

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Doctorados y Maestrías de la FCHE

Maestría en Historia

Tesis

Discurso de identidad en la lírica del Son jarocho. Estudio de seis producciones discográficas representativas del Movimiento jaranero, realizadas en la Ciudad de México entre 1980 y 2000

Presenta: Manuel Durán Cruz

Tutor: Yobenj Aucardo Chicangana Bayona.

Resumen

Esta tesis estudia la lírica del son jarocho, música tradicional del estado de Veracruz, México. Una selección de seis producciones discográficas desde la perspectiva del discurso de identidad, considerando que es en la colección de coplas donde se mantiene un punto de unión con su pasado, las nuevas propuestas y los modelos que servirán de base para la recrear el imaginario de su poética. La selección es de las primeras producciones discográficas de: Mono Blanco, Zacamandú, Los Utrera, Son de Madera, Chuchumbé, Cojolites. Grupos representativos del llamado Movimiento jaranero, fenómeno cultural de resurgimiento que marca esta tradición musical en torno a los años 1980 y el año 2000.

Palabras clave: son jarocho, Veracruz, México, Lírica tradicional, poesía popular, discurso, identidad, música tradicional.

Abstract

“[Identity discourse in son jarocho lyrics: a study on six representative musical productions of the movimiento jaranero released in Mexico City 1980-2000]”

This thesis studies the lyric of traditional son jarocho, music from Veracruz state in México. A selection of six record productions from the perspective of the identity discourse, considering that it is in the collection of couplets that a point of union with his past is maintained, the new proposals and models that will serve as a basis for recreating the imaginary of his poetry. The selection is from the first record productions of: Mono Blanco, Zacamandú, Los Utrera, Son de Madera, Chuchumbé, Cojolites. Representative groups from the so called : Movimiento jaranero, cultural movement related with the period of reinforcement around this musical tradition in the transit between the 80's and year 2000.

Keywords : son jarocho, Veracruz, Mexico, traditional lyrics, folk poetry, discourse, identity, traditional music.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. El son jarocho	14
1.1 Panorama histórico	14
1.1.1 El antecedente del nacionalismo del siglo XIX	16
1.1.2 El nacionalismo postrevolucionario. 1920 a 1960	18
1.1.3 De las décadas de 1960 al 2000	22
1.2 Elementos: música, danza, lírica	26
1.2.1 La música del son jarocho	28
1.2.2 Danza. Sones de montón o de parejas	33
1.2.3 La versada del son jarocho	35
1.2.3.1 Aspectos formales	37
1.2.3.2 Temática	40
1.3 Movimiento jaranero	41
Capítulo 2. Discurso de identidad	45
2.1 Concepto de identidad	48
2.2 Concepto de discurso	53
2.3 Poética del son jarocho	57
2.4 Tradición, innovación e imaginario	62
Capítulo 3. Discografía	74
3.1 Grabaciones de son jarocho	74
3.2 Selección	76
3.2.1 Mono Blanco	78
3.2.2 Zacamandú	83
3.2.3 Los Utrera	86
3.2.4 Son de Madera	89
3.2.5 Chuchumbé	92
3.2.6 Los Cojolites	96
Capítulo 4. Lírica	99
4.1 Metodología para el análisis del corpus	99
4.2 Temas y tópicos de la lírica	101
4.3 Clasificación	104
4.3.1 Esquema de tópicos	106
4.4 Análisis del corpus	112
Conclusiones	136
Anexos	143
Fuentes y bibliografía	145

A Tere, con amor, por hacer todo posible

A Lucía, nuestro motor

A mi familia, Manuel y Cristi que siempre están. Rocío por ser mi compañera desde que nací. Diego y Natalia por ser nuestra alegría desde que nacieron

Agradezco a Coque, por tantos años; Nene, por aprender juntos; Chaco, por mostrarme el mundo del son jarocho; Leo, por compartir la música; Machuca, por la confianza.

Raúl por su consejo, Natalia, Sofía, Paula, Eleani, Claudia, al Ingenio, con quienes compartimos tantas experiencias

Todos, porque mantienen la amistad a la distancia.

Gracias a la familia Martínez Restrepo que me hace sentir en casa

Al Dr. Yobenj Chicangana por su asesoría

A Ruqui por su compañía

Gracias a todos, que han estado cerca en la música y en la vida

Introducción

Para cantar, he traído
sones de la tradición
y otros de nueva creación
que a este mundo han venido.
Yo me arropo en el cumplido
del paisaje que me encierra,
el que en mi pecho se aferra
y que me abriga al cantar,
para poder expresar
los sonidos de mi tierra.

Patricio Hidalgo

Identidad y discurso son conceptos que han generado muchos debates y enfoques diversos desde finales del siglo pasado, en los que principalmente se replantea la función del lenguaje desde el discurso más allá de lo puramente formal para darle otra dimensión en sus valores sociales desde las posturas teóricas formalista y estructuralista de la lingüística.

En cuanto al concepto de identidad hay que comenzar por asumir su complejidad y los intereses para los fines de esta tesis; identidad como una construcción permanente que deja huellas a su paso en la autopercepción individual y en la colectividad. La identidad sigue una línea de evolución desde la percepción de cultura que toca memoria, patrimonio y territorio. La identidad se vuelve una idea vinculada a diversos aspectos de la vida social, cultural y política, acotada por sus necesidades y en constante transformación que llega a plantear posiciones encontradas o incluso contradictorias (Hall, 2003, p.155). Se habla de identidades, en plural, en tanto que pueden ser fragmentadas y múltiples considerando que sean colectivas o subjetivas. Son relacionales al posicionarse frente a 'otro' y tal fragmentación se refiere a que un individuo tiene dimensiones de género, política, nacionalidad, etnia, generacionales, de las cuales echará mano según el contexto o necesidades y el papel que juegue en tales situaciones. Al respecto Hall dice:

El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples

maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. (Hall, 2003, p.17)

El discurso de identidad se construye desde un espacio social y temporal. En el caso de este estudio hay una convergencia entre el relato histórico¹, la herencia de la tradición poética hispana y la postura temporal que convergen en el repertorio de las grabaciones analizadas. Ese discurso busca resonancia entre la comunidad y logra generar puntos de coincidencia con otras realidades en cuanto a ideología y valores compartidos (Bauman, 2004). La base conceptual de Hall respecto al concepto de identidad es la que tomo como punto central para la lectura de la lírica del son jarocho en este trabajo.

El son jarocho es una tradición musical del sureste mexicano, con orígenes en la región del Golfo de México, y más específicamente, como cultura musical apropiada en su origen a la cuenca del río Papaloapan y la región montañosa de los Tuxtlas llegando a regiones de los estados actuales de Tabasco y Oaxaca. Se consolida hacia finales del siglo XIX, y para principios del XX ya son abundantes las crónicas acerca de esta tradición musical. Sobre esto menciona Pérez Monfort:

Las crónicas sobre fandangos y sones jarochos en el Sotavento veracruzano bien pueden rastrearse hasta mediados del siglo xviii, por lo menos, aunque justo es decir que fue durante los siglos xix y xx cuando aparecieron con mayor abundancia en el repertorio literario local y fuereño. (Pérez Monfort, 2010, p.213)

Como cultura musical y la fiesta del fandango que la enmarca, el son jarocho vive en la actualidad un periodo de revitalización y expansión, que comienza hace más de cuarenta años, cuando retoma los rumbos de la tradición de las comunidades campesinas que permanecía relegada a pequeñas rancherías; entre otras, tenía la necesidad de reconocimiento y valoración frente a políticas y corrientes culturales que no coinciden con la idea de tales comunidades. Revitalización, en el sentido de valorar a los músicos

¹ Arfuch (2005) aborda el concepto desde el análisis estructural del relato de Roland Barthes, quien plantea a la narración como una cualidad universal: no hay pueblos sin relatos.

que mantuvieron un lazo con la tradición de forma paralela al auge comercial y la imagen del nacionalismo folclorista que se desarrolló en México durante los primeros años de la postrevolución. Las políticas oficiales dieron impulso a esta imagen, difundida por los medios de comunicación como la radio y el cine. García Canclini habla en el caso mexicano de “una larga etapa de los estudios antropológicos y folclóricos condicionada por los objetivos ideológicos post-revolucionarios de construir una nación unificada” (García Canclini, 1987, p.3), donde prima la colección sin situar en su contexto los materiales reunidos. Por su parte Gloria Luz Godínez lo describe así:

En estos primeros años del siglo XX [...] se construyó la visión melancólica de la tradición mexicana [...] Bajo estas demandas unificadoras, se organizaron los primeros bailes folclóricos y se crearon los trajes oficiales de cada región [...] Las instituciones públicas comenzaron con un proceso de fagocitación cultural del que aún se nutren, legitimando su poder mediante representaciones musicales basadas en los géneros tradicionales. (Godínez, 2017, p.410)

Respecto a la expansión, me refiero al alcance que ha logrado esta cultura musical de dos maneras: la primera, al formar parte de diferentes manifestaciones musicales que usan elementos del son jarocho (instrumentos, repertorio) como parte de sus propuestas; y la segunda, por la propia expansión geográfica que ha alcanzado en México y fuera del territorio nacional.

Los primeros promotores de esta etapa de revitalización, integraron acertadamente a otros jóvenes de comunidades del sureste veracruzano, dando un nuevo impulso creativo a esta cultura musical, como lo hicieron: integrantes de agrupaciones musicales, promotores culturales de oficio o que se formaron en la misma actividad cotidiana, organismos de gobierno, productores de radio, y otros individuos que, desde su campo de acción directo participaron en estas tareas de reactivación. El resultado en la actualidad, es una expansión de sus fronteras creativas, sonoras, líricas y la integración a nuevos espacios donde el son jarocho cumple funciones de reivindicación, resistencia y lucha social, entre otras.

A partir del uso de las tecnologías de difusión entre las décadas 1990 y 2000, iniciando con el acceso a grabaciones de audio y el rápido avance de otros medios de registro y difusión audiovisual, las llamadas minorías como las de la región del son jarocho y de otros contextos a nivel mundial, que no formaban parte de la industria comercial de la música, se ponen ahora en el mapa global de manera inmediata. En este sentido y desde la lectura de las relaciones de poder, muchas culturas que estaban relegadas a espacios de poco alcance han ido ganando presencia desde su propia voz. Esta presencia reivindica la participación de poblaciones que fueron objeto de estudio y de quienes se teorizaba desde una lectura ajena, predominante, hegemónica o vertical. Tal es el caso de los estudios, por de más conocidos, de Vicente T. Mendoza (1998), quien ensaya una clasificación exhaustiva de la canción lírica mexicana; y las aportaciones de Gabriel Saldívar (1934) que sentaron bases en el estudio de archivos como su fuente principal.

Ahora son los mismos músicos quienes investigan y difunden su cultura para ser protagonistas de movimientos y organizaciones, quienes replantean su propio pasado, posicionándose en su participación actual y proyectando hacia un futuro con mejores condiciones frente a la riqueza de la oferta cultural global. Destacan del pasado ejemplos como las numerosas crónicas registradas por García de León en *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*; las referidas por Pérez Monfort (2010) por cronistas y periodistas locales y fuereños que hicieron una lectura crítica desde el conocimiento de su propia cultura. Esto plantea posibilidades para analizar la experiencia positiva del son jarocho en estos años que van desde la década de 1980 hasta la primera década del siglo XXI, y comprender los aspectos menos positivos como referente para otras culturas musicales en pos de la diversidad y desde sus actores, fuentes recientes y medios impresos o digitales que se difunden efectivamente.

El inicio de este proceso de revitalización hacia finales de la década de 1970, en el caso específico del son jarocho, está marcado por grabaciones discográficas de campo como las realizadas desde la década de 1960 por Arturo Warman y publicadas por el INAH, en los años 1970 por Eduardo Llerenas; y en las siguientes décadas con grupos como *Tacoteno*, *Siquisirí* o *Río Crecido*, además de las incluidas en esta tesis, que influyeron en su posterior desarrollo y difusión desde dentro y hacia el exterior de las comunidades donde se ejecuta tradicionalmente esta música, el baile que la acompaña y el contexto del

fandango en el cual se practica. La celebración del fandango reúne las prácticas sociales colectivas en torno a la música, la danza y la lírica, en la dimensión espacial y temporal previa, durante y posterior a la misma celebración, siendo un elemento central, primordial de la cultura musical jarocho.

Los discos que se estudian en esta tesis formaron parte de la abundante producción de grabaciones que fueron definiendo la forma y el estilo del son jarocho en los años considerados para este estudio (1980-2000). En estos discos encontramos referentes importantes dentro de la diversidad que se produjo, desarrollando, en paralelo al anquilosado folclorismo, un impulso que paradójicamente se renueva al buscar las raíces más profundas de sus orígenes en el pasado vivo. Recupera por medio del lenguaje poético lo que formará un retrato de identidad adecuado a los intereses que defienden estas agrupaciones musicales, paulatinamente integrarán las formas tradicionales, fundamentando su valor en la antigüedad, y teniendo resonancia en la herencia para las nuevas generaciones que se apropian del son jarocho como una herramienta expresiva de su realidad.

En esta tesis analizo, desde la construcción del discurso de identidad, una colección de lírica grabada en seis producciones discográficas perteneciente a algunos grupos musicales representativos del denominado 'Movimiento jaranero', término acuñado por Juan Meléndez de la Cruz para referirse a los acontecimientos que sucedieron en torno al son jarocho (cuyo instrumento representativo es la jarana y por tanto jaranero es el ejecutante), que marca su inicio en el Encuentro de jaraneros de 1979 en Tlacotalpan, Veracruz y toma diferentes caminos hasta fechas recientes donde se discute si continúa, ya ha concluido o nunca se consolidó como tal y solo ha sido un título para una serie de eventos coincidentes. Esta música ha tenido un auge importante, principalmente desde Veracruz, al sureste de México, y replantea una postura más cercana a las funciones, la estética y el contexto del que surge, frente a los estereotipos e ideas centralistas que definieron la identidad nacional durante la consolidación del Estado, los intentos de reunir la diversidad cultural del país de manera reduccionista y unificar una imagen hacia el exterior en las primeras décadas del siglo XX.

La lírica en la música tradicional es importante para la construcción de la identidad nacional, desde la recopilación de sus materiales para archivo, registro sonoro y transcripciones musicales. Aunque esto

funcionara para el proyecto oficial, nacionalista, lo cierto es que hay un conflicto entre la sistematización y la utilización de la cultura como archivo y repertorio con la naturaleza cambiante y a menudo renovadora de las culturas orales en las que la fiesta es el espacio de reproducción de sus manifestaciones musicales y los músicos no solo son ejecutantes, sino que se convierten en compositores y sustento de una forma de la tradición viva. El músico como intérprete, también recrea en cada ejecución de una manera nueva en función del momento. Para esto, el 'público', el resto de los participantes del fandango, son parte primordial del hecho musical y social.

Los estereotipos regionales a partir de los conceptos de popular, tradicional, folclórico, formulados desde el siglo XIX y adoptados en las políticas nacionalistas del siglo XX en México, necesariamente designaron a las culturas musicales un posicionamiento frente a otros hechos musicales con la intención de construir una idea de nación homogénea, un gusto musical y, en buena medida, adoctrinar en estos objetivos a la población de diferentes regiones y gran diversidad. La numerosa producción de esta cultura de tradición oral también queda registrada en publicaciones impresas y grabaciones como un testimonio de su presencia en la tradición regional y su participación en la vida cultural del país. Esto llega al cine y las grabaciones comerciales que comienzan desde la década de 1930 (Pérez Monfort, 2010, p.213) y proliferan en los siguientes años hasta tener una notable decaída creativa en la década de 1950, cuando las fórmulas del cine mexicano costumbrista comienzan a repetirse y perder el interés del público y dan paso a otros géneros con un enfoque más urbano.

Entre los iniciadores del Movimiento jaranero, mencionado antes, hay una toma de conciencia que renueva la tradición del son jarocho en el sentido de distinguirla de la tradición folclórica estancada en las formas del pasado y los registros que se repiten como paradigmas del 'deber ser' de la tradición; y, por otro lado, la permanencia del son jarocho en las celebraciones comunitarias.

Con el estudio de los discos incluidos en esta tesis podemos tener una muestra de la poética, plasmada en la colección de sones que se graban y las coplas que seleccionan los versadores para dejar registrado en dichos discos el mensaje de renovación, desde las formas de la tradición que defienden como propia.

Para comenzar a hablar del son jarocho primero es necesario poner en contexto definiciones que usaré durante el presente trabajo relacionadas con la música popular, tradicional, regional y el trasfondo social

que implican, incluidos los usos que se han dado a tales conceptos y tomando como base la discusión de lo 'popular' como algo surgido de lo antihegemónico, como: "contraste, deliberado o no, con la cultura oficial y dominante" (Frenk, 2006. p.19). Michel De Certeau (2000) se refiere a la cultura popular como una forma de apropiarse e interpretar la realidad impuesta, que es marginal. Ambos autores coinciden en que hay una ida y vuelta entre lo popular y lo 'culto'.

Acerca de los conceptos mencionados, en el primer capítulo haré una revisión del panorama histórico y los acontecimientos que detonaron el incremento de sus prácticas. El objetivo principal de esta propuesta es analizar la construcción del discurso de identidad en un número amplio pero acotado de ejemplos que quedaron registrados en la selección que hice de seis grabaciones fonográficas. El proceso descrito sobre el planteamiento y reformulación de la música tradicional, y del son jarocho específicamente, tiene una relación personal con mi experiencia al conocer y acercarme con interés y sorpresa al universo lírico y sensible de esta música cuando solo contaba con los referentes del son jarocho previo al Movimiento jaranero, o como una música de segundo plano respecto al mariachi y el repertorio tradicional mexicano más comercial. Entender desde otra sensibilidad la riqueza y profundidad que están presentes en esta y otras culturas musicales mencionadas en el mapa cultural mexicano, fueron el principio de la reflexión que busco formalizar en este análisis.

En el segundo capítulo se hace el planteamiento teórico y conceptual del discurso de identidad, tomando cada término en su definición y el marco referencial para esta tesis. También se aborda la poética del son jarocho y el asunto de tradición, innovación e imaginario como lo que permanece, los cambios necesarios que vive una cultura musical en su contexto y la conexión con el pasado. En este apartado se hablará del fandango jarocho como un espacio de recreación que resultó central en el resurgimiento del son jarocho y la triple raíz que compone buena parte de la diversidad musical y cultural de México: española, indígena y africana.

En el tercer capítulo presento los ejemplos que he escogido para esta tesis, organizados en orden cronológico por su año de publicación. Haré una breve reseña de cada disco junto con el comentario de

los sones que contienen y acotaciones relacionadas con las características musicales cuando sean pertinentes al tema. Este orden se respeta para el análisis de la lírica del cuarto capítulo:

Grupo Mono Blanco

Sones jarochos con Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco. (1981)

RCA Víctor MKS2241, 1981, LD

Grupo Zacamandú

Antiguos sones jarochos. (1991)

Discos Pueblo CDDP1193, 1996.

Los Utrera

El son jarocho. En el hueco de un laurel... ¡Ay soledad! (1996)

Urtext UL3002 1996

Son de Madera

Son de Madera. (1997)

Urtext Digital Classics UL3003, 1997.

Chuchumbé

¡Caramba niño! (1999)

Ars Flventis/Discos Alebrije AFD1003-ALCD004, 1999

Los Cojolites

El conejo. (2001)

Argos música AM03, 2000.

La perspectiva del estudio toma como punto de partida las grabaciones comerciales por su influencia en diferentes contextos, facilidad de acceso desde su publicación hasta la fecha actual y, de forma paralela, el desarrollo de las tecnologías relacionadas con la difusión de la música. Esto, a su vez, mantiene estrechos lazos con la industria cultural y la postura del consumo entre los actores centrales del son jarocho como tradición musical y los músicos que han desarrollado técnicamente su ejecución, promoviendo el resurgimiento y la expansión de esta práctica. Aunque no voy a entrar en el tema, es importante tener en cuenta las tendencias del consumo y su concepto como instrumento en la difusión, desde la escuela de Frankfurt o los aportes que hace García Canclini con respecto a México específicamente. Con el concepto de industria cultural y su análisis, la escuela de Frankfurt se refiere a la producción en serie o lo masivo de la cultura que lleva a la uniformidad; sobre esta función

‘homogeneizadora’ de la industria cultural habla García Canclini, y cuestiona la presunción de pasividad por parte del consumidor frente a los medios electrónicos masivos, así como las relaciones de poder que atenderán también Foucault y Hall en su respectiva medida.

La lírica del son jarocho, así como la lírica popular en general, han sido objeto de estudio desde las perspectivas psicológica, del imaginario, estilística o social, entre los que se encuentran los trabajos consultados para esta tesis de Raquel Paraíso, Caterina Camastra, Rosa Virginia Sánchez y María Arcelia Hernández. Muchos estudios en literatura y poesía popular han descrito la relación entre la oralidad y la escritura, (Ong, 1999; Cerrillo, 2011; Havelock, 1996; Zumthor, 1991) y en este contacto entre sonoridad, lectura, oralidad, escritura, hay una constante referencia a la recepción del mensaje por parte de los escuchas. En el análisis que propongo, esta relación entre oralidad y escritura se basa en las grabaciones como sustento del mensaje y objeto de estudio.

La propuesta actual se basa en las grabaciones discográficas porque considero que son parte de un registro que permite no solo la conservación en la memoria de los allegados al Movimiento jaranero, sino que forman parte de un soporte que permanece en circulación y lleva el mensaje atemporal, conserva algunas de las ideologías centrales del son jarocho en los momentos en que se produjeron las grabaciones y, al mismo tiempo, de la poesía popular proveniente del pasado histórico. Este alcance a otros públicos ajenos a la tradición del fandango o el son jarocho, también influye en la percepción, transformación, difusión y adaptación de sus mensajes.

Es un hecho que después de la difusión discográfica, considerando ahora los formatos digitales y soportes virtuales, los mensajes se conservan, comparten y difunden de manera más rápida, y esto provoca dinámicas diferentes a las que vivieron los géneros alternativos de mitad del siglo XX, o las músicas de protesta o de resistencia como lo mencionan Rafael Figueroa (2018, p.50). La rápida evolución de las tecnologías ha generado numerosos estudios acerca de los soportes técnicos para la grabación y difusión, almacenamiento y hábitos de consumo de la música, así como su influencia en la transformación y recepción de la misma.

Respecto al tema del fandango se publican constantemente textos, artículos, tesis que tratan de las dinámicas sociales con la influencia de agentes externos a la tradición (Prieto, 2009), cambio y

continuidad respecto a repertorios u otras prácticas musicales (Gottfried, 2005); reinenciones de la tradición (Vega, 2010). Revistas como *Son del Sur*, *La Manta y la Raya* o *Revista de Literaturas Populares*, son una muestra de la investigación especializada desde la perspectiva antropológica, musicológica o lingüística que ofrece espacios de análisis para el son jarocho, entre otras manifestaciones de la lírica popular. En esas temáticas, encuentro un complemento importante para el enfoque interdisciplinario que exige el tema, ya que es en los fandangos donde se practica la improvisación lírica, se comparten versos, se aprenden, repiten y consolidan muchas de estas coplas.

Se han realizado trabajos acerca de cómo se ha adaptado en la comunidad chicana la cultura musical del son jarocho, y en esta adaptación me parece importante reconocer el papel de las grabaciones y la versada, sumado a la práctica del fandango y la creación de comunidad en torno a esta celebración comunitaria (Rinaudo, 2012; Figueroa, 2019b). Este asunto influye en tanto que dichas grabaciones que circularon entre la población migrante y los discos con los que se acercaron al son jarocho la segunda y tercera generaciones de mexicanos en busca de sus raíces y cultura de origen, representan en buena medida, una forma recurrente de encuentro con la lírica de esta música y las imágenes poéticas de la misma. Esta adaptación o apropiación también tiene que ver con la proliferación de conciertos, cursos y talleres impartidos permanentemente y con participación de importantes actores de esta cultura musical desde los años noventa², quienes son reconocidos por sus aportaciones a la tradición y forman parte activa de la producción discográfica que han tenido buena acogida en comunidades diversas (Torres García, 2018) donde se usa la producción lírica como un instrumento expresivo desde su realidad y contexto.

Me parece que en el centro de estos temas se ubica el discurso, que ha usado como vehículo la grabación comercial, aunado al auge que vivió el son jarocho también gracias a estas grabaciones, la difusión y el impacto que logró generar en un sector del consumo cultural (García Canclini, 2006).

Las políticas públicas y culturales también han jugado un papel importante en el registro y difusión de la diversidad musical de México, y algunos de los resultados se pueden ver en la realización de grabaciones de campo, recopilaciones o antologías a las cuales se puede acudir para estudios académicos musicológicos (Kohl, 2004).

² Por ejemplo, Gilberto Gutiérrez, del grupo *Mono Blanco*, realiza el Fandango Project en San Francisco, California entre 1993 y 1995, y en San Antonio, Texas en 1996.

Específicamente sobre la poética, los trabajos de Caterina Camastra (2006) son lo más relacionados a este tema que propongo y menciona las grabaciones discográficas como fuentes de análisis, importantes para la difusión y recepción; también lo hace María Arcelia Hernández (2016) desde la tradición de la Huasteca, región cultural con algunos puntos en común con la jarocho y con varios sones compartidos. El giro, con respecto a estos trabajos, es concentrar el análisis en la discografía en este corte temporal (por las características en su difusión), que serán un punto de quiebre para las producciones discográficas posteriores, tanto de los mismos grupos (evolución), como de algunos grupos nuevos (influencia-ejemplo).

Trataré el tema de la construcción del discurso de identidad apoyado en diferentes herramientas de análisis propiamente del discurso (análisis crítico, textual), desde las estructuras y la poética de los ejemplos estudiados. Otras herramientas del discurso se relacionan con el aspecto social del mismo y las consecuencias políticas en las relaciones de poder como lo plantea Van Dijk, para este autor el análisis crítico del discurso tiene aplicaciones que indiquen diferentes relaciones sociales de poder, desigualdad, discriminación en ciertos contextos (Van Dijk, 2007, pp.145-146).

La intención primera es obtener puntos de reflexión acerca de la práctica exitosa de reapropiación, resurgimiento, del son jarocho, que se ha documentado abundantemente respecto a la etapa que tuvo desde finales de los años sesenta y que alcanza un punto máximo hacia el año dos mil, donde se ha mantenido y diversificado en las regiones de Veracruz, del resto del país e incluso comienza a tener un papel importante en Estados Unidos³, con presencia también en Sudamérica y Europa.

Un objetivo ideal del presente trabajo es compartir estas reflexiones con más personas involucradas y poder abrir un espacio de diálogo que genere nuevas lecturas acerca de la relevancia de esta práctica

³ Existen actividades significativas, principalmente en Nueva York y California, que se realizan cada vez con mayor participación como el trabajo conectado con Fandango Fronterizo, Fandango Project en el área de la Bahía (<https://www.loscentzontles.com/fandango-project/>). También en Chicago, Seattle , Nuevo México o Florida. El Seattle Fandango Project mantiene actividades relacionadas con el fandango formalmente desde 2009 (<http://marthagonzalez.net/seattle-fandango-project/>).

cultural y los logros que ha tenido el Movimiento jaranero. Así como aportar al trabajo que se ha realizado de manera incansable desde hace ya más de cuarenta años, como reconocimiento a quienes ya no están y los que siguen consolidando un legado invaluable en la riqueza de esta manifestación cultural.

La construcción de un discurso de identidad trasciende lo estético y forma parte del entramado social que tiene alcances performativos, usando el término de Austin mencionado por Patricia del Razo, donde las palabras son una forma de acción que influye en el mundo y pueden llegar a transformarlo, una manera de crear la realidad. Este valor del *performance* en el fandango, comenta del Razo (2017b, pp.3-4), es componente de la repetición de patrones pertenecientes a la música y el contexto social de su representación; fandango, ritualidad y pertenencia. En estos actos, la identidad cultural, siguiendo el enfoque de Hall (2003), se construye en la interacción y es mediada por prácticas discursivas. También las prácticas de las músicas tradicionales, y hablando específicamente del son jarocho, conforman una imagen que se reconstruye en el tiempo y en los contextos de su reproducción. Estas manifestaciones adquieren importancia por su acción en el momento de expresarse y permiten nuevas lecturas sobre la identidad, resistencia, permanencia y pertinencia de la cultura musical como agente activo de las relaciones sociales dentro de una comunidad y de ésta hacia el contacto con el resto del mundo en diferentes contextos. El análisis de la lírica desde la visión de su discurso de identidad puede aportar a la comprensión de la vida cotidiana, imaginario y la adaptación al mundo contemporáneo, que quedan plasmadas en las coplas de una tradición viva.

De manera que en esta tesis haré un recuento histórico del son jarocho en el primer capítulo, comentando sus componentes musical, dancístico y lírico. Pondré en contexto el Movimiento jaranero como punto de partida para la reflexión y acciones que derivaron en el fortalecimiento de sus manifestaciones expresivas en sus tres componentes dentro de la fiesta, su paso a la escena cultural y la proliferación de grabaciones que ayudaron a su difusión y consolidación actuales.

El segundo capítulo es una revisión conceptual del discurso de identidad, los planteamientos teóricos que sirven al análisis de la lírica y la poética plasmada en el son jarocho, así como sus funciones en el tránsito de la tradición a la innovación en el imaginario de la lírica.

En el capítulo tercero se presenta la selección de las producciones discográficas que conforman el corpus de sones jarochos objeto de estudio, con una breve reseña y comentarios generales de cada son grabado en estos discos, de forma que se pueda tener un primer acercamiento al universo del son jarocho que estas producciones discográficas constituyen y las características más evidentes de los discos seleccionados en esta tesis.

El cuarto capítulo presenta las definiciones de tema, tópico y motivo que serán empleadas en la clasificación y posterior análisis de las coplas. Se explica, también en el capítulo cuarto, cómo se organizan y clasifican estas categorías destacando las características discursivas que se consideran para agruparlas dentro del ideario del son jarocho y que abarcan: las relaciones humanas, el amor, las reflexiones y la descripción de la vida cotidiana. Finalmente se plantean las conclusiones obtenidas de esta investigación, a partir de la postura del discurso de identidad.

Capítulo 1. El son jarocho

1.1 Panorama histórico

Con un pasado común a muchas otras tradiciones y formas musicales del Caribe del siglo XVI, el son jarocho comparte una estructura musical y lírica que empieza a tomar forma hacia el siglo XVIII y de la que tenemos noticias a través de diferentes sones como *El chuchumbé*, *El toro zacamandú* o *El jarabe gatuno* por las denuncias que de ellos se hicieron al ser considerados provocativos:

Se remontan a los tiempos de la Inquisición y se expresan en causas, informes y procesos que ven a las festividades como un exceso y que tienden a regularlas conforme a la moral católica de la época, siendo a menudo tan detallados y prolijos que corresponden a verdaderos cortes sociológicos de la sociedad de su tiempo. (García de León, 2006, p.97).

