ya sabe usted que el hombre es mañoso...

Esta historia es larga. Que Dios me perdone, pero les voy contar algo: Se empezó a enamorar de mí mi madrastra. Bajamos un caminito, junto a la poza. Ella me dijo, allí en la curva: "Juan, yo quiero hablar contigo... Pero pon tu carga"... Yo iba cargando un tercio de leña. Me dijo, "Juan, yo te he soñado... te quiero mucho y quiero estar contigo". Yo le platiqué esto a un amigo, y el me dijo, "no hombre; para esto, el mundo es muy grande, y hay muchas mujeres". Y pensé, perdonando la palabra, "yo soy muy putaño, pero no con mi misma mamá, que es mi madrastra".

**INES RIVAS:**

Soy solo, no tengo a nadie, mas que mi instrumento, que me acompaña. Y estoy encantado de la vida. Apenas me empiezo a amarrar a una señora por ahí, para tener cobija ¿no? para que lo vean a uno cuando se enferma, porque no siempre está uno bien. Ya le busqué cuarto, ya le busqué casa, nomás estoy esperando que llegue. Es una señora muy buena, buena conmigo y yo bueno con ella. No hay pleito, no hay nada. Es como si fuéramos hermanos.

**JUAN POLITO:**

Antes había un arroyo donde la gente se iba a bañar. A veces había muchachas que se iban a bañar, y por ahí pasa uno, que también es chamacón, y uno le dice a la muchacha "¿Por qué no me invitas a bañarme?" Y la muchacha dice: "Ándale, arrímate si quieres"... Por ahí entra la amistad. Y si no, cuando estan lavando su maíz, uno se acerca, y con que uno le diga "Oye, me quiero casar contigo", ella dice: "Bueno, pues ve y

dile a mis papás; corre a decir en mi casa..". Era la inocencia de la chamacada. Los papás daban su conformidad. Ahora ya las mujeres son más vivarachas... ¡Ja, ja!..

Cuando yo empecé a tocar, ¡Ah, cómo me di gusto! Usaba yo un perfume que me gustaba mucho. Veía yo a una muchacha y se lo ponía. Le decía: "Quiero que te pongas este sombrero". La muchacha me decía: "Qué sombrero tan limpio". Y se agarraba el cabello y le quedaba el aroma del sombrero.

Yo he visto unos libros muy especiales. Ya hay libros en donde se orienta uno...

**MANUEL PAVA:**

Antes, cuando un joven le quería agarrar el brazo a una muchacha, nomás no se podía. En aquel tiempo había mucha delicadeza para el amor. Los papás de la muchacha, si sabían que andabas enamorando a su hija, te decían: "Yo sé que tú quieres a mi hija, ¿Por qué no llegas a la casa, para que platiquen?" Pero en aquel tiempo nos daba vergüenza. Uno tenía que buscar a un hombre de edad que nos fuera a representar, para hablar con los papás. Se llamaba Embajador. Si se arreglaban con los papás, entonces ya podía ir uno a visitar a la muchacha, pero en su casa; en la calle ni siquiera parabas a la muchacha. Ahora en la calle se van abrazando, se van besando.... pero antes no. Y antes, las muchachas tenían el vestido hasta la pata; bien cubierta la muchacha. Y se usaban listones que se ponían las inditas. Porque en aquel tiempo había muchas inditas de refajo, con sus pompones de cinta. Se pasaban los listones por el pelo, quién sabe cómo le hacían. En aquel tiempo había mucho respeto por la mujer.

Yo me enamoré de una muchacha de por allá, por Campeche. Ella era tortillera. La andaba yo enamorando. Y ella se enamoró de mí. Y me dijo "yo te voy a aceptar, pero con la condición de que te quedas aquí en mi casa. Mi papá te va a enseñar a trabajar al estilo de aquí". Y yo casi me resolví a quedarme allá, por el amor de esa muchacha. Y les dije a mis compañeros "yo me quedo aquí" "¿Cómo?" -me decían- Y yo respondí "Sí. Es que estoy enamorado de una muchacha de aquí y me voy a quedar en su casa". Entonces mis compañeros me dijeron "No Manuel, si te quedas aquí, ¿Cuándo vas a volver a ver tu tierra?". En aquel tiempo no había carreteras.... Me quedé pensando que quizá tenían razón mis compañeros. Allí me iba yo a quedar solito y ya nunca iba a ver a mis papás. Me resolví a irme con mis compañeros.

En aquel tiempo no había tanta cosa para el pelo ¿Sabe que se usaba? Se usaba el amole y un pedazo de cáscara de jonote.

Eso lo masticaban con una piedrita y lo dejaban para que se cuajara. Esa grasa la ponían en un frasquito y eso era lo que se untaban en la cabeza. Lo que sobraba, lo usaban cuando se iban a bañar, con eso se limpiaban. Una muchacha bien bañada, aunque fuera indita, era cosa bien bonita.

**MARIO CABRERA:**

Los padres tuyos iban a pedir permiso a los padres de la novia para que tú pudieras platicar con ella... nada más platicar. Además, te ponían un horario. Cuando tú llegabas, se ponía la abuelita al pie tuyo para estar oyendo lo que le decías a la muchacha. No podías decirle ni "mi alma" ni "mi amor", porque ahí estaba la abuela. Mucho menos te dejaban tocarla. Ahora todo el mundo sale con quien quiere y ya es muy diferente.

El fandango era la mejor ocasión para hablar de amores. El que sobresalía era muy bien visto, y el que bailaba bien, pues tenía mejor suerte con el sexo opuesto. El sentimiento que tenía el hombre se desplegaba en el fandango en forma de versos. A veces había dos hombres que querían a una muchacha y la forma de disputársela era por medio de versos. Nadie se quería quedar atrás; todo el mundo competía, siempre en forma de versos. Cada quien improvisaba, y había unos más buenos que otros.

**SIMON BAXIN:**

*El muchacho enamorado  
precaución ha de tener  
buen cuchillo, buena espada  
y buenas patas pa' correr*

Antes, si la mujer era señorita, se ponía una flor en el pelo por el lado izquierdo. Si era señora, por el lado derecho. La viuda nomás se vestía y se peinaba, y si se arreglaba, también se ponía la flor por el lado derecho. El hombre se ponía su sombrero canteado y su pañuelo al cuello.

**JUAN POLITO:**

Una vez yo fui a representar a un muchacho al Registro Civil. El juez preguntó "¿Cuántos años tiene este chamaco?" Y yo dije "catorce". "¿Y la muchacha?" "Trece", contesté. El juez dijo: "No hay casamiento, porque todavía no llega la ley para ellos". A veces, entre la gente hacen un convenio, y ya se juntan, y a los tres años los casan de nuevo. Se comprende que están muy enamorados. A mí me ha tocado andar en esto. Me vienen a ver las personas para pedirme que sea Embajador.



**ANDRES MORENO:**

El Embajador muchas veces no es de la familia. A veces es la persona más anciana, más preparada o más sabia de la comunidad, y es el personaje con quien van a hablar los padres para que haga todos los trámites. El Embajador es el que habla, el que pide a la novia, el que decide los detalles: cuándo se casan, cómo se va a hacer la boda, etc. Está facultado para repartir en la mesa, para cuidar que todos queden satisfechos; desde las que están haciendo las tortillas hasta los padrinos. Sin ser miembro de la familia, es el que tiene el mando de toda la fiesta.

**MANUEL PAVA:**

Cuando uno quería casarse, iban los padres del novio a hablar con los papás de la novia para arreglar el casamiento. Y los papás de la novia decían "Está bien, pero ya saben que tienen que dar un toro para la boda". En ese tiempo se usaba pura música de jarana. Los novios salían de la iglesia y todos iban tocando detrás. Tocaban La Bamba, El Siquisirí, ¡puras cosas bonitas! Tocaban el son de El Tatabiguiyayo. Se cantaba La Indita en mexicano.

**JUAN MIXTEGA:**

En cada casamiento mataban un toro. Llamaban al Embajador para que le diera consejos a los novios. Los consejos eran que no se pelearan, que vivieran bien, que la suegra sería la segunda mamá, y el suegro el segundo papá. Yo fui una vez a un casamiento a Tilapa. El público quería entrar a ver a la muchacha que se estaba cambiando, pero se puso una grandota en la puerta y no dejaba ver, ni dejaba pasar a nadie. Nosotros estábamos con el toro, tocando, empapados en sudor. Luego llamaron a la mamá y al papá. El papá ya estaba "picado", y en ese momento empezó a decir: "Mi hija pasa en mando de otro. Hasta aquí yo respondí de la educación que le di. Ahora pasa la suegra a ser su segunda mamá, y el suegro su segundo papá. La mujer se chiveó, no habló, pero el papá siguió hablando. Pero entonces no usaban cola, nada más el vestido largo, y el novio la camisa blanca y el pantalón negro. Ahora el novio tiene que ponerse el moño; aunque sea prestado, pero antes no. Ya en la noche llegaba el Embajador, con sus galones de bebida, y nosotros atrás, tocando. Nos iban sirviendo nuestra copita.