La primera etapa de la fiesta jarocho, que da origen a lo que será el son jarocho, se va a nutrir de la riqueza y diversidad étnica y social que impera en la región del Golfo de México y el denominado Caribe Afroandaluz (García de León, 2016), donde las crónicas y archivos dan cuenta de la instrumentación y características de las danzas y cuyo repertorio tiene relación con la amalgama de poesía y música presente en cancioneros y colecciones de poesía desde mitad del siglo XVI (Frenk, 2006). Esta expresión musical primigenia del son jarocho hace referencia, entre muchos otros temas, al ir y venir de embarcaciones, traficantes, esclavos, mercaderes y funcionarios que durante siglos navegaron transportando con ellos las ideas de ambos lados del Atlántico.

Hacia el final de la Colonia y en los procesos de independencia, quedan marcas sociales, impulsadas por el espíritu clasificador del siglo XIX, donde la raza y los resultados del mestizaje forman el sistema de castas que determina aspectos culturales según el pensamiento de la época. En este marco se presenta el son jarocho como una práctica de un grupo social, cultural y espacio geográfico determinados. Al respecto dice también García de León:

Y así, el ambiente de finales del periodo colonial se convirtió en una excelente vía de transmisión cultural, vertical y horizontal. Estas expresiones festivas, reproducidas en los circuitos del gran comercio, se expandieron provocativamente, desafiando al Estado y a la Iglesia, teniendo desde entonces, sobre todo para los criollos y mestizos, un sentido reivindicativo de lo propio. (García de León, 2016, p.14)

Ya a finales del siglo XIX y primeros años del XX se conforma su repertorio y formas más similares a lo que conocemos, como anota la crónica de Antonio García Cubas con “descripciones de la música, la danza y la gente de esa región que fácilmente se podría confundir con unas de la actualidad” (Kohl, 2004, p.54), donde menciona sones como *La petenera*, *El curripití*, *La manta*, *El butaquito* y *La bamba*.

Podemos decir que el género musical se consolidó en el contexto del fandango y las características se seguirán reproduciendo en las celebraciones hasta entrado el siglo XX. El mismo García de León dice:

[...] el fandango jarocho se regularizó y se cristalizó en una sola convención estilística (a su vez dividida en estilos locales y regionales) lo que era más bien un repertorio muy amplio y disperso de aires y tonadas, todo alrededor de una serie de normas expresadas en una fiesta, el fandango o huapango de tarima. (García de León, 2016, p.27)

Para las primeras décadas del siglo XX, el son jarocho es parte de las banderas que despliega el nacionalismo oficial del gobierno y se integra a la presencia creciente de la radio, el cine mexicano y su época de oro; así como el papel relevante en cuanto a lo político y los usos de las culturas regionales como emblemas sociales unificadores. Sin embargo, en los años 50 se percibe una decaída en su creatividad y producción que provocaría, hacia finales de la década de 1970, el inicio de un movimiento que no ha dejado de causar controversia en su denominación, pero sirve como referente para delimitar la etapa que marca un punto de renovación en el son jarocho: el Movimiento jaranero. Este movimiento busca reivindicar las formas tradicionales del son, dándole especial importancia a su fiesta principal, el

fandango, como espacio comunitario para la vivencia de esta cultura musical. Al mismo tiempo promueve una proyección hacia afuera e integra a “personas que no pertenecen a la esfera sociocultural que denomina el adjetivo jarocho” (Figueroa, 2018, p.50). Dicha proyección generó cambios notables en las dinámicas del mismo fandango y la ejecución de su música. Otro de los elementos definitorios de este contexto de recuperación de la tradición musical fue la organización de los encuentros de jaraneros, de los cuáles el más relevante en sus primeras ediciones fue en Tlacotalpan, Veracruz, y sus posteriores réplicas en otros municipios y comunidades del mismo estado, en la Ciudad de México y en otros lugares del país, alcanzando el fenómeno a otras culturas musicales. Así mismo, influye en estos años la conformación de grupos musicales que tenían como objetivo llevar esta música de la fiesta popular a un escenario, con las implicaciones formales y los resultados analizados más adelante.

1.1.1 El antecedente del nacionalismo del siglo XIX.

Para los fines de esta tesis vamos a tomar como punto de partida el fervor nacionalista del romanticismo que llega a México hacia finales del siglo XIX, donde se adoptaron las nacientes ideas del nacionalismo europeo, en oposición al proyecto positivista del Porfiriato⁴. En Inglaterra, Francia y países nórdicos, se buscaba lo original de un pasado genuino para fortalecer las ideas del estado nación desde las élites que realizaban las investigaciones lingüísticas y folklóricas. “Hacia finales del siglo XVIII [...], una sensibilidad romántica se propone comprender la característica colectiva de un pueblo, capaz de producir por sí mismo obras de calidad excelsa” (Márquez, 2017, p.94). Estas ideas propias del romanticismo buscaban una identidad común en la sabiduría y espíritu del pueblo: donde se populariza el término “folclore” creado por W. J. Thoms y proveniente de *volksgeist*, (Zumthor, 1991, p.21). En México, los intelectuales liberales, tras el triunfo sobre los conservadores en 1867, se dan a la tarea de sentar bases ideológicas al servicio de la República a partir de la cultura popular, donde se consolidan muchas de las ideas que modelarán la identidad mexicana en adelante, aunque posteriormente vendría la crítica a tales consignas

⁴ Porfirismo o Porfiriato es el periodo de gobierno del general Porfirio Díaz, quien permaneció en la presidencia entre 1876 y 1911.

idealizadas, desde la tendencia del estudio organizado del folclore (Márquez, 2017). Entre esas ideas permanece la característica de anonimato, que daba valor desde el planteamiento folclorista en cuanto unifica y generaliza, algo que estará presente en la producción cultural posterior y la valoración de lo popular como perteneciente al pueblo, a la colectividad.

Hacia el final del porfiriato y tomando como referencia la participación de México en la *Louisiana Purchase Exposition* de 1904, los funcionarios se habían percatado de la problemática para definir una identidad que representara a nivel nacional la cultura mexicana y su proyección hacia el exterior. Esa controversia no se dirime a lo largo del siglo y sigue siendo parte de las discusiones sobre la imagen representativa de 'lo mexicano', que hasta la fecha se reduce a la imagen del mariachi originario de la región central del país, europeizada y conservadora, entrando en contradicciones cuestionables, pero manteniendo su funcionalidad para fines prácticos. Esta influencia unificadora y con tintes europeos también consolida al charro y la china poblana como representaciones de lo nacional, conviviendo con las imágenes regionales desde una especie de cumbre en la escala de visibilidad, y donde otras regiones culturales tienen una posición de menor protagonismo.

Franz Boas en 1911, desde la Escuela Internacional de Arqueología y Etnografía Americanas recién fundada un año antes, y en este auge del folclorismo, destaca su interés por la persistencia indígena por sobre la dominación española y sigue en la línea nacionalista hasta la creación del Ateneo de la juventud. Este será un lugar de encuentro para pensadores como Alfonso Reyes y José Vasconcelos⁵, lo que deriva en una reestructura en el sistema educativo bajo las órdenes de Justo Sierra como secretario de educación.

Ya en la segunda década del siglo XX, el sistema educativo tendrá un cambio de rumbo buscando fortalecer el discurso revolucionario y, en consecuencia, una política cultural de Estado (Márquez, 2017). El discurso nacionalista de bases folklóricas, deviene en un nuevo planteamiento de una nación que arrastrará las consecuencias de la Revolución por varias décadas más.

⁵ Bajo la consigna de un México moderno y universal, el Ateneo de la juventud y los pensamientos de Reyes y Vasconcelos, entre otros, exaltan un pasado indígena idealizado, de gran influencia en el ámbito cultural posterior.

1.1.2 El nacionalismo postrevolucionario. 1920 a 1960.

En las primeras décadas del siglo XX la nación mexicana se enfrenta a una reestructura abrupta, resultado de los conflictos consecuentes a la formación de un Estado nacional y la revuelta armada que no termina de resolver sus diferencias. Es en los años posteriores a la Revolución⁶ que el país sufre, a la par de los planteamientos políticos, una serie de transformaciones relevantes para la conformación de la identidad regional y nacional. En 1917 Manuel Gamio, antropólogo y precursor del indigenismo, comienza el estudio de las poblaciones rurales con un plan desarrollado desde las instituciones oficiales; en los albores de la segunda década del Siglo XX, José Vasconcelos consolida una visión del nacionalismo que voltea la mirada hacia las culturas populares y promueve, con las misiones culturales, la recolección de información sobre manifestaciones culturales de grupos mestizos e indígenas con el fin de llevar sus expresiones artísticas a un 'nivel superior', iniciando durante la presidencia de Álvaro Obregón, de 1920 a 1924, la corriente nacionalista. A este respecto Pedro Henríquez Ureña escribía en 1925:

"Existe hoy el deseo de preferir los materiales nativos y los temas nacionales en las artes y en las ciencias...", [...] y ponía varios ejemplos: "...el dibujo mexicano que desde las altas creaciones del genio indígena en su civilización antigua ha seguido viviendo hasta nuestros días a través de las preciosas artes del pueblo..." quedó representado en los murales de Diego Rivera y compañía; "... los cantos populares [que] todo el mundo canta, así como se deleita con la alfarería y los tejidos populares..." fueron utilizados por Manuel M. Ponce y Carlos Chávez Ramírez. (Citado en Pérez Monfort, 1999, p.181).

Las misiones culturales, impulsadas desde la Secretaría de educación, serán parte importante de la política institucional de donde surgen conceptos de identidad y representatividad. Estas políticas mantienen la línea centralista desde donde se ejerce una importante influencia para la proyección de la

⁶ Conflicto armado entre 1910 y 1917, año en que se proclama la Constitución que sustituye a la de 1857, aunque hay quienes extienden este proceso revolucionario hasta 1920 e incluso 1940, con el gobierno del Gral. Lázaro Cárdenas.

cultura mexicana con ejemplos arbitrariamente definidos desde la intelectualidad institucional y la propia subjetividad de sus actores en el poder.

En estos años se combina el auge del cine mexicano con su abundante producción durante la época de oro⁷, la radio como medio de comunicación primordial con alcance significativo y la construcción de un ideal de 'lo mexicano' basado en los personajes tipos de diferentes regiones del país (Figueroa, 2007); de los que algunos toman más presencia, permanecen en el imaginario popular e incluso trascienden fronteras como representación de 'lo mexicano'. Este caso es el de la imagen del charro, originario del centro del país, conservador, apropiado de su historia reciente y de un espacio donde es predominante en las actividades de las altas esferas de las haciendas (latifundios). Y, por otro lado, el jarocho retratado como heredero de la picaresca, inocente, fiel, ocurrente, parlanchín, bailarín y laborioso. Este último es la caracterización que promueve el cine en estos años y en los que comienzan a realizarse las primeras grabaciones comerciales del son jarocho (Cardona, 2006).

El son jarocho siempre estuvo cercano a este proceso de identidad nacional como parte importante de la búsqueda de una consolidación de los elementos que establecieran contacto entre la vida rural (como el caso del sombrero y el traje de charro) y los centros urbanos en desarrollo. Este periodo abarca el paso del siglo XIX a los años de la Revolución de 1910 y la formación del proyecto nacionalista entre los años 1920 (1921 inicia el gobierno de Obregón antes mencionado) hasta alrededor de 1950 con la campaña y victoria presidencial de Miguel Alemán, político de origen veracruzano que utilizó el son jarocho *La bamba* como un sello desde su campaña electoral.

En la corriente nacionalista musical, compositores como Carlos Chávez, José Pablo Moncayo o Blas Galindo utilizaron en sus obras sones jaliscienses, jarochos, jarabes y sones de Tierra Caliente de Michoacán y Guerrero, entre otros géneros de música tradicional. Aquí hay un componente más pensado en proyectar una imagen al exterior que de unidad al interior del territorio nacional. Esta pugna no solo se mantiene en este nivel, sino que trasciende la relación entre la cultura y la oferta del mercado

⁷ Hay que considerar la influencia de cineastas, productores y guionistas extranjeros (España, Estados Unidos) que contribuyeron a la construcción de estos estereotipos del cine. La época de oro llega a producir en sus mejores tiempos más de 120 películas al año.

con el avance de las tecnologías para grabar, transmitir y comercializar materiales audiovisuales, específicamente por medio de la radio, el cine, la naciente televisión y los discos.

Hasta la década de 1940 se consolidan las ideas nacionalistas, alcanzando la formación de profesores y con ello la difusión de manifestaciones culturales de diferentes regiones del país en el sistema educativo básico. Las misiones culturales habían surgido con una doble encomienda gubernamental: recoger manifestaciones culturales mestizas e indígenas, como se menciona antes, y educarlos en la cultura occidental, según el pensamiento de la época, a modo de incorporarlos a la modernidad. Esto consigue valorar las artes populares, pero fomenta una apropiación de los símbolos y objetos que se vuelven representativos de la cultura mexicana por regiones. A este respecto Márquez comenta:

En este mismo ánimo, los maestros y el personal de las misiones culturales y de las escuelas normales rurales actuaron como infantería del movimiento nacionalista, pues se dedicaron a la recolección de material folklórico (transcribieron danzas, canciones, cuentos, leyendas, corridos) que más tarde, en los años treinta, serviría no sólo para hacer festivales cívicos, sino también para conformar la cultura nacional de los maestros. (Márquez, 2017, p.98)

Paralelo a esta difusión promovida por los intelectuales y artistas centralizados en la capital del país, los medios de difusión de masas hacen lo propio, echando mano de los estereotipos que se habían ido consolidando años atrás; aquí inicia la propagación del estilo estereotipado del son jarocho junto con los cuadros bailables de diferentes regiones del país que se integraban a los programas escolares. Esto define también un repertorio que no se renueva por las necesidades performativas que implican las coreografía y que se verá posteriormente en los llamados ballets de danzas regionales.

Las posturas de Alfonso Reyes o Vicente T. Mendoza acerca de construir tanto una investigación folclórica sistemática como un concepto nacional que fuera más allá del nacionalismo y folclorismo estático, no pudieron mantener la continuidad del esfuerzo postrevolucionario. La imagen del folclore

se estanca en esa primera recolección de las manifestaciones culturales mencionadas (música, baile, artesanía, vestimenta) y hacen repetitivas la fórmula del charro, el tequila, la china poblana y otros estereotipos a los cuales se vuelve dogmáticamente. El son jarocho también se integró a esta ola de recolección de las manifestaciones culturales que se mantenían en las regiones más alejadas de los centros urbanos y que fueron registrados, transcritos y organizados por la misma planta de profesores rurales con el impulso recopilador de las políticas centralistas citados antes y otros entusiastas de las culturas musicales y la diversidad de la oferta musical en el territorio nacional.

El auge de las producciones cinematográficas, la radio y las oportunidades de buscar trabajo en el sector cultural en la Ciudad de México provoca una migración desde la década de 1930 de músicos que ayudaron a mantener la presencia del son jarocho (y otros sones regionales) en películas de corte costeño, jarocho y otras no tan exclusivas de la región pero donde aparecieron números musicales que siempre daban realce a las películas de retrato costumbrista como 'Allá en el rancho grande' (1936) o 'Solo Veracruz es bello' (1948). La influencia del cine, así como las presentaciones en la radio o las grabaciones discográficas, llega a transformar el formato de la música tradicional en cuanto a las necesidades que imponen, tales como: velocidad de ejecución, repertorio adecuado a las necesidades del guion cinematográfico, grabaciones o emisión radiofónica, duración de los sones y vistosidad para las coreografías, imagen, fotografía y encuadres (Figueroa, 2007, pp.89 y 91).

Las críticas sobre el uso de estos estereotipos manifiestan una postura desde la visión sotaventina en la pluma de Eulogio Aguirre 'Epalocho' (citado por García de León, 2006), quien expone constantemente sus argumentos en la prensa local:

Ahora que están produciendo en México películas mexicanas, que en su parte fotográfica y musical son bastante buenas, venimos lamentando el poquísimos cuidado de los autores en lo que se refiere a costumbres, épocas, etcétera [...] y en esta de A la orilla de un palmar ya dijimos el martes cuales son las fallas más grandes, siendo la principal la falsedad del fandango jarocho. (García de León, 2006, p.247)

Carlos Monsiváis recalca en el “repertorio temático que se va delineando desde las primeras películas” sonoras: caporales ennoblecidos por la obediencia, afirmaciones de la nacionalidad / afirmaciones de la localidad, jaripeos que se desdoblan en serenatas a la luz del mariachi (Monsiváis, 1998, p.1508). La tendencia es adoctrinar desde el melodrama y complementar el argumento con números musicales que se identifiquen con la mayor cantidad de público posible. Es en este intento que se perciben las variaciones cuando se populariza el son jarocho con el costo de alejarse del fandango y celebraciones más cercanas a los contextos en los que nació esta tradición musical. Esta tendencia llegará hasta finales de la época del cine de oro cuando la temática de éste migra, en todo su sentido, hacia las preocupaciones urbanas en los años 60 de una burguesía que “se convirtió en la clase ideológicamente rectora del país” (Pérez Monfort, 1999, p.179).

A la par de estas migraciones culturales, permanecen otras más relacionadas con las necesidades económicas y las oportunidades de estudios superiores que no se cumplían en las zonas alejadas de los centros cosmopolitas, las necesidades de mano de obra en el centro y norte del país, y las demandas de fuerza de trabajo en los Estados Unidos.

1.1.3 De las décadas de 1960 al 2000.

Con la decaída del ritmo productivo de la época de oro del cine mexicano, viene la consecuente disminución de los servicios musicales. Hay un enfoque del público del cine hacia la juventud, la adolescencia y continúa la producción taquillera de películas de luchadores que había tenido éxito desde 1952 y la década siguiente (Monsiváis, 1998, p.1529). Hacia los años 60 la temática del cine toma otros rumbos y se concentra en la producción de menor presupuesto, cine de barrios urbanos, clases sociales con otras problemáticas y clichés de la vida nocturna, lo que se llamaría el ‘cine de ficheras’.

Algunos de los músicos y artistas jarocho que se habían instalado en la Ciudad de México como Lorenzo Barcelata (quien también pasa temporadas por Estados Unidos), Andrés Huesca, Lino Chávez o Nicolás Sosa, y otros de menor resonancia, terminan en el olvido, o se ven obligados a trabajar en centros

nocturnos, restaurantes u otras actividades distintas a la música. Otra opción de trabajo surge con los ballets folklóricos, que los obligaban a repetir las fórmulas adecuadas a las coreografías del espectáculo pero sin otro tipo de creatividad. Sin la versatilidad de otras músicas vernáculas que se adaptaron en instrumentación, repertorio y estilo, como lo hicieron los corridos, integrando diferentes temas en su lírica, géneros y estilos musicales; la música de mariachi, que también adapta su repertorio e integra variantes instrumentales, musicales y temáticas según las modas y la industria del entretenimiento; el son jarocho más conocido fuera de las zonas rurales de Veracruz, queda reducido a un repertorio breve y repetitivo hasta los años sesenta, cuando tiene una resignificación en contextos de la misma Ciudad de México y fuera del país también, como parte de la identificación cultural del movimiento chicano, en el contexto de la lengua como sustento de la identidad, principalmente en Los Ángeles, California (Figueroa, 2019b, p.36).

La migración constante de las zonas rurales del Golfo de México hacia centros urbanos como la Ciudad de México, principalmente, y los Estados Unidos, se mantiene en los años 60 por diversos motivos, como los mencionados antes; la industria del petróleo instalada en el sur del estado de Veracruz sufre una decaída en comparación con el auge posterior a la Segunda Guerra Mundial y las regiones del Golfo de México dejan de ser tan productivas como antes debido al curso natural de la industria aunado a las políticas oficiales.

En estas condiciones la migración sigue siendo importante, y es en la Ciudad de México donde se concentran los movimientos sociales más relevantes de esta década en concordancia con el acontecer global. Además de las influencias de ideas de la contracultura, la capital del país se vuelve punto de encuentro con otras migraciones sudamericanas, principalmente por razones políticas, quienes compartían entre los jóvenes y los foros nacientes (peñas y cafés cantantes) lo que será la nueva canción, el canto nuevo latinoamericano, la nueva trova cubana y versiones politizadas de la música popular que se sustentaba en el uso de instrumentos de la tradición andina, la pampa argentina o la cordillera chilena principalmente. Estos encuentros ideológicos provocan que los músicos comiencen a voltear hacia las músicas tradicionales mexicanas con una visión distinta a la promovida por el folclorismo o el nacionalismo posrevolucionario (Figueroa, 2007, p.92).

Es en este punto donde se comienzan a fraguar condiciones distintas para la exploración de las músicas propias de México, y que paulatinamente irán despertando intereses por los sonidos familiares para los

ejecutantes que permanecen cercanos o vinculados a sus comunidades rurales. Es así como músicos, promotores y gestores culturales, retoman la investigación de las culturas musicales con otro ímpetu y logran poner en el panorama cultural al son jarocho.

Paralelo a esta situación, la perspectiva cultural comienza una tarea de reconocimiento por la diversidad, donde la música juega un papel relevante: festivales y destinos de turismo cultural comienzan a mostrar la pluralidad del país. También surge una conciencia que visibilizaría la influencia de origen africano junto a las culturas indígenas mezcladas con la tradición hispana. En esta suma de intereses y visiones, la labor del Movimiento jaranero, que trataré más adelante, siembra la semilla que irá proliferando simultáneamente en los centros urbanos, capitales, y al mismo tiempo en pueblos y comunidades donde se mantenían las tradiciones compitiendo con la música proveniente de otras modas.

Es innegable que la introducción de la radio⁸, el cine, junto con las grabaciones discográficas, fueron integrándose en las costumbres musicales de las comunidades donde se fue relegando a menos funciones a los músicos tradicionales, cuando anteriormente eran los únicos responsables de la música en cualquier evento social. La influencia de la tecnología, las posibilidades de los sistemas de sonido, la música grabada en discos y las ideas de progreso o los migrantes que volvían con costumbres musicales adoptadas fuera de sus comunidades, tuvieron que ver con la disminución de ejecutantes y espacios para las músicas y danzas tradicionales. Aunque nunca estuvieron en riesgo de desaparecer, es cierto que tuvieron que competir con la influencia de otras músicas más comerciales y externas. Algunas se complementaron, haciendo un repertorio tradicional con instrumentación o tecnología contemporánea, es decir, uso de instrumentos eléctricos, amplificación, reducción de elementos en las agrupaciones o, en el caso contrario, adaptando repertorio proveniente del exterior para interpretarlo con los instrumentos tradicionales, por lo que se vuelve común escuchar repertorio afrocaribeño, colombiano, corridos, polkas, boleros y canciones vernáculas de autores como Agustín Lara, en las agrupaciones tradicionales. En lo que coinciden los músicos al hablar de las propias tradiciones, es que la música y en especial el fandango, ya no se hacía 'como antes', como lo llegaron a ver en su infancia o como los viejos recordaban.

⁸ La estación XEW, que lidera la industria de la radio inicia transmisiones en 1930 (Monsiváis, 1998).

En cualquiera de los casos, la música tradicional, y el son jarocho específicamente, sigue una evolución que se reconfigura en las últimas décadas del siglo XX, cuando también se abren nuevas vías de escucha en el auge del *World Music*⁹. El son jarocho, como género musical, tiene elementos para acercarse a las producciones más habituales de la música comercial y darle otras características sonoras enfocadas a un mercado de mayor alcance, nacional y global, basada en la música de las minorías o relegada a ciertas regiones. Todo esto desde la perspectiva de los consumidores con poder adquisitivo, donde son valorados, además de la música europea, académica o el jazz, las culturas musicales explotadas recientemente; similar a lo que había sucedido décadas anteriores con la fusión de ritmos afroantillanos en Estados Unidos que se reconocen como Salsa o la generación de la *Bossa Nova* brasileña.

En este contexto, el son jarocho llama la atención de nuevos escuchas provenientes de sectores sociales de la clase media urbana, consumidores de propuestas culturales antihegemónicas, contraculturales, influenciados por la nueva canción latinoamericana y la música de protesta proveniente de los conflictos sociales de las dictaduras del sur del continente, y que también encuentran en el son jarocho una raíz 'auténtica' de la música campesina. Este discurso de origen, tradición, genera una demanda de producciones que mantienen las formas del son de fandango combinadas con ciertos estándares de la industria discográfica; las agrupaciones se profesionalizan en el sentido de preparar un repertorio para tales fines discográficos, trabajar en conjunto con profesionales de sonido, en espacios acústicos controlados, empresas o representantes comerciales y todo lo que conlleva integrarse a la industria musical. En la mayoría de los casos se realizan las grabaciones con sellos independientes o con perfiles culturales más que con las llamadas *major labels* o *big five*¹⁰, grupo de empresas predominantes en la industria del disco. Pero sea cual sea el caso, las agrupaciones se integran a estas dinámicas y se adaptan como propuesta estética defendiendo una postura de la tradición vinculada a las familias de soneros,

⁹ *World Music* es un concepto creado inicialmente por el etnomusicólogo Robert E. Brown de la Wesleyan University en los años 60 para presentar la música de diversas partes del mundo en un ámbito académico, pero durante los años 80 fue utilizado como un término meramente mercadotécnico para promover la venta de discos. (Nota al pie de Figueroa, 2018, p.50)

¹⁰ Se estima que el 90% del mercado musical mundial se concentra en cinco empresas: EMI, Sony, Universal, Warner y BMG. Fuente: https://www.bbc.co.uk/worldservice/specials/1042_globalmusic/page3.shtml. Consultado en febrero de 2023.

donde el apellido o las relaciones de parentesco tienen valor, reconocimiento de sus comunidades, pueblos o regiones veracruzanas, y con el tiempo se volverán emblemas de la cultura musical jarocho.

1.2 Elementos: música, danza, lírica.

Dentro de la diversidad musical en México, los sones mestizos tienen una relación con las regiones culturales que comparten diferentes estados de la República: en el Golfo de México, costa del Pacífico, regiones del río Balsas y Tepalcatepec respectivamente, y la península de Yucatán. En esta correspondencia regional, Sánchez García (2005, pp. 401 y 402) delimita en seis tipos a los sones mexicanos: huasteco, jarocho, planeco o de arpa grande, calentano, tixtleco y jalisciense o de mariachi. Raquel Paraíso (2010) agrega: arribeños, abajeños, de tarima, oaxaqueños, istmeños, de Tabasco y maya pax.

Estos sones provenientes de fusiones y mezclas de estilos y géneros, se van perfilando con elementos propios en las mencionadas regiones. Aunque comparten en su origen características del camino recorrido hasta llegar a sus formas actuales, los sones mexicanos tienen que considerarse en su diversidad y tomar en cuenta que forman parte de una definición conjunta pero que no es conveniente generalizar.

Fig. 1. Mapa de los principales sones regionales.

Facilitado por la Dra. Raquel Paraíso, vía correo electrónico en febrero de 2023.

Mapa de sones regionales



El son jarocho es una cultura musical que tiene la principal manifestación de sus componentes musical, lírico y dancístico, en torno al fandango. Aunque no sea la única ocasión donde se vive el son jarocho, para hablar de éste, a continuación, se define su fiesta principal para luego pasar al asunto de las grabaciones que conforman la parte central de este trabajo.

En este paso del fandango, la fiesta, la convivencia cotidiana y la participación colectiva, a la fijación en grabaciones, toman protagonismo las características discursivas que se conservan respecto a la ritualidad, la espontaneidad e improvisación del repertorio que queda reunido entre las grabaciones de

campo netamente académicas y de registro con intereses de estudio social, etnomusicológico; y por otro lado, la estructura musical propia de las grabaciones comerciales que cumplen con ciertas características de calidad, duración, estructura del álbum y el 'blanqueamiento' para suavizar o estandarizar el gusto del posible consumidor.

Este equilibrio entre respetar el sonido del fandango, es decir, la libertad del acto musical en su ambiente natural; y, por otro lado, empezar a proponer sonoridades adecuadas a una producción discográfica, son los debates que quedan registrados en las grabaciones, pretendiendo mostrar una contraparte al estilo que se desarrolló a mitad del siglo XX. Las grabaciones forman parte del compromiso que implica dejar un registro que represente la realidad de una cultura musical más apegada a sus formas tradicionales.

Las colecciones de coplas que se registran desde la tradición poética medieval, manifiestan una influencia de ida y vuelta entre la poesía noble y las canciones de temáticas comunes a la vida diaria: el campo, cosechas, guerras, deseos profanos y amores prohibidos. En fin, las posibilidades de la lírica se vinculan con las actividades cotidianas, las celebraciones públicas, y los espacios confesionales privados. Estos cruzamientos de cultura escrita y oral, retroalimentaciones entre culto y popular, o cortesano y vulgar, son permanentes y registradas desde los cancioneros antiguos (Frenk, 2006). Lo cierto es que estas temáticas llegan al son jarocho, donde las coplas se cantan y se danzan. De manera que los tres elementos: música, lírica y danza, mantienen una relación constante.

1.2.1 La música del son jarocho.

Para definir al son jarocho musicalmente hay que considerar que es un conjunto de estilos y que forman parte de una tradición viva, por lo cual los conceptos pueden ser variables al no respetar o regirse siempre por una norma estricta. El elemento de improvisación se ciñe a estructuras armónicas y rítmicas básicas de los sones que permite identificar cada son como único o diferenciarlos con sutilezas poco perceptibles para escuchas ajenos a esta cultura musical pero que se pueden ir entendiendo al adentrarse en las formas y variantes de las grabaciones o ejecuciones en vivo.

Este apartado pretende ofrecer un breve recuento de las generalidades, sin adentrarse en todos los matices inherentes a la música del son jarocho.

A mi criterio, esta música cuenta con tres elementos distintivos: la instrumentación es la primera característica destacable del son jarocho ya que le da su sonoridad particular; las jaranas jarochas son el punto de partida que permite diferenciar al son jarocho de otros sones mexicanos. Luego, las posibilidades rítmicas de los instrumentos armónicos, la improvisación de los solistas y las amalgamas que forman. Finalmente, la función de las voces y la relación métrica de las coplas, la forma de cantar en función del zapateado, y la música en sí, que en conjunto conforman al son jarocho.

Sin abundar en detalles de un lenguaje netamente musical, podemos comenzar por hablar del componente instrumental compuesto fundamentalmente por las jaranas: cordófonos rítmico-armónicos de diversos tamaños y funciones sonoras determinadas, mayoritariamente de 8 cuerdas; luego, instrumentos melódicos solistas, donde las tareas principales de presentar los temas y melodías, recaen en la guitarra de son, cordófono punteado generalmente de 4 cuerdas, y el arpa.

Aparte de las cuerdas, con menor presencia, se usa la armónica y el violín. Junto con el zapateo como percusión principal, se usa el pandero tlacotalpeño y cada vez con más frecuencia el cajón de tapeo o peruano. Las voces son individuales o en pares, donde se responde generalmente la misma parte de la copla o un complemento conocido como se ejemplifica más adelante. Finalmente, podemos mencionar los arreglos de voces que son exclusivas de las agrupaciones pensadas y organizadas con fines específicos (conciertos, encuentros, festivales), ya que el repertorio del son jarocho no cuenta con voces armonizadas aun cuando se canten a coro algunas formas de estribillo o responsorios, de modo que cuando hay coros grupales, estos cantan al unísono.

La jarana es una herencia de la guitarra barroca, emparentada con las guitarras de golpe italianas y el laúd (*oud*) de origen árabe, de donde hereda el sonido particular, que se perfila aún más con los materiales y técnicas de construcción desarrolladas en esta región de México. Este sonido es característico del son jarocho ya que no se cuenta con jaranas con estas cualidades en otras culturas musicales, aunque estén emparentados con instrumentos de cuerda similares en el resto del país y de las zonas en contacto del Caribe.

Las jaranas y guitarras de son se realizan artesanalmente en una sola pieza generalmente de cedro, ahuecada, con maderas rígidas para el diapasón, puente y clavijas (granadillo, parota). Las menciono en plural, jaranas y guitarras de son, ya que conforman dos familias de instrumentos, aunque tengan variantes en dimensiones, encordaduras y funciones musicales propias. Para las jaranas existe una gran variedad de afinaciones conocidas, registradas o mencionadas, aunque paulatinamente se van reduciendo hasta una afinación más común de ocho cuerdas distribuidas en 5 órdenes, generalmente G C E A G. La guitarra de son se suele tocar con un plectro de cuerno, mientras que las jaranas se rasguean. Las funciones rítmico-armónicas de las jaranas dependen de su sonoridad y tamaño, las cuales van de los 30 a 130 centímetros, donde las más grandes llevan la base rítmica del bajo y las pequeñas, contrapuntos y repiques (Fig. 2).

La estructura armónica del son jarocho es muy sencilla, basándose en relaciones de I, V y IV grados; en términos simples, son grupos de pocos acordes y cambios armónicos, variantes de acordes mayores y menores sin modulaciones complejas. El virtuosismo armónico tiene que ver con la capacidad de improvisación de las guitarras punteadas; y en cuanto a las jaranas, se puede decir que es en la rítmica compleja donde se destacan sus ejecutantes.

Fig. 2. Grupo de jaranas



Fotograma tomado de: Así suena. Tacho Utrera Laudería. <https://www.youtube.com/watch?v=LUN1HZcrKxw>

En el aspecto rítmico hay que considerar que las mezclas musicales se suceden desde la música medieval por las culturas europeas en contacto con el mundo árabe, oriental y africano. Estas herencias son difícilmente discernibles como puras de una u otra tradición pues se desarrollan en paralelo tomando elementos de diferentes fuentes como inspiración, copias o modas que se establecen en el repertorio de diferentes regiones. A este respecto hay sones de origen incierto, sea que hayan nacido de formas europeas heredadas en América, que hayan llegado a España desde el Caribe, o que sean una amalgama de canciones que se repitieron en los constantes viajes mercantiles de la región que García de León denomina Caribe Afroandaluz. Así, la rítmica del son jarocho tiene influencias compartidas con la música que se toca, canta y baila en muchos de los espacios rurales en el Caribe, tales como el punto cubano, joropo del llano colombo-venezolano, el seis jíbaro y las formas de confrontación de copla improvisada en Canarias y sur de España y toda América (payadas, controversias, contrapunteo, trovas). El compás predominante es binario-ternario o sesquiáltero en 6/8 o 3/4, aunque el repertorio cuenta también con varios ejemplos en compases binarios 4/4. Por su cadencia rítmica el son jarocho se divide en sones por derecho y sones cruzados o atravesados. Esta división guarda una relación con el baile y los acentos musicales que también se perciben en la forma de cantar.

El repertorio, que sobrepasa un centenar de sones, es básicamente invariable en la forma de ejecutarse, pero depende de los conocimientos, memoria y habilidades de los músicos; así como los estilos de diferentes subregiones jarochas. En los años que abarca el estudio de esta tesis, se integraron sones de nueva creación que gozan de buena aceptación y permitieron otras formas expresivas, ya sea por lo musical, la temática o por mensajes sociales, como el caso de las congas, que han servido como formas de reivindicación de las poblaciones afrodescendientes del estado de Veracruz y sureste mexicano. Por otro lado, existen sones que van cayendo en desuso, o formas de tocar que se estandarizan y mantiene a la diversidad de estilos en una lucha entre el olvido y la permanencia.

La participación colectiva es importante en el fandango, ya que pueden reunirse en torno a la tarima una gran cantidad de jaraneros, bailadores y versadores; hombres y mujeres por igual, con una notable integración más reciente de las mujeres como instrumentistas o cantadoras en los fandangos y en los grupos organizados, las cuales anteriormente se dedicaban casi de manera exclusiva al baile. El fandango

puede llegar a contar con varias decenas de participantes que van y vienen durante la celebración pero siempre mantienen un grupo constante que de forma ininterrumpida puede pasarse desde las primeras horas de la tarde, toda la noche y hasta el amanecer tocando y bailando.

El sonido de las jaranas es enérgico. Los sones son bailados y su zapateado es vigoroso, lo que obliga a los versadores a imprimir fuerza en el canto para hacerse escuchar y tomar el turno para pregonar o responder las coplas sobre los demás sonidos. Hay una dinámica de respeto hacia los soneros reconocidos, ejecutantes con mayor autoridad, y en cuanto a la ejecución musical, también hay un grupo que 'lleva el fandango' casi siempre dirigido por un solista en la guitarra de son (punteada, melódica) o el músico de mayor jerarquía y conocimientos. Los aprendices tienen espacio para participar e integrarse pero siempre le deben respeto a los de mayor experiencia; lo mismo para la música, el baile o el canto. El fandango suele iniciar con sones de saludo como *El siquisirí*, y cerrar con sones de amanecer como *El aguanieves*. El desarrollo de las temáticas intermedias puede estar relacionado con los motivos del fandango: celebraciones seculares, ciclos de cosechas, velaciones a santos o vírgenes, eventos sociales, sacramentales o del calendario ritual católico.

La unidad musical sonora, armónica, métrica, permanece intacta en sus formas generales, aunque en las grabaciones seleccionadas podemos apreciar el uso de instrumentos menos comunes en el fandango, tales como: marimbol o marímbula, armónica, violín, arreglos corales, guitarras y punteadores de creación más reciente o provenientes de otras culturas musicales. En casos más recientes, yembés y tambores africanos, sintetizadores, piano, alientos, instrumentos eléctricos. No quiero decir que no existan en sí fuera del contexto del disco, pero son de menor uso fuera de las grabaciones.

1.2.2 Danza. Sones de montón o de parejas.

La forma básica de la danza es un zapateo energético y con patrones generales establecidos durante las partes musicales (aunque muy abiertos a la improvisación), y una segunda parte de ‘mudanceo’ o baile menos percusivo que permite atender más a los momentos de canto. La revisión de este rubro no pretende ser exhaustiva, sino ofrecer una mirada a la importancia de la selección del orden y repertorio durante los fandangos y la muestra seleccionada para una grabación discográfica o simplemente un concierto o presentación en formato de grupo. El repertorio que se decide durante el fandango, obedece a la participación de bailadoras y bailadores; por el contrario, en una grabación, tiene fines de variedad, busca ser agradable a la escucha pasiva, mostrar las habilidades y características destacadas de los músicos o la agrupación y otros intereses relacionados al disco y la industria.

Principalmente existen dos clasificaciones para los sones jarochos respecto a la forma de baile: sones de pareja y sones de montón (o de mujeres). Las variantes que se suman a estas dos formas principales son excepcionales como el caso de *La iguana* (son imitativo) o *El Colás* (un hombre y dos o más mujeres).

Los sones de montón se bailan exclusivamente entre mujeres, siendo dos o más bailadoras simultáneamente en la tarima, menos propensos a la improvisación y más cercanos a la unidad rítmica (los grupos de mujeres mantienen un paso coordinado), con algunos movimientos de manos o gestos coreográficos aunque no obligatoriamente (como son los casos de *La morena* o *La guacamaya*).

Los sones de pareja se bailan entre hombres y mujeres, generalmente con una sola pareja sobre la tarima e intercambiando ese puesto durante los cambios musicales, entre versos, con la frecuencia de alternancia conforme a la cantidad de asistentes al fandango. En el caso de *El toro zacamandú*, la mujer suele hacer movimientos con su vestido, pañuelo o paliacate, simulando el gesto del toreo ante las embestidas del hombre.

Para ambos casos, sones de pareja o de montón, existe una dinámica que se sobreentiende en el fandango y donde las reglas facilitan la fluidez del mismo. Los tiempos y momentos del cambio de parejas, la gestualidad y el lenguaje no verbal, son las formas predominantes para mantener el respeto y la cordialidad de la tarima, que siendo en apariencia desordenada y festiva, mantiene unas formas conocidas y que son el eje del fandango. Es decir, además de las cuestiones propiamente dichas del baile zapateado, durante la ejecución de los sones hay una movilidad acordada de manera implícita para

disfrutar de mejor manera del evento en su conjunto. Aunque puede haber controversia, luchas de jerarquías y preferencias personales por parte de ciertos bailarines o músicos según su fama o habilidades, en general es bastante democrática la manera de integrarse al baile, e incluso, me parece, es el principio de la didáctica para comprender las bases del son jarocho.

Fig. 3. Fandango en Tlacotalpan, Veracruz.



Foto Enrique Rivera. Tomado de: <https://www.imer.mx/rmi/tlacotalpan-son-fiesta-y-fandango/>

Es importante señalar que estas formas se han adaptado al escenario cuando los grupos cuentan con bailadoras (generalmente mujeres) que acompañan como un integrante más del grupo con intervenciones específicas, más definidas que en el fandango. Del mismo modo, en las grabaciones está presente el zapateado como parte del conjunto instrumental. Otros grupos hacen intervenciones de baile de los mismos músicos que dejan su instrumento y por momentos se integran al zapateo.

Existe una relación inseparable entre la cadencia musical, la danza y la versada dentro del fandango, cuando permanecen las parejas alternando el baile, los versadores siguen cantando coplas conocidas, improvisadas o versos adecuados al momento. La música se estabiliza al tempo de la danza y viceversa. Mientras esta relación se mantenga de manera continua (bailadores-versadores), cada son puede tener duraciones muy largas de incluso 20 minutos o más, es decir, mientras haya bailadores sobre la tarima las coplas continúan y se sigue ejecutando el mismo son; éste termina cuando no hay más bailadores o cuando no hay más memoria o inventiva de los versadores. La relación es complementaria y en el caso de las grabaciones esto, evidentemente, se pierde por completo.

1.2.3 La versada del son jarocho

El componente esencial de la lírica en el son jarocho es la improvisación. Los sones del repertorio jarocho no tienen una estructura poética o letra fija, como sí la tienen las canciones. El son jarocho mantiene una colección de coplas que en algunas ocasiones son exclusivos de un tema pero que pueden escucharse en diferentes sones, aunque en este uso intercambiable también hay reglas. Incluso en las grabaciones podemos encontrar las mismas coplas que se cantan en sones diferentes. Esto permite actualizar, adaptar, inventar o interpretar el repertorio al momento, según las necesidades del fandango o la propia riqueza poética del versador. Entre los numerosos estudios al respecto, podemos destacar características generales de la colección de estrofas que se comparten con otras regiones y culturas musicales dentro del territorio mexicano y el mundo hispanohablante, algunos casos, cruzado con el portugués, relacionado con el árabe o el sefardí (Camastra, 2006. Frenk, 1975). Versos en otras lenguas originarias no se incluyen en la selección actual pero han sido paulatina y recientemente más visualizadas, como es el caso del popoluca, el mexicano o náhuatl, mazateco y mixe, con ejemplos antologados por Rafael Figueroa (2019, pp. 39-41).

Los estudios sobre la poética son abundantes en cuanto a las formas, el rastreo del origen y presencia en otras culturas musicales heredadas del mundo hispano. Destacan en México: Margit Frenk, Aurelio González, Mercedes Díaz Roig, Mariana Maserá, por citar algunos.

Se llama versada a la colección de coplas o versos pertenecientes al repertorio del son jarocho aun cuando no sean exclusivos del mismo; también se le conoce como versada al repertorio que se apropia un cantador sea o no de su autoría. Existe un juego destacable en cuanto a la colectividad, la autoría compartida y el reconocimiento de los compositores o repentistas. Con frecuencia se reconoce a los compositores por su estilo, memoria, o por el tipo de versos que los hacen famosos. Del mismo modo ha sucedido que algunas composiciones se adjudicaron a personajes más mediáticos que popularizaron una versión o arreglo musical, aunque no fueran sus composiciones¹¹. Esta colectividad que pone en segundo plano la autoría individual, asume una creación conjunta a lo largo del tiempo sin dejar de reconocer a los versadores que mantienen, aportan y dan continuidad al son jarocho. La relación que se forma entre autor y comunidad alternativamente, se mantiene a lo largo de las grabaciones del periodo estudiado en esta tesis y en periodos previos.

La versada es un punto central de la identidad y el elemento de cohesión en el son jarocho, ya que, sin importar el estilo, cadencia o instrumentación de cada subregión, la misma colección de coplas es recurrente. Salvo en los casos específicos de improvisación o lectura de décimas de autor, todo el repertorio lírico es compartido, reconocible.

¹¹ Lorenzo Barcelata figura como compositor en grabaciones como *El cascabel* o *El siquisirí*, conocidas del repertorio tradicional.

1.2.3.1 Aspectos formales

Las formas poéticas predominantes son la décima, redondillas, cuartetos y quintetos octosílabos. Las coplas reiteran las frases, a modo de quiasmo, invirtiendo el orden de las palabras pero conservando el significado, y así completar estrofas de cuatro, cinco, seis versos o décimas en otros casos. En la mayoría de los sones se canta el primer verso y alguien más responde repitiendo cada par de versos, cuando es inaudible o se desconoce la copla se remplazan los versos por ayes o tarareos diversos. Este es uno de los elementos que se suelen perder en las grabaciones, las intervenciones, aunque en algunas pueda suceder que hay confusiones y queden grabados los errores como algo irrelevante.

Esta forma de 'responder' al verso puede ser resultado de un acuerdo, del ensayo, repeticiones previas a la grabación o dinámicas establecidas en los grupos de manera más natural. Para estos casos, forma parte de la intención estética de la grabación si se establecen duraciones, se asignan versos o cantidad de intervenciones vocales para limitar el tiempo de cada son, lo cual no sucede en los fandangos, donde los sones pueden durar varios minutos hasta que se agotan los versos, se queda sin alternancia de bailadores la tarima, o simplemente se decide terminar anunciando con un verso de despedida o gritando "una" para finalizar el son (Figuroa, 2007, p.34).

Esto no resultaría posible en un disco con el formato que se ha mantenido casi en la totalidad de las grabaciones comerciales. Las duraciones deben definirse y están planeadas al decidir la cantidad de sones que van a formar parte de la producción discográfica, sea una antología o una grabación de un grupo en específico.

Los octosílabos son el verso más común, aunque hay ejemplos de penta o hexasílabos e incluso dodecasílabos, que ya serían versos de arte mayor.

El son jarocho no es estricto con la medida de los versos, hay variaciones de diferentes métricas en un mismo son, incluso en una misma estrofa o estribillo, algunas veces modificados por el acento musical, en el sentido gramatical de la prosodia, como una variante del estilo de cantar para mantener el acento yámbico:

Me dieron para ensillar
un caballito melao

La generalidad es que se mantengan las formas poéticas de cada son, aunque las variantes se justifican en tanto la música las soporte en lo rítmico.

En cuanto a las repeticiones, pueden tener un fundamento de la forma o una intención reiterativa para acentuar lo dramático (Frenk, 1975). La base de la copla es oral, por lo que hay componentes fonéticos que se remarcan en la forma. En este ejemplo complementa la sexteta y remarca el sentido de la copla:

Dicen que no nos queremos
porque no nos ve hablar
pero nosotros podemos
con los ojos platicar
con los ojos platicar
hasta que nos entendemos

La forma predominante de la décima es espinela. Octosílabos con rima ABBA: AC: CDDC

Yo fui a la revolución	A
a luchar por el derecho	B
pa sentir sobre mi pecho	B
una gran satisfacción	A
más hoy vivo en un rincón	A
cantándole a mi amargura	C
pero con la fe segura	C
y anunciándole al destino	D
que es el hombre campesino	D
nuestra esperanza futura	C

La seguidilla es una forma que combina versos de 7 y 5 sílabas

A muchos no les gusta
la cinta negra
porque dicen que es luto
y a mí me alegra

Saca tu butaquito
cielito lindo
siéntate enfrente
quiero verte sentada
(cielito lindo)
entre la gente

Ejemplo de respuesta repetida en octavas

cantante 1

En el margen de una fuente
una niña se bañaba
Una niña se bañaba
en el margen de una fuente

cantante 2

En el margen de una fuente
una niña se bañaba
Una niña se bañaba
en el margen de una fuente

Al refregarse la frente
con esa voz pronunciaba
Por Dios negrita prevente
que anoche mero te andaba

Al refregarse la frente
pensando que sola estaba
Por Dios negrita prevente
que anoche mero te andaba

Ejemplo de verso intercalado en octavas

cantante 1

Si al atravesar el mar
la suerte no me abandona
la suerte no me abandona
si al atravesar el mar

cantante 2

Cantar me mandan señores
qué he de cantar si no sé
qué he de cantar si no sé
cantar me mandan señores

yo creo poder encontrar
una mujer querendona
y así poder olvidar
a quien mi ausencia ocasiona

Por mandada quien lo manda
que la ligencia [sic] no haré
cantar me mandan señores
qué he de cantar si no sé

1.2.3.2 Temática

Este es el aspecto que mantiene una relación más directa con el enfoque del presente trabajo. Las características semánticas de la lírica son las marcas de sentido más representativas en el son jarocho, aunque no sean exclusivas de este género. Es decir, pueden ser adaptadas, heredadas o compartidas con diversas culturas musicales, pero mantienen una coherencia o están en función del discurso que se desglosa más adelante. En las coplas compartidas existen sellos de exclusividad cuando se trata de una mención explícita al asunto del son o a personajes relacionados con los títulos; por ejemplo, en los casos de *El balajú*, *El Colás*, *La guacamaya*, *El carpintero*. En otras ocasiones es la forma musical la que determina los estribillos, repeticiones y responsorios, como *El siquisirí*; así como las partes de canto individual, sin respuesta de otro cantante como en *El aguanieves* o *El buscapiés*.

La temática gira en torno a la vida cotidiana y las alusiones fantásticas se integran en el imaginario con una frontera bastante permeable entre lo real y lo metafórico.

Respecto a las temáticas predominantes en el repertorio de las coplas se consideraron para la clasificación de la siguiente manera:

- amor no correspondido
- amor consumado
- naturaleza y vida del campo
- vida marina y pesca
- valores y prestigio
- versos a lo divino¹² (Dios, santos, Vírgenes)

¹² Es común encontrar la referencia a estas coplas como “Versos a lo divino” cuando tratan temas religiosos o invocaciones a lo sagrado. – Más sobre poesía a lo divino, ver página 2 en Paraíso, 2015. “Florear la tarima: un espacio para la poesía, la música y el baile en prácticas resignificadas de son jarocho”. Revista de Literaturas Populares XV-2. México: Facultad de Filosofía y Letras: UNAM: 402-438. [<http://ru.ffyl.unam.mx/jspui/handle/10391/6446?offset=0>]

- personajes reales y ficticios (nombres genéricos y propios, seres míticos)
- animales domesticados y salvajes
- alimentos

Algunas de estas temáticas se conforman como temas y otras se incorporan en categorías más generales para el análisis, como se detalla en el apartado 4.3 Clasificación.

1.3 Movimiento jaranero

Utilizo el concepto de Movimiento jaranero para reunir otros conceptos más amplios, referentes a los acontecimientos alrededor de esta cultura musical en el periodo escogido para este trabajo. Las discusiones y desacuerdos sobre la forma de referirse al mismo, han estado presentes desde hace algunas décadas y se sigue discutiendo si es realmente un movimiento, si las nomenclaturas sobran, si se siguen sumando continuadores o se han desprendido de estas etiquetas las nuevas generaciones.

El tema es profundo y controvertido, por lo que aclaro que se usa el término sin otras pretensiones que delimitar la temporalidad en la que fueron publicadas las grabaciones consideradas en este estudio y agrupar a los participantes que en ese momento integraron, en alguna medida, esta etapa del son jarocho.

El Movimiento jaranero tiene varios antecedentes y circunstancias que propiciaron la preocupación por revitalizar el son jarocho. Entre otros detonadores destaco ahora dos de ellos: la grabación del disco del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH): *Sones de Veracruz* (1969); y la actividad musical inspirada en el movimiento folclorista de América del Sur. El disco recopilatorio funge, además, como un factor determinante en lo sucesivo para el acercamiento al son jarocho, aunque no fuera de manera inmediata, por parte de músicos que no necesariamente estuvieron en contacto con las comunidades donde se practicaba el son como algo cotidiano.

La grabación de 1969 tiene repercusión años más tarde, hacia finales de los años 70. Dicha grabación desata en un grupo de músicos una serie de inquietudes e intereses en torno a las diferentes maneras de interpretar el repertorio del son 'tradicional' y lleva a la exploración, recopilación y contacto con jaraneros que ejecutaban una variedad de formas del son jarocho, diferentes a las difundidas en los centros urbanos o turísticos, principalmente en la Ciudad de México. Desde la capital del país se gestan los inicios de lo que posteriormente desataría un flujo enorme de personas interesadas en el son jarocho con visiones académicas, de interés cultural o de esparcimiento sencillamente.

La creación del nombre Movimiento jaranero se la adjudica Juan Meléndez de la Cruz, surgido de la necesidad de hacer una retrospectiva y plantear el rumbo del trabajo que venían haciendo en conjunto músicos, promotores y actores de la cultura respecto al son jarocho desde finales de la década de 1970. Es él mismo quien precisa dos acontecimientos que marcan el inicio del Movimiento jaranero: la fundación del grupo *Mono Blanco* en 1977; y el Primer Concurso Nacional de Jaraneros en la Feria de la Candelaria de Tlacotalpan, Veracruz (Meléndez de la Cruz, 2016, p. 13). Rafael Figueroa (2007), por su parte, marca el inicio del Movimiento jaranero en 1981 con la grabación del disco *Sones jarochos con don Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Blanco*. Asumiendo que es arbitrario, impreciso y hasta injusto fechar un fenómeno sociocultural de manera tajante como un inicio espontáneo, resulta funcional para el marco temporal tomar los hechos concretos mencionados como punto de partida, y en ello coinciden varios autores (Figueroa, 2007; Pérez Monfort, 2002; Pascoe, 2003; Meléndez de la Cruz, 2016).

De los elementos mencionados como relevantes para este movimiento, el Encuentro de jaraneros de Tlacotalpan, al sur del estado de Veracruz, comenzó en 1979 como un concurso, pero ante los reclamos y la imposibilidad de establecer criterios justos para calificar la interpretación tan variada de los participantes, se decidió posteriormente, a instancias de Humberto Aguirre Tinoco, que el recurso destinado a los premios se repartiría para cubrir los gastos de los asistentes. Anualmente se reúnen músicos y oyentes en el contexto del fandango y con el son jarocho como uno de los ejes de las fiestas de la Candelaria a inicios del mes de febrero. Este encuentro, por su magnitud y auge ha despertado numerosas reflexiones que no son ajenas a procesos sociales más complejos, así como ser uno de los ejes para la revitalización de la cultura musical del son jarocho (Paraíso, 2019, p.345).

Este Encuentro comenzará a ser un espacio de descubrimiento, intercambio y convivencia importantísimo por y para la diversidad de participantes; músicos, versadores, decimistas, soneros consolidados y herederos de la tradición, así como personajes externos a ella pero con interés en conocer el son jarocho y con herramientas para enriquecerlo, en conjunto con los músicos de la región veracruzana.

Tanto las grabaciones como el Encuentro de Tlacotalpan fungieron como difusores del son jarocho y renovaron la idea que se tenía de éste, predominante entre los años 1950 a 1970. Tal vez, insisto en esto, no sean los únicos elementos importantes para esta nueva etapa del son jarocho y su consecuente propagación, pero ambos casos proporcionaron elementos para esta reconfiguración. La grabación del INAH da origen a una nueva forma de escuchar el son jarocho (Pascoe, 2003, p.10), más allá del sonido reconocido por las grabaciones del *Conjunto Medellín de Lino Chávez o Andrés Huesca y sus costeños* que, sin demeritar su valor y virtuosismo, mantuvieron al son jarocho en unos estándares repetitivos al tratar de ser imitados por otros músicos en sus maneras de ejecutar de alta exigencia técnica. Por el contrario, la propuesta de las nuevas grabaciones explora, intercambia y explota nuevos recursos sonoros y creativos para enriquecer la interpretación de las formas tradicionales, y con esto se invita a integrar nuevas sonoridades y lenguajes que han dado una vitalidad relevante al son jarocho. Esto ha llevado, con los años, a posicionarlo en la industria cultural como ejemplo obligado para festivales nacionales y acrecentando su participación en eventos internacionales (Figueroa, 2018, p.51).

Como parte de las actividades que se iniciaron con el Movimiento jaranero, destaca la promoción de otros encuentros de músicos y la gestión de espacios permanentes de formación donde se comparten los conocimientos y experiencias de las regiones y los pueblos a las nuevas generaciones de manera sistemática. Se han repetido las palabras resurgimiento, rescate, renacimiento del son, aunque en los últimos años se reconoce que no hubo riesgo de perder totalmente la tradición del fandango, ni hubo épocas en que se dejara de tocar o bailar el son. Es cierto que la influencia de la música grabada, la radio, la tecnología en general, influyeron en la convivencia de otras músicas y costumbres que se fueron adaptando en las comunidades campesinas, cañeras, y entre migrantes laborales, seguramente reduciendo su presencia pero sin poner en duda la persistencia del son y del fandango.

Por otro lado, hay que reconocer el impulso que vive el son jarocho en este periodo del Movimiento jaranero desde los últimos años de 1970 y con más fuerza en la década de 1980, relacionado con la mayor producción y visualización, tal y como sucede con muchas culturas musicales que encuentran espacios y escuchas hacia finales del siglo XX y el paso al siglo XXI.

Capítulo 2. Discurso de identidad

En esta tesis estudio la lírica de una selección de discos que se producen entre 1980 y el año 2000, y que tuvieron la clara intención de replantear la cultura musical del son jarocho frente al público, dentro de la comunidad sotaventina, veracruzana (donde se origina y desarrolla), pero también fuera de ella, ya que las grabaciones fueron realizadas en la Ciudad de México. En dichas grabaciones se plasma un discurso de identidad escogido, reflexionado y decidido sobre la idea del ‘rescate’ de las tradiciones y poder mostrar a otra escala, cómo son las formas de interpretar en las comunidades frente a los planteamientos de la imagen estereotipada y comercial del son jarocho impuesta desde la primera mitad de siglo XX.

El repertorio combina sones tradicionales de dominio público y sones de nueva composición, ambos con versada anónima o de autor. Estos últimos son creaciones atribuidas a un compositor o grupo, en música y letra, pero con los elementos del son tradicional, es decir, tienen una base estructural definida en melodía, armonía y versos que permiten incluir coplas existentes o de nueva creación también.

El término jarocho se ha cargado de significados a lo largo de los siglos XIX y XX. Siendo que algunas definiciones lo refieren por su origen árabe como ‘cerdo’, otras acepciones definen “jaros” como islas que sobresalen en zonas inundables y, por extensión, se refiere al caserío; otros apuntan al origen de una planta rígida usada como lanzadera, que serían las “jaras” o “jarochoas”; y en el mismo sentido, como instrumentos de arrieros, con la garrocha de vaquería para, en conjunto, referirse al jarocho (Ávila, 2008). Lo cierto es que el término contenía un sentido étnico peyorativo, como las numerosas denominaciones raciales del mundo novohispano para referirse a pardos, mulatos y mestizos.

Llegado el siglo XX, la denominación jarocho tiene una transformación positiva, y a la fecha se utiliza como gentilicio de los habitantes del estado de Veracruz, aunque la cultura musical alcanza también territorios de los estados de Tabasco y Oaxaca.

La propia reivindicación del término jarocho se introduce en la lírica del son del mismo nombre, en la identidad que reúne a los pobladores de la región, pero con respecto a los demás, a lo externo, también mantiene una marca de representación en la forma de expresar un conjunto de características propias

que lo distinguen. Esto ha sido también una bandera de identidad para las comunidades veracruzanas, recurrente en el discurso de orgullo regional y preponderante en la construcción de una imagen durante los años del nacionalismo posrevolucionario, que se instauró en la industria y los medios de comunicación, influyendo en la repetición de estereotipos culturales. Stuart Hall habla de sistemas de representación simbólica que incluyen el lenguaje y la cultura; respecto a la identidad nacional, menciona que “no son elementos con los que se nace sino que son formadas y transformadas dentro de y en relación con la representación” (Hall, 2010, p.380).

Como se menciona en el capítulo sobre la forma del verso, la métrica predominante es octosílabo pero no es exclusiva, por lo que es posible integrar o adaptar diferentes coplas en un son o las mismas coplas en diferentes sones, y esto se observa en las grabaciones estudiadas. Algunos de los ejemplos grabados en estos años que abarca este análisis, nunca se tocaron en fandangos tal como suele suceder con el resto del repertorio, el cual se populariza en las festividades y luego pasa a formar parte de los temas escogidos para grabaciones; sino que formaron parte de las grabaciones directamente, sin vivir ese proceso de socializarse. Estos sones de nueva composición posteriormente se popularizaron en los fandangos, es decir, que hicieron el camino inverso a lo que normalmente ocurre.

En algunos casos no queda claro si pertenecen a uno u otro concepto: tradicionales o de autor. Pueden ser una mezcla de música inspirada de un aire o tonada existente, en algún ejemplo del repertorio tradicional con variantes específicas que lo distinguen como único, o cuentan con música original y se utilizan coplas conocidas por otros músicos y comunidades. Las combinaciones posibles dan cuenta de la apropiación del repertorio. En todo caso, los sones de nueva creación se han integrado a dicho repertorio de los sones tradicionales, demostrando que la antigüedad de las composiciones no es un requisito exclusivo para formar parte del repertorio tradicional, ya que los más recientes cumplen con todos los elementos necesarios para interpretarse en escenarios, presentaciones o fandangos. Un caso peculiar es que algunos de los sones de nueva creación, como *La caña*, composición de Patricio Hidalgo (¡Caramba niño!, 1999) o *El amanecer*, de Ramón Gutiérrez (Son de Madera, 1997), son sones que se siguen reproduciendo en nuevas grabaciones de diferentes agrupaciones y se tocan en fandangos actuales por ser más conocidos, e incluso desplazan a otros sones que van cayendo en desuso, entre otros motivos, por no contar con versiones grabadas o arreglos musicales elaborados. Algunos sones,

aun siendo parte del repertorio antiguo, no se incluyen en las grabaciones y solo se integran al repertorio del fandango esporádicamente o se presentan como sones ‘rescatados’ por el trabajo investigativo de grupos, colectivos o individuos¹³.

El presente estudio está enfocado en los tópicos e innovaciones líricas, esa movilidad entre lo permanente, lo idéntico, que no cambia, y las propuestas que renuevan de alguna manera el ideario del repertorio lírico, para hacer un análisis de la propuesta en el discurso identitario de esta música durante el resurgimiento del son jarocho iniciado a finales de la década de 1960 y desarrollado paulatinamente durante las siguientes décadas en el marco del Movimiento jaranero, hacia la década de 1980. Esta temporalidad coincide con las discusiones acerca de la identidad y el replanteamiento del giro lingüístico, la reestructura del mundo posmoderno, deconstruido (Arfuch, 2005).