**ANDRES MORENO:**

Mi esposa es de Nopalapan. Nos casamos aquí y después nos

fuimos para el rancho, y celebramos la fiesta a la manera de los de Nopalapan. Fuimos a la casa de mi suegro y nos arrodillamos para que nos echara la bendición con los sones. Fuimos a la iglesia, y se volvió a decir una misa para nosotros. Se tocó otra vez El Copiado. Yo tengo unas décimas que me dio don Simón Baxin, que son unas décimas que se van diciendo en este son, también conocido como El Sapo y la Sapa. Es un sonsonete que se va tocando desde que se va a traer a la novia. Aquí ya no se acostumbra. Antes, la costumbre era que se iba a traer a los novios con música. Los cuetes iban anunciando la boda, y los músicos, atrás, iban tocando El Sapo y la Sapa. Por el lado de Rodríguez Clara, a ese son le llaman El Copiado. Cuando tocaban El Copiado, había un receso. Se paraban los músicos y empezaban a darse consejos en verso, los padres a los hijos o los hijos a los padres. Siempre con el tema de la despedida. Y después los versos de La Indita, que se le dedicaban a los padrinos y a la novia. Se cantaba en mexicano todo lo que el novio podía darle a la novia.

Mi boda fue de dos días, porque un día antes se prepara todo para el fandango. Allá se acostumbra que un día es para preparar la comida, y otro para bailar el fandango.

## 5.1.2.- *La muerte*

### **INES RIVAS:**

Falleció mi papá en 1950, el 24 de noviembre, allá en Tres Valles. No más estuve de luto nueve días, porque pedimos fiado todo: rezanderas, pan, vino, galletas, café. Todo fiado. Hasta la caja. A las rezanderas se les paga para que no pene el espíritu. Sin eso, la persona, o sea, su espíritu, pena por siempre. El espíritu sale cuando se muere la gente.

Yo le he tocado a muertos. Le he tocado a difuntos en los velorios. Les he tocado a la hora que los van a sepultar. El huapango que le gustaba al difunto es el que se le toca en su entierro. Se le toca como tres o cuatro veces. Primero se tocan otros, y al final el que le gustaba más.

### **JUAN MIXTEGA:**

A los niños que morían se les tocaba El Trompito. En aquel tiempo se jugaba mucho al trompo. Se les tocaba ese son y el de El Pájaro Cú "en pausado", porque se oyen tristes. Ibamos acompañando al difuntito hasta el panteón. Aunque se muriera a las tres de la mañana, nos iban a despertar, y allí íbamos nosotros. La mamá agarraba sentimiento...

### **MANUEL PAVA:**

A los niños muertos se les tocaba El Siquisirí, El Pájaro Cú, que es triste, El Trompito, El Colás, etc. Antes, el niño chiquito estaba tendido y nosotros le estábamos tocando. Antes, por Tonalapa, íbamos siguiendo al difuntito.

### **JUAN POLITO:**

Vino una epidemia en que morían varios niños cada tres días. A esos se les tenía que cantar toda la noche con la jarana. A la hora de llevarlos al entierro les seguíamos tocando. Yo era chico y me escondía, pero les iba a tocar. Me decían "¡Ya se murió otro niño!" Y nos iban a buscar para tocarle a los niños. Con la jaranita yo les tocaba El Siquisirí, La Bamba, El Toro.... Cuando aprendí a tocar la guitarra de son empecé a tocarles un son que decían los antiguos que le pertenecía a los niños. Ese son se llama El Trompo. A los niños antes les gustaba jugar al trompo, y ese es el son que les tocábamos. Pero tenías que tener el corazón duro, porque uno llora con los niños. Las mamás decían: "¡Lástima de mi niño, que le gustaba jugar el

trompo!"... Ya tenía yo como trece o catorce años.	
--	--

## 5.5.- LA MÚSICA

### 5.5.1.- *El Tempo*

#### **MANUEL PAVA:**

En ese tiempo tocábamos en pausadito...

#### **INES RIVAS:**

Ya no se toca como en la antigüedad, como antes... era muy diferente. Ahora es más armonizado, tiene más rapidez, más acento.

Comenzó a acelerarse la música en 1959. Pasaban los programa por la "W" y todos los grupos subieron la velocidad.

#### **MARIO CABRERA:**

Busco darle autenticidad con vida, para no quedarse con el sonsonete del fandango (...) Antes, la gente amanecía en los fandangos, porque se tocaba muy lento y nadie se cansaba. Ahora es rápido y es muy cansado y se requiere mucha condición física. Uno ya no se amaneca porque no se puede aguantar.

#### **JUAN POLITO:**

Este son que tocamos ahorita se llama El Siquisirí en pausado. También lo puedo tocar corrido. Es la misma detonación, nada más que más rápido. El que lo baila también se apura. Hay

*Los cambios tecnológicos, los requerimientos de la industria musical y la adopción de ciertos valores de la cultura moderna han modificado las características internas de la música veracruzana tradicional. Elementos como el tempo, las secuencias armónicas y la estructura de las piezas musicales se transforman continuamente en su tránsito por espacios y tiempos nuevos. Los siguientes testimonios exponen, en sus propios términos, las maneras de concebir la música y sus transformaciones.*

lugares que así tocan. Aquí se toca abreviado cuando encontramos a alguien que baila rápido y nos lo pide, y nosotros les demostramos que también sabemos tocar en corrido y en pausado.

Ahora casi ya le tengo miedo al fandango, porque tengo que tocar rápido, a como vaya la gente. Eso es muy cansado para mí. Allá en las rancherías se tocaba en pausado, se tocaba "por cuatro" o "por menor". Había muy buenos guitarreros. Tocaban con cuerdas de tripa. Mi instrumento lo compré con cuerdas de tripa que sonaban muy fuerte.

Esa gente nueva lo turba a uno. Puro taconazo corrido, ija, jal..

#### **ANDRES MORENO:**

Si el son se toca pausadito, el músico o el guitarrero le puede dar toda la figura que quiere; las jaranas acompañan a su gusto, y así le da la forma al son. El son abreviado o corrido es diferente del son pausado. Por lo regular, en los ranchos, la gente de edad toca el son en pausado, pero las generaciones nuevas, que han aprendido a bailar viendo el ballet y el baile veracruzano dentro de un grupo de danza, aceleran, corren el son; lo corretean. Ellos, los viejos, están acostumbrados a este tipo de música más lenta. En los velorios se toca todavía más en pausado. Hay comunidades donde la gente no quiere que se toque el son en corrido. Aquí por Marquesillo las mujeres piden el son en pausado, y si tocan rápido, la mujerada empieza a asentar con los pies para que los músicos bajen su velocidad. Y no se bajan de la tarima hasta que les toquen el son en pausado. En el son pausado, los bailadores le dan toda la figura, y lo bailan como lo sienten, y en el son corrido no, porque tienen que zapatear y zapatear, y se preocupan más por no perder el paso que por sentir el son. El son pausadito va sacando todo lo que el bailarín tiene dentro.

La música no debe hacerse al bailarín, el bailarín debe hacerse a la música. Lo que está ocurriendo en los fandangos últimamente con los bailarines jóvenes es que aceleran el son.

Es raro que aquí en un fandango no se pida El Borracho. Son sones que comienzan muy despacito, muy despacito, igual que El Fandanguito. El son arranca, se para y vuelve a tocarse otra vez. Los músicos se siguen tocando por mucho tiempo.

#### **LEONARDO SOSA:**

Antes tocaban el mismo son de ahora, nomás que un poco más lento. Es lo único que tiene de gane. El cambio se debe a que antes el son era triste, y ahora el son es alegre. El son, al tocarlo más rápido, se hizo alegre. El Pájaro Cú, por ejemplo,

se toca ahora más rápido, más abreviado. Se bailaba, sólo que más lento.

**CIRILO PROMOTOR:**

...Al ballet la música vieja casi no le gusta, porque es más lenta (...) Nada menos, aquí en Alvarado, donde yo voy a enseñar sonos, la música vieja no la quieren. Se les hace muy lenta.

**TOMAS ROSADO:**

No hay ningún jaranero que toque igual un son dos veces. Lo tocas según tu ánimo (...) Un son puede durar cinco o diez minutos o dos o tres horas (...) En los fandangos, los sonos duran mucho tiempo...

### 5.5.2.- La afinación

**INES RIVAS:**

La afinación vieja era muy fácil, pero desde 1956 se empezó a usar afinación nueva, afinación de guitarra. Claro que es bonita esa, porque no tienes que estar cambiando las clavijas. El cambio de tono es nomás con tres dedos, es como la guitarra de canción. Y por eso es más económico y se oye más bonito. Y así se ha ido, se ha ido, se ha ido, hasta la fecha.

**ANDRES MORENO:**

Lo valioso de don Juan Mixtega es su dominio del "maniqueo", sus afinaciones; la manera en que le va dando su "detonación" al son.

Allá en las rancherías se tocaba en pausado, se tocaba "por cuatro" o "por menor" (...)

Cuando uno va a un fandango en el rancho, siempre hay gente tocando. Nada más que tú sabes que siempre hay gente egoísta... Los músicos están tocando a una altura. Cuando uno llega a tocar pone uno los instrumentos en el tono que se está tocando. Pero ellos cambian el tono a otra altura, ponen otra afinación. Eso es para ver si el nuevo jaranero puede afinar....

**RAMON CUTIERREZ:**

En el ballet tocan la jarana como guitarra; perdieron las

*El son jarocho se caracteriza por su amplísima variedad de afinaciones tradicionales para sus instrumentos. El tiempo, implacable, se lleva consigo este saber musical.*

afinaciones, perdieron la manera de cantar.

**TOMAS ROSADO:**

Los jaraneros afinan de oído. Escuchan la primera cuerda. Ellos buscan la manera, pero afinan. Una jarana chiquita no se puede afinar como una grande, porque se revientan las cuerdas. Hay jaraneros que en lugar de cuerdas de guitarra le ponen a su instrumento cordel de pescar muy fino. Las jaranas se afinan distinto de acuerdo a su tamaño (...)

Los tonos más compatibles para la voz humana, según los músicos, son Sol, La y Do. El grupo Siquisirí toca en Do, que es un tono muy alto. Don Cirilo toca en Re, "Bizcola" toca en Sol, y nosotros tocamos en La. Cada quién toca "a su voz".

### 5.5.3.- *Los instrumentos*

#### **MARIO CABRERA:**

En ese tiempo había un trío jarocho, el *Trío Alvaradeño*, formado Nacho, Sebastián y Luis. Estuvieron tocando con el conjunto *Tierra Blanca*, en México, en el período de Ruiz Cortines, y luego se regresaron. Trabajamos 17 años juntos. Antes de trabajar con ellos, mi papá nos tocaba junto con otro señor de Laguna. Toño Mata tocaba requinto, Ramón Casarín tocaba jarana, Mario Barradas tocaba el arpa, "El Chato" Villarau tocaba violín. A otro le decían Huesca, pero se llamaba Miguel Ramón, que tocaba violín muy bonito. Ponciano Castro tocaba el arpa, don Ignacio Casarín tocaba jarana.

#### **JUAN MIXTEGA:**

Guadalupe Pólito tocaba el violín que saltaba. Cuando tocaba con micrófono, él tenía que ponerse a un lado. Si no, se oía nada más su puro violín. En aquel tiempo la encordadura de la jarana era pura cuerda de tripa, y el violín si saltaba. Pero ahora con tanta escandalera le tapan la voz al violín. Para que salte el violín, necesitamos tocar muy despacio.

#### **ANDRES MORENO:**

Son muy pocos ya los violinistas. Está un señor de El Nopal. En Buenos Aires Texalpa, hay otro violinero. Está el Señor Santos Bustamante, que es un excelente violinero. En Tepanca hay uno. Pero ya son muy pocos en comparación con la cantidad de violinistas que había antes. Antes nunca faltaban uno o dos violines en el fandango. Hoy hay fandangos en que no hay ni un violín.

#### **MANUEL PAVA:**

En ese tiempo se usaba la guitarra, que hoy se llama requinto. Se encordaba con cuerdas poblanas; pura cuerda poblana, que era de tripa. No había de estas cuerdas de plástico. Las poblanas eran de tripa. Ibas a la tienda y te sacaban el mazo de cuerda de tripa.

**JUAN MIXTEGA.-** Y luego esas cuerdas que dice tío Manuel se vinieron a declarar cuerdas romanas. También eran de tripa, pero más buenas. Luego vinieron estas cuerdas de nylon, que



ya no se revientan. Las cuerdas de tripa sonaban menos, pero afinaban más. Las jaranas eran todas de diez cuerdas. Esta (jarana) "primera" ha de tener como sesenta años. Tengo otra que tiene más de veinte años. Yo las toco seguido. Dicen que dejando de tocar se le descompone la voz a la jarana.

**RAMON GUTIERREZ:**

Estudio laudería en la Universidad. También me dedico a hacer instrumentos. Utilizo técnicas tradicionales para reparar y hacer instrumentos. Pero yo hago mis instrumentos con mi estilo.

La región de Los Tuxtlas es, yo creo, donde mejor se hacen las jaranas. Suenan muy bien. Creo que eso es lo importante de un instrumento. Algunos pueden pensar que es mejor que esté bien terminado, que esté bien decoradito, pero si suena a caja de zapatos ¿para qué te sirve? Las jaranas de los ballets son hechas como guitarras. Son unas guitarritas, con maquinaria y afinación de guitarra.

**LEONARDO SOSA:**

El son aquí se toca con estos instrumentos: requinto, arpa y jarana. Le han metido la guitarra sexta al son jarocho, porque se acopla más, se hace un son más medido con la guitarra. La guitarra es como la huapanguera en el son huasteco. La guitarra es más medida. Aquí tocamos la música más auténtica: requinto, jarana y guitarra. Por el sur es requinto y jaranas. Aquí en Boca del Río, arpa, requinto y jarana. Es lo más auténtico.

**TOMAS ROSADO:**

Utilizamos cuerdas de guitarra. Nos vamos adaptando a la civilización. No estamos como antes, con cuerdas de tripa de gato o de cochino. Esas cuerdas no duraban un fandango, había que cambiarlas a cada rato. En los ranchos también se toca con cuerdas de guitarra.

#### 5.5.4.- *El repertorio*

##### **SIMON BAXIN:**

Yo tenía como 10 000 versos. Empezaba yo desde las siete de la noche y terminaba hasta amanecer, sin repetir versos. Ya aclarandito salía yo, pero sin repetir. Ese era mi gusto; no repetir ningún verso.... Pero todo se acaba...

##### **MARIO CABRERA:**

El repertorio de antes era el mismo de ahora: La Bamba, El Ahualulco, El Tilingolingo, El Gavilancito, El Huateque, La Vieja, El Carpintero, El Colás (...)

##### **¿Cuáles son los sones que surgieron con la generación de Lino Chávez?**

Lino Carrillo compuso La Yerbabuena, El Jarocho, El Tilingolingo, El Huateque, La Cumbamba, El Toro Retozón y otros. Actualmente se siguen bailando sones viejos como La Bamba o El Colás. El Colás se usa para empezar a bailar. Nosotros bailamos El Pájaro Carpintero, El Cascabel, María Chuchena, El Torito, El Gavilancito, etc. Los sones que no bailamos son El Zacamandú, El Perro y otros.

##### **INES RIVAS:**

##### **¿Cómo se hace un repertorio jarocho? ¿Por qué unos sones se tocan y otros se dejan de tocar?**

Porque son los más conocidos, los más populares, que están grabados en todo el mundo. Claro que no vas a tocar uno... Suponiendo; está grabado el son de La Tuza, el son de El Gavilancito, El Canelo, El Pijul. Esos son sones viejos que no te sé decir quién es el autor. Entonces de ahí, sigue La Morena, El Cascabel, La Indita, El trompo, que es muy viejo. El Balajú, que dicen que lo hizo un marinero. Por eso dice en el verso:

*Balajú se fue y se fue  
no ha podido regresar  
entonces yo pregunté  
dónde te podré encontrar  
búscalos en las medianías del mar...*

No te sé decir en qué año lo hicieron, ni sé si el buque fue de carga o de Armada. Por eso hicieron esa conversación en Alvarado, porque ya sabes que no se ponen de acuerdo, es un merequetengue. Pero no, nunca se entienden.

**JUAN MIXTEGA:**

Lo malo fue que no le aprendimos los sones a mi abuelito. El tocaba La Bruja, El Aguanieve, El Carpintero, El Valedor, Las Poblanas, La Llorona. Sólo le aprendimos sones sencillos: La Bamba, El Zapateado, El Trompo, El Toro, Los Enanitos, El Colás, El Borracho, La Morena, El Pájaro Cú, El Balajú, La María Cirila, El Cascabel, La Morena, El Canelo, La Guacamaya, El Butaquito, etc. Con Andrés aprendí, El Guapo, La Culebra y El Conejo. Esos son los sones que me ha interesado aprender (...)