La propuesta de Stuart Hall (2003) sobre la identidad como una construcción plural, permite entender los discursos desde esa complejidad, al tratar la constante transformación. Del mismo modo se integra lo que plantea Paul Ricoeur (2006) acerca de la identidad narrativa del personaje puesto en trama. En esta transformación constante, el discurso de identidad tiene una relación con su contexto histórico y social (Bartolomé, 2008). Las ideas de permanencia, cambio, adaptación, renovación, son constantes en torno a la identidad y se relacionan con el discurso como medio de construcción de identidades por medio del relato como lo expone el mismo Ricoeur (2006).

¹³ Los encuentros de jaraneros son uno de los espacios utilizados para presentar sones antiguos, poco conocidos o, por el contrario, presentar nuevas composiciones.

2.1 Concepto de identidad.

Para hablar brevemente de la complejidad del concepto podemos comenzar por una revisión filosófica general del problema de la identidad. Por su raíz etimológica latina *identitas*: idéntico, es el principio ontológico de identidad que se refiere a lo que es 'igual a uno mismo' o 'ser uno mismo', un principio de exclusión que 'no es otra cosa'. Zaira Navarrete comenta que, el individuo tiene esta esencia que no cambia, ser permanente, lo que lo diferencia de otra cosa. La autora también refiere al aspecto aporético del concepto de identidad, entendida como una proposición sin salida lógica. Primero, porque ya no corresponde a su significado original; y segundo, en cuanto que es necesario para la descripción que caracteriza a un sujeto y al mismo tiempo, es imposible de representar de manera definitiva (2015, p.464). Esto corresponde a lo que Hall llama 'borradura', uso del término deconstruido, también en términos de Derrida, citado en el mismo texto (Hall, 2003, pp.13 y 14).

Para la filosofía clásica el ser es permanente. En el pensamiento poscartesiano, Hume critica la noción del sujeto sustancial, idéntico a sí mismo. Este debate de la filosofía gira en torno a la imposibilidad de permanencia categórica y la ruptura con su significante en el sentido que usa Saussure¹⁴.

En el desarrollo del pensamiento filosófico, la identidad es discutida en su esencia sustancial y metafísica, llevada al espacio social que influye en su constitución con respecto al entorno, hasta llegar a los términos del ser como un ente cambiante, en constante adaptación y construcción; lo que finalmente tiene continuidad en lo que postula Hall (2003) y se adapta al concepto de identidad que usaremos aquí.

Vemos, resumiendo, que en este proceso el concepto de identidad ha pasado por tres momentos generales: donde en principio se refiere a lo idéntico, lo que no cambia, lo que es uno y no otro, un individuo que actúa en su entorno; posteriormente, como dependiente de su contexto para construirse desde las relaciones sociales; y finalmente, la identidad como una construcción cambiante, e incluso contradictoria.

Aclarando la aporía del término como punto de partida, es importante definir este uso para los fines del presente texto. De aquí la validez de actualizar el uso del término y acotarlo a las situaciones precisas

¹⁴ Para Saussure, el significante es la secuencia de sonidos que se asocia a una idea o referente mental.

donde funge como categoría para delimitar las características de un grupo social, en un contexto determinado y con fines específicos.

Encontramos el término en cualquier disciplina social, postura de pensamiento, en la vida cotidiana y en el lenguaje común. Retomando la identidad como un elemento en constante transformación y siguiendo la propuesta de Hall, es importante traer conceptos descritos por dicho autor que caracterizan a la identidad. Relacionada a estos conceptos, la identidad es una construcción constante de diversos componentes por lo que el autor habla de identidades en plural, donde aparece el discurso acompañado de prácticas y posturas que se llegan a contraponer en diferentes momentos y contextos (Hall 2003, p.17).

Hall reintroduce el término de identificación como preferible sobre el de identidad. En este sentido, la identificación la concibe como un “proceso de articulación, de sutura”, donde no hay una completividad, una “proporción adecuada”. Esta necesita de lo externo para constituir sus límites; a esto llama el juego de la *différance*, necesita de su ‘exterior constitutivo’ para este proceso (Hall, 2003, pp.15 y 16). Y en esto coincide Homie Bhabha (1994) cuando habla de una temporalidad instantánea, donde el sujeto construye identidades a partir de referentes de lo otro. Las identidades se construyen a través de la diferencia, dentro del discurso y se constituyen dentro de la representación.

De la misma manera, considero para el análisis la conceptualización filosófica de las ideas de Paul Ricoeur, sobre *ipseidad* y *mismidad*, cuando dice que “el relato construye la identidad del personaje” (Ricoeur, 1999, p.147). Lo mismo que permanece se ve alterado por el constante cambio sin dejar de ser una esencia, lo mismo que cambia, se adapta y dialoga con su entorno, con lo otro, para confirmar su identidad (Giménez, 2005). El diálogo es uno de los elementos constantes en la definición de identidad. El diálogo visto como esa confrontación con ‘otro’ externo o incluso una parte exterior o distinta de uno mismo; el espejo donde se mira la otredad o se reflexiona acerca del sí.

El tercer elemento de la identidad para Ricoeur es la narrativa, un recurso que media entre lo *idem* y lo *ipse*. Esta se relaciona con el tiempo y con la historia, constituye la forma en que el sujeto se plantea como ‘promesa’ hacia el futuro.

Mismidad (Idem): continuidad ininterrumpida. Lo que uno es después del proceso del tiempo y le permite mantenerse siendo el mismo.

Ipeidad: capacidad de desprenderse de sí mismo. Se asienta en el relato de lo que ha hecho de su vida. Tomando esta definición ricoeuriana, el relato del sí mismo es la identidad, el relato de lo que alguien ha hecho consigo mismo.

La identidad por tanto se presenta en dos dimensiones, entre los ámbitos de la permanencia y el cambio, y planteándose frente a otro u otros (otredad). Estos dos niveles conllevan una visión desde lo externo hacia lo propio; tercer elemento que contribuye a la construcción y transformación de las identidades. En este sentido Patricio Hidalgo, del grupo *Chuchumbé*, comentaba en 1999 (actualmente el grupo no continúa activo aunque sus integrantes siguen siendo parte importante del son jarocho con diferentes proyectos):

"Siento que hoy al son se le revalora más en nuestra zona. Inclusive, con los talleres que cada uno de nosotros imparte, se contrarresta un poco la intención de la secretaría estatal de Educación y Cultura por mostrar todavía el 'espíritu jarocho'. (...) Poco a poco se impone la autenticidad de los pueblos por una necesidad que tiene que ver con la globalización. En ese sentido, los pueblos adoptan una actitud de defender lo suyo, y pienso que el nuestro no ha sido la excepción. Hace diez años fácilmente se podía escuchar por doquier que el son era música para viejitos, incluso entre mi familia y mis amigos. En la actualidad las personas reconocen, aun las que no se dedican al fandango, que no se trata de un género para viejitos sino que puede involucrar a seres de todas las edades y todos los niveles sociales. Creo que los jarochos estamos defendiendo bien la cultura."¹⁵

¹⁵ Fragmento de entrevista periódico La Jornada. Consultado en: <https://www.jornada.com.mx/1999/07/23/cul-chuchumbe.html>

La identidad permite nombrarse y ser nombrado, reconocido, desde una postura multidimensional, plural, a veces contradictoria pero válida en el tiempo; es decir, una identificación puede formar parte de una temporalidad para luego transformarse, negarse y nuevamente volver a ella. Existe una posible continuidad que se basa en el momento y la opción de volver a ella en lo determinado, como: el lugar de nacimiento, la variación lingüística, nacionalidad; y en otros casos desprenderse de tales identificaciones para formar parte de nuevos colectivos circunstanciales o permanentes: ser migrante, formar parte de una minoría, ser padre o madre, estudiante, activista, etc.

La dimensión social está presente en las identificaciones ya sea por conveniencia o por situaciones circunstanciales. En esto último cabe la posibilidad de ser identificado en un grupo o colectividad, como el caso del Movimiento jaranero, y usar esa condición para posicionarse en contra.

Siendo la identidad un proceso inacabado también cuenta con factores que mantienen lazos permanentes, vínculos que se crean con el pasado y que alternan con los cambios en las formas de vida de individuos y colectivos.

Como comunidad, el jarocho requiere de su nominación y de símbolos, se representa en su música como un constructo narrativo que permanece pero tiene elementos de cambio, de adaptación aunque siga arraigado a constantes recurrentes: la vida del campo y las haciendas del pasado, las narraciones fantásticas, como las leyendas de la 'vaca ligera' presente en el son de *El toro zacamandú*, y la aparición del diablo en *El buscapíés*:

En la hacienda del Horcón
hay una vaca ligera
que dicen que la regala
don José Julián Rivera¹⁶

Uno no es uno mismo, es una suma de historias, propias, familiares y de ancestros, que nos llegan transformadas a nuestra propia lectura. Somos resultado de apropiarnos de anécdotas de personajes que pueden ser 'tipos' del pasado, que del mismo modo permanecen en el presente y forman parte de

¹⁶ Cuarteta de Arcadio Hidalgo que refiere a la anécdota de un acto de brujería, infidelidad y venganza, sustentado en un personaje real.

lo que seremos como colectividad más que como individuos, pero cada individuo se acerca a ser este ejemplo en su presente. Estas conexiones en el tiempo se mantienen en la narrativa del repertorio, de la décima memorizada y las construcciones de la improvisación.

Las grabaciones cumplen estas funciones de relatos inamovibles que conservan intactas las descripciones del pasado y se reproducen a cada ocasión que se desea volver a ellas, pero al reproducirse en un tiempo específico, toman nuevas significaciones para el diálogo entre el escucha y el texto. En la música grabada este fenómeno es importante; como lo fue la transformación de la literatura con el acceso masivo a la imprenta. La grabación sonora se populariza inmediatamente y comienza a influir en la vida cotidiana desde sus primeras reproducciones. Ya he mencionado de soslayo, cómo la música grabada influye en los papeles que mantienen los músicos tradicionales en una primera etapa en la que éstos aún no forman parte de las producciones discográficas. Posteriormente podrán integrarse a esos formatos y tomar sus propias decisiones sobre el mensaje lírico dentro de las posibilidades materiales y sonoras del disco. Hablando de la musicalidad, en cuanto a lo formal, el desplazamiento de acentos al cantar, las repeticiones, la longitud de las palabras en los fraseos cantados: todo tiene una presencia importante para el mensaje en su conjunto. Esa narrativa del son jarocho marca pautas desde las formas tradicionales para las creaciones nuevas.

La posibilidad de escuchar música a placer, cada vez que uno decide y en contextos que uno decide, tiene nuevos valores que no contaba la música tradicional en su formato de fiesta, fandango, o de otras ocasiones en que la música se ejecutaba. Aquí surgen dos lecturas del repertorio: uno en contexto original y otro en contextos artificiales.

Podemos relacionar los contextos artificiales con la identidad cuando una persona decide reproducir el mensaje o discurso del son jarocho de una grabación, en ese acto está valorando a niveles diferentes la función de la música en sí. Cuando se le presta atención, se escucha la versada, la repetición actúa en la memoria y esa apreciación es más analítica y menos espontánea que si se hubiera escuchado en una presentación en vivo o al calor de la celebración que motiva el fandango. Estas transformaciones de la lectura de la identidad intervienen en el discurso de la misma ya que, como dice Mijail Bajtin respecto al discurso: “toda comprensión de un discurso vivo tiene un carácter de respuesta”, ya que no se trata solamente de una ficción científica congelada en lo abstracto (Bajtín, 2003, p.257).

2.2 Concepto de discurso

Del mismo modo que sucede con la identidad, el discurso cuenta con un espectro de gran amplitud conceptual, de usos y aplicaciones que se adaptan a cada disciplina social, psicológica o filosófica, buscando definir la forma en que usamos la lengua para transmitir pensamientos y relacionarnos socialmente. Está inmerso en la descripción de sí mismo, es decir, para hablar de discurso se usa el propio discurso.

En términos generales de la lengua, el discurso se ha planteado desde dos paradigmas lingüísticos: formal y funcional. Para los formalistas, (estructuralistas), el discurso es un sistema autónomo, definido como fenómeno mental; mientras que, para los funcionalistas, la lengua es un sistema social. A grandes rasgos, estas dos formas de abordar la lengua son las bases del discurso, éste definido como la lengua más allá de la oración o de la cláusula, en términos de Stubbs, (citado por Deborah Schiffrin, 2011, p.6). Una definición amplia es la que mencionan Wodak y Meyer, postulada por Siegfried Jäger desde el análisis crítico del discurso, como: fluir del conocimiento a lo largo de toda la historia (Wodak, 2003, p.63). Este fluir, por tanto, también está sujeto a la transformación.

Para Foucault el discurso está relacionado con el ejercicio del poder por “estar dotado de un valor de verdad” (Wodak, 2003, p.66). Conocimiento y verdad conforman la base del discurso al momento de llenar las necesidades de reconocimiento de una comunidad en las bases del pasado común.

El discurso se mueve en dos dimensiones, una temporal, pues conecta el pasado con presente y futuro; y otra, temática, donde hace uso de saberes coetáneos. Así conforma su unidad, coherencia e inteligibilidad. En las dimensiones del discurso intervienen muchos elementos además de lo asumido desde lo formal; la interpretación depende del contexto, del autor y del lector. El mismo Foucault plantea que la producción de discurso está controlada por procedimientos internos y externos, como lo prohibido, la locura, y la separación entre lo verdadero y lo falso; en los procesos internos que afectan el discurso están: el comentario, el autor y las disciplinas; los cuales, respectivamente, condicionan la interpretación, sitúan al discurso y lo enmarcan, lo actualizan (Foucault, 1992).

Paul Ricoeur plantea que el discurso es recibido por un sujeto que interpreta el sentido del texto, por lo que proyecta su propio ‘estar en el mundo’. Foucault le asigna materialidad al texto desde las mismas

prácticas discursivas (Miramón, 2013). En este mismo sentido, la comprensión de un discurso vivo, en palabras de Bajtin, “está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera: el oyente se convierte en hablante” (2003, p.257). La respuesta no tiene que ser inmediata como en un diálogo personal, cara a cara, pero sucede dicho diálogo con diferencias espacio temporales. El caso de las grabaciones musicales abre este diálogo cubriendo una necesidad de identificación, una vía que comunica los intereses del escucha con el mensaje y que se retroalimenta de tal escucha. La permanencia del repertorio de coplas y versos adaptados a diferentes contextos da cuenta de este dialogismo, donde el enunciado deja de pertenecer a una abstracción de la lengua para convertirse en una forma de pensamiento compartida.

La interpretación del discurso asume, según Van Dijk, una gran cantidad de información preexistente, y con esto lo relaciona con la cognición. Al hablar de un tema general, el oyente cuenta con un bagaje de información relevante para poder descifrar el mensaje, asumiendo una cantidad de datos que no se dicen por no ser necesaria su repetición. Entran en juego la memoria y la capacidad de ‘recuperar’ dicha información para comprender e interpretar (Van Dijk, 1980).

El discurso se valida en su uso en el nivel de los imaginarios, la memoria arriba mencionada forma parte fundamental en su interpretación. En estas dimensiones está el uso del lenguaje, la ideología, la interacción; lo que Bajtin (2003) plantea como un dialogismo intrínseco del discurso, mencionado anteriormente.

Foucault (2002) propone que lo que se dice es único, y pregunta cómo es que aparece tal enunciado y ningún otro en su lugar. En él, es relevante que tanto lo que se dice como lo que queda fuera de él, va a dar forma a las relaciones y ejercicio de su efecto. Desde el punto de vista del análisis crítico, se refiere al poder y las formas hegemónicas de su uso. Lo que no está en el texto también es parte del mensaje, lo prohibido, lo tabú, es parte del imaginario. En este juego de omisiones también tiene que ver la dimensión social del discurso oculto, usando el término de James C. Scott (2000).

Este acto de enunciar - sea la palabra, la escritura o cualquier otro tipo de fijación - siendo único, está abierto a la transformación y mantiene esa relación entre pasado y futuro mencionada antes (Foucault, 2002).

El discurso también está definido como un fluir de conocimiento, un fluir que se va enredando entre otros discursos y en su análisis se desenreda el ovillo, siguiendo los hilos que interesan al respecto de

cada caso. Frente a esta pluralidad dimensional es necesario establecer marcos y límites de la intención en la lectura y uso del propio discurso.

Van Dijk (1980) habla del discurso en relación con el conocimiento, un conocimiento que representa esta acumulación de saberes a lo largo de la historia, coincidiendo con Jäger. Para el contexto de un discurso, el intérprete o receptor, toma decisiones inmediatas sobre cómo discriminar la información que recibe y forma modelos mentales para ello. Esto se articula en la estructura y la interpretación, la pragmática que da cuenta del hecho lingüístico, literario y a su vez la susceptibilidad subjetiva en la interpretación. La lectura de un texto, en este caso desde la oralidad, tiene un trasfondo de empatía relacionado con la información básica que contienen las metáforas y el sentido que se le puede dar. En este aspecto es importante la recurrente forma de poesía, aparentemente simple, que ha permanecido en la lírica popular hispana y que profundiza con frecuencia aun utilizando ese lenguaje llano, cotidiano en su belleza contundente (Alcántara, 2017).

Van Dijk también plantea que para el procesamiento del discurso es necesario un desarrollo cognitivo realizado por los modelos mentales mencionados. Ese modelo individual no es una situación externa, sino una representación interna que llama modelo del contexto o lo que nosotros llamamos simplemente contexto, con el que podemos identificar: Escenario, Participantes y Acción. En general, dicho contexto también es variable.

Las metáforas son formas de pensar, y como tales, también forman modelos mentales. Esos modelos en el contexto se construyen en fracciones de segundos para adaptarnos a tal o cual situación: el contexto no es algo externo, sino una representación personal construida como modelo mental (Van Dijk, 2001). Por ello, resulta importante para el caso de este estudio, donde la subjetividad del contexto tiene que ver con la posibilidad de escuchar, reproducir el mensaje en espacios y tiempos a placer. Las grabaciones han llevado este discurso a una presencia constante, cada vez más accesible por medios de almacenamiento y reproducción de la música que evolucionaron rápidamente en las últimas décadas.

El discurso literario es una de las formas simbólicas y representacionales que se interconectan en la trama social. La subjetividad es instancia individual o colectiva que emerge como territorio existencial y

autoreferencial, en relación con una alteridad a su vez subjetiva (Guattari, citado por Moraña, 2003). Guattari continúa hablando de la presencia de la literatura oral, escrita, el mensaje visual o auditivo, formando parte de una movilidad donde la verdad ya no está fija, sino que “recorre [...] las interacciones, negociaciones, interpelaciones que forman lo social” (Moraña, 2003, p.151).

El discurso del son jarocho mantiene una congruencia con la estructura de las formas musicales, así como la temática común al repertorio en su conjunto. En otro nivel, cada son individualmente, es un discurso, al tener una misma base sobre la que se desarrollan nuevas ideas, se replantean y combinan versiones antiguas y coplas actuales (Camastra, 2006), pero siempre en torno al mismo título o una macroestructura (semántica) en términos de Van Dijk.

Lo relevante del contexto y de esta postura en específico, es la posibilidad de ‘leer’ los discursos y su integración en el horizonte de posibilidades para los participantes al momento de interpretarlos e identificarse con la situación comunicativa. Crear empatía con la narrativa es parte importante del discurso en cuanto expresión de modelos culturales a los cuales se puede adherir un nuevo escucha desde su propia apreciación contextual y modelos mentales.

Por la complejidad y especialización que ha generado el tema del discurso a todos los niveles y dimensiones mencionados, tomo los elementos coherentes para el análisis del corpus seleccionado y así poder identificar los elementos relacionados con la identidad, las estructuras formales generales y semánticas que conforma el son jarocho como una manifestación cultural delimitada.

En resumen, los planteamientos del discurso proponen una lectura desde las bases de la lengua, la estructura, los modelos de pensamiento y acción, donde se encuentra el sujeto intérprete, el contexto como condición para las relaciones de interpretación, diálogo y transformación en el tiempo. Estos elementos se consideran para la lectura de la lírica y el análisis del corpus desde la perspectiva del discurso y su relación directa con la identidad.

2.3 Poética del son jarocho

Para tratar el valor estético, en este caso la poética de una tradición, consideramos la oralidad y la escritura en el mismo nivel de su producción. De sobra quedan las aclaraciones sobre la cualidad estética de la escritura sobre la oralidad o lo que llama Walter Ong la oralidad primaria, que desconoce la escritura o la impresión, y la oralidad 'secundaria' - que usaré como base para referirme a las grabaciones en esta investigación -, la cual es llevada a la tecnología de transmisión audiovisual (Ong, 1999). Ambas formas han trascendido la cultura contemporánea, e incluso cabe cuestionarse sobre lo fugaz del texto escrito, oral o grabado que ahora circulan en cantidades de igual volumen y cotidianidad. Con esto se rompe la idea del alcance del receptor lector y el receptor escucha, ya que el formato literario (escrito) y el sonoro (grabado) se desenvuelven en el mismo campo actualmente.

Aquí algunas consideraciones sobre la poética que enmarca la tradición musical del estudio: el son jarocho. Un discurso, que, a fin de cuentas, es lo que representa una tradición que se reúne en torno a un núcleo ideológico, semántico. Para el caso del son jarocho propongo agruparla en dos grandes dimensiones (a sabiendas que pueden ser muchas más). La primera es acerca del discurso total del son, la descripción y visión del sentir y de la vida; como tradición, dentro de su espacio. La segunda, en el alcance que representan sus grabaciones y la circulación constante de esos sonos representativos de toda la cultura musical.

Los márgenes de la poética se desmarcan del lenguaje para llevar mensajes de la realidad, datos precisos, estados reales, una narrativa que se hace poética solo en su intención y estructura pero no en su contenido. Estos ejemplos son parte del son jarocho en las coplas siguientes:

Ay nomás, nomás
ahí va un estribillo
que fue verdadero
con Chucho Castillo
como ganadero
encerró novillo
y toros enteros
Arcadio Amador

como acreditado
salió de postor
para ese ganado
Chucho puso el precio
y se han arreglado
25 pesos 50 centavos...

(El Toro zacamandú, grupo Zacamandú)

Fue en abril veintiuno
de catorce el año
que llegaron gringos
a causarnos daño
la gente del pueblo
no estaba enterada
porque el enemigo
dondequiera andaba
fueron siete meses
los que se quedaron

hasta que se fueron
pero se llevaron
la impresión del pueblo
que con pundonor
puso resistencia
con mucho valor
para defender
nuestra independencia
(El valedor, Los Utrera)

Respecto a la firma del autor, la creación anónima y la colectiva, podemos decir que en el son jarocho como en otras tradiciones musicales, no tiene relevancia o cabida en su distinción, aunque tenga reconocimiento de sus personajes destacados como veremos en el apartado de tradición e innovación. Esto es patente en el uso indistinto de versada que se ‘acomoda’ al contexto musical por las mismas características sintácticas semánticas de la copla, formales, funcionales o contextuales. Creería que corresponde también a una conciencia del son jarocho como un universo literario que no necesita permisos para compartirse entre diferentes sonos. Tales son los casos de algunos versos ‘favoritos’ o reputados, que se usan con frecuencia, se memorizan con más facilidad y se desplazan, incluso fuera de la tradición jarocho, hacia otras músicas. En muchos subgéneros del son, se usan coplas para abrir un son, o para despedirse:

Es de suma trascendencia
cantar con educación
con mucha benevolencia
saludo a la reunión
yo saludo a la reunión
y a toda esta concurrencia

El pájaro cu se va
porque la viruela viene
el consuelo que se da
que un tiempo con otro viene
que donde quiera se está
(El pájaro cu, grupo Mono Blanco)

Si bien es cierto que el son jarocho tuvo una presencia importante en la formulación de la imagen nacionalista en la primera mitad del siglo XX compitiendo con el charro y la china poblana como imágenes integradoras de ‘lo mexicano’; y luego forma parte del aparato político de Miguel Alemán, cuando se llega a nombrar a *La bamba* como el segundo himno nacional o el himno veracruzano (Kohl, 2004, p.46);

también se documenta un periodo de menor relevancia social o menos presencia en la vida cultural de Veracruz. No obstante, la discusión acerca de la revitalización, ‘rescate’, reconfiguración del son jarocho, ha dejado algo evidente en estos años del Movimiento jaranero: no estuvo en riesgo la práctica cultural del fandango como sustento del son jarocho, ni se interrumpió tajantemente la práctica de las actividades en torno a este. A tal punto esto, que se pudieron tomar elementos del pasado mediato e inmediato para apropiarse entre los jóvenes, quienes fortalecen el aspecto creativo usando la lírica conocida del son jarocho, el repertorio básico y proponen composiciones nuevas o transformaciones al repertorio lírico conocido. Uno de estos vínculos imprescindibles en el análisis de la lírica es la presencia de don Arcadio Hidalgo como figura mítica del son tradicional, revolucionario y amalgama entre la poesía oral y la escritura como soporte de la memoria (Camastra, 2006; Pascoe, 2003).

Aquí una breve semblanza útil para delinear al personaje. Don Arcadio Hidalgo nace en la hacienda de Nopalapan, Sotavento veracruzano; hijo de negro e indígena, “jarocho por antonomasia”, en palabras de Caterina Camastra. En su juventud se une a la Revolución, vuelve a laborar la tierra después de la Reforma Agraria¹⁷. Se forma musicalmente en los fandangos, con la influencia de su padre: jaranero y cantador. Sin formación escolar, logra escribir algunos cuadernos de versos que serán recopilados e impresos para su publicación posteriormente, ya en su faceta de músico. Esta personalidad lo hace transitar del campo a la ciudad, del fandango a la escena cultural, dejando una marca de su versada, sin que sea reconocida su autoría necesariamente, como se había comentado (Camastra, 2005).

La versada de don Arcadio Hidalgo es uno de los ejemplos, que, sin ser atribuida su autoría a cada copla o verso, se puede reconocer por su estilo y voz poética, al punto que ha valido para otros estudios exclusivamente sobre el personaje y sus recopilaciones ya se editaron varias veces. Las décimas y otras formas poéticas en coplas de don Arcadio Hidalgo se han grabado en los ejemplos de este estudio y se utilizan en otros contextos fuera del son jarocho. Dejan de ser coplas de son jarocho para trascender a otras culturas musicales, necesidades expresivas e ideológicas.

¹⁷ Proceso que inicia con las propuestas zapatistas de 1911 y se integran a la Constitución de 1917. Como tal, es un proceso inconcluso que, si bien repartió grandes extensiones de tierra en ejidos comunitarios, nunca fue capaz de cumplir sus metas de bienestar.

Respecto al 'yo poético', considero la idea de Helena Beristáin en cuanto a que "no desempeña un papel ficcional" (Beristáin, 1989, p.50). Es la voz que habla desde su propia experiencia, vivencia del mundo y sus propios sentimientos. Es acaso esta condición la que permite ese contacto más personal y que se enfatiza en las grabaciones y la posibilidad del encuentro íntimo, o sea, reproducir la escucha del mensaje en la situación de elección, privada principalmente – análogo a la lectura como acto privado que menciona Walter Ong- y poder establecer ese diálogo emocional con el texto y sin personajes que simulan las vivencias, como sucede con la novela u otros géneros literarios. En la poesía, la oralidad secundaria y las condiciones tecnológicas, ese diálogo puede ser constante o retomarse en diferentes momentos.

Además de lo descrito antes, cabe destacar el vínculo permanente de la rítmica musical con la lírica. Al ser una música polirítmica, como se explica en el apartado de música, la métrica del verso lo es también. Esto permite la combinación de formas y medidas que, considero, también facilitan el intercambio de versos entre sones distintos. De esta manera se mantiene un contacto entre los temas y tópicos que identifican la versada de son jarocho como un conjunto homogéneo.

Aunque se toma el ejemplo paradigmático de *El chuchumbé*, son compuesto a partir de versos que aparecen en la documentación de denuncias del archivo de la Inquisición en el siglo XVIII (García de León, 2006), lo cierto es que se encuentran correspondencias en otros ejemplos del repertorio común del son jarocho con las formas europeas, desde la Edad Media y Siglos de Oro español (Frenk, 2006), hasta coplas, canciones y estribillos más cercanos en el tiempo; ya sea en la temática, las frases que se quedan en la memoria colectiva e incluso versos y estrofas completas, íntegras o con ligeras modificaciones.

Así mismo, la mayoría o la totalidad de la primera etapa del Movimiento jaranero recurre al repertorio más común que aparece en muchas otras grabaciones de los años anteriores para los sones tradicionales y en algunas partes de los sones de nueva creación.

La versada generalmente es similar a la de esas grabaciones de los años 1950 y tal vez solo los aspectos musicales son los que se apartan notablemente, aunque conservan la esencia del sonido de las jaranas. Los sones de nueva composición permanecen en el espacio poético del son jarocho y en este periodo de estudio no han llegado abiertamente a la denuncia de temas étnicos, político-sociales o de género, que serán recurrentes más adelante (Figuerola, 2019; Torres García, 2018).

Finalmente, una característica que quiero recalcar, es la posibilidad de intercambio de coplas entre sones diferentes, que se pueden generalizar en dos grandes rubros: coplas exclusivas y coplas variables (Sánchez García las llama: coplas exclusivas y libres). Para las primeras me refiero a las que pertenecen a un solo son por su forma métrica, pero principalmente por contener una palabra que le da esa exclusividad. Estos ejemplos se encuentran en la mayoría de los sones, si no en su totalidad. Las segundas, son utilizadas en diferentes sones independientemente de su temática, estos son, cuartetos o fragmentos de décimas y formas que solo cambian o adaptan alguna expresión como: cielito lindo, china del alma, morena, negrita, solita y soledad, ariles y más ariles; todas evidentemente de carácter vocativo, interpelando al ser amado (Sánchez García, 2005). También sucede frecuentemente con los romancillos que comparten en sones de temáticas diferentes (*El coco, El valedor*). En otros casos son sílabas y onomatopeyas que tienen la función introductoria, rítmica y sonora: ay amor, ay no más, ay sí ay no, terolerolé, tero lero lero; sapi sarapi sapi, chupa rechupa y chupa, dale que dale.

Para Jessica Gottfried los sones mantienen una relación con su versada, aunque esta correspondencia se va perdiendo:

La temática de los versos está preestablecida desde el título del son, es incongruente cantar versos sobre la muerte en el Pájaro Cú, o cantar versos sobre las flores en el Toro, así como tampoco es adecuado cantar versos de enamorar en el Buscapiés. (Gottfried, 2005, p.171)

El eje de lo formal es la variedad y combinación de posibilidades. En cuanto a la poética, hay una clara intención de interactuar entre el *performance*¹⁸ de la realidad, la situación frente a frente del fandango; la exclamación en la soledad a la naturaleza humanizada y la voz del pasado sin tiempo que se repite constantemente. Todas reunidas entre ensoñaciones y vivencias que se reencuentran en cancioneros, recopilaciones escritas y grabaciones, para mantener una coherencia en la voz del son jarocho.

¹⁸ Para Zumthor (1991, p.33) "la *performance* es la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora".