Había un son que se llamaba El Tatabiguiyayo. Es un son que casi ya nadie toca (...)

Los sones de mujeres son: La Morena, El Balajú, El Siquisirí, El Pájaro Cú. Dicen que El Colás era antes de puras mujeres, pero ahora entra un hombre entre las mujeres. El Butaquito era de dos mujeres (...) La Tarasca se conoce aquí como El Siquisirí Arribeño.

**ANDRES MORENO:**

Cada son tiene su gracia para bailarse. En El Borracho se pone una botella en medio de la tarima. El hombre toma la botella y, como si anduviera bolo, anda bamboleándose, pero sin perder el golpe del son, y luego le convida a la mujer.

La María Cirila la bailan en Tepanca agarrándose el delantal, y hacen como si estuvieran colando el atole. El estribillo habla sobre eso. Para bailar La Manta usaban un reboso, y se tendía el reboso como si estuvieran cerniendo el atole, arriba y abajo. Ya no se mira eso. En El Trompo, el baile consistía en girar... una vuelta... y otra....

Los movimientos del cuerpo siempre imitan a los personajes del son. El Zapateado es puro zapatear e ir buscando los ritmos de la jarana. En El Fandanguito la gracia es girar, cambiarse, dar vueltas, hacer las mudanzas. La María Cirila y Los Enanos son sones muy de aquí. La gente los pide mucho. También piden mucho La Iguana. La mujer brinca y brinca, como si una iguana la fuera a agarrar.

**MANUEL PAVA:**

Hay muchos sones que ya no se tocan, como El Gavilancito, La Petenera, El Valedor.... Me acuerdo que había un versito de La Petenera que decía:

*Marinero, ponga cuidado  
que el capitán de marina*

*ya nos lleva a navegar  
pongan cuidado que el barco  
nos se vaya a naufragar*

*Petenera petenera  
no hay quien te sepa cantar  
sólo los marineritos  
que navegan en la mar.*

Antes los viejitos le ponían nombre a los sones. Se cantaba El Cascabel y La Lloroncita, que ya casi nadie canta.

Lástima que yo no sé cantar, pero me gusta mucho. Un día me aprendí otro versito que dice:

*Yo me siento  
con fuerza muy sobrada  
hasta un niño me vence sin empeño  
soy águila que duerme encadenada  
o vil gusano que titán me sueño  
yo no sé si soy mucho o soy nada  
si soy átomo, grande o pequeño  
pero gusano, débil o fuerte  
sólo sé que soy tuyo hasta la muerte.*

A mí me gusta estudiar los versos de Antonio Plaza, pero no sé cantar, eso es lo malo. Yo hago esfuerzo por cantar, pero mi pecho no puede. Parece nada, pero cantar y tocar es obligar al cuerpo.

#### **JUAN POLITO:**

En una ocasión tocamos Los Panaderos, es muy divertido ese son. A veces nos reímos mucho porque cuando se sube un hombre le tocamos un son de mujeres, y si se sube una mujer, le tocamos un son de hombres.

#### **ANDRES MORENO:**

Algunos de los sones que más se tocan son El Borracho, Los Enanos y La María Cirila. Son sones que siguen vigentes. Es raro que aquí en un fandango no se pida El Borracho. Son sones que comienzan muy despacito, muy despacito, igual que El Fandanguito. El son arranca, se para y vuelve a tocarse otra vez. Los músicos se siguen tocando por mucho tiempo. Hay gente que no aprendió a tocar y se hizo cantador de oficio, gente a la que se le pedía que en un fandango le echara versos al "desenojo". Son versadores de oficio, pero hay jaraneros que también cantan. Hay sones viejos aquí: La Flor de Café, La Bruja, etc., son sones muy viejos, todos con la misma forma, el mismo estilo triste de aquí de la región. Y no sólo de aquí;

también en la sierra se toca así. Los viejos saben distinguir. Ellos dicen: ése está tocando El Pájaro Cú, pero no está tocando El pájaro Cú, porque le pone otros versos. A muchos grupos que hoy tienen gran cantidad de grabaciones les da lo mismo meter cualquier verso, aunque no sea del son que están tocando. Tú puedes escuchar las grabaciones de Tacoteno o de don Arcadio Hidalgo, y cantan versos de sones que no corresponden.

Ese es el sentir del campesino. Ese es su lenguaje, porque eso es lo que ve todos los días. Y así va componiendo sus versos. Hoy eso ha ido desapareciendo. Los cantadores que quedan, viven en el campo. El avance de la tecnología, el tocadiscos, la televisión; todo eso ha ido desplazando a esta música. Antes esto era parte de la vida misma del campesino. Y el campesino hace sus versos para expresar su sentir.

Para entrar a cantar, para entrar a bailar, etc., para todo hay un verso. Esa costumbre sólo entre alguna gente grande prevalece. Nosotros hemos echado a un lado estas cosas, y los grupos de jóvenes jaraneros lo han echado al olvido.

**LEONARDO SOSA:**

**¿Qué sones se requieren para formar un conjunto jarocho?**

Según la riqueza del grupo. La riqueza es la cantidad de sones que tiene aprendidos cada conjunto. Hay unos que sabemos diez o doce sones y somos músicos. Hay otros que saben veinte o treinta sones y también son músicos. Es raro el músico que sepa 80 sones. Sí los hay, pero es muy raro. La mayoría se sabe unos 15, 20 ó 25 sones.

Todos los sones son antidiluvianos. Nadie sabe quién los hizo. El Siquisirí, El Balajú, El Pájaro Cú, La María Chuchena, El Colás, El Ahualulco, El Jarabe Loco, El Carpintero, La Tienda; que es El Zapateado, El Tilingolingo, El Huateque, La Guacamaya, El Cascabel, El Palomo, La Bruja, La Iguana, La Tusa, El Canelo... Esos sones muy poco los piden. La gente no los conoce. Muy pocos músicos los tocan ya.

**¿Cuáles sones pide más la gente?**

El Ahualulco, El Balajú, El Pájaro Cú, El Tilingolingo, El Cascabel, La Bruja. Los que están grabados más comercialmente, que ya se comercian en cassette.

**ANTONIO BARRIOS.-** Todo ese es el son que más se pide. Estos son los sones que más pide el turismo. El Siquisirí, El Palomo... O sea, el material que ya ha sido grabado, ese es el que más nos pide el público, porque es el que conocen, el que han oído. 'Ora que los que no están grabados, es muy raro que los pidan. Es muy raro que pidan un son viejo. Por ejemplo, nunca

piden El Pijul, El Cangrejo, El Buscapiés, El Trompo, El Carpintero Viejo, Los Enanos, Los Chiles Verdes. Esos son sones muy viejos que ya casi nadie pide, porque han desaparecido del folklor. La Yerbabuena, El Cupidito... todos esos sones van descendiendo. Algunos sones sólo los conocemos de nombre. Por ejemplo Los Chiles Verdes. Son sones que ya han ido desapareciendo y sólo te sabes alguna cuarteta o un verso, pero uno no lo ejecuta porque no sabe uno ni cómo es la música.

**LEONARDO SOSA:** El son tiene una cosa: si yo me sé un verso, un tiempo completo de un son, eso ya es un son. Con que te sepas un tiempo completo de un son con su acompañamiento, ya estás tocando un son. Pero el cliente quiere oír el son con sus versos antdiluvianos.

Yo puedo hacer un son. Con la música puedo hacer un verso, otra copla, y es el mismo son, pero no es la misma letra. La gente quiere oírlo con su letra auténtica.

#### 5.5.5.- Mitos y leyendas:

##### **SIMON BAXIN:**

Había una persona que, bailando El Buscapiés, era admirado por cualquiera. El hombre no era ni gordo ni muy delgado, pero tenía agilidad para bailar El Buscapiés... Ese hombre siempre llegaba pidiendo El Buscapiés. Ese hombre era un artista... movía los pies... Y era muy viejito ese hombre.

Yo oía que los viejitos decían antes que en los fandangos el Diablo salía a cantar y a bailar. Dicen que en el Zapateado echaba chispas por los pies. Yo nunca lo vi.

##### **INES RIVAS:**

Al Vale Bejarano yo no lo conocí, pero fue el más chingón, el más necesario en ese tiempo. No te sé decir en que año fue que nació. Vale Bejarano era de Alvarado. Su vida era la de jaibeador, o sea, pescaba la jaiba. En ese entonces bajó Díaz Mirón a Alvarado. Según él, era el más chingón de todo el

*Algunos sones jarochos se relacionan con personajes míticos y legendarios. La tradición oral se convierte en música en sones como El Buscapiés o La Bruja. Las historias que se tejen en torno a las esotéricas letras de El Buscapiés constituyen un verdadero género de terror popular.*

*Otras veces los sones se refieren a personajes reales, héroes, caudillos o poetas populares. Tal es el caso de José Piedad "Vale" Bejarano, cuya versada circula entre las cantarinas voces jarochas, que repiten las anécdotas y los versos del "Vale" una y otra vez.*

mundo. Y Vale Bejarano no sabía ni cómo se llamaba la O. Entonces llegó Díaz Mirón a Alvarado haciendo poesías, unos cuantos versos chuecos, pero... Llegó Díaz Mirón, que era diplomático y escritor ¿Quién chingaos le iba a decir algo? Entonces le dijeron: "Aquí hay uno que se llama tío Vale Bejarano, es el azote de los improvisadores". Díaz Mirón dijo: "A ver, mándamelo traer". Cuando llegó el Vale, saludó con un verso. Díaz Mirón lo invitó a sentarse para conversar. Entonces Díaz Mirón le dijo al Vale: "me han dicho que usted es muy chingón tío Vale. A ver, dígame, ¿Qué corre más, el agua o el dinero? El Vale le dijo: "el agua". El otro le dijo. "No, el dinero". El Vale insistió: "el agua". Díaz Mirón le preguntó el por qué, y el Vale le respondió: "El dinero de noche está parado, no corre, pero el agua día y noche sigue corriendo". Otro día Díaz Mirón le dijo: "Oiga tío Vale, quiero que se vaya usted a México conmigo. Yo te visto, te calzo, te doy de comer." Tío se fue con Díaz Mirón, pero después de un año, veía que no pasaba nada. Entonces tío Vale decidió regresarse para Alvarado. Y como despedida, le compuso un verso a Díaz Mirón:

*Como voy de retirada  
mi deber es avisarte  
como no produces nada  
he pensado abandonarte  
porque está de la chingada  
vivir del amor al arte*

El Vale no fallaba nunca. Cuenta la gente antigua que en Alvarado se hacían fiestas de huapango cada domingo en el bulevar de allá. Se tocaba y se bailaba. Al Vale le gustaba mucho cantar y echar versos. De repente llegó un catrín a bailar, y el tío Vale empezó a echar versos, y el catrín no se dejaba perder. Y no se podían chingar entre los dos, y el tío Vale seguía echando versos, y aquel hombre le contestaba todo. Entonces un amigo del Vale le dijo: "Oye, tío Vale, mira los pies de ese hombre: trae un pie de lado; uno con pata de gallo, y otro con un casco. Y entonces el Vale cantó:

*Hay que sí, que sí, que no  
comencé uno, dos y tres  
en el cuatro me quedé  
en el cinco me confundo  
hoy me separo del mundo  
a rodar mi juventud  
cantadores como tú  
no he conocido en el mundo  
por eso es que me persigno  
con la señal de la Cruz*

Era el Diablo... El Vale se persignó...

**ANDRES MORENO:**

Hay muchas historias de El Buscapiés. Casi todos los sones se relacionan con los animales o con la naturaleza. Pero el Buscapiés es un son que se relaciona con la divinidad, se habla de Dios y del Diablo. Se cantan versos de La Magnífica. Son oraciones que se le van metiendo al son.

Una señora me contó, no me acuerdo si se trataba de su papá o de su abuelito; que el señor nada más oía los cuetes, y a la hora que fuera, él tomaba su machete, y, buscando el sonido, llegaba al fandango o al velorio. Pero un día que sabía que iba a haber un fandango, se alistó, se bañó bien, se puso los botines, -que no usaba más que para ir a bailar- y dijo: "Ora si llevo versos que ni el Diablo me los va a contestar". Y salió para el fandango. Se echó la jarana a la espalda y agarró rumbo al velorio. Y llegando al fandango se puso a cantar. Había muchos músicos y muchos buenos versadores. El había estudiado sus versos, y a veces los versadores le contestaban. Nomás que luego no le encontraban la consonante, hasta que llegó una persona que empezó a cantar desde muy atrás. Y ese desconocido tenía un vozarrón y una afinación que encantó a todos. Y siguió cantando. El hombre que había estudiado todos sus versos se los acabó, y aquél desconocido no dejó uno sin contestar. Después el desconocido empezó a echarle versos al primer versador. De pronto el hombre miró hacia abajo, y gritó aterrado cuando vio que su rival tenía los pies de gallo.

**MANUEL PAVA:**

En ese tiempo se veían muchas cosas. Una vez venía yo con Víctor Obix y llegamos a la esquina, donde estaba una tiendita. Le dije: "Mira, allá viene una sombra". Y me dijo "Sí, allá viene alguien". Quien sabe quién era.... Iba vestido con un paño negro. Nosotros nos quedamos mirando. Ese Víctor me dijo "¡vamos a seguirlo!" Y yo dije "¡ni madre, mira pa' donde va!".... Iba derecho al panteón. Quien sabe que cosa era eso; si era vivo o era muerto.... En aquel tiempo se veían muchas cosas.... Un día iba yo por donde está ahora el cine Lux, y vi a un hombre enacretado. Tenía una careta negra y me lo quedé mirando. No se metió conmigo, ni me habló, pero yo no supe quién era ese hombre (...)



### 5.5.6.- Evolución y “rescate”

**MARIO CABRERA:**

Nunca nos imaginamos que el son iba a evolucionar de esta forma, al grado de que ahora se investiga el fandango (...) En ese tiempo no había evolucionado esto, y la gente no se dedicaba a la música. Lo hacía por tradición, allá en sus pueblos, en sus ranchos, Hasta esa época era un baile llamado fandango, que era un baile muy distinto al que ahora estamos bailando, que ya fue una evolución la que yo le di. En el fandango bailas dos o tres pasos nada más. Eso es cansado para el público. Yo le di cierta evolución, la que yo enseñé en el 55. Esa es la escuela que tienen todos ahorita (...)

La música ha evolucionado. La gente de El Zapote, de Tlacotalpan o de los ranchos, toca en el estilo de antes. Incluso hay sones que ellos no tocan. Sólo tocan sones viejos, y los nuevos casi nadie los toca. Ellos no han querido evolucionar. Yo creo que eso es muy bonito; son las raíces, pero yo creo que si fuera músico, me gustaría aprender todo lo que se oye, todo lo que se hace en otros lados, y más, lo que está evolucionando. Y más en el baile. Allá no pueden bailar así como aquí, que es más evolucionado. No quiero decir que eso es degenerado, simplemente quiero decir que aquí hemos evolucionado.

Cuando fuimos a bailar al Astoria, el dueño me dijo: “¡Oye muchacho!... ¡Ven para acá!... Bailas muy bonito, pero bailas muy autóctono. Aquí lo que queremos es teatro. No sea tonto, ¡teatralízalo!. échale más ganas, ponle algo. Bailas muy autóctono. Yo tengo muchos años de ser empresario, y sé lo que te digo; conozco de artistas. Yo sé que tú puedes hacerlo si quieres. Hazlo y te vas a acordar de mí (...)

Hay una evolución, no una degeneración. Bailamos con la misma autenticidad: yo hago los mismos pasos que hace un bailarín de fandango, sólo que con mayor grado de dificultad. Se hacen igual, suenan igual, pero son más complicados. Sin embargo, son auténticos.

**RAMON GUTIERREZ:**

No. Ahí no hay evolución. El ballet folklórico dice que llevó “más arriba” al son. Pero no lo llevó al nivel que pretende, porque con el ballet se perdieron muchas cosas. Se perdió el fandango, perdieron la rítmica, los modos. Tocaban la jarana como guitarra; perdieron las afinaciones, perdieron la manera

*Los conceptos de “evolución” y “rescate” son recurrentes en muchas entrevistas. Ambos conceptos han estado presentes además en el discurso de muchas instituciones políticas y académicas.*

*Los testimonios siguientes nos ofrecen una visión múltiple y contradictoria de estas concepciones existentes tanto en el sentido común de los jaraneros como en algunos enfoques teóricos de la musicología, la historia, la antropología y la política.*

de cantar. Lo hicieron según ellos "más bonito". Para que a la gente le guste más, lo hicieron suavcito. El son jarocho tiene que cantarse con la voz arriba, si no, se convierte en canción. Para hacer sus composiciones, agarraron un son, le cambiaron la letra, y dicen que es un nuevo son. Por ejemplo, El Tilingolingo es El Ahualulco, pero con otros giros. Según mi concepción no hicieron ninguna innovación, Su trabajo no supera lo que tocan los viejos (...)

Acerca del concepto de "rescate"...