2.4 Tradición, innovación e imaginario

El son jarocho se caracteriza por conservar la instrumentación y el repertorio comunes a un área amplia de la región de influencia, pero se diferencia por su estilo en cada microrregión dentro del mismo estado de Veracruz, por lo que podemos hablar de generalidades siempre susceptibles de no corresponder a alguna de sus manifestaciones. Las características que las unen son suficientes para formar parte de una misma región. Rafael Figueroa (2007, p.75) habla de tres subregiones principales: Sotavento, Tuxtlas e Istmo. Para García de León, la influencia del son jarocho abarca “desde Veracruz hasta la barra de Nautla, hacia el norte –el Barlovento–, y por el sur, hasta la región de Huimanguillo [Tabasco], es decir, hasta el límite meridional de la antigua intendencia de Veracruz, comprendiendo toda la costa de Sotavento, es decir, la región aledaña al puerto, la cuenca del Papaloapan, los lomeríos volcánicos de Los Tuxtlas y la cuenca del Coatzacoalcos” (García de León, 2006, p.19).

Los elementos de la tradición en el son jarocho los presento en esta tesis agrupados en dos partes: la herencia compartida europea, indígena y africana en el fandango como su fiesta principal; y la lírica como portadora de dicha tradición. En esas manifestaciones es donde comentaré los rasgos de innovación y los trazos del imaginario que permanecen desde mi propuesta de análisis.

Utilizo el concepto de tradición alusivo a lo que no cambia, o sus variantes mantienen un lazo con el pasado y la memoria. En paralelo a los “sedimentos oficiales de la memoria” subsiste una tradición principalmente en “los relatos orales o la poesía” (Todorov, 2000, p.11). Pérez Monfort (2002, p.95), refiriéndose a la experiencia de revitalización del son jarocho, define a la tradición como un rasgo de “identidad popular multifacética”. Dicha tradición se enfrenta constantemente a la influencia de proyectos externos, el inevitable paso del tiempo que afecta las formas y usos del pasado, y constantemente se somete a innovaciones que guardan correspondencias con lo ‘usual’ mientras incorporan elementos necesarios para su subsistencia. En esta negociación, no exenta de controversias, se enfrentan las visiones del pasado y las exigencias actuales para la convivencia y subsistencia del imaginario que sostiene culturalmente a una comunidad.

Fig. 4. Región del Sotavento.



Tomado de García Ranz, Francisco.- "La guitarra de son del Sotavento mexicano. Organología de una familia de instrumentos de cuerda punteada". *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. Nueva época, septiembre – diciembre 2010, p.1.

En lo que se sabe de las proporciones y orígenes de la raíz compartida peninsular, africana e indígena, sigue habiendo cuestionamientos en el son jarocho y es cada vez más investigado formalmente en otras regiones culturales del país. García de León refiere el fandango en su origen como una fiesta de los grupos

mestizos que no pertenecían a los peninsulares ni indígenas, los “grupos intermedios”, a ellos se les comienza a llamar jarochos y ellos se reconocen como tal (García de León, 2006, p.19).

De la influencia europea, lo más significativo, es la colección de coplas, aires y tonadas que se corresponden con la tradición oral y la música popular española recogida en cancioneros y que se siguen cantando en la actualidad (Frenk, 2006), así como las formas de la poesía culta que influyeron permanentemente durante la Colonia (García de León, 2006). De esta herencia, el vestido se vuelve un emblema regional durante la construcción del imaginario nacional de la primera mitad del siglo XX; a la usanza de la aristocracia veracruzana, imita los atuendos de gala peninsulares. Hay alusiones al vestido valenciano (ver imagen anexa) con falda de percal y delantal bordado, que incluso guarda menos relación que las abundantes influencias andaluzas.

Fig. 5. Vestido jarocho.



Imagen tomada de: <https://jornadaveracruz.com.mx/cultura/el-traje-tipico-de-veracruz/>

La instrumentación, repertorio y versada tienen bases claras en el barroco español. Los cancioneros y romanceros comparten una importante cantidad de temas, coplas y formas que se sabe pasaron de la poesía oral al teatro y la cultura escrita en figuras como Lope de Vega (García de León, 2016). Lo que es relevante para este análisis es la incierta conexión con el pasado, como menciona Hobsbawm (2002), muchas de estas tradiciones no son en realidad tan antiguas, aunque guarden relaciones con elementos de dicho pasado. La adaptación de las formas del fandango actual, tienen que ver con una reconstrucción a partir de la memoria colectiva fomentada durante el auge y expansión del Movimiento jaranero de los años 80.

El repertorio de coplas, aunque mantiene una gran cantidad de referencias a la poesía hispana antigua y novohispana de los siglos XVII y XVIII, también ha sabido integrar versada nueva de autoría reconocida o integrada a la colectividad. Los ejes de la tradición residen en el imaginario del discurso de identidad, donde el jarocho se caracteriza por dar el salto de lo negativo, peyorativo, de un origen despectivo tanto del término como de la imagen estereotipada, para ubicarse en el imaginario del valeroso, defensor de la soberanía, de la independencia hasta principios del siglo XX, como la defensa del puerto de Veracruz de la invasión estadounidense de 1914, que se narra en la letrilla hexasílaba de *El valedor* grabado por *Los Utrera*, donde se habla de la defensa ‘que con pundonor’ contuvo la invasión de siete meses al puerto de Veracruz:

[Ay Valedor]
Fue en abril veintiuno
De catorce el año
Que llegaron gringos
A causarnos daño
(*El valedor*)

En la actualidad se mantiene un repertorio lírico que cuenta con importantes correspondencias con las crónicas de la Colonia y la literatura decimonónica. Esta continuidad ha sido documentada en diferentes regiones y los vínculos que establece con el pasado son parte de su forma de legitimar la tradición, el valor que implica para la comunidad que la reproduce, la reconoce y se apropia de ella (Gottfried, 2010). La responsabilidad se comparte entre ejecutantes, que deben conocer el repertorio, bailadores y cantantes que han memorizado la versada ‘de antes’.

En cuanto a la lírica de las grabaciones consideradas para esta tesis, hablamos de una colección de coplas que se puede adjudicar a un versador, aun cuando no sean propias las composiciones, pero que se van identificando con ciertos personajes, grupos o pueblos de la zona fandanguera. Algunos han desarrollado más la poética e improvisación, aunque habría que tratar aparte ese tema del repentismo¹⁹, pero la mayoría se basa en un repertorio que considero proveniente de las dos oleadas de grabaciones: la mencionada antes, en torno a los años 50 del siglo XX; y la segunda, hacia finales de los años 80 y 90 con la aparición de las colecciones de los Encuentros de jaraneros²⁰, el surgimiento de grupos como *Mono Blanco*, *Chuchumbé* y *Zacamandú*; y el salto que dan a la industria del *World Music* grupos como *Los Cojolites*, *Sonex* o *Los Vega*. En medio de estos periodos podría mencionar a la Negra Graciana, aunque ella realmente no participó del Movimiento jaranero, fue una gran influencia con sus grabaciones y giras promocionales dentro y fuera del país.

Sobre las costumbres musicales de la raíz indígena mexicana hay una extensa documentación. Aunque no se conserven registros de la música prehispánica, las crónicas son abundantes en la importancia de su presencia y la danza en la ritualidad y en la vida cotidiana anterior y durante la conquista (León Portilla, 2007). Así mismo, las comunidades actualmente conservan, con sus sincretismos religiosos, muchos de los elementos que se han representado en los rituales, celebraciones dentro del calendario sagrado principalmente, que tienen origen en las ceremonias del ciclo natural de lluvias, cosechas y sequía. En la zona de la sierra de Sotepan, existen comunidades que usan en el son jarocho las lenguas originarias corrientemente alternadas con el español. En esta región o subregión del son jarocho, predominan las lenguas zoque-popoluca, mixe-popoluca y nahua.

¹⁹Sobre la improvisación existen correspondencias con toda la región Caribe (Punto, décimas, glosas, repentismo, contrapunto, trovas, topadas, payadas) y compartidas por diversos grupos culturales de formas muy similares en todo el continente y el sur de España y Canarias.

²⁰ Radio Educación publica una colección de grabaciones de Encuentros de Jaraneros en Tlacotalpan, Veracruz, donde transmite desde su primera emisión. Este proyecto radiofónico forma parte importante de la difusión del son jarocho, así como de otras culturas musicales del país.

Tal vez la huella indígena queda de manifiesto en las danzas rituales, en las representaciones casi teatrales que encuentran resonancia con las tradiciones del Siglo de Oro español y que encontraron terreno fértil en los pueblos prehispánicos, o la habilidad que demostraron en el aprendizaje e incorporación de la música en su vida cotidiana y ritual (León Portilla, 2007; García de León, 2006).

Se sigue discutiendo el peso de la influencia indígena desde su origen y las adopciones actuales hacia la región de la sierra de Santa Marta, donde efectivamente la población indígena pertenece a la región sotaventina y mantienen lazos con el son jarocho. De dicha raíz también hay elementos relacionados a cuestiones de la cosmogonía de las aves y mitos de origen en el repertorio y lo mencionado en la ritualidad del fandango (Juárez, 2017). Lo relevante es que mantengan esta cultura musical como parte de sus tradiciones en los procesos más recientes de identificación y reivindicación de los pueblos originarios.

No hay trazos o líneas definidas con respecto a la construcción de identidades sino una sutura, como plantea Hall (2003). Efectivamente, la música y las formas de danza tienen relación con la mezcla que ya existía en la música peninsular y son evidentes las características rítmicas africanas “no solo desde [...] la trata esclavista, sino desde la España anterior a la conquista” (Figueroa, 2007, p.81). Los cantos y la manera de contar las historias también se relacionan con las culturas de origen africano. La síncopa y los ritmos combinados, parecen ser la marca más integrada de esta cultura, tomando en cuenta la pluralidad de quienes llegaron de diferentes regiones, aunque hay unas tendencias poblacionales en la trata de esclavos. Rolando Pérez Fernández señala la importante presencia de africanos de origen bantú, principalmente angolanos, a principios del siglo XVI (Gutiérrez, 2011, p.113). Es ahora, también, que los estudios académicos dan preponderancia a la diversidad de influencias y la carga específica de los componentes indígenas y afrodescendientes (Vargas, 2017).

La presencia de la raíz africana ha estado difuminada en las músicas de México, pero en años recientes va tomando mayor relevancia y reconocimiento por los elementos indudables que aporta a las tradiciones costeras, de las zonas de cría de ganado y cañeras donde fue mayor su presencia; incluso, por sus características físicas, a la población africana se le asignaban tareas de mayor jerarquía que a los indígenas. En las regiones de la cuenca del Sotavento veracruzano los palenques y las leyendas de los

negros en rebeldía forman parte también del repertorio, aunque el mestizaje haya sido responsable de su menor presencia comparada con la tradición percutiva, dancística y religiosa del resto del Caribe o Brasil (Figueroa, 2018; Pérez Monfort, 2015). En el caso del son jarocho, la presencia africana deja claras marcas en el zapateo de tarima.

Actualmente se comienzan a fusionar lenguajes netamente afros en las composiciones de nueva creación, como el caso del proyecto *Afrojarocho* de Patricio Hidalgo y las esporádicas Congas que se mezclan con el repertorio del son tradicional, integrándose al impulso que hay para reconocer a la población heredera y portadora de la cultura afromexicana, el cual ha tenido más fuerza e impacto en la costa Pacífico del país (Rinaudo, 2010; Vargas, 2017).

La palabra fandango tiene una connotación sonora africana —se discute el origen bantú, mandinga o angolano (Razo, 2017)—, de la cual no se puede adjudicar su origen a España ni a América; al parecer es una voz que viaja en ambos sentidos del Atlántico, va y viene cargando significados y se asienta en todo el continente en los bailes americanos y al otro lado del mar en los cantes del flamenco. Rolando Pérez Fernández, hace una propuesta etimológica para relacionar el término fandango con el idioma kimbundu, lengua bantú de Angola y emparentada con el kikongo, también de Angola y las actuales Repúblicas del Congo (Gutiérrez, 2011, p.112).

Más allá de su origen etimológico, el fandango es uno de los términos genéricos de la celebración, la fiesta, el espacio donde se conjuntan la música con el baile. Sin una de las dos condiciones el fandango no existe. Es en este entorno del fandango jarocho, donde se concentra el material para la identidad de los jaraneros, el universo que se construye en torno a la tarima forma vínculos y abre un diálogo donde los participantes reproducen dinámicas exclusivas de este espacio.

Respecto al origen y proliferación de las fiestas donde se practicaban fandangos, Delgado Calderón (2002) plantea una relación directa de los traslados de mercancía con el calendario de ferias en función de los intereses tributarios de la Colonia y las temporadas de huracanes del Caribe, por tanto, la navegación. Con esto explica también las relaciones de deidades prehispánicas con el santoral católico; de esta manera las fiestas de San Martín Caballero (relacionado con los vaqueros, arrieros) y San Juan

Evangelista (Tlaloc, dios de la lluvia), en noviembre; Guadalupe (nuestra madre-Tonantzin) y Natividad, en diciembre; iniciaban la ruta hacia la costa por la ribera del Papaloapan hasta Tlacotalpan para la fiesta de la Candelaria en febrero. Esta última, de mucha relevancia para el Movimiento jaranero, ya que es en el marco de esta celebración donde tendrá ocasión en 1979 el primer Concurso y posterior Encuentro de Jaraneros, que fuera detonante para otros procesos mencionados antes (Ávila, 2008).

En cuanto a la innovación, considero que el son jarocho, siendo una cultura musical que está viva, se fortalece en su vuelta al pasado constantemente y se renueva con la integración de elementos tomados de otras culturas. Esta capacidad de integrar lo hace un movimiento en crecimiento y con un fuerte arraigo a las formas de la tradición que lo mantienen en el eje deseado por lo menos en lo que se refiere a sus portadores emblemáticos y ejecutantes principales. Las composiciones recientes se ciñen a los modelos que se transmitieron y retoman ese lenguaje desde una visión contemporánea.

Como tradición ha sabido transitar en la actualidad a otros espacios donde expone los valores artísticos que ha llevado a un perfeccionamiento de la ejecución en escenarios y grabaciones, como una extensión de la tarima del fandango. La frescura y el ímpetu del son jarocho no quedan afectados aun cuando sale de su contexto original para formar parte de la oferta cultural comercial o alternativa, la escena musical cosmopolita de ciudades como Xalapa o México, con una cantidad exorbitante de conciertos, artistas, giras y públicos exigentes de nuevas experiencias. Esa combinación innovadora habla de una tradición que en sí misma ha mantenido esas características de transformación a lo largo del tiempo.

A partir del auge del Movimiento jaranero, las comunidades estadounidenses de origen mexicano también juegan un papel importante en el desarrollo de éste al punto de iniciar una tradición de encuentros de jaraneros desde 2002 en Los Ángeles y en 2008, en la frontera entre Tijuana y San Diego, el Fandango Fronterizo²¹. Este es un evento donde se reúnen con el formato del fandango, grupos de activistas, músicos de comunidades de Veracruz y jaraneros con menor o mayor experiencia radicados en California, Texas, Seattle e incluso Florida, y la zona colindante del norte mexicano, para realizar una

²¹ Actividad en torno al fandango jarocho realizada en el muro fronterizo entre Tijuana y San Diego como acto de resistencia política frente a las injusticias migratorias entre Estados Unidos y México.

celebración musical con trasfondo político, donde se visibilizan las condiciones negativas de la línea fronteriza entre México y los Estados Unidos.

Las comunidades chicanas²² han mantenido un contacto con las músicas tradicionales de México reproduciendo, en un principio, una interpretación apegada a los estilos de los años 50 del siglo XX, cuando las grabaciones pasaron por las grandes firmas disqueras y cumplieron con la demanda cada vez mayor de un mercado de consumo de 'lo mexicano' dentro del país y en estas fronteras altamente permeable con el vecino del norte (Torres, 2018; Cardona y Rinaudo, 2017).

Esta repetición de los versos juiciosamente estudiados de la discografía, conforma un repertorio para el jaranero que no puede participar directamente de la renovación cotidiana del son jarocho pero reconstruye sus manifestaciones con ayuda de entusiastas aprendices, centros culturales o asociaciones formales e informales de mexicanos fuera de su tierra que contratan e intercambian actividades con músicos emblemáticos del Movimiento jaranero. El caso de la comunidad chicana ha sido un tema abundante en cuanto a sus búsquedas de lazos y herencia mexicana para construir un discurso reunificador y estandarte para las luchas en derechos civiles y formas de protesta social.

Tal y como el corrido ha dictado la crónica permanente para los jornaleros que cruzan la frontera entre México y Estados Unidos, el son jarocho comienza a ser parte de la crónica de las nuevas generaciones desde finales de los años 1990 y traslada este discurso antihegemónico a las formas lírico musicales del son jarocho y la música de jaranas (Figuroa, 2019b). Estas experiencias se han alimentado en los últimos años de las posibilidades que abre la tecnología para grabar, reproducir y compartir en medios electrónicos, internet, canales virtuales o redes sociales, e incluso interactuar en tiempo real entre personas que se encuentran a distancias infranqueables en otras condiciones. La virtualidad ahora jugará un papel importante en la velocidad en que se reproducen los modelos usuales de enseñanza y transmisión de las tradiciones, así como la participación e interacción de públicos que no tendrán que vivir la experiencia previa como un requisito para entender y conocer al son jarocho.

²² Chicano, además de ser ciudadanos de los Estados Unidos de origen mexicano, "denota una conciencia de sí mismo y, por lo tanto, una posición política" (Figuroa, 2019b,p.33).

También los miembros de comunidades donde el fandango se practica constantemente, los músicos que siguen siendo pilares en el resurgimiento del son y que continúan activos como intérpretes, promotores y maestros, tendrán que seguir adaptándose a las pantallas y el lenguaje audiovisual como recurso primordial en estos días. Además de los talleres que se realizaban anualmente en las comunidades como los de Jáltipan²³ o Boca de San Miguel, seguirá creciendo el uso de las plataformas virtuales como complemento de las actividades que representan otras fuentes de ingresos entre los músicos tradicionales.

Similares a estas experiencias estadounidenses, también se desprenden otras nuevas, como el caso de Montreal, Canadá, donde un grupo de músicos que visitaron México por una temporada y conocieron el son jarocho, estudiaron y se interesaron por profundizar un poco más, han utilizado este aprendizaje para reproducir los elementos del son tradicional y reinterpretarlo con instrumentación similar e innovaciones. No necesitaron ser migrantes de origen mexicano para contagiarse del entusiasmo del Movimiento jaranero, encontraron en esta música posibilidades expresivas que se adhieren a sus necesidades artísticas. Este mismo caso se ha replicado desde antes en otras ciudades de Europa, en Argentina, Chile, donde solo hizo falta una persona que estuvo en contacto con el son jarocho para que llevara la tradición y la reprodujera en otro contexto. Aun cuando los lazos se encuentran en un pasado inmediato, la experiencia comunitaria del fandango sirve como inspiración y como punta de madeja para ir rastreando vínculos más lejanos en el tiempo. En otros casos, como lo que sucedió en Tolosa, Francia, fue un grupo de estudiantes mexicanos de diferentes disciplinas quienes encontraron una forma de crear comunidad en torno a la práctica del fandango como actividad recreativa y poco a poco fueron integrando a otros músicos semiprofesionales para reconstruir una atmósfera de contacto con las tradiciones en un espacio urbano, entrelazando otras experiencias del flamenco y los bailes de Andalucía. En Estrasburgo, un músico veracruzano compartió y exploró el lenguaje del son jarocho con músicos franceses adaptando y reinterpretando el repertorio tradicional.

²³ Los campamentos promovidos desde 2003 por Ricardo Perry y el grupo los Cojolites en el rancho Luna Negra (isla de Tecamichapan, Mpio. De Jáltipan, Veracruz), fueron pioneros de estas experiencias de inmersión para interesados de otras regiones del país o extranjeros que buscaban conocer y profundizar en el mundo del fandango y el son jarocho.

<https://seminariosonjarocho.blogspot.com/>

El imaginario del jarocho se comparte con la figura de lucha que se forja en el siglo XIX y se extiende por el Caribe. Es una adaptación del progreso por el trabajo, el esfuerzo del individuo contra la adversidad de la naturaleza y la fundación de un patrimonio, territorio y comunidad de la que depende su permanencia, éxito o migración; vencedor frente a los retos del mundo natural. Los jarochos enfrentan esta condición humana de subsistencia con sus propias manos, siembran, crían ganado, pescan, enfrentan a la necesidad y luego salen a cantarlo en conjunto con sus iguales entre los que hay camaradería y competencia, un enfrentamiento constante para demostrar quién es más jarocho, más hábil, más productivo. El guajiro, el llanero, el gaucho tienen esas referencias coincidentes, se han hecho a base de trabajo duro, y sus satisfactores son pequeños pero significativos, modelos de una vida simple, cercana a la carencia, la pobreza y lamentando esas condiciones le cantan a la gloria de su labor, al amor, a la jornada del trabajo físico, al pasado que honran y el futuro que forjan para sus herederos. En el imaginario del son jarocho hay una vuelta constante al pasado y el honor consolidado frente a la vejación europea, a la presencia africana simultánea de la europea. Al hablar del fandango, Pérez Monfort (2015) refiere a la pluralidad que ha permanecido en la región Circuncaribe y sus coincidencias como fiesta ritual vigentes en la actualidad y que han sido parte del pasado común con otras coincidencias mayores llevadas por las rutas comerciales y los personajes adeptos a los sones no siempre bien vistas por las autoridades.

Otra parte importante del imaginario es la construcción mágica que se forma en torno a la música. En la lírica se plasman historias, leyendas y mitos en torno a la naturaleza, los animales o seres extraordinarios que se presentan con gestos variados, ya como malintencionados fenómenos naturales o como aliados en embrujos de amor (García de León, 2006). Esta realidad paralela confluye en la versada del son jarocho y queda registrada en las grabaciones de *El buscapiés*, *El conejo*. Las creencias también designan, en los límites del imaginario, la memoria social y colectiva al tiempo que permiten la transformación de nuevos sistemas de significación (Hernández, 2016). Desde la cueva del Mono Blanco — de donde toma su nombre el grupo fundado por Gilberto Gutiérrez—, a las andanzas de las lloronas, peteneras y sirenas (Hernández, 2016).

En el repertorio de animales con capacidades fantásticas están la natural belleza de la guacamaya, los rasgos sobrenaturales adjudicados al pájaro carpintero; la serpiente de cascabel, el conejo. Estos animales representan la comunicación con la tierra y son confidentes, cómplices en el amor y las penas.

Este coloquio ser humano–naturaleza también cuenta con reminiscencias de la tradición poética universal y se actualiza con la reiteración de sus poderes para convencer y aliviar los males.

El discurso literario forma parte de la construcción del imaginario nacional de principios del siglo XX; es innegable que los intereses políticos o comerciales hayan influido de manera decisiva en la conformación de un repertorio nacionalista o formas musicales que reúnan una identidad nacional, mexicana. Pero hay que comprender que en este proceso la población, los consumidores reales, sean parte de las élites influyentes o de las clases más desfavorecidas, todos juntos han consolidado el gusto de estos géneros y culturas musicales. Aunado a esto, la imagen que se presenta fuera de las fronteras también forma parte de una aceptación de una muestra representativa ya que va formando parte de una generalidad identitaria que corresponde a ‘lo mexicano’.

En este sentido, la tradición se moldea con los gustos, usos y adaptaciones que cada comunidad, por pequeña, grande, influyente o dependiente que sea, considera que forma parte de su propia tradición y autorepresentación. Considerando que tales reflejos de la identidad cultural siempre están en una relación de reciprocidad, donde no solo es lo mismo frente a lo otro (Ricoeur, 2006), la identidad permite la transformación, suma elementos y ‘prueba’ la funcionalidad, aceptación e integración dentro del discurso estético, la cultura y las manifestaciones artístico-rituales. En el caso del fandango y el son jarocho, esta continuidad de la tradición mantiene el constante retorno a una esencia campesina frente a la realidad urbana, una añoranza por la Revolución, la lucha por la justicia, la responsabilidad de actuar con bien o la reivindicación de los desfavorecidos en una sociedad marcada por la desigualdad.

La tradición permanece en las grabaciones como una muestra de lo que era importante decir desde la cultura musical del son jarocho frente a una realidad que se transforma y los mismos jaraneros construyeron como bastión de una tradición capaz de convivir y subsistir en contacto con otras influencias musicales. La voz del ‘yo poético’ migra con su música y se instala en otras geografías desde donde sigue añorando una vida pasada en contacto con los ancestros, la naturaleza y la permanente interlocución con aves, seres fantásticos que transitan de la leyenda a la realidad en el fandango, sobre la tarima de baile.

Capítulo 3. Discografía

3.1 Grabaciones de Son jarocho.

La producción discográfica del son jarocho es abundante y se incrementa notablemente a partir de la década de 1990. Por un lado, esta fecha mantiene una relación directa con la proliferación del disco compacto y las reediciones de muchos materiales que se digitalizaron para relanzarlos al mercado. No solo sucede con el son jarocho sino con muchas otras músicas tradicionales, populares o comerciales en general. Además de esta situación, comienzan a ser más numerosos los grupos de son jarocho tanto en Veracruz como en otras ciudades capitales del país, así como proyectos consolidados en Estados Unidos, Europa o América del Sur que versionan sones jarochos o integran jaranas en su organología. La producción musical del son jarocho tiene un auge en estos años como consecuencia del intercambio que facilita la tecnología y que lo integra al consumo masivo de música.

A lo anterior se pueden sumar los talleres impartidos por los propios músicos pertenecientes al Movimiento jaranero, lauderos y constructores de instrumentos que compartían sus conocimientos en casas de cultura regionales, centros educativos, universidades, o espacios culturales públicos y privados. En esta dinámica se acercó al son jarocho, y a sus representantes activos, un número importante de jóvenes que en conjunto organizaban y asistían a fandangos donde los aprendices podían poner en práctica sus conocimientos recién adquiridos. A la par de estas actividades se distribuyen ediciones de discos, compilados y cassettes de grabaciones caseras con ejemplos de sones; también se abre un mercado interesante para los constructores de instrumentos que complementaban la impartición de conocimientos con la venta de jaranas. Muchos de ellos mostraban su hospitalidad recibiendo en sus comunidades y rancherías constantemente a músicos, estudiantes de humanidades y jóvenes urbanos interesados en aprender y entender más de la cultura musical jarocho (Gottfried, 2005; Prieto, 2009).

Como mencionaba anteriormente, los sonidos del son jarocho han formado parte del interés oficial y popular desde la constitución del Estado nación postrevolucionario, los estereotipos difundidos por el cine y las emisoras de radio. Ya en las misiones culturales iniciadas en 1923, se integraba un profesor de música y canto que entre sus funciones también recopilaba música y promovía las creaciones regionales. Esto dará origen a las primeras grabaciones de campo que realizan investigadores independientes o misiones gubernamentales para recopilar música de diferentes regiones del país. Entre los registros importantes se

encuentran las transcripciones de Gerónimo Baqueiro Foster y las grabaciones de campo de Henrieta Yurchenko en los años 40, Raúl Hellmer, Thomas Stanford y posteriormente Arturo Warman, Mary Farquharson y Eduardo Llerenas. Estas recolecciones integran el acervo de la Fonoteca Nacional, los archivos tanto del Instituto como de la Escuela de Antropología e Historia, la Universidad Nacional Autónoma de México, la dirección del Culturas Populares o el Instituto Nacional Indigenista. También se beneficiaron mutuamente disqueras independientes y músicos tradicionales con las ediciones de grabaciones de campo en encuentros, festivales o visitas *ex profeso*. Esto genera una cantidad de material que se ha ido difundiendo con el paso del tiempo y donde se encuentra un acervo importante de las culturas musicales del país.

En los años que van desde finales de la década de 1930 hasta finales de los años 50, las grabaciones comerciales de Lino Chávez, Andrés Huesca, Lorenzo Barcelata, Carlos Barradas, Nicolás Sosa, son las predominantes y las que ayudan a fijar una imagen sonora del son jarocho y cómo deben sonar las versiones de cada son, prácticamente dejándolos en situación de canción vernácula, incluso adjudicándose la autoría de algunos sones que forman parte de la tradición jarocho pero que contaban con una recomposición por parte de los grupos o directores musicales y artísticos. Los productores jugaron un papel importante al intervenir en los repertorios que se grababan y tomando decisiones para su publicación, además del arte e imagen de las grabaciones bajo su cuidado. En los años posteriores hay una disminución de la producción por los motivos relacionados al estilo, donde las versiones se repetían, imitaban esas propuestas que fueron innovadoras en un principio pero que se quedaron en versiones que no ofrecían nada más atractivo con el paso del tiempo.

Por lo tanto, es de relevancia la aparición en 1969 del disco *Sones de Veracruz*, editado por la Fonoteca del INAH, del que se habló más arriba como uno de los detonadores del Movimiento jaranero, además de su valor testimonial y la participación de intérpretes muy importantes para esta música. Otras antologías que igualmente continuaron la difusión de esta variedad de estilos fueron sin duda las cinco ediciones del *Encuentro de jaraneros*, volúmenes que dieron cuenta de las posibilidades que abría el conocer las formas tradicionales de la región del Sotavento (Tuxtlas, Papaloapan, Tesechoacán, por mencionar algunas). El trabajo de la disquera CoraSon, también aporta valiosos registros en su antología de 1996 *La iguana, sones jarochos* y más reciente, de 2015, la antología *Antiguas voces de Cedro* publicada por Claudia 'Wendy' Cao Romero.

Para finales de los años 90 los medios para grabar en una calidad aceptable, permiten la proliferación de grabaciones portátiles almacenadas en cassettes y posteriormente en medios digitales. Muchas de estas grabaciones informales comienzan a circular entre los talleres de enseñanza del son jarocho como herramientas de apoyo para complementar el aprendizaje, y se conservan en sitios de internet y plataformas audiovisuales que serían un poco más adelante los medios más eficientes para almacenar, compartir y escuchar música de manera formal e informal.

3.2 Selección

El corpus a analizar es una muestra de un periodo temporal donde comienzan a plantearse las ideas en contra del son 'de blanco' o 'marisquero', como se llamó despectivamente haciendo referencia a los grupos que tocaban por propinas en restaurantes, generalmente marisquerías, y estuvo adecuado a las necesidades y contexto de las producciones de los años 50; fueran grabaciones discográficas o números musicales para cine, montajes de cabaret o ballet folklórico. Los discos seleccionados en el presente trabajo están hechos con una clara intención de mostrar otras maneras de hacer son jarocho, más apegado al estilo tradicional, con cuidado del detalle en las ejecuciones y con otra sensibilidad en la lírica, alejándose de la imagen jocosa del son jarocho que predominaba: versos 'picantes', de doble sentido o abiertamente altisonantes, o incluso de elogios e intereses políticos. La interpretación tiene finalidades distintas al virtuosismo musical de los grandes conjuntos y figuras que se habían dado a conocer en ese periodo mencionado antes, hacia mitad del siglo pasado, y apuestan más por las voces y estilo 'campesino' contrastado con la búsqueda de la ejecución perfeccionista.