Yo pienso que en esta etapa la gente ya no puede hablar de "rescate". Yo creo que lo que puedes hacer, en el mejor caso, es ir recuperando estilos. Ahora casi todos los sones que estaban en desuso ya se están tocando. El Buscapiés, El Ahualulco, El Cupidito, El Cascabel, La Morena. Todos en el estilo antiguo (...) Mis hermanos (integrantes de Mono Blanco) decían "¿rescatar?", bueno, rescatar es sólo retomar lo que se está perdiendo. Hicieron trabajo de campo. Anotaron los versos que la gente se sabía, aprendieron las maneras de tocar. Pero eso es relativo, porque puedes anotar los versos, pero los estilos, esos nunca los puedes imitar. Uno va haciendo su estilo. Cada quien va haciendo su estilo. Y es muy contradictorio decir que estás tocando el estilo de los popolucas. El estilo de los popolucas lo tocan los popolucas. Tú tal vez lo puedes "medio imitar". El verdadero rescate es que la gente se inicie; que los jóvenes vuelvan a tocar y a agarrar el estilo de su zona.

## 5.6.- EL FUTURO

**SIMON BAXIN:**

Todo se ha ido acabando... ya casi se acabó el son.

**MARIO CABRERA:**

Yo quisiera que alguien me sucediera a mí. Quisiera que algún alumno me siguiera, pero son medio flojos. Sólo hay uno que estimo mucho y que pienso que me puede suceder (...) Yo quisiera tener un sucesor. Yo voy a morir.... No quiero morir, por supuesto, pero me tengo que morir. Cuando eso sea, espero que haya alguien que se quede con lo que yo sé, porque no me lo quiero llevar. Me gustaría que alguien quiera continuar con mi forma de bailar. Y tengo miedo de que a nadie le interese.

**MANUEL PAVA:**

Todo se fue acabando poco a poco.

**INES RIVAS:**

El son no se va a perder. Ya es para que se hubiera perdido. A la contra; lo piden mucho, aquí y en otras partes. En Cancún piden son jarocho.

...Así fue mi historia, del que está aquí contigo, un servidor, "Guáguaras Coronas".

**ANDRES MORENO:**

Ya no hay tanto versero como antes. Se acabó más pronto la generación de cantadores que la generación de músicos. Los músicos siguen tocando, pero a los cantadores se les acabó la fuerza para cantar. Hay gente grande como don Macedonio Gómez. El sigue cantando y tiene fuertes sus pulmones, pero es una excepción. Ya es muy grande don Macedonio. Don Simón Baxin es el señor que tocó mucho con Tío Juanito, pero ya no tiene fuerza para cantar. En los ranchos encontramos muchos verseros, pero la edad ya no les permite cantar y los jóvenes ya no se los saben.

*Don Juan se refiere a la conversión*

**JUAN MIXTEGA:**

Un hombre que era buen versador, un tal Enrique, se metió a la hermandad, y ahí murió su vicio del huapango.

**DIEGO LOPEZ:**

Hace 15 años, el presupuesto que se asignaba era suficiente para el Encuentro de Jaraneros, pero la austeridad, la inflación, los problemas económicos del país arrasaron con todo. Bellas Artes se desentendió de las Casas de Cultura y éstas cayeron en un bache.

**RAMON GUTIERREZ:**

Yo aprendí el son tradicional, pero ahora viene otra etapa, Estoy haciendo cosas nuevas con mucha gente, como por ejemplo, con David Haro, que es un intento por hacer nuevos sones. David quiere que lo que hagamos no sean "canciones", sino "sones", que se puedan bailar, que puedan intergarse al repertorio de la música jarocho, que se puedan tocar en un fandango. El tiene experiencia como músico del bolero. Quiere meterle al son jarocho un poco más de armonía y voces, analizar los ritmos del son y trabajar sobre eso. Trabajar con las danzas, para hacer lo que David llama "la canción mexicana".

Queremos grabar un casete de Son de Madera. Tengo un proyecto con PACMYC, que es un proyecto de entrevistas. Quiero hacer un método para requinto.

Pienso que con este movimiento, los Encuentros de Jaraneros, los nuevos grupos, etc., Culturas Populares tiene que pensar en qué va a gastar el presupuesto. No creo que esté muy bien que todos los apoyos vayan para los grupos folklóricos, que no son tradición, sino sólo espectáculo.

**LEONARDO SOSA:**

Yo creo que al son jarocho le va a pasar lo que le pasa a toda la música mexicana; por ejemplo, al corrido: El corrido murió. Va muriendo, va muriendo y la música moderna lo va dominando todo. Al son jarocho también lo domina. La gente grande se va acabando. El muchacho moderno que llega a tomar el lugar de los viejos, viene con otras ideas, ya con la música moderna, y ya no le preocupa el son jarocho. Así que el son jarocho va muriendo. Los jóvenes ya no tocan música jarocho. Quieren música moderna. Sólo la gente grande, la gente de edad que conoce esto, es la que pide sones. La juventud ya no. Ellos quieren ruido, quieren otra cosa.

**Pero hay gente joven que se interesa por el son, que lo retoma y lo cultiva...**

Sí, pero hay que tomar en cuenta que la gente joven que ves aquí lo retoma y lo cultiva porque de eso vive. Si no viviera de eso, no lo haría.



## BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, La población negra en México, FCE, México, 1946.

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, Pobladores del Papaloapan (biografía de una hoyá), (Pre-edición).  
Dirección General de Arte Popular, México, 1975, Mimeografiado.

AGUIRRE TINOCO, Humberto (texto), BLANCO, Carlos (fotos), "Tlacotalpan". (Folleto turístico),  
Gobierno del Edo. de Veracruz, Xapala, 1992.

AGUIRRE TINOCO, Humberto y MUÑOZ Aguirre, Silvio (Recopiladores), Décimas Jarochas, Edit.  
Museo Salvador Ferrando, Tlacotalpan, Ver. 1977.

AGUIRRE TINOCO, Humberto, Sones de la tierra y cantares jarochos, IVEC-Casa de la Cultura de  
Tlacotalpan, 1991.

ALVAREZ BOADA, Manuel, La música popular de la huasteca veracruzana, Premiá, México, 1990.

ANÓNIMO, "Afinación por cuatro", Inédito.

ANÓNIMO, "Grupos de música jarocho en Tlacotalpan, Ver." (relación), Mecanoescrito. Casa de  
la Cultura "Agustín Lara" de Tlacotalpan, Ver., 1994.

ANÓNIMO, "Histórico documento en la ciudad de Texas", 1866.

ANÓNIMO, "Instrumentos musicales jarochos", Inédito.

ARANA, Federico, "Música Veracruzana, Conjunto Tlacotalpan" (Disco), Col. Voz viva de México.  
Prod. UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, Depto. de Grabaciones, México.

ARDILES, Osvaldo, Descripción fenomenológica, ANUIES, 1977.

ARETZ, Isabel, América Latina en su música, Siglo XXI, México.

BARAHONA LONDOÑO, Andrés, "¿Qué es el son jarocho?", Diario de Xalapa, Año 1, No. 9, 30 de  
mayo de 1993.



- BARLEY, Nigel, El antropólogo inocente, Anagrama, Barcelona, 1989.
- BAUM, William, Transcribing and editing oral history, American Association for State and Local History, Nashville, 1977.
- BERGER y LUCKMANN, La construcción social de la realidad, Amorrortu, Buenos Aires.
- BERMAN, Marshall, Todo lo sólido se desvanece en el aire, Siglo XXI, México.
- BERMAN, Marshall, La experiencia de la modernidad, Siglo XXI, México.
- BLANCO RUIZ, Constantino, "Décimas libres de refranes sotaventinos...", Lerdo de Tejada, Ver., Julio de 1987.
- BOLLÈME, Geneviève, El pueblo por escrito, Col. Los Noventa, Grijalbo-CONACULTA, México, 1990.
- BOURDIEU, Pierre, Sociología y cultura, Col. Los Noventa, Grijalbo-CONACULTA.
- CAMPOS, Rubén M., El folklore y la música mexicana, SEP, México, 1928.
- CARO BAROJA, Julio, El Carnaval, Taurus, España.
- CARPENTIER, Alejo, "La música en Cuba" en Ese músico que llevo dentro, Obras Completas 3-XII, Siglo XXI, México, 1987.
- CASSIRER, Ernst, Antropología filosófica, FCE, México, 1987.
- CORSO, R., El Folklore, Ed. EUDEBA.
- CHÁVEZ, Carlos, El pensamiento musical, FCE, México, 1964.
- CHÁZARO LAGOS, Guillermo, Como la palma del llano, CRIBA, México, 1991.
- CHAZARO LAGOS, Guillermo, Palabras de agradecimiento en su homenaje, Inédito. 31 de enero de 1994, Tlacotalpan, Ver.



DE GARAY, Graciela (Comp.), La historia con micrófono, Instituto Mora, México, 1994.

DÍAZ, Rodrigo, Apuntes inéditos para el curso "Debates Actuales en antropología de la cultura" dictado en la UAM-Iztapalapa en el trim 95-I.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, Porrúa, México, 1960.

Diccionario de términos literarios y artísticos, Ed. América, S.A., Panamá.

DILTHEY, Wilhelm, Teoría de las concepciones del mundo, Col. Los Noventa, Alianza-CONACULTA, México, 1990.

DUBET, Francois, "De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto" en Estudios Sociológicos, El Colegio de México, Vol. VII, No. 21, México, 1989.

DURKHEIM, Emilio, Las reglas de método sociológico, Leega, México, 1990.

El Tuno, Revista del Colegio Preparatoriano de Xalapa, Ver, 1993.

FERNANDEZ FLORES, Juan M., "Son, fandango, Elementos de identidad comunitaria", Ponencia para el segundo Encuentro de Jaraneros de San Andrés Tuxtla, Ver., 31 de marzo de 1994.

FLORENCIA PULIDO, Ma. del Carmen, Crónica histórica del huapango veracruzano, Col. Flor y canto, Gobierno del Estado de Veracruz, Secretaría de Educación y Cultura, 1991.

GALINDO, Jesús, "Filosofía de la música y configuración cultural: límites y nuevas fronteras", Ponencia para el VII Encuentro de Entnomusicología, ENAH, México, 1994.

GALINDO, Jesús, "La entrevista como centro del trabajo etnográfico" en Estudios sobre las culturas contemporáneas, Vol. 1, Mayo de 1987, No. 3, Universidad de Colima.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, Culturas híbridas, Col. Los Noventa, Grijalbo-CONACULTA, México.

GARZA MERCADO, Ario, Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales, El Colegio de México, 1988.

GEERTZ, C. y CLIFFORD, J., El surgimiento de la antropología posmoderna, Gedisa, México, 1991.

GEERTZ, C. y CLIFFORD, J., La interpretación de las culturas, Gedisa, Barcelona, 1987.

GEERTZ, Clifford, El antropólogo como autor, Paidós, 1991.

GEERTZ, Clifford, La interpretación de las culturas, Gedisa, México, 1990.

GIDDENS, TURNER J. y otros., La teoría social, hoy, Alianza-CONACULTA, México, 1990.

GÓMEZ, Z., Musicología en Latinoamérica, Ed. Arte y Cultura, La Habana, 1985.

GONZÁLEZ A. Jorge, Cultura(s), Universidad de Colima.

GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, Curso de literatura, Ed. Patria, México, 1964.

GUIERAS HOLMES, Calixta, Sayula, un pueblo de Veracruz, Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1990.

GUTIERREZ, Gilberto y PASCOE, Juan, (comp.), La versada de Arcadio Hidalgo, Col. Cuadernos de la gaceta, F.C.E, México, 1985.

HEERS, Jacquez, Carnavales y fiestas de locos, Ed. Península.

HERNÁNDEZ Rosario, Reyna, "El son jarocho en el sur de Veracruz", Ponencia para el segundo Encuentro de Jaraneros de San Andrés Tuxtla, Ver., 31 de marzo de 1994.

HERNANDEZ ZAMUDIO, Alejandro (comp.), Anecdotario poético del "Vale" Bejarano, Ed. Part. Veracruz, Ver. 1986.

Historia de la Música, Biblioteca Temática UTEHA, Tomo I.

HUSEBY, G., "Creación y transmisión oral: algunas reflexiones" en Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, No. 2, Buenos Aires, 1978.

KROTZ, Esteban, "Viaje, trabajo de campo y conocimiento antropológico" en Alteridades, Año 1, No. 1, Departamento de Antropología, UAM Iztapalapa, México, 1991.

LEACH, E., "Dos ensayos sobre la representación del tiempo" en Replanteamiento de la antropología, Seix, Barral, s/f.

LÉVI-STRAUSS, Claude, El pensamiento salvaje, FCE, México.

Los municipios de Veracruz, Colección Enciclopedia de los Municipios de México, Secretaría de Gobernación y Gobierno del Edo. de Veracruz-Llave, México, 1988.

LOWIE, Robert H., Historia de la etnología, FCE, México, 1946.

LOZANO NATHAL, Gemma, Índice del Archivo Histórico Municipal de Tlacotalpan, Ver., Centro Regional Veracruz, INAH, SEP.

LOZANO Y NATHAL, Gemma, Con el sello del agua: ensayos históricos sobre Tlacotalpan, IVEC, INAH.

MARTINEZ FRANCO, Mariano, "A la Perla del Papaloapan", Tierra Blanca, Ver.

MATOS, Moctezuma, E., Henríquez Ureña y su aportación al folklore latinoamericano, INAH.

MENDICUTTI NAVARRO, Ana Lilia, La banda de música de Tlayacapan, Mor.: Tradición, resistencia y refuncionalización, Tesis, Depto. de Antropología, UAM-I, 1989.

MILLER, Carol, "Tlacotalpan, donde se acaban los ríos".

MORENO RIVAS, Yolanda, Historia de la música popular mexicana, Col. Los Noventa, Alianza-CONACULTA, México, 1990.

NADEL, S. F., Fundamentos de antropología social, FCE, México, 1955.

NIVÓN, Eduardo, "Modernidad y cultura de masas en los estudios de la cultura urbana" en KROTZ, Esteban, Cultura política e investigación urbana, UNAM, México.

ORTIZ MONASTERIO, José, Conferencia "La verdad en la Historia", Taller de Historia Oral, Instituto Mora, México, D.F., enero de 1994

PASCOE, Juan, "Sones jarochos con Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco" (Disco), Prod. SEP, Discos RCA, S.A., México, 1981.

PAZ, Octavio, El laberinto de la soledad, FCE, México, 1959.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando, La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina, Casa de las Américas, La Habana, 1987.

PÉREZ MONFORT, Ricardo, "Encuentro de jaraneros". Vol 1, 2, y 3 (Disco), Prod. Instituto de pensiones del Estado de Veracruz. Radio Educación, INBA. y otros, Discos Pentagrama, S.A., México, 1983.

PÉREZ MONFORT, Ricardo, Tlacotalpan, la Virgen de la Candelaria y los sones, FCE, México, 1992.

PORTAL, Ma. Ana, Cuentos y mitos en una zona mazateca, INAH, México, 1986.

RAVELO, Renato, "Son y fandango, tradición en la zona sur de Veracruz en La Jornada, sábado 11 de julio de 1992, México, D.F., p. 27.

Revista Jarocha, México, D.F., No. 12, Abril de 1961.

REUTER, Jas, La música popular de México, Panorama, México.

REYNOR, Henry, Una historia social de la música, Siglo XXI, México.

RINCÓN, Manuel (Imp.), Apuntes para la historia de la civilización francesa, (Inédito) 1864.

ROJAS, Ma. de Jesús, "Tlacotalpan celebra sus fiestas", El Dictamen, Veracruz, Ver., Sábado 3 de febrero de 1979.

ROSALDO, Renato, Cultura y verdad, Col. Los Noventa, Alianza-CONACULTA, México, 1991.

- ROSAS, Ana y NIVÓN, Eduardo, "Para interpretar a Clifford Geertz" en Alteridades, Año 1, No. 1, Departamento de Antropología, UAM Iztapalapa, México, 1991.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de, Historia general de las cosas de la Nueva España, Porrúa, México, 1977.
- SALMERÓN, Fernando, "Tiempos modernos y cultura popular" en Memoria de Papel, CONACULTA, Año 1, No. 2, Octubre 1991, México.
- SÁNCHEZ, Felipe, "Afluente sin vida el río Papaloapan...", Excélsior, México D.F., 9 de enero de 1988.
- SHELLING, Friedrich, La relación del arte con la naturaleza, SARPE, Madrid, 1985.
- T. MENDOZA, Vicente, El corrido mexicano, (Antología), FCE, México, 1970.
- T. MENDOZA, Vicente, Panorama de la música tradicional de México, Imprenta Universitaria, México, 1965.
- TAYLOR S. J. y Bodgan R., Introducción a los métodos cualitativos de investigación, Paidós studio, Argentina, 1986.
- TEDLOCK, Dennis, Journal of Anthropological Research, Vol. 43, No. 4, 1987.
- TOKAREV, S.A., Historia de la etnografía, Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1986.
- TURNER, V., La selva de los símbolos, Siglo XXI, México.
- ULLOA, A., "Modernidad y música popular en América Latina" en Iztapalapa, UAM-I, No.25, México.
- Varios autores, Jornadas de Homenaje a Gonzalo Aguirre Beltrán, Edición especial de la Universidad Veracruzana, 1988.
- VERGARA FIGUEROA, Abilio, "Diálogos con la utopía", (Inédito), manuscrito, México, 1993.
- VILLANUEVA, René, "Música huasteca" (Disco), Serie INAH, México, 1986.