Con la participación de Arcadio Hidalgo en las grabaciones de *Mono Blanco*, se comienza a consolidar una de las figuras emblemáticas del son jarocho en esa época, ya en sus últimos años de vida, quien posteriormente será un referente para el inicio de esta etapa de resurgimiento del son jarocho y las consecuencias que tendrá en los años venideros.

Quedan muchos trabajos discográficos importantes fuera de esta selección, tanto por los fines planteados como por las posibilidades del mismo. Aunque fueron considerados y sería injusto calificar el valor de unos u otros, quedo en deuda con grabaciones de grupos como *Siquisirí*, *Tacoteno*, *Parientes de Playa Vicente*,

Río Crecido o recopilaciones como las mencionadas en el apartado anterior. Insisto en que la selección no obedece a conceptos de calidad o una impronta -por demás imposible de medir- que hayan dejado en la comunidad jaranera y los escuchas que gustan del son jarocho; simplemente es una muestra que abarca un corte temporal y que se reduce a los alcances del trabajo en tiempos y forma. La propuesta de este acercamiento busca invitar a otros interesados a debatir desde esta postura y visión discursiva la producción de otros materiales, sean contemporáneos, anteriores o posteriores a los aquí utilizados.

El universo de producciones musicales y líricas, y la continua publicación de textos sobre el tema, sumado al rumbo que han retomado las políticas culturales, hace imposible mantener un panorama unificado acerca de los rumbos que toma el son jarocho. Aun así, se deben considerar los factores que permiten a una cultura musical formar parte de un género, que mantiene cierta unidad estética y funciones sociales vigentes a lo largo del tiempo. Así como garantizar la evolución de las prácticas en los sentidos que deba tomar este aprendizaje acumulado y adoptado por las nuevas generaciones creativas. Además, se deben sumar las posibilidades de la tecnología actual y sus aplicaciones en adelante; tema que seguramente dará para muchas lecturas, análisis y discusiones productivas.

Muchos participantes de las grabaciones estudiadas se mantienen activos hasta el año actual de 2022, con la misma base conceptual con la que nacieron sus proyectos musicales, ya sea como grupo o de manera individual. De alguna forma, siguen creando y aportando a la evolución de esta música y su poética, con versada original y nuevas fusiones musicales e instrumentales, explorando formatos digitales acordes a las exigencias de la industria actual que impone una necesidad de lo visual y lo inmediato; generar contenidos permanentemente para estar presente en redes sociales y mantenerse visibles en el universo de la oferta digital.

Las grabaciones seleccionadas para este estudio, se presentan en orden cronológico por fecha de publicación del material discográfico. Estoy consciente de las ausencias que puedan considerarse graves pero se hace sin ninguna intención de polemizar ni dar preferencias de ningún otro tipo que no sean la practicidad y funciones investigativas de esta tesis.

En el siguiente apartado se comentan los contenidos generales de las coplas de los sones grabados en cada producción de la selección para, finalmente, organizar las coplas por los temas y tópicos que interesan a los objetivos de la tesis en el capítulo final.

3.2.1 Grupo Mono Blanco

Sones jarochos con Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco.

RCA Víctor MKS2241, 1981, LD

Formado por los hermanos José Ángel y Gilberto Gutiérrez junto a Arcadio Hidalgo en 1977 en la Ciudad de México y posteriormente la integración de don Andrés Vega, el grupo Mono Blanco ha sido uno de los pilares de este Movimiento por su actividad de promoción, y que mantiene un estilo tradicional en su primera etapa. Este disco es citado continuamente como el que marca un antes y un después en la interpretación del son jarocho y la mirada que se dirige a los soneros 'viejos' que ostentan las formas y técnica que fueron quedando relegadas en otras grabaciones anteriores y con Mono Blanco vuelven a tomar nuevos bríos que servirán de ejemplo e inspiración para los grupos que seguirán creándose en el futuro.

SONES JAROCHOS
CON
ARCADIO HIDALGO
Y EL GRUPO MONO BLANCO



1. *El balajú*

Nostalgia del amor perdido, el mar, la muerte, el amor olvidado.

Presencia constante del yo, la primera persona es la que enuncia y vive personalmente las acciones, habla directamente a la amada también refiriéndose en segunda persona: yo te digo a ti.

Sobre la palabra Ariles existe una convención en que se refiere al estado de ensueño, al deseo (Figuroa, 2014)²⁴, en este caso puede ser también un lamento, una frase que en su repetición da más énfasis a la copla que funciona como estribillo al ser repetida entre versos con una forma diferente. 'Ariles y más ariles' es una de las frases que permiten dar pie a la improvisación también.

Dos referencias notables al agua y el amor. Es unos de los sones provenientes de la Habana (García de León, 2016) relacionado con el nombre de una embarcación y que a su vez proviene de un pez. Son marinerero por excelencia, se relaciona con la vida y las dificultades en analogía al mar. La despedida es genérica, se usa en otros sones como la Bamba.

²⁴ Figuroa Hernández, Rafael, 2014. Balajú se fue a la guerra. En Balajú, revista de cultura y comunicación. Universidad veracruzana. Año 1. Vol. 1. Agosto -diciembre.

2. *El aguanieves*

Son tradicional 'de montón'. Quintetas que se pueden formar simples o con la repetición del cuarto verso o sextetas repitiendo los versos 1 y 2; en sí, la forma estrófica es irregular. No hay respuesta, solo un versador por estrofa (copla).

Engaño, galanteo, esperanza, promesa de amor, despedida explícita (son de amanecer). Destacan la forma 'vide' como antigua y arraigada en el lenguaje del campo, además de cumplir con fines de la métrica del verso; y la palabra 'recreo' en el sentido de 'distracción'. Las tres coplas seleccionadas en esta versión hacen referencia a la mirada, los ojos, el encuentro frente a frente pero ninguna hace referencia al título del son o a temas de liquidez (acaso el llanto). En este sentido no cumple con la vinculación temática.

3. *El trompito*

Son tradicional que aparece en tres de las grabaciones seleccionadas. Tópicos de celos, amor aprensivo, abandono, promesa de amor, compromiso, matrimonio. En este ejemplo no hay ninguna relación directa entre el tema del son y el argumento de las coplas. La única alusión está en los estribillos que hablan de la pita (cuerda) para jugar el trompo. Las coplas 1 y 2 están entrelazadas en el mismo espacio de la primera frase musical reemplazando la respuesta o repetición más común. Se habla de un pasado indefinido.

4. *El valedor*

Son tradicional formado por sextillas octosílabas y un romancillo hexasílabo con respuesta a modo de coro entre versos. En la primera copla con 'pan y sardina' se hace alusión a una condición económica básica, carencia que es suficiente para el amor. "Ansina" como arcaísmo por "así". Metáforas de la dureza del diamante como el amor impenetrable, llamado a las aves, amor incomprendido, no correspondido. La referencia a Turquía puede ser por simple utilidad para la rima aunque hay constantes referencias como destino lejano, exótico y de riqueza y abundancia. Las lluvias que traen calabacitas y su sinónimo en náhuatl: chilacayote. Los dos romancillos son utilizados en el coco grabado por el grupo *Zacamandú*.

5. *Las poblanas*

Son tradicional muy relacionado con *La petenera* y *La lloroncita*, casi podemos decir que es un derivado o una versión de este último pero aludiendo a las mujeres del estado de Puebla, vecino de Veracruz. La temática de lamento, llanto y prisión es idéntica, así como la pena de amor por abandono. En la primera copla se habla en primera persona, identificándose el autor, quien reflexiona sobre la vida y 'varia gente ilustrada' confirma sus ideas, pero él se contrapone a ese calificativo de ilustrado. En el primer estribillo cuenta con los tópicos del llanto y la prisión. En la tercera copla vemos los tópicos amor, dolor, decepción,

engaño. Y en el final se localiza en San Simón, localidad del municipio de Santiago Tuxtla, donde se concentra un grupo importante de jaraneros y ha sido relevante para el resurgimiento del son jarocho.

6. La manta

Son tradicional de los más antiguos, Guillermo Prieto lo integra al grupo de tonadas de teatro que llegaron de Andalucía en el SXVIII (García de León, 2006), y Jorge Morenos lo relaciona con los canarios del SXVII.²⁵ En todo caso es un son reconocido como antiguo en el repertorio jarocho y compartido por otras culturas musicales, notablemente la cercana huasteca (ver apartado 2.4 Tradición, innovación e imaginario). Se entiende que la frase de apertura está dirigida a un grupo real de mujeres, podríamos aseverar, en el fandango. Se hace referencia a la manta como elemento amoroso, símbolo de compromiso. La despedida alude también al fandango, ‘ahora bailarás la manta y luego *El siquisirí*, otro son también conocido como *El gusto o gustito*. Mariquita es uno de los nombres-apelativos tópicos del son y de otras tradiciones musicales del país como el famoso ejemplo del son calentano que lleva ese título.

7. Los juiles

Son tradicional de pescadores, se refiere a los indios como alguien diferente, que pertenece a otro grupo. Estribillo igual, sin variantes, algo que no es muy común en el son jarocho; es más un elemento de las canciones. Cuadro de descripción simple de la actividad pesquera, que da motivo a una composición que permanece en el repertorio y queda fijado en esta grabación. Las zonas ribereñas y lacustres marcan las microregiones del Sotavento veracruzano y son de gran importancia a nivel nacional. Destacan los ríos: Papaloapan, Jamapa, Coatzacoalcos, y las lagunas de Catemaco y Mandinga²⁶ (ver Conga de san Benito)

8. El buscapiés²⁷

La primera copla es la misma que se escucha en el trompo (en el mismo disco), esto puede ser acaso una consecuencia de la forma de grabar, más ‘en vivo’, es decir, sin producción, ensayos o incluso por el hecho de grabar en momentos diferentes y no ser parte de una sola presentación. Es una marca de la espontaneidad y aparentemente un menor interés en lo establecido por la industria discográfica. Versos ‘a lo divino’ que son característicos de este son en especial y la leyenda relacionada con la aparición del

²⁵ El grupo *Ensamble Continuo* realizó un trabajo importante en este aspecto. Disco *Laberinto en la guitarra: El espíritu barroco del son jarocho* (Urtext, UMA2018, 2004, DC).

²⁶ Fuente: Agua. Veracruz. Inegi, Consultado en: <https://cuentame.inegi.org.mx>

²⁷ Es bien conocida la anécdota de don Arcadio Hidalgo y este son del Buscapiés, en la cual se aparece el diablo y lo descubren al bailar. García Ranz recoge tres versiones de la anécdota donde confirma haber estado presente el propio Arcadio Hidalgo. “Arcadio Hidalgo, el buscapiés y el diablo”. La manta y la raya #1, febrero 2016. Consultado en <https://www.lamantaylaraya.org/?p=683>

diablo en fandangos y su preferencia por este son en particular. El verso de despedida es la misma forma para El Fandanguito o El Chuchumbé.

9. *La guacamaya*

Son tradicional que personifica al ave como migrante que se juega la vida al ir ‘a la ciudad’ en busca de lo que no tiene en su ‘monte’. Es ave consejera, reemplaza a la persona como interlocutor, ofrece consuelo para la decepción amorosa con sus ‘gritos’. El ave confidente es una constante en la herencia de la poesía bucólica y en palabras de Margit Frenk, que pululan en la poesía popular, “pájaros multicolores y bullangueros” que también identifica como herencia de la poesía indígena (Camastra, 2006). En este ejemplo, la guacamaya cumple con múltiples funciones al humanizarse, divinizarse, aconsejar, todos estos tópicos son recurrentes no solo en la poética del son jarocho, sino también en toda la lírica popular.

10. *La morena*

Son tradicional ‘de montón’. La dos primeras coplas contraponen lo oral frente a lo escrito, en la primera le pide al ser amado que salga ‘una vara’ (unidad de medida en desuso), para hablar cara a cara; en la segunda, el papel confirma la formalidad de su declaración. Los tópicos de despedida, pérdida, traición están presentes en los estribillos y ‘descante’²⁸. La mujer morena es símbolo del mestizaje y modelo de belleza, también la llama ‘negrita’ en tono cariñoso, de galanteo. Los estribillos se repiten idénticos y tienen una relación con la coreografía al hacer las mujeres gestos con la mano y ‘vueltas’, giros al bailar sobre la tarima (Gottfried, 2005).

11. *El cascabel*

Instrumental

Tal vez uno de los sones más conocidos del repertorio jarocho, de los llamados sones ‘atravesados’ o ‘cruzados’ se refiere a la complejidad de la síncopa, es decir, el desplazamiento del acento musical variante con respecto a lo común en la música occidental, de ahí que se relacione con la raíz africana del son jarocho. Esta versión instrumental, es ejecutada por una guitarra de son solista y, además de la rítmica mencionada, hace un juego llamado de “mayoreo y menoreo”, al alternar entre los modos mayor y menor de la escala musical.

²⁸ Tomado del término musical *discantus*, en el son jarocho tiene el sentido de intermedio o respuesta con forma determinada, que se diferencian de la copla y del estribillo

12. *El cupido*

Cupido consejero en torno al matrimonio, el amor prohibido, en un canto desesperado. El amor que puede llegar a ser sentimiento de muerte. El cupido representa el dominio del amor sobre la voluntad.

13. *La indita*

Las indias son un género que, como sucede con las peteneras o los fandangos, se fueron reduciendo a una sola versión que lleva la temática y mantiene al personaje central; en este caso la indita. Mantiene la estructura de octavas que se forman con la repetición invertida de los versos 1 y 2, y se complementan con 3, 4 y de nuevo 1 y 2. La leva, que se menciona en este son, era la práctica de principios del siglo XX que consistía en reclutar por la fuerza o por voluntad a jóvenes para sumarse a las tropas oficiales durante los agitados años de la postrevolución. El bonite, terció, sobornal, son tópicos relacionados con la carga y medidas de la vida campesina. Este son tiene relación con los cantos de Xochipitzahuatl comunes en celebraciones sincréticas entre grupos indígenas y mestizos.

14. *El pájaro cu*

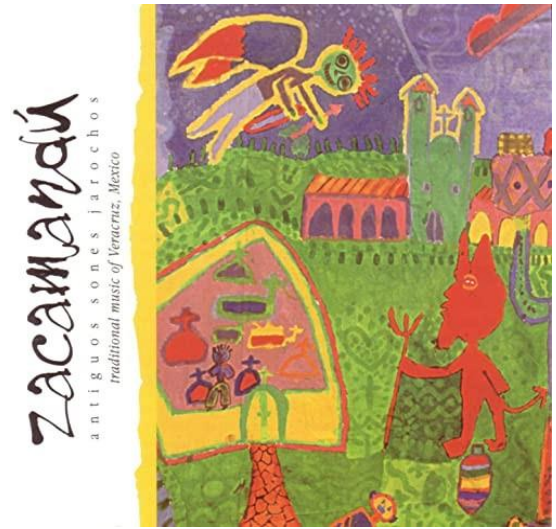
Son tradicional, en octavas y seguidillas, de la abundante colección de aves del repertorio popular, mencionada reiteradamente. El tópico del saludo directo a 'la concurrencia' funciona como marca de su presencia real, una vez más, como si estuvieran en el fandango. Combinación de octosílabos y seguidilla, aves, paloma, el relámpago como presagio y el pájaro consejero, son parte del sistema recurrente en la lírica del son jarocho. La seguidilla final 'Si el amor que te tengo' (si tu boquita fuera), es genérica de la canción popular y otros sones jarochos contando con muchas variantes sobre la misma idea inicial (Frenk, 1977).

3.2.2 Grupo Zacamandú

Antiguos sones jarocho.

Discos Pueblo CDDP1193, 1996.

Formado alrededor de 1994 por Antonio García de León en la Ciudad de México, realizan una única grabación titulada “Antiguos Sones Jarocho”, con la evidente intención de volver al repertorio y formas tradicionales. García de León ha sido uno de los músicos, académicos e investigadores más reconocidos y productivos en la investigación del son jarocho. En la grabación participan Adriana y Claudia Cao Romero, Ernesto Anaya, Leopoldo Novoa, Francisco García Ranz.



1. *El trompito*

Son tradicional que también se relaciona con los sones de día de muertos que se cantan a los niños difuntos, seguramente por la relación con el juego aunque en las coplas no hay referencias a ello. Los estribillos mencionan la punta, pita y mecate (sinónimos de cuerda), piezas esenciales para ‘bailar’ el trompo. La primera copla hace un juego de sentidos dando a entender la analogía del interés amoroso o abiertamente sexual como menciona Frenk (2006). El mismo sentido podría deducirse de la segunda copla, aunque más velado. Hay tópicos de desencanto amoroso, audacia con la analogía del armadillo, el locativo de Veracruz mencionado y la adjetivación de ‘trompito viejo’ como afirmación de su tradición antigua.

2. *La Guanábana*

En esta grabación aparece como son tradicional, mientras que Son de Madera lo adjudica a Antonio García de León. Las coplas están cargadas de sensualidad y alusiones a la naturaleza relativas a la actividad sexual humana (Frenk, 2006). Las analogías mujer-fruto mujer-flor, se entremezclan con la alusión directa y la metáfora simple y redundante en la dulzura-azucarada. Los tópicos de la madrugada y el amanecer como momento del amor.

3. *El Chocolate*

Este son también es llamado *María Terolerolé*, por el personaje del estribillo, o *La tarasca*. Uno de los emblemas de la gastronomía nacional; el chocolate. Las coplas tratan en general el tema de la pobreza, las relaciones sociales desiguales (mande a su servicial, servidumbre), el trato de respeto que implica esa situación de desventaja, notable al dirigirse como señorita, dama; con un lenguaje que suena antiguo. El

chocolate como algo de difícil acceso. María Terolerolé, posiblemente las sílabas están en función del efecto sonoro y rítmico.

4. *La petenera*

Son tradicional de los llamados ‘de madrugada’, del que se discute el origen. Generalmente asociado a una mujer de Petén, España (Camastra, 2006). De gran belleza, *La petenera* deja un amplio repertorio de coplas que pertenecen a los sones marineros y encarna la nostalgia, acentuada con el estribillo ‘ay solita, soledad’ como repetición del sentimiento de alta mar, con ese énfasis en la lejanía. El tópico de la muerte aparece con la analogía de la flor marchita. En este ejemplo se resalta su fama por la concurrencia ‘que no cabe en las calles’ para llorar su partida.

5. *El Aguanieve*

En esta versión todas las coplas mencionan al ‘aguanieve’: agua, lluvia, viento, mar, llanto, liquidez, analogía aguanieve-niño que se pierde. En el espacio natural hay montañas y árboles, mar. No hay un espacio o tiempo definidos, este universo poético es más efímero que real. Hay un vínculo directo entre el aguanieve y el llanto. A pesar del tono nostálgico, en esta versión no hay referencias amorosas. Tiene una despedida genérica que aparece en otros sones: ... que está cayendo el ‘sereno’ / mañana por la mañana / temprano platicaremos.

6. *El toro zacamandú*

Son tradicional, que en todas sus versiones abunda en lenguaje y relatos de vaqueros, habilidades y la vida relacionada con la ganadería. El rodeo, el dominio de las manganas, reata, espuela, pial. Locativos de la hacienda de Tuxtilla, La Estanzuela (Tlacotalpan), Galeras, Paso del Rincón. Un recorrido por la cuenca del Papaloapan. El último estribillo al estilo de los corridos del centro del país y la tradición del romance, narra una historia de forma muy vivencial. Alusiones a la leyenda de la mujer sin piel que se convierte en vaca ligera como castigo a la infidelidad y brujería, difícil de dominar.

7. *El buscapiés*

Indudablemente uno de los sones que no puede faltar en el repertorio jarocho, aquí aparece en tres de las grabaciones. Esta versión reúne varios tópicos de la versada amorosa: el amor prisión, muerte, amor total, amor realizado. Otro de los tópicos habla de la capacidad de transfiguración en rayo, centella, relámpago, como habilidades mágicas; aquí se alude metafóricamente. Son coplas reflexivas, de alto contenido poético y figuras elaboradas. Las formas de octavas y décimas también son paradigmáticas del son jarocho. Musicalmente no hay respuesta, es un versador único por copla.

8. *El coco*

El coco es un ave costera, comestible, de ahí la comparación de la primera copla con la gallina. El estribillo cuenta con un coro responsorial de hexasílabos que se contesta a cada verso. Esta característica le da cierta dinámica en el fandango ya que pueden conformar el coro todos los participantes. Son los menos los sones con esta forma de respuesta. La forma de romancillo permite encadenar temas según la pericia del versador ya sea improvisando o por su memoria. El estribillo usa rimas asonantes y encabalgamientos que pueden llevar el asunto cantado hacia nuevos temas como el caso del primer estribillo, donde se habla del encuentro con una mujer comparada con una sirena y remata con la solicitud a la amada de corresponder sus súplicas. El segundo romancillo sigue en la misma tónica. Las coplas intermedias hablan de los topónimos Veracruz y Sotavento, haciendo alusión directa a la región. El último estribillo es toda una descripción ornitológica de especies que se ven afectadas por los 'nortes' (vientos intensos) y la abundancia generada por las lluvias y la cosecha de 'elote' (mazorca de maíz).

9. *La lloroncita*

Son tradicional, vinculado a la leyenda de la Llorona, uno de los personajes más arraigados y diversos de la tradición oral y mítica mexicana. Sus orígenes tienen muchos vínculos con otras culturas²⁹ pero en este caso asume la característica del dolor, el lamento, y específicamente en estas coplas, relativo al amor. Tema que prima en la lírica del son jarocho. Entre los tópicos están: el lamento por prisión, el abandono y la divinización de la mujer, casi al grado de blasfemia en la tercera copla, otra herencia de la poesía popular donde los curas y sacerdotes tienen importante presencia en refraneros y romances anticlericales (Frenk, 2006).

10. *El cascabel*

Como ya se dijo, uno de los sones antiguos, infaltables en el repertorio jarocho. Con registros desde el siglo XVIII, al cascabel se le atribuyen poderes, la capacidad de hacer y deshacer hechizos. En la copla de este ejemplo se complementa o contrapone con la confesión católica. Esto también se encuentra en el son *El fandanguito*³⁰. Como la mayoría de los sones, no escapa a las coplas de penas de amor; aquí también hace la analogía de los animales gallina-coyote como presa y depredador. La hipérbole del astro, llevar al amor a la altura de las estrellas para colgarle su 'retrato'. El cascabel también es el objeto de valor, como se menciona en la copla con la que inicia esta versión.

²⁹ Hernández Cázares la vincula en su trabajo de tesis a personajes prehispánicos y europeos, que coinciden con mujeres fantasmales que causan desmanes en los hombres, roban niños y portan malos augurios. *Mujeres divinas y profanas. La bruja, la llorona y la sirena en el imaginario social del Movimiento jaranero contemporáneo*. Universidad Veracruzana. 2016

³⁰ Cuando yo me confesaba / con un padre chaparrito / de penitencia me daba / que cantara 'el fandanguito' / hasta que yo me cansara. Frenk (1977) Cancionero folklórico de México. Tomo 3. Copla 7830.

3.2.3 *Los Utrera*

El son jarocho. En el hueco de un laurel... ¡Ay soledad!

Urtext UL3002 1996

Una de las familias más constantes en la tradición fandanguera de los Tuxtles, Veracruz y que tuvo mucha influencia en la difusión del son jarocho en la Ciudad de México, donde vivieron y realizaron actividades de difusión y enseñanza en torno a la cultura jarocho. Mantienen la tradición del son jarocho campesino. Se conforman como grupo en 1992. Participan don Esteban Utrera con sus hijos Anastasio 'Tacho' y Camerino, Claudia Cao Romero, Darmacio Cobos.



1. *El valedor*

Esta versión del son tradicional del Valedor, cuenta con dos romancillos descriptivos del imaginario jarocho: el primero alude al heroísmo de un hecho histórico donde narra la invasión americana al puerto de Veracruz de 1914 y la defensa heroica del mismo.; el segundo hace un retrato detallado del fandango y los elementos del atuendo. La primera copla de esta grabación es la misma que la versión de Mono Blanco. En el segundo es de notar la adaptación del verso de Arcadio Hidalgo a la voz femenina. La tercera copla y su romancillo son estereotípicos de la imagen altiva y fanfarrona masculina, más parecido al discurso anterior al Movimiento jaranero. La última copla trata el tópico de la vida marinera, la lejanía y el amor que tiene que sobreponerse al mar como impedimento. El último romancillo destaca también por la voz femenina, que aunque está presente en la poesía popular (Frenk, 2006) en el son jarocho apenas empieza a integrarse en estos años.

2. *La indita*

Son tradicional. Esta versión hace referencia a las actividades del campo: cortar flores, juntar hierbas, leñar. Está presente el tópico del amor en los estribillos y la mención de la Leva que ya se comentó en la versión de Mono Blanco.

3. *Los pollos*

Son tradicional que refiere por analogía en la primera y tercera copla, así como el primer estribillo, la vulnerabilidad de los pollos, los peligros, frente al final del amor. Segunda y cuarta hace referencia a los pollos de fandango y pelea, espacios festivos de la cultura jarocho. Lázaro Patricio es otro de los personajes como Colás o María Terolerolé, protagonistas de la lírica tradicional en el imaginario del son jarocho.

4. *El pájaro cu*

Son tradicional del que se tiene un gran registro de coplas. En este ejemplo cada copla alude a un ave: calandria, pájaro, paloma, gavián, gorrión, y se le atribuye un valor o característica que se personifica y humaniza. Aparece el tópico del ave consejera. En el segundo estribillo, aparece la voz femenina -lo que no es común en estas grabaciones- haciendo una variante del segundo y tercer estribillos: 'eres mi prenda querida'. El estribillo final es genérico, usado en otros sones y canciones vernáculas.

5. *El cascabel*

El cascabel, llega a nuestros días como un son que posiblemente tiene su origen en un grupo de danzas populares vulgares con respecto a los bailes de salón, llamadas "danzas de cascabel" (García de León, 2006) En esta versión aparecen los referentes de la cultura jarocho con el arpa, la tarima (de baile); y los tópicos: ay solita soledad, dale y dale durito y ariles, como ideas iniciales para improvisar. Sobre los ariles se especula una relación con el estado de ensueño de los marineros (Camastra, 2006) y por extensión, el deseo, lo etéreo. Referencia a San Antonio, como otra referencia religiosa incorporada a la cultura jarocho. La analogía de la fruta madura con la mujer también es un tópico de la poesía tradicional que aparece con la misma fórmula y sustituye tuna por manzana, anona (guanábana), sandía (Frenk, 1977).

6. *El buscapiés*

Esta versión de Buscapiés, son tradicional, tiene más el estilo de fandango, con una duración mayor y mayor número de coplas de temas variados. Tópicos del amor en duda, pobreza, valentía, calambur con: prieta , aprieta, apretar. Destacan dos décimas donde explícitamente se describe al jarocho y el sentido del amor desde su realidad. Ambas colpas en décima darían para un análisis verso por verso, quede por ahora destacar la postura: soy jarocho de sabana; yo soy pobre no soy rico; soy jarocho y considero... Aquí el jarocho habla de sí mismo. La despedida afirma, En fin (ya los) Utrera se va.

7. *Los negritos*

Son tradicional que reivindica la negritud destacando la danza, su fortaleza y capacidades laborales.

El estribillo es claramente una referencia a la sonoridad afro del lenguaje tomado de un entremés de Simón Aguado del S XVII (García de León, 2016). Hay otra alusión a San Juan (Bautista) como se describe en el comentario a la conga de san Benito; la mudanza como elemento dancístico y el baile 'panza con panza' relacionado con cumbé, cumbias y bailes similares como el Chuchumbé. El romancillo final describe la danza y el contacto sensual atribuido a los negros y sus danzas., otro tópico de la llamada 'tercera raíz'.

8. *El siquisirí*

Instrumental

9. *La morena*

Son tradicional, en esta versión se relaciona el tópico de la despedida con la pérdida y la muerte. Añoranza del amor pasado. Los personajes míticos como la sirena consejera, donde la mujer, como el coco, 'solita va a caer', rasgo de dominación en el ideario masculino. Las despedidas en los sones tienen relación con el fandango al ser una manera de anunciar el final de los sones cuando se hacen muy extensos o se dan las condiciones para terminarlos; por otro lado es una fórmula que también sucede en la narrativa del corrido y el romance.

10. *El trompo*

En esta versión del son tradicional se utilizan las coplas comentadas en Mono Blanco y Zacamandú. La copla distinta habla del olor de la sandía como primera parte para la adulación.

11. *El Colás*

Instrumental

12. *El toro zacamandú*

El Zacamandú es el son de vaqueros por excelencia, las coplas son exclusivas de la vida ganadera y la experiencia del llano sotaventino. Esta versión menciona Tuxtilla en la cuenca del Papaloapan. Las descripciones del dominio de los toros y vaquillas, espuela, garrocha, guatimé, cincho, barbada, silla de cuero... un glosario de términos vaqueros. Los estereotipos masculinos: cigarro, canela; y femenino: zapato y chinela (tipo de calzado tipo sandalia). Esta versión cumple con todos los tópicos del canto de vaquería, estilo que no solo forman parte de la realidad jarocho sino que tiene sus correspondencias en la zona Caribe y hasta el sur del continente.

3.2.4 *Son de Madera*

Son de Madera.

Urtext Digital Classics UL3003, 1997.

Creado por Ramón Gutiérrez (hermano de Gilberto, de Mono Blanco) en Xalapa, Veracruz en 1992, ha realizado importantes labores en la búsqueda sonora e integración de músicos tradicionales, así como la creación y composición de sones de autoría. En este disco debut acompañan José 'Tereso' Vega, Darmacio Cobos, Rubí Oseguera, Laura Reboloso y Octavio Rebolledo.



1. *El curripití*

Son tradicional que da una muestra más de la permanente presencia de las aves en la poética del son jarocho y del verso popular en general. Los tópicos son: el vuelo del pájaro liberador, ave consejera. El otro tema en el estribillo es el marino, la partida del amor relacionada con la despedida, el abandono, la partida.

2. *La guanábana*

Esta versión repite idénticos los versos grabados por el grupo *Zacamandú* comentados anteriormente.

3. *El siquisirí*

Son tradicional que se acostumbra tocar para iniciar los fandangos, aunque no hay una normativa establecida, se ha vuelto costumbre esta práctica. El célebre musicólogo Jerónimo Baqueiro Foster anota sobre *El siquisirí*, que es también conocido como *El curripití*, o *El peludo*, por su dificultad de ejecutar en el arpa (García de León, 2006). Otras versiones que he escuchado hacen referencia al sonido de sonajas o maracas, y de esa onomatopeya surge el nombre, aunque no tengo fuentes citables. Lo caracteriza en su forma la copla en octavas y el estribillo que se introduce con la misma frase: 'ay que sí válgame Dios' o 'ay que sí que no que no' y lleva una respuesta a modo de coro entre los versos 3, 4 y 5. Aunque no es un estribillo como tal, cumple esa función musical que separa una copla de otra con una serie de respuestas eneasílabas de variación limitada (que sí que no, ahora sí mañana no, válgame Dios ese dolor, la quieres tú la quiero yo). Las primeras coplas y estribillo son formas de saludo. Los tópicos son referentes al

galanteo, la declaración directa aludiendo a la presencia de la amada en el contexto del fandango o el malestar de la voz para cantar debidamente, así como la despedida expresa.

4. Las olas del mar

Son tradicional claramente relativo a la vida marina. Al igual que otros sones de esta temática, los tópicos de la partida, el amor y la prisión están presentes en la primeras coplas y estribillo. El amor que vence todas las barreras representado con el mar. La tercera copla usa el símil entre el mar y el amor engañoso, peligroso, dominante. La repetición de la frase final y los coros remiten a la sensación justamente del oleaje del mar, en una conjunción de lírica y música para lograr ese efecto.

5. Los chiles verdes

Son tradicional que trata un tópico relevante para la cultura mexicana en general y la jarocho en particular. El chile es el emblema de la gastronomía, la imagen de 'lo mexicano' por excelencia en este rubro. Estos chiles comparten atributos positivos con la mujer, el amor; y negativos, relativos al dolor. 'China del alma', es uno de los apelativos más comunes en el país, y muy presente en el son jarocho, aquí abre los estribillos como pie para las variantes orgullo y recreo. La última copla es un desafío, casi blasfemo. Los diablos son otro tópico que tienen muchas acepciones negativas por su maldad, pero también representan el triunfo sobre el mal. Hay diablos cómplices, consejeros incluso. En este estribillo final, los diablos fueron derrotados, ya no hay infiernos, no hay condena para el amor.

6. La María Terolerolé

Esta versión de combina el estribillo común del son con versos amorosos que no mencionan el chocolate como tema. El estribillo recurrente es el que mantiene la idea del son, haciendo variaciones en cada estribillo. Las coplas contienen cuatro tópicos poéticos: flores, aves, mar y la relación con el mundo español (la torre del moro, tesoro).

7. La morena

Versión del son tradicional con más carga poética en sus figuras. Los topónimos ubican la región de Jamapa (cerca de Medellín y el puerto de Veracruz) y Xalapa, capital del estado. Aparecen los tópicos de la partida y esperanza de volver, la pobreza, la muerte y el sueño como espacio donde se vive otra realidad. Hay dos menciones a los aretes de plata como parte del atuendo. La copla de despedida es genérica, se usa en otros sones y el remate vuelve al nivel poético de la primera copla.

8. *El amanecer*

Este son de nueva creación fue escrito por Laura Reboloso con música de Ramón Gutiérrez. Es un poema con la estructura octosílaba en dos octavas y dos décimas a modo de estribillo con un coro respondiendo cada verso. El concepto musical es similar al de *El coco*, intercalado entre versos el coro, pero más melódico. Sucede lo mismo que en otros estribillos (*La morena, El siquisiri*), donde la forma musical se vuelve estribillo pero las coplas no son necesariamente exclusivas del tema ni son repetitivas. De forma excepcional es solo la voz femenina la que pregona, la bailadora es quien declara su amor sobre la tarima dirigiéndose al músico y no al revés. El estribillo es de una sensualidad explícita, el amanecer como el momento del amor. La analogía de la jarana y la mujer, 'mecida' en el regazo para luego hacer una declaración de amor en el juego del baile y la música. Todos los tópicos tienen que ver con el fandango y la música en la segunda décima: tarima, pespunteo, tanguero, bordón, tacón, mudanza (variaciones del baile).

9. *El fandanguito*

Son tradicional de coplas octosílabas y estribillo polimétrico. Relacionado con el grupo de sonos relativos a la vida marina, es ocasión del verso amoroso por su cadencia musical y tono melancólico. *El fandanguito* hace referencia a la fiesta del fandango, donde se baila, tocan y cantan sonos. Su relevancia comparte la antigüedad y la mencionada relación con la fiesta más importante del son jarocho. Las coplas de este ejemplo divinizan al ser amado, imploran el amor perdido. El primer estribillo trata un tópico, que es la desgracia del marinero o pescador que tiene que partir llevado por sus obligaciones; el segundo, vuelve al tópico del amor imposible y habla al peinado 'al uso de España' como distintivo de belleza.

3.2.5 Chuchumbé

¡Caramba niño!

Ars Flventis/Discos Alebrije AFD1003-ALCD004, 1999.

Formado en Coatzacoalcos, al sur del estado de Veracruz en 1991, es un grupo que explora la sonoridad del son tradicional e integran composiciones propias desde su primera producción “¡Caramba Niño!”; algunas de Patricio Hidalgo, nieto de la figura mítica del son, Arcadio Hidalgo. Participan Zenén Zeferino, Leopoldo Novoa, Noé González, Félix “Liche” Oseguera y Andrés Flores.



1. Pascuas, justicias y fuga de chuchumbé

Este son en tres partes utiliza un formato usual en otros que se presentan en pares con un son principal y otro denominado como fuga, tomando el término de la música académica, aunque no tiene relación con las características de ésta. La primera parte es conocida también como *La rama*³¹ o *Naranjas y limas*. Son narraciones en forma de letanías, canto y respuesta a coro, relativas al nacimiento de Cristo. La narrativa versada y el encabalgamiento corresponden a las técnicas para memorizar, evangelizar, que fueron comunes durante la Colonia y quedan como formas de consolidar las tradiciones religiosas, donde también se mezclan celebraciones paganas como bailes y fandangos. Lo interesante es incluir estas grabaciones (no es el único ejemplo, en otros discos también se incluyen) en un disco comercial como una clara muestra de la intención de mostrar una tradición religiosa sincrética y presente en el contexto del son jarocho. La segunda parte corresponde a las celebraciones de la Semana Santa, donde se cantan las Justicias como elogio a la vida y lamento a la muerte injusta de Cristo. Se cantan en forma de declamación y se enlazan con partes musicales (instrumentales).

En cuanto a la fuga de *Chuchumbé*, es uno de los sones paradigmáticos del rescate de archivo. Las coplas forman parte de las cancioncillas populares de burla y denuncia hacia la iglesia. Los archivos de la inquisición fueron la principal fuente para localizar estos temas como *El jarabe gatuno*, *Los panaderos* y otros sones denunciados por su lascivia e incitación al pecado. El ingenio de la denuncia y la comicidad son los elementos tópicos de este son. *El Chuchumbé* se relaciona con los ‘sones vacunaos’, danzas de mucho contacto físico. Según la denuncia: “[...] y esto se baila en casas ordinarias, de mulatos y gente de color quebrado, no en gente seria ni entre hombres circunspectos, y sí soldados, marineros y broza” (García de León, 2006, p.32). Evidentemente un son que reivindica a la población mestiza y la identifica frente a la ‘gente seria’.

³¹ ‘La rama’ es la tradición que consiste en adornar una rama, literalmente, que se ‘pasea’ de casa en casa acompañada de cantos con jaranas, sonajas y panderos, con el fin de recoger dinero, trago (bebidas alcohólicas) o alimentos. En ocasiones se quema la rama el 6 de enero al finalizar las celebraciones de Pascua que inician en Navidad (García de León, 2006).

2. *Las cocineras*

Son de nueva creación que retrata la celebración, las costumbres por medio de los instrumentos de cocina, los alimentos, y sus componentes: totola, jabalí, barbacoa. Narra la relación entre las cocineras (y cocineros) con el matrimonio y las funciones que cumplen. Menciona la bebida jarocha por excelencia: el toro de limón³². ‘La palma de marrachao’ también alude a la zona y la técnica de construcción típica. La repetición del casamiento en cada copla da una sensación de alegría desbordada. Se describe el ambiente festivo antes del evento. Canoa y barbacoa, aunque arraigadas al español y comunes en México, son voces caribeñas (del taíno), lo que crea un vínculo con la tradición aun cuando es un son de nueva creación.

3. *Conga de san Benito*

La conga es un género musical que se integra en la tradición jarocha. Esta una composición de Patricio Hidalgo³³. Los santos del título y la primera copla están relacionados con la negritud: san Martín de Porres, primer santo mulato (peruano); san Juan (Bautista) designado santo de los negros – principalmente pobladores de América- y san Benito (de Palermo, el Moro) hijo de esclavos de origen africano. El estribillo hace referencia a las celebraciones decembrinas por los aguinaldos y la Navidad. Yanga fue un cimarrón que lideró una rebelión de esclavos a finales del siglo XVI y fundó una comunidad cimarrona, en el estado de Veracruz, que hasta la fecha de hoy mantiene su nombre. Mandinga fue una zona de refugio para esclavos. Todo el discurso está cargado de referencias de la cultura afrodescendiente: el son vacunao³⁴, el caimito (fruto). Evidentemente, esta conga está enfocada en resaltar la negritud, llamada recientemente ‘tercera raíz’ en México, por lo que el último verso es revelador: “indio así me llamo, negro es mi apellido”.

4. *La carretera*

Son de nueva composición escrito por Patricio Hidalgo, compuesto en octavas y seguidillas a modo de estribillo. Los estribillos son conocidos de la música popular fuera del son jarochero. En tono de añoranza, hace analogías entre la mujer y la moderna carretera o las veredas. Son de despedida, decepción, que menciona la jarana, el mar de donde se parte, y en el último estribillo trata el abandono y pérdida del amor. Hay una continuidad temática en las coplas que se relaciona con los estribillos. Esta estructura guarda la esencia musical armónica del son jarochero con variantes en el acento rítmico.

³² El Toro es una bebida a base de aguardiente y saborizada con frutas, y varios como cacahuate, limón, guanábana, café, coco o nanche.

³³ Patricio Hidalgo actualmente mantiene el proyecto musical Afojarochero y realizó la grabación del disco El regreso de la conga, donde la mitad de sus composiciones fueron de este género.

³⁴ García de León (2006, p.32) define vacunao como unión de ombligos, de donde toma su nombre también el son *Chuchumbé* y otros bailes similares como cumbé o cumbia.

5. *La iguana*

Son tradicional que se destaca por la forma lúdica del estribillo de baile imitativo, donde los bailadores (hombres) realizan movimientos asemejando a la iguana, casi siempre arrastrándose por el la tarima o fuera de ella, ‘acosando’ a la bailadora y siguiendo las instrucciones del versador: mover la cabeza, sacar la lengua, etc. En las coplas y estribillo de esta versión se hace referencia locativa por menciones como: apompo (árbol común del Golfo de México), sabana (veracruzana), pueblo de Soledad y puerto de Libertad, en relación al puerto de Veracruz y una localidad cercana a dicha ciudad portuaria, respectivamente. Los cantos de coro responsivo repiten ‘a la gea gea’ entre versos y genera otra dinámica en la participación del fandango. Son compartido con otras tradiciones de son mexicano.

6. *La caña*

Son de nueva creación, del autor Patricio Hidalgo. La caña es uno de los tópicos presentes en el repertorio de coplas y relacionado con las actividades propias de la región del Papaloapan. A su vez, es donde se concentra la población de origen africano por haber sido empleados en tales labores. En este son se enaltece la relación de la tierra con el sembrador, el trabajo del campesino cañalero, iniciando con la mención del padre y estableciendo esa relación de raíz, origen y llevándolo a un nivel mágico.

Los estribillos dan la misma sensación de la música caribeña que ya ha utilizado el autor en otros temas de su composición (Lelo leilo lero, lelo leilo lá), y repite constantemente ‘yo soy como la caña’ nombrando atributos positivos de resistencia, de alegría, presente en el paisaje de la ‘inmensidad’. Un ejemplo de alto valor poético, con la misma línea de continuidad de los sones de nueva composición que ya se ha mencionado. Este son describe una reunión de atributos referentes al ideal jarocho, que ‘no muere, endulza la vida, crece al pie de la serranía’.

7. *La guacamaya*

Son tradicional que forma parte del repertorio con un ave como temática central. La guacamaya es una especie muy apreciada por su belleza, por lo que también corre peligro en los últimos años. Relacionado a esto, se hacen alusiones al deterioro del medio ambiente y el tópico de esta versión está centrado en valorar la naturaleza. Por su vuelo y vistosidad, en el baile se imita el movimiento de las alas con movimientos de manos en los estribillos. Musicalmente tiene un desarrollo donde inician instrumentos solistas entrelazando melodías y posteriormente se integran las jaranas.

8. *La gallina*

Son de nueva creación compuesto por Patricio Hidalgo, con la misma característica de otras composiciones, donde los versos ‘sabidos’ y los de autor se combinan. Las coplas hablan del gallo y sus tópicos como: valentía, audacia, inteligencia, jactancia. El espolón y cresta, relacionados con las cualidades

del ave. La gallina, siendo que lleva el título del son, solamente ocupa los estribillos sin caracterizarla mucho, más como un soporte para el gallo y su analogía con la voz poética.

9. *Caramba niño*

Son de nueva composición de Patricio Hidalgo, da título al disco del grupo Chuchumbé. Es un arrullo de tres coplas o versos con un estribillo que repite entre versos. Musicalmente integra partes de armónica y una base de marimbol, dos instrumentos que no eran muy comunes pero que se han arraigado a la instrumentación del son jarocho; los cantos vocálicos y el estilo de repeticiones, así como la sonoridad repetitiva de malanga, mango, ilama (anona), dan una sensación más caribeña (afro). La segunda copla está en eneasílabos y endecasílabos. La coda es otro juego vocal con hexasílabos y el estribillo con variantes.

10. *Conga del viejo*

Esta conga es una canción tradicional del año nuevo y la costumbre de quemar un muñeco que representa el año que termina como lo evidencia la última copla. Los versos tienen un tono picaresco relacionados principalmente con el desempeño sexual y la edad. Uno de los estereotipos veracruzanos es el lenguaje altisonante, así como la vertiente del doble sentido y albur que se acostumbra entre los versadores, repentistas o improvisadores. Es en general un tema festivo y solo hay una copla con referencia política: cuando habla de agrarista y cetemista³⁵. La milpa se refiere a los terrenos de cultivo. Tiene un coro que se repite idéntico entre cada par de coplas, lo que le da forma de canción más que de son. Resalta el uso del pandero, instrumento asociado a la región del Tlacotalpan.

³⁵ Agrarista se refiere a los partidarios de la reforma agraria postrevolucionaria (1920-1934) y cetemista a la central sindical obrera Confederación de Trabajadores de México, fundada en 1936, que con el tiempo se fue alineando a las políticas oficiales y fue perdiendo credibilidad.

3.2.6 Los Cojolites

El conejo.

Argos música AM03, 2000.

Grupo infantil-juvenil creado en los talleres de Son jarocho de Cosoleacaque y Jáltipan (sur del estado de Veracruz) en 1995. Toman su nombre del ave sagrada para los nahuas del sur de Veracruz. Realizaron su primera grabación el año 2000 bajo la dirección de Ricardo Perry, también fundador del Centro de Documentación del Son Jarocho. Participan Noé y Joel González Molina, Benito Cortés, Saul Bernal, Nora Lara y Adrián Luna. Como invitada, Lila Downs.



1. *El conejo*

El conejo está relacionado con la fertilidad, la abundancia y la lujuria. En el mito mexicana es usado para opacar la presencia de dos soles y el sol oscurecido será la luna, de ahí la creencia de ver una figura de conejo en ella. Aquí la referencia al caballo es en la baraja y los atributos de suerte que se le da a los 'palos', al hablar de la sota (jota o paje) y el mencionado caballo. El conejo es un animal nocturno, escurridizo, como metáfora del amor doloroso, "que se va y viene" y da consuelo. El Conejo da título al disco.

2. *El toro zacamandú*

Son tradicional reconocido por su dificultad rítmica para la ejecución musical y el zapateo. Las versiones comentadas antes ya dan cuenta del carácter de este son (versiones de Zacamandú y Los Utrera). Los estribillos de esta versión, tal vez más breves relatan lo mismo, historias de ganadería, valor y complicaciones en el ejercicio de las labores vaqueras.

3. *El aguanieves*

En este ejemplo tampoco hay relación en las primeras coplas con el tema del son, el espacio semántico se mantiene en la naturaleza, pues se menciona al viento como extensión del yo poético, relacionado con el canto, la voz, la distancia. Coinciden los tres ejemplos con el tono de nostalgia, despedida como una referencia de un final y la lejanía.

4. *El Colás*

El son del Colás tiene una forma rítmica binaria, lo que lo hace variar un poco de la mayoría del repertorio e influye en la polimetría del verso. También en su forma de baile, ya que puede ser bailado por un hombre y dos o más mujeres, haciendo una teatralización del coqueteo sobre la tarima del fandango. Colás representa la figura del mayoral, caballerango o personal encargado de preparar los caballos en las haciendas y ranchos. El tópico es el caballo y su predominancia en la región por las labores relacionadas con la ganadería. En este ejemplo se alternan los nombres genéricos de Garnichón y Simón en función de la rima. En otros ejemplos, la presencia de Marcelina, mujer de Nicolás, se ha prestado para modificar el papel sumiso de la mujer aunque no lo podemos escuchar en este ejemplo.

5. *El butaquito*

Este son es la versión jarocho de *El cielito lindo* huasteco, aire nacional que forma parte del repertorio de varias culturas musicales de México. Está compuesto básicamente en seguidillas: versos de siete y cinco sílabas. El estribillo es una estructura fija que puede tener varias respuestas y menciona al butaquito (tipo de banco o taburete) en la segunda parte. Esta versión tiene tres coplas relativas al amor, una alusión religiosa en sentido picaresco de doble sentido explícito. Entre la propuesta y la respuesta no hay congruencia o continuidad.

6. *Las poblanas*

Son tradicional que tiene en este ejemplo una versión más poética por las metáforas de las coplas de inicio: la puesta de sol como caída de 'luchador ensangrentado', muerte y noche sin fin. Vuelta a los tópicos de prisión, amor, traición que aparecen en otras versiones y otros sones emparentados por su nostalgia y tono musical. La copla y estribillo finales también llevan una carga poética dolorosa, de decepción y resignación.

7. *El pájaro carpintero*

Uno de los sones importantes en el repertorio jarocho por el valor mítico que le atribuyen poderes al carpintero. En la primera copla se diviniza, cuando se le 'reza' por ayuda. Consejero de amor, en la segunda copla se compara la voz poética con el ave. La despedida alude a la 'fama' del carpintero como 'rey del horizonte', ave que guía, levanta vuelo y en eso radica parte de su divinidad. El tema de las aves habita profusamente la poesía, el carpintero reúne estos atributos en el pensamiento mágico del mundo prehispánico y lo renueva hasta la actualidad.

8. *La contradicción*

Son de nueva creación compuesto por Noé González, con versos de Ricardo Perry y Arcadio Hidalgo. Con una versada breve, se concentra en lo musical, no obstante, el primer verso es de una profundidad llamativa. La analogía del viento y el alma, el movimiento del estribillo expresa el contraste contradictorio de la tristeza y la alegría. La copla final es de resignación, en su simpleza se percibe la misma decepción. En conjunto con la música, estas coplas me parecen un gran ejemplo de la poética del son jarocho.

9. *El zapateado*

Son tradicional que no tiene un tema específico, se echa mano de la colección de coplas conocidas o la memoria para su canto. Por esta razón llega a ser un son de versiones muy largas, improvisación y retos para los bailadores y bailadoras por su intensidad. Los ejemplos de esta versión son coplas de Arcadio Hidalgo, la primera, que ya han aparecido en otros sones comentados aquí (*La morena, El trompo*). La segunda y tercera son coplas de amor y jactancia, belleza de la mujer y la mención del pavo real como símbolo de atributos transferidos al ser humano con poca humildad del versador.

10. *Luna negra*

Son de nueva creación, compuesto por Noé González (música) usando décimas de Arcadio Hidalgo. El estribillo 'Luna negra, color de tu madre' es el mismo entre cada décima a modo de canción. Destaca la propuesta musical que, usando los sonidos de jaranas, integra también guitarras sextas con un lenguaje de blues que da otro sentido al último tema del disco; también es de resaltar la participación de la cantante Lila Downs, quien agrega cantos y voces (sin letra) que contrastan con el estilo tradicional del son jarocho. Las décimas de Arcadio Hidalgo son un testimonio personal de su visión y decepción de la Revolución mexicana y la situación permanente del país. Han sido grabadas por diferentes intérpretes y en diversos géneros. Arcadio Hidalgo es un emblema del Movimiento jaranero, del son jarocho en general. El arquetipo del sonero que vence la adversidad y toma rasgos míticos ya mencionados en el apartado 2.3 Poética del son jarocho.

La copla final es una sexteta octosílaba que recurre a la figura tópica de la sirena para rematar el título del son-canción.

Capítulo 4. Lírica

4.1 Metodología para el análisis del corpus

La producción lírica de una cultura está atravesada por la construcción propia a lo largo del tiempo, sus raíces compartidas y las definiciones que las hacen diferenciarse, concentrarse en un periodo de su producción, estilo, mensajes, discursos. Los horizontes del lenguaje son tan variados como las dimensiones disciplinarias que tienen que ver con éstas; sean morfológicas, sintácticas, semánticas.

En cuanto a la intención literaria, cuenta con una amplia gama de posibilidades, comenzando por la convención de lo que es literatura y la discusión sobre la frontera divisoria entre lírica culta y popular. En este caso sabemos que las culturas musicales tradicionales se conforman con un ir y venir de ambos lados de la producción literaria (Frenk, 2006). Desde la antigüedad ambas tradiciones se retroalimentan, se intercambian en usos, temas, voces, figuras y metáforas. Para que un lenguaje literario permanezca en la voz popular debe mantener una relación con el imaginario y las necesidades expresivas de un grupo específico. En el caso del son jarocho vemos que comparte esta tradición hispana en su lírica tomando elementos de la poesía de siglos atrás, como el caso de la popularidad que mantiene la décima espinela, el omnipresente octosílabo y las consabidas conexiones con romances, jarchas y formas que vienen desde la Edad Media.

El enfoque del estudio es mayormente cualitativo, al ofrecer éste una serie de lineamientos que no representan una guía metodológica, al igual como sucede con el análisis del discurso, que en sí no es una metodología sino un conjunto de herramientas para el estudio sistemático de un asunto o corpus (Van Dijk, 1999).

Primero, retomando la idea del discurso, es determinante mantener una postura al abordar un tema que implica a la tradición, una valoración estética literaria y un medio musical que se mantienen vivos en las reinterpretaciones cotidianas, las fiestas y sus representaciones. Esta postura la tiene el Análisis Crítico del Discurso (ACD). Y aunque no sea propiamente una postura política con fines exclusivos de inferencia en lo social, sí implica ideología (Bajtin, 2003) y permite tomar partido desde la escucha y lectura de una música que va transitando de lo dominado, marginal, hacia la reivindicación.

Por otro lado, el análisis del discurso en sí es una aproximación que desentraña una lectura objetiva acompañada de la interpretación poética, la exégesis; en el fondo del mensaje se encuentran elementos del texto que sustentan la belleza lírica. Ese doble valor me parece indispensable en la presencia cada vez más amplia de esta cultura musical y que considero se plasma y sirve de esquema conceptual para el desarrollo del son jarocho en la década de 1990 al 2000 y los consecuentes ejemplos que siguen generándose a la fecha, un par de décadas después.

El ACD es multidisciplinar, basado en Van Dijk (1999), toca lo emocional, socio-político, cultural e histórico. Así como más “funcional” en los aspectos antes mencionados. En este caso se desprende un poco de la postura de dicho autor en el sentido de que no necesariamente se trata de un grupo oprimido; en sentido estricto, no es un grupo social hegemónico o predominante, que ejerza poder sobre otros, pero tampoco quisiera enfocarme en una posición de abuso sufrido sistemáticamente. Como parte del análisis se buscan alusiones a la diferencia, la diversidad y principalmente a la unicidad de ‘lo jarocho’; tal y como se autoperciben la mayoría de los grupos étnicos: únicos, centrales, originales o verdaderos.

Las grabaciones estudiadas se organizan por su fecha de publicación, y aunque no representan un orden lineal en el tiempo, puede ser esclarecedor para notar alguna evolución según su cronología. La aparición de coplas o el trato de las mismas, las composiciones originales y los aspectos musicales pueden dar cuenta, en su conjunto, de una consolidación del Movimiento jaranero y de la integración de nuevos músicos e ideas en el repertorio grabado.

Las coplas se analizan en el conjunto del son donde aparecen, haciendo un comentario desde las perspectivas formales para anotar los rasgos del discurso de identidad. Como he mencionado anteriormente, algunas coplas funcionan de manera independiente y pueden aparecer en diferentes sones. En esos casos se integran al análisis del son en el que aparecen cuando formen parte de una unidad discursiva y solo se comentan de forma aislada cuando no hay una continuidad directa con el tema del son en cuestión.

El corpus se compone de 44 sones grabados en 6 discos, de los cuales podemos encontrar hasta 3 veces los que más se repiten (ver Lista de sones estudiados).

Se clasifican en dos grandes rubros: sones tradicionales y sones de nueva creación. Para los primeros se considera que forman parte del repertorio jarocho anterior al Movimiento jaranero. Los segundos, son

composiciones de la etapa de creación de nuevo repertorio que se integra a las grabaciones de la selección para este trabajo.

Se anotan la métrica y la estructura estrófica predominantes, y se aclaran excepciones. Las variaciones dentro del mismo son se presentan con regularidad, siendo una característica el hecho de que no siempre respetan una estructura uniforme.

4.2 Temas y tópicos de la lírica

Tema, tópico y motivo son conceptos que a menudo se utilizan al mismo nivel descriptivo, como sinónimos, intercambiables o incluso de uso indiferente. Van Dijk aduce que estos conceptos, y agregando alusividad, “se usan intuitivamente en el discurso”. Esa intuición es a nivel semántico pero implica un conocimiento del mundo para comprender los temas y tópicos de un discurso (Van Dijk, 1980; 2007).

La categoría de tema que utilizo, se refiere a un asunto general que recoge o engloba asuntos similares. En cuanto a motivo, es la recurrencia de tópicos que en su conjunto mantienen relación con un tema.

La propuesta estructuralista de Helena Beristáin, agrupa en su diccionario tema y tópico bajo la entrada de motivo, aunque luego aclara que “tema y motivo son conceptos diferentes [...], motivo es aquella «cierta construcción» cuyos elementos se hayan unidos por una idea o tema común” (Beristáin, 2000, p.350).

El tema es lo que sobresale en el relato. La esencia está entre la variabilidad y la constancia de los motivos; de manera que, los motivos constantes se convierten en tópicos; mientras el conjunto de motivos constantes, forman un tema.

Para el formalismo de Propp (1974), las ‘funciones’ en el relato folklórico o popular son partes constitutivas que pueden reemplazar a los motivos, y critica las ideas del motivo como unidad mínima o “indescomponible”, como lo hace Márquez (2002, p.253), quien critica la cualidad de indivisible y argumenta que “toda unidad temática es susceptible de subdivisión”.

Apelando al origen etimológico, el tópico (*topoi*) es un lugar (lugar común), que no implica necesariamente narratividad, es estático; mientras que el motivo tiene relación con la música (*leitmotiv*) y con el

movimiento. En este sentido, un tópicos que se repite en un corpus se vuelve un motivo. El tópicos da pistas de lo que puede esperarse del relato y forma parte de la estructura cognoscitiva del lector, como mencionaba antes en términos de Van Dijk.

El motivo es, en sentido estricto, la causa de una acción para Welck y Warren (1993). Y los motivos, en conjunto, también están en función de un tema, el cual puede ser abordado de diferentes maneras, contar con varias versiones.

Hablo de temas y tópicos como dos niveles de análisis, considerando la unidad general del universo del son jarocho y las particularidades de las coplas como estructuras independientes. Para establecer esta relación considero que, al agruparse en unidades musicales, delimitadas, o sea, sones bajo un mismo título y con una duración determinada en las grabaciones, no dejan de formar parte de un conjunto mayor. En los casos de cada son, ejemplifican una muestra de esa posibilidad narrativa con una intención precisa. Creo también, que la posibilidad de escoger entre el extenso repertorio de coplas que pueden integrarse a un son, la selección de determinadas coplas tiene una relación directa con los criterios del discurso de identidad.

El son jarocho tiene dos vertientes principales que conforman su repertorio durante tres periodos que fueron determinados por las actividades comerciales, geografía y las condiciones sociales: iniciando en los últimos años de la Colonia; luego, durante la larga formación de la nación mexicana desde la Independencia y hasta las revueltas de la primera mitad del siglo XX. La primera vertiente llega por mar, donde existe un intercambio amplio y constante con el Caribe, principalmente Cuba, junto con Puerto Rico y Venezuela en menor medida; así como el considerable intercambio con Europa. El otro rumbo está marcado por el comercio con otras provincias al interior del país (*hinterlands*) y las actividades principalmente ganaderas (García de León, 2006). Esta vida trashumante también deja su huella en la formación de un repertorio que a lo largo de siglos se establece como la tradición, y a partir del Movimiento jaranero queda registrado en las grabaciones con ejemplos que se siguen repitiendo y que se toman de modelo para nuevas composiciones inspiradas en esta cultura, vista como un género musical.

La temática del repertorio es una de las posturas importantes por definir para abordar la lectura de la lírica en la música tradicional, específicamente en este periodo temporal comprendido entre 1980 y el año 2000, en que el son jarocho se reinventa e integra a su repertorio una mezcla de tradición y

composiciones nuevas. Estas últimas tendrán un impacto importante para su propagación y los intereses que despierta para acercarse a otras tradiciones musicales, conocerlas, entenderlas y promover su escucha en las ciudades capitales que centralizan la riqueza cultural y las propuestas musicales del país. Los centros urbanos han representado espacios de producción y difusión, así como ambientes de consumo por las posibilidades económicas y la presencia de una gran pluralidad de orígenes regionales en la población migrante y vínculos familiares que enlazan a los oyentes con sus propios recuerdos. Como miembros pertenecientes a un grupo social (Van Dijk, 1999), quienes escriben versos de autoría para sones tradicionales o nuevas composiciones bajo este esquema del son jarocho tradicional, campesino, mantienen lazos con la identidad y la congruencia del discurso.

Con relación al control del texto y la palabra, hay una preponderancia de la voz masculina en la lírica del son jarocho, pero en las grabaciones seleccionadas las mujeres se integran como versadoras y jaraneras aunque siguen siendo en menor proporción con respecto a los hombres. Solamente *Mono Blanco* no había integrado mujeres en esta grabación (lo hará más adelante) y *Chuchumbé*, que tendrá colaboraciones con la arpista Adriana Cao Romero, misma que participa en el disco *Antiguos sones jarochos* del grupo *Zacamandú*, incluido en esta selección. La intervención de la voz femenina en la lírica, de antiguo común en la poesía popular (Frenk, 2006), no es una constante en el son jarocho previo al Movimiento jaranero. Comienza en este periodo la mayor presencia de mujeres como ejecutantes de instrumentos y como cantantes, es uno de los conceptos innovadores en el Movimiento jaranero, pues no se había destacado la participación de mujeres en la primera oleada de grabaciones comerciales de son jarocho. Esto aporta una voz diferente, y en lo posterior se irán apropiando de la versada y la composición de coplas con más frecuencia, hasta conformar grupos exclusiva o mayoritariamente integrados por mujeres.