# INDICE ONOMÁSTICO

---

## A

África, 12, 39, 41, 42

---

## A

Aguirre Beltrán, 37, 40, 41, 42

Alfonso Caso, 37

Alvarenga, 41

Amalia Hernández, 58

Amparo Ochoa, 59

Andrés, 60

Andrés Huesca, 53, 90

Andrés Moreno, 15, 67

Andrés Vega, 60, 68

Antonio García de León, 60

antropología dialógica, 26, 27, 28

antropología fenomenológica, 3, 17, 20, 29

antropología posmoderna, 25, 29

Arcadio Hidalgo, 60, 67, 78, 79

Archivo General de la Nación, 45, 89

Armando Chacha, 61

Arturo Chamorro, 29

Aurelio Morales, 77

---

## B

ballet folklórico, 2, 58, 62, 87, 91

Baum, 30

Berger & Luckman, 23

Berger y Luckmann, 20

Bernal Díaz del Castillo, 34

Bourdieu, 19, 20

---

## C

cámara, 3, 15, 16

Campos, 35, 36, 48, 55

canto gregoriano, 39

características estilísticas, 3

Carlos Escribano, 68, 69

Carlos Reynoso, 25, 28

**Carpentier**, 43, 44

Cassirer, 19

Cicouriel, 24

cine, 53

Cirilo Promotor, 67

cítara, 72

Clifford Geertz, 6, 12, 22, 25, 26

Constantino Blanco Ruiz *Tío Costilla*, 77, 80

contextos, 2, 3, 4, 34, 46, 58, 62

**cuantitativo**, 11, 12

Cuba, 44, 50, 71, 77

cultura, 6, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 30,

32, 33, 34, 37, 38, 46, 53, 62, 92

Chico Hernández, 68

*chuchumbé*, 44, 45

---

## D

danza, 1, 4, 34, 35, 37, 38, 41, 44, 55, 58, 62, 83, 86,  
87, 92

David Haro, 61, 71, 91

décima, 77, 78

descripción fenomenológica, 17, 19, 22

Diego López Vergara, 68

Dilthey, 18, 21, 24

*drama social*, 24

Durkheim, 18, 19, 26

---

## E

Eduardo Nivón y Ana Rosas, 7, 21

empirismo, 6, 21

Encuentro de Jaraneros, 14, 54, 55, 56, 57

Enrique Neri, 61  
epistemología positivista, 3  
erotismo, 63  
Escuela de Chicago, 23  
España, 7, 34, 35, 38, 39, 41, 43, 46, 50, 69, 77  
Esteban Krotz, 9  
Esteban Utrera, 68  
estudio de la música tradicional, 1  
etnometodología, 17, 19, 22, 23  
Eugenia León, 61  
experiencia, 4, 5, 6, 7, 9, 12, 13, 14, 17, 20, 21, 22,  
24, 27, 29, 32, 86

---

## F

fandango, 1, 2, 4, 35, 38, 41, 43, 44, 48, 57, 60, 62,  
71, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95  
Felipe Oropeza, 56  
fenomenología, 18, 19, 20, 21, 24  
fenomenológico, 12  
Francisco Ramírez Chicolín, 68  
Francisco Rivera *Paco Píldora*, 78  
Freud, 19

---

## G

Gabino Palomares, 59  
Gabriel Hernández, 71  
Garfinkel, 23, 24  
Geertz, 6, 7, 12, 19, 21, 22, 23, 25, 26  
Georges Devereux, 9  
Giddens, 22  
Gilberto Gutiérrez, 60  
Goffman, 24  
Goffmann, 23  
Graciela de Garay, 29  
Guillermo Cházaro Lagos, 77

---

## H

Heidegger, 19  
Herskovits, 40, 41

historia oral, 3, 16, 17, 29, 30, 31, 32  
Honorio Robledo, 57  
Humberto Aguirre Tinoco, 56  
Husserl, 19, 20

---

## I

idealismo alemán, 17  
ilustración, 18  
Instituto Mora, 29, 31, 32  
interaccionismo simbólico, 17, 22, 23  
interpretación, 6, 7, 9, 19, 23, 27  
**investigación cualitativa**, 10, 11, 12

---

## J

jarocho, 1, 2, 3, 4, 5, 13, 15, 33, 42, 43, 46, 51, 53,  
54, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70,  
71, 72, 73, 83, 84, 85, 88, 89, 91  
término, 42  
Jeck Musik, 71  
Jesús Galindo, 8  
Jorge Aceves, 29, 31  
José Ángel Gutiérrez, 72  
José Ortiz Monasterio, 29  
José Palma, 68  
Juan Chima, 68  
Juan Mixtega Baxin, 67  
Juan Pérez, 29  
Juan Pólito Baxin, 68  
Julián Cruz, 67  
Julián Marías, 21

---

## L

Laura Reboloso, 67  
Leonardo Sosa Carmona, 67  
Lévi- Strauss, 20  
Lino Chávez, 54, 90  
Los Folkloristas, 59  
Los Tuxtlas, 1  
Lourdes Roca, 32

---

**M**

Macedonio Gómez, 83  
MacIntyre, 29  
Malinowski, 6  
Marcus & Cushman, 23  
Mariano Martínez Franco, 77, 81  
Mario Cabrera, 58  
mestizaje, 33, 45  
**metodología cualitativa**, 10  
Mili Bermejo, 61  
Mono Blanco, 60, 61, 72, 91, 92  
montaje de voces, 5  
Moreno Rivas, 45, 49  
Motolinía, 34  
movimiento nacionalista, 52  
música, 1, 2, 4, 13, 14, 15, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 69, 71, 73, 85, 87, 92, 93

---

**N**

nacionalismo criollo, 47  
nacionalismo revolucionario, 47  
Nevins, 30  
Nigel Barley, 12  
Nuestra antropología, 28

---

**O**

objetividad, 3, 8, 18, 27  
Octavio Vega, 60  
origen étnico, 4  
Oscar Chávez, 59

---

**P**

Papaloapan, 1, 13, 37, 42, 43, 67  
Patricio Hidalgo, 67, 71, 78  
Pérez Fernández, 39, 40, 41, 42  
*performance*, 21, 25

poesía, 4, 34, 35, 55, 62, 63, 73, 92  
polifonía, 25, 27, 39  
positivismo, 17, 18, 28, 50  
prehispánica, 33  
    música, 33, 34, 35, 36, 37  
progreso, 17, 18

---

**R**

racionalismo, 6, 21  
Radcliffe-Brown, 18  
Radio Educación, 56  
Rafael Figueroa, 71  
Ramón Gutiérrez, 70, 91  
región costera, 1  
René Villanueva, 59  
Reuter, 34, 35, 36, 37, 38, 46  
Ricoeur, 27  
Roberto Varela, 7  
Rodrigo Díaz, 6, 24, 29  
Rodrigo Gutiérrez, 67  
Rosaldo, 9, 26, 27, 29  
Rutilo Parroquín, 68

---

**S**

S. Taylor y R. Bodgan, 10  
*Sacbé*, 61  
Sahagún, 34, 35, 36  
Salvador El Negro Ojeda, 56  
Samuel, 30  
Sanampay, 59  
Santa Inquisición, 44  
Santa Martha, 1, 68, 71  
Saussure, 19  
Schutz, 20  
sentido común, 20, 24  
Silvio Muñoz, 15  
Simón Baxin, 83  
son jarocho, 1, 2, 3, 4, 5, 15, 33, 43, 46, 51, 53, 54, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 83, 88, 89, 91



Sotavento., 2, 56

---

**T**

Taller de Historia Oral, 29, 31, 32

Tedlock, 25, 26, 27, 28

Tehua, 59

territorio, 1

Tlacotalpan, 13, 14, 15, 45, 54, 55, 56, 57, 67, 68,  
69, 71, 81, 90, 92

Torquemada, 34

trabajo de campo, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15,  
25, 27, 28, 31, 58

*tradición oral*, 30, 73, 88, 93

Turner, 19, 21, 22, 23, 24

---

**V**

Vicente Espinel, 78

video, 3, 15, 16, 31, 32

Virgen de la Candelaria, 13

---

**Z**

Zazhil., 61

zona serrana, 1

Zongolica, 1, 67, 68