4.3 Clasificación

Los sones, considerados como macroestructuras semánticas, bajo el concepto de Teun van Dijk, están clasificados para este estudio en cuatro categorías:

- a) Naturaleza: todo lo relativo al mundo natural y que se vincula directamente con los símbolos frecuentes de la lírica popular y la poesía en general.
- b) Animales: sones dedicados, en el título, a determinados animales como símbolos o como personajes que inspiran, interactúan con la voz poética.
- c) Personajes: arquetipos que representan colectivamente actividades de la vida cotidiana, laboral, espiritual, o que fungen como receptores o interlocutores del mensaje en coplas, estribillos y cancioncillas
- d) Conceptos: ideas que no pertenecen a las categorías anteriores pero contienen una carga conceptual como entidad, acción u objeto.

Categorías de los títulos

a) Naturaleza	b) Animales	c) Personajes	d) Conceptos
<i>Aguanieves, Amanecer, Las olas del mar, Caña, Chiles verdes, Guanábana, Luna negra</i>	<i>Carpintero, Cascabel, Coco, Conejo, Curripití, Gallina, Guacamaya, Iguana, Juiles, Pájaro cu, Pollos, (Toro) Zacamandú</i>	<i>Balajú, Colás, Butaquito (Cielito Lindo), ¡Caramba niño!, Cocineras, Conga de san Benito, Conga del Viejo, Chocolate/María Terolerolé, Indita, Lloroncita, Morena, Negritos, Petenera, Poblanas, Valedor</i>	<i>Buscapiés, Carretera, Contradicción, Fandanguito, Manta, Pascuas, justicias y fuga de Chuchumbé, Siquisirí, Trompo, Zapateado</i>

Dentro de estos conceptos, en los sones se identifican los temas y las coplas se describen en lo general sin entrar en subdivisiones que resultarían imposibles de abarcar en esta tesis. Como se evidencia en el cuadro de categorías de los títulos, los más numerosos se refieren a Personajes tipo, seguidos de Animales, Conceptos y, finalmente, Naturaleza.

En la descripción se comentan estos temas y tópicos, que no dejan de ser arbitrarios, como asume Frenk (1975) en la presentación del *Cancionero folklórico de México*, ya que dentro de una misma copla pueden aparecer dos o más tópicos, formar parte de un son específico (coplas exclusivas) o ser coplas que se adaptan a diferentes sones (libres), por lo que su categorización puede obedecer a diferentes criterios de los que se escoge uno principal, siempre indicado en cursivas el elemento que los hace exclusivos de un son.

Temas, sería el sentido más amplio que puede contener la selección, los cuales se dividen en:

- Amor no correspondido
- Amor consumado
- Galanteo y declaración amorosa
- Vida cotidiana
- Reflexivos

Por su función dentro de los sones, se agregan como categorías aparte:

- Estribillos
- Romancillos

Estribillos, con sus variantes sobre una estructura que se repite bajo la misma forma poética y mantiene una relación única con cada son al que pertenecen. En algunos casos forman parte de las coplas exclusivas y otros se integran a las coplas independientes (libres).

Romancillos, como se explica antes, son formas que se pueden adaptar a diferentes sones alternando con coros o respuestas, en esta selección solo se presentan en tres sones: *El valedor*, *El toro zacamandú*, *El coco*. Se clasificaron en un apartado diferente al resto de las coplas.

Dentro de la clasificación temática, las coplas se organizan en dos grupos: coplas exclusivas y coplas libres. Las primeras contienen una mención del personaje central o título del son, ya sea directamente o en forma metafórica; las segundas son coplas que se pueden intercambiar entre diferentes sones sin obedecer a otro aspecto que no sea el musical y su posibilidad de adaptarse a la métrica.

4.3.1 Esquema de tópicos

Por medio de los tópicos se busca responder a las preguntas generales: quién, dónde, cuándo, cómo, por qué. En ellas están los componentes de las coplas que guardan relación con el tema del son en particular, y los temas generales de la siguiente manera:

1) Agente – receptor.

El mensaje se comparte directamente, en un encuentro real. Se habla en primera persona, el yo poético asume su presencia y expone su mensaje como una vivencia. Los mensajes de galanteo también se mencionan directamente y las reflexiones son argumentos a partir de una experiencia, nuevamente, de forma vivencial. Hay una constante de agencia en las coplas del corpus estudiado.

2) Espacio físico – simbólico.

La narrativa sucede en un entorno real, donde se hacen referencias a lugares reconocibles. El campo, la ciudad, la cañalera, el río, las haciendas del Horcón y Tuxtilla, Progreso, San Simón, Veracruz, Sotavento. Los espacios simbólicos se relacionan con el mar, las alturas del mar, mar profundo, una imagen que se puede interpretar como dificultades del amor generalmente y obstáculos de la vida.

3) Temporalidad.

El tiempo es un presente constante y las referencias reflexivas al pasado, suelen ser vagas, en cambio a los hechos reales se les atribuye un adverbio relativo “cuando”, estableciendo una consecuencia temporal: cuando vine, cuando llegue el momento, cuando pase un rato. En el galanteo y la declaración de amor la noche, el amanecer, son los momentos del encuentro, la consumación o el deseo: anoche estuvimos juntos, antenoche a media noche, anoche te vi pasar por la esquina de mi sueño.

4) Simbología – imaginario.

Este aspecto está enmarcado en la relación de la naturaleza con lo humano, la humanización de animales, principalmente aves, como interlocutores, consejeras, intermediarias del amor y compañía. La simbología está permeada de la tradición de la poesía popular, la relación entre la liquidez y el amor:

lavarse, bañarse, mojarse el cabello. También abundan las sustituciones de personas por animales o frutos para adoptar alguna característica o para exaltar otras.

5) Causalidad.

Los sentimientos llevan a las acciones: celos, desconsuelo, decepción. Pero también llevan una recompensa en sentido positivo: el amor, la esperanza, la sabiduría, la habilidad. En la estructura paralela y las formas de las coplas hay una correspondencia de causalidad entre la presentación o primera parte del verso y la respuesta o conclusión. Las respuestas concluyen ideas o cierran un concepto en la unidad mínima de la copla.

Por lo tanto, los tópicos que se identificaron durante el análisis, tienen relación con la presencia de alguna de las siguientes denominaciones de:

Personajes:

- Realistas: indita, Colás, Marcelina, Petenera, Mariquita, Lázaro Patricio, don Simón, Garnichón, Abelino
- Reales: Yanga, Arcadio Hidalgo, Utrera³⁶, don José Julián Rivera, Chucho Castillo, Arcadio Amador, Gabriel Mora
- Míticos: Cupido, Sirena, diablos, relámpagos, rayo y centella (humanizados)
- Apelativos: negrita, morena, china (chinita), mi alma, cielito lindo, lucero, madama, prenda querida, prendecita, prieta (piel oscura), bien de mi vida
- Gentilicios: poblanas, jaltipaneca, jarocho, cubana

Naturaleza:

- Cielo y Tierra: astro, Luna, monte, llano, serranía, centella, rayo, estrellas, lluvia, aguanieve, aguaviento, viento, relámpago, amanecer, alba, noche, monte
- Del agua: fuente, arroyo, manantial, río, mar

³⁶ En la copla se puede interpretar que se refiere a la familia Utrera o al guitarrero Esteban Utrera.

- Aves: pájaro cu, paloma, curripití, jilguero, guacamaya, carpintero, coco, pájaros prietos, quebrantahuesos, calandria, gavilán, gorrión, pichichis, patos cebados, gallaretas, garzas, pepes, cucharetas, galambaos (cigüeña), gallina, pollos, gallo, totola (guajolote o pavo), pavo real
- Flora y fauna: cañalera, apompo, laurel, flores (azahar, rosa, nardo, gardenias, alhelí), pachulí, iguana, perro, cascabel (serpiente), coyote, jabalí, armadillo, juiles, robalo, sardina
- Alimentos: caña, guanábana, chocolate, pan, tuna, camote, malanga, mango manila, ilama, caña, maracuyá, lima, limón, barbacoa, sandía, pápalo quelite, plátano
- Topónimos: Sotavento, Veracruz, Xalapa, Jamapa, Soledad (pueblo-puerto), Progreso, Durango, La Habana, Turquía

Lenguaje:

- Fórmulas de cortesía o falsa modestia: saludo, pido licencia, pido permiso, despedida, no sé cantar, soy pobre.
- Universo jarocho³⁷: jarana, bordón, mudanza, respunteo, tarima, tablado, fandango, traje de percal, peineta de oro, arete de coral, malacón, zapato, chinela, arpa (arpita), guatimé, sombrero, espuela, silla, freno, pial, reata, cincho, potrero, manganear, lazar, yeguada, caballito melado
- Religioso: ave María, San Antonio de Padua, Pascuas, La Rama (Adoración a la virgen) y justicias (vida de Cristo), válgame Dios, san Benito [de Palermo], San Juan [Bautista], San Martín de Porres, custodia, confesor, iglesia, padre

El criterio de clasificación es personal, basado en conceptos que agrupen de manera general y efectiva los temas principales de los sonos según su título y versada (grupo de coplas). También tiene carácter funcional para esta selección, al dar cuenta de las incidencias temáticas como panorama general. Al interior de cada tema puede haber subdivisiones cada vez más específicas hasta llegar al núcleo de las coplas. En este aspecto tomo la definición de copla como unidad de sentido que contiene una idea completa (Sánchez García, 2005).

³⁷ Aquí se integran dos grupos principales: fandango y vaquería

Las coplas guardan un sentido en sí mismas, a diferencia de las estrofas, que forman parte de una línea temática e incluso dependen de otras para tener cabal sentido. Por esta razón, es discutible que un son mantenga una idea general o coherencia temática. En mi opinión, y coincidiendo con Gottfried (2005), muchas de las coplas de las grabaciones, aún siendo independientes y como parte de una selección que hacen los versadores, en su conjunto forman parte de una idea más general congruente con el son. Cumplen, de alguna manera, con la intensión interpretativa, así como el aspecto semántico de cada son sin mantener forzosamente relación unas con otras³⁸. Los casos en los que no se hace mención explícita del personaje principal o título del son, de igual manera mantienen la expresividad del mismo. En algunos casos de coplas de autor suelen sustituirlos por extensión, por metáfora o perífrasis, manteniendo así su relación semántica con la temática del son.

La manta - la cinta negra

Guacamaya - arcoíris con alas

Aguanieve – aguaviento – viento

Esta es una de las características que considero relevantes en la conservación de los ejes temáticos y la incorporación de nuevos aportes que llevan más allá las formas tradicionales propuestas desde la innovación. Es decir, los sones de nueva composición o las coplas originales (de autor) mantienen esa congruencia en las grabaciones estudiadas.

En los sones de nueva composición es más estricta la ilación de las coplas, el uso de estribillos o coros que se repiten idénticos o con poca variación, más cercanos a las canciones que al esquema del son tradicional. En su temática, los sones de nueva composición mantienen una mayor unidad cuando son de versada de autor, encierran en su conjunto una idea referente al título del son y tienen una narrativa más lineal.

Estas composiciones de autor o nueva creación, abarcan los cinco grupos temáticos y conforman el 20% de los sones estudiados en la selección de grabaciones. Cabe aclarar que los sones de autor no son

³⁸ Rosa Sánchez García apunta: “En este tipo de series, las coplas, por su mismo carácter autónomo, tienden a no guardar entre sí relación alguna ni de índole formal ni de orden temático” (García, 2005, pp.404-405).

exclusivos del Movimiento jaranero, pero sí lo es la forma de abordar la temática autoreferencial y analítica de su entorno.

Los temas como macroestructuras semánticas, están tomando el control desde las voces de las minorías en las grabaciones estudiadas, son parte del discurso que ya está en uso regulado por relaciones de poder o representa una postura de poder reasignado (Van Dijk, 1999). El uso y acceso a la palabra representa poder. Este poder reproduce relaciones establecidas o replantea la posibilidad de tener una voz de presencia entre los dominados. En el caso del son jarocho, incluyo un tópico llamado Universo jarocho, donde se reúnen conceptos relativos al fandango, principalmente, como punto de unión con su tradición más representativa y muchos otros conceptos y formas de pensar el imaginario jarocho, la estética jarocho.

Esquemas narrativos, entendidos como superestructuras o esquemas textuales (Van Dijk, 2007), es el concepto que tomo para organizar los sones paralelísticos o las coplas que mantienen esa característica tan común en la poesía popular. Dicho paralelismo básicamente consiste en los inicios de las coplas dísticas, primer par de versos, que proponen el asunto y se combina con una cantidad variable de complementos; de manera que las relaciones de correspondencia permiten hacer uso de estas estructuras como plantillas para la improvisación y adecuación de coplas.

Los ejemplos agrupados muestran las recurrencias que hacen identificables tanto las formas de repeticiones como los asuntos y argumentos del son jarocho. Sin abundar en detalles de las combinaciones, podemos encontrar paralelismos:

Iniciales

Este *viejito*
ya está en la decadencia
se le fue el poder
y la inteligencia

Centrales

A mí me dicen
que yo soy un *viejito*,
viejos son los cerros
y echan su palito

Finales

Dicen que soy
grosero y mal hablado
pero en realidad
soy *viejo* enamorado

La lírica del son jarocho forma parte de una misma macroestructura que describe la realidad del jarocho, la vida cotidiana, pero también un ideario antiguo donde se mezclan personajes reales, fantásticos y personajes tipo que representan a la comunidad o alguna de sus características. La relación entre dichos personajes y la vida actual puede tener diferentes niveles de realidad o ‘temporalidades’, es decir, que correspondan a una etapa de la vida pero no resuman su totalidad. Este concepto de multiplicidad corresponde con las ideas de Hall sobre algunos contrastes identitarios tales como: urbano-rural (alternar la vida en ambos espacios), estudiante o profesional-campesino (hacer uso de lenguaje o conocimientos de ambas experiencias). Así pueden coexistir en un mismo son, una décima con una intención poética cuidada junto a una cuarteta de lenguaje simple o intencionalmente arcaico:

Si mi memoria se inspira
al mundo trato entender
y no puedo comprender
lo que es verdad o mentira
si cuando un alma suspira
es porque tiene dolor
o si algo pierde el color
es porque la vida expira
así ha expirado el que mira
quien a quien le tiene amor

Te fuistes y me dejaste
en un calabozo oscuro
La llave tú te llevaste
para dejarme seguro

4.4 Análisis del corpus

La selección de coplas se organiza, como se comentó antes, por cinco temas generales:

Amor no correspondido, Amor consumado, Galanteo y declaración de amor, Vida cotidiana y Reflexivos. Dentro de los temas generales se separan en 'coplas exclusivas' y coplas 'independientes (libres)'. Obedecen también al orden de aparición en las grabaciones y las fechas de publicación de los discos. Para todos los casos de exclusividad se marcan en cursivas las palabras que la mencionan directamente o la relación metafórica o semántica como se describe en el apartado 4.3.1 Esquema de tópicos. Las coplas se numeran en cada tema y grupo simplemente como una manera de organizarlas y facilitar su ubicación.

Por su función dentro de los sones se toman aparte Estribillos y Romancillos. Los primeros, generalmente son exclusivos del son al que pertenecen, ya que repiten el primer par de versos sistemáticamente o se menciona a los personajes-títulos del son; en otros casos son coplas que ocupan el lugar del estribillo, es decir, entre coplas o versos musicales, pero que cuentan con una gran variabilidad que incluso les permite usarse en sones diferentes como los 'ariles y más ariles' o 'solita y soledad', 'ay dale que dale' (*El trompo, El balajú, El cascabel, La petenera*). Así mismo, se componen de coplas independientes pero bajo la estructura musical del son, por ejemplo *El siquisirí*:

Tienes unos ojos tales
matadores y tan bellos
que no merecen llorar
sino que lloren por ellos

La copla anterior aparece en *El aguanieves* y como estribillo de *El siquisirí*.

Los Romancillos pueden aparecer en diferentes sones, aunque se relacionan con algunos pocos ejemplos. En estos casos solamente hay tres sones que cuentan con estas formas de menos de 8 sílabas y formas variables en su extensión: *El toro, El valedor, El coco*. Por su temática, mantienen relación directa con *El toro* los que hablan de actividades de vaquería. *El coco* y *El valedor* comparten un par de romancillos idénticos, o fragmentos de ellos, que no tienen rasgos de exclusividad. La métrica y forma

del romancillo son adecuadas para la forma musical de respuesta a coro. Otra característica es su uso para narrar acontecimientos:

Ahí va un estribillo
que fue verdadero [...]

Fue en abril veintiuno
de catorce el año [...]

En números generales, a partir del análisis de esta clasificación temática, encontramos lo siguiente para los dos grandes grupos; Amor (no correspondido, consumado y galanteo) y Vida cotidiana-Reflexivos: de un total de 354 coplas registradas, 123 son de amor, frente a 231 de temas cotidianos y reflexivos; prácticamente el doble.

Del primer grupo, Amor, Galanteo y declaración amorosa, son las más numerosas con 55 coplas, seguidas por Amor no correspondido con 46 y, finalmente, Amor consumado con solo 22 coplas.

La proporción de coplas exclusivas y coplas independientes es muy similar en los temas de Amor no correspondido y consumado; mientras que Galanteo y declaración amorosa tiene 39 coplas independientes y solo 16 exclusivas. Tomando esto en cuenta, podríamos pensar que en temas de amor los ejemplos provienen de una poética más general y no necesariamente del que llamo Universo jarocho. Siguiendo con esta idea, en los temas de la Vida cotidiana y Reflexivos son notablemente más abundantes los ejemplos de coplas exclusivas. Este grupo de coplas, llegan a 79 y 80 coplas exclusivas respectivamente. Los primeros, cuentan además con 7 (5 independientes, 2 exclusivos) de los 10 Romancillos.

Los Reflexivos son los más numerosos con un total de 128 coplas. Resulta un dato no menor que las descripciones cotidianas y reflexiones llevadas al son jarocho sean predominantes frente a los temas amorosos. Por un lado, puede ser que se agrupan diferentes asuntos bajo la misma temática reflexiva, aun así, esa sola categoría prácticamente iguala en cantidad a los tres rubros amorosos. La reflexión es el espacio donde se integran más elementos de la descripción del mundo, la sensibilidad, el anecdotario y la moraleja. Los pensamientos reflexivos sobre la caracterización de animales o los fenómenos de la naturaleza, están muy presentes en las coplas de esta selección, tomando un papel protagónico. El 'yo poético' y la primera persona predominan en este rubro, dando peso a la palabra y planteando al jaranero, versador, como el emisor responsable de su propia voz. Así mismo, la mención de personajes principales, cierra esta idea de dialogismo, al fungir como receptor, mensajero o intermediario.

Amor no correspondido

Coplas exclusivas

1
Siempre la dicha *poblana*
se canta con sentimiento
que hasta de llorar dan ganas
en ver aborrecimiento
de aquella mujer tirana

2
Por celos la *petenera*
a su marido dejó
por celos perdió la tierra
ay solita y soledad
por celos perdió la tierra
y por celos se murió

3
Si mi *casabel* sonara
como suena la tarima
otro gallo me cantara
y la mujer que me estima
en mi cama se acostara

4
He llegado a tu aposento
por ver si te puedo hablar
quisiera con el aliento
ser un *pájaro* y volar
decirte mi sentimiento
que no te puedo olvidar

5
Me voy con el pecho herido
triste y sin ningún consuelo
como un *pájaro* perdido
que errante emprende su vuelo
con rumbo desconocido
llorando su desconsuelo

6
Aunque yo por ti esté triste
no me matará el coraje
olvido ya no me aflige
yo proseguiré mi viaje
al igual que el arrecife
no me retira tu *oleaje*

7
Un cuerpo se aleja triste
rumbo a *las olas del mar*
un pescador lo desviste
otro lo mira pasar
el horizonte no existe
ese ya es otro cantar

8
Por *la orillita del mar*
triste cantaba un jilguero
en su modo de gorjear
me decía muy lastimero
no te dejes engañar
por ese amor traicionero

9
Lo dulce de tu mirar
era como un *mar en calma*
el perfume que tú exhalas
me invitaba a *navegar*
para hacerme *naufregar*
en el fondo de tu alma

Estribillos

10
Vuela vuela vuela
vuela por los vientos
yo también tuve pesares
de amores y extrañamientos

11
Cupido Cupido Cupido
Cupido Cupido tirano
me muero me muero *Cupido*
Cupido dame la mano

12
Cupido Cupido Cupido
Cupido Cupido chiquito
me muero me muero *Cupido*
Cupido dame un besito

13
Ay de mí *Llorona*
que lloro y que lloro
la causa de este llanto
es una prenda que adoro
por eso lloro y canto

14
Ay llorar *Llorona*
que lloro y que gimo
que la causa de mi llanto
es una prenda que estimo
y por eso lloro tanto

15
Ay llorar *Llorona*
pero déjame llorar
que solo llorando puede
mi corazón descansar

16
Anda *Lázaro Patricio*
tu sombrero ya voló
por el aire va diciendo
que ese amor ya es acabó

17
Lázaro Patricio
tu sombrero va volando
por el aire va diciendo
que este amor se va acabando

18
Vuela, vuela, vuela
por el cielo del cariño
mientras que yo estoy llorando
por tu amor igual que un niño

19
Vuela vuela vuela
vuelve que yo te lo pido
a pintar con tus colores
mi cielo descolorido

20
Curripití ay qué dolor
mañana por la mañana
curripití curripitá

Coplas independientes (libres)

1
Ayer tarde en el paseo
te vide con otro hablando
dime cuál es tu recreo
que me quiere estar negando
lo que yo tan claro veo

2
Antenoche a media noche
me mandaste avisar
que tenías amores nuevos
Dios te los deje gozar

3
Cuando vine y no la hallé
le di la comida a un perro
a un santo la encomendé
y cada vez que me acuerdo
la lloro y la lloraré
porque vine y no la hallé

4
Si al atravesar el mar
la suerte no me abandona
yo creo poder encontrar
una mujer querendona
y así poder olvidar
a quien mi ausencia ocasiona

5
Ya viene la luna hermosa
con su lucero en compañía
qué triste se pone el hombre
cuando la mujer lo engaña

se embarca la vida mía
malhaya la embarcación
y el piloto que la guía
curripití curripitá
que por el puerto no hay novedad

21
Soy preso de este aposento
solo por quererte amar
oigo *las olas del mar*
que no cesan ni un momento

6
Dices que no me quieres
por una duda
colorada es mi sangre
[cielito lindo]
como es la tuya

7
Un relámpago en el cielo
me está anunciando
que me van a dar la muerte
y tú ya me estás matando

8
Dices que me quieres mucho
es mentira tú me engañas
en un corazón tan chico
no pueden caber dos almas

9
Eres como blanco nardo
y encarnada maravilla
solo una cosa te encargo
que no seas engrandecida
que las frutas en el árbol
no duran toda la vida

10
Yo pretendí a una mujer
que venía de su destino
Ay me llegó a resolver
pues pronto le di el camino
porque me quería tener
como plátano en racimo

22
Colás Colás
Colás y Nicolás
lo mucho que te quiero
el mal pago que me das
si quieres si puedes
si no ya lo verás
ensilla tu caballo
que yo me voy atrás

11
Te fuistes y me dejaste
en un calabozo oscuro
La llave tú te llevaste
para dejarme seguro

12
Ay ay ay quiéreme china
quíereme no seas ingrata
solíviame las cadenas
mira que tu amor me mata

13
Para qué me dijiste
que estabas sola
vi que ya tenías tu amante
falsa traidora

14
Déjalo que vaya
que ya volverá
si amores la llevan
celos la traerán
Al pie de un verde limón
puse a madurar un higo
qué dice tu corazón
se queda o se va conmigo
no le dará compasión
de verme a tus pies rendido

15
De la flor del cañamazo
mandé hacerte una corona
aunque me den de balazos
no he de rendirme paloma
hasta no verme en tus brazos
porque tu amor me apasiona

16
Cada vez que paso y veo
la casa donde vivía
mira que yo siento feo
en recordar vida mía
cuando yo era tu recreo

17
Ni el tiempo ni la distancia
ni la ausencia de no verte
por ninguna circunstancia
yo he dejado de quererte

18
En los carriles del viento
se me deshojó una flor
si tú guardas sentimiento
yo también guardo un dolor
aunque pobre pero siento
los desprecios de tu amor

19
Adiós que me voy llorando
la pena y desdicha mía
pero me voy acordando
que te he de ver algún día
con mis caricias gozando

20
Adiós porque ya me voy
tu amor será de quien quieras
estos suspiros que doy
son para que veas de veras
que tu amante siempre soy
aunque tú ya no me quieras

21
Mañana me voy de aquí
para que mi nombre borres
entonces te digo así
que ni los vientos que corren
razón te darán de mí

Amor consumado

Coplas exclusivas

1
Estando entre las mujeres
todo me encanta
yo regalo mis quereres
que son tan finos
como *la manta*

2
A muchos no les gusta
la cinta negra
porque dicen que es triste
y a mí me alegra

3
La guanábana al chupar
es una fruta tan suave
se deshace al paladar
y solo la lengua sabe
la dicha que ha de encontrar
la ternura que le cabe

4
Dicen que *el chile maduro*
tiene dulce el corazón
también mi chinita tiene
dulce su conversación

5
Entera quisiera ser
una jarana cantando
en tu regazo mecer
un son que me diga cuándo
al punto de *amanecer*
nos estaremos amando

6
Se suma un nuevo sonido
a las *orquestas del día*
solo me dirá tu oído
que sorda es la lejanía

7
Viento de la madrugada
que viajas con este canto
para que escuche mi amada
que la estoy queriendo tanto
que hasta su mirar me agrada

8
Me despido con el *viento*
de tu boca mineral
y cuando llegue el momento
si regreso bien o mal
volveré a tomar sediento
agua de tu manantial

EstrIBILLOS

9
Lázaro Patricio
tu sombrero va volando
nos dejaremos de ver
pero de querernos cuándo

10
Cuando *amanece* en tus ojos
[cantando al *amanecer*]
reposo sobre tu pecho
blando postrado en el lecho
del amor y sus antojos

perdona amor los enojos
de la necedad pasada
tu piel en la *madrugada*
tibia suave tiernamente
y con la mentira ausente
prende la luz apagada

11
Te declaro un zapateo
[cantando al *amanecer*]
sobre el mar de la tarima
amanece por encima
persigo tu pespunteo

de la guitarra el tanguero
van repitiendo un bordón
así percuto el tacón
mientras la música danza
al tiempo de la mudanza
te entrego mi corazón

12
*Como que te vas te vas
como que te vienes, vienes
como que tus lindos brazos
válgame Dios que este sí es dolor
arrulladito me tienes*

Coplas independientes (libres)

1
Yo tengo en mi corazón
mucho que sentir de ti
Yo te llené de ilusión
acuérdate bien de mí
cuando lleno de pasión
muchos besitos te di

2
Cuando uno tiene su china
y en la noche la va a ver
le compra pan y sardina
y se sientan a comer
ay qué bonito es ansina

3
A una niña su rosal
ya se le andaba secando
ayer se lo fui a regar
y hoy le amaneció floreado
lloró de felicidad
de verlo coloradeando

4
Pasaba la noche en punto
y llegó la madrugada
soñando con tu mirada
para despertarnos juntos
me encantan estos asuntos
de tenerte aquí conmigo
disculpa si te lo digo
no quisiera saturarte
tan solo quiero mostrarte
lo feliz que estoy contigo

5
ay dice que no me quiere
bien de mi vida
ya me ha querido
y ahora remedio no tiene
lo sucedido

6
A una prieta vivo amando
tanto que su amor me aprieta
que he de morir por la prieta
si ella me sigue apretando
por la prieta delirando
que tan fuertes condiciones
son tan fuertes sus pasiones
que ya me aprieta la idea
de pensar qué prieta sea
la que aprieta corazones

7
Abre tu boquita ingrata
que yo quisiera mirarte
para ver si son de perlas
tus dientes blancos de plata
mira que tu amor me mata
con este gran poderío
abre tu boca, bien mío
surtido aroma de mieles
como purpúreos claveles
salpicados de rocío

8
Dicen que no nos queremos
porque no nos ve hablar
pero nosotros podemos
con los ojos platicar
hasta que nos entendemos

9
Yo quisiera si pudiera
ponerle puente a la mar
para que la vida mía
dejara de navegar

10
Imposible es olvidarte
como olvidarse la gloria
tu imagen en mi grabaste
reconfortas mi memoria
gozo tanto al recordarte

Galanteo y declaración de amor.

Coplas exclusivas

1
Por ahí te mando mañana
mi trompo rezumbador
recíbelo con cariño
que te lo manda mi amor

2
Oiga usted su señoría
suspiro por esa dama
cuándo se llegará el día
y aquella feliz mañana
que nos lleven a los dos
el chocolate a la cama

3
Una indita en cierto día
por el río cortaba flores
y *el indito* le decía
regálame tus amores
indita del alma mía

4
Me gusta *la carretera*
por moderna y por bonita
pero más me gusta a mí
tu vereda y tu curvita

5
El mar se quedó a dormir
en tus aretes de plata
sé que me voy a morir
en brazos de *una mulata*
el mar se quedó a dormir

6
Una *morena* me dijo
que la llevara a Jamapa
y yo le dije morena
mejor te llevo a Xalapa
allá te compro gardenias
y tus aretes de plata

7
Si el fandanguito no fuera
causa de mi perdición
una carta te escribiera
con sangre del corazón
si Dios me lo concediera

8
Una *calandria* voló
para los campos floridos
cuando a su nido llegó
llorando pegó un quejido
como los que pego yo
los días que no te miro

9
Cuándo estaremos mi vida
como los pies del señor
el uno encima del otro
y *un clavito entre los dos*

EstrIBILLOS

10
Vuela, vuela, vuela
vuela voladora
no le hace que no me quieras
vámonos queriendo ahora

11
Lázaro Patricio
tu mujer es muy bonita
acostadita en la cama
parece una florecita

12
Ahora sí china del alma
vámonos para el fandango
a cortar *los chiles verdes*
que ya se están madurando

13
Como que te vienes vienes
como que te vas te vas
échame en tus brazos mi alma
[búscalos aquí búscalos allá]
si me quieres de verdad

14
Saca tu *butaquito*
siéntate aquí siéntate acá
que te quiero ver sentada
con tu papito con tu mamá

15
Saca tu *butaquito*
mira qué hermosa
la noche brilla
pero si tú la miras
qué maravilla

16
Saca tu *butaquito*,
(bien de mi vida)
velo sacando
que si tú tienes miedo
(bien de mi vida)
yo estoy temblando

Coplas independientes (libres)

1
Tienes unos ojos tales
matadores y tan bellos
que no merecen llorar
sino que lloren por ellos

2
Para la semana que entra
te voy a mandar pedir
procura llevar la cuenta
de lo que vas a decir
no sea que por la [tu] vergüenza
te vayas a arrepentir

3
Sal de tu casa una vara
siquiera por un momento
que te quiero ver la cara
y decirte lo que siento
porque un papel no declara
todito mi sentimiento

4
En una carta de olea
te mandé decir mis males
te escribo para que veas
que mis actas son legales
ya llegó quien te desea
negrita [cariño y] felicidades

5
Soy como el durazno pinto
cuando se está madurando
quisiera darte un pellizco
y quedarme saboreando
ya me estoy poniendo bizco
nomás de estarte mirando

6
Eres mi prenda querida
mi prenda la más amada
eres aquella paloma
que canta en la madrugada

7
Si el amor que te tengo
fuera de azúcar
cada rato estuviera
chupa que chupa

8
Señora por su animal
anda el mío que se tropieza
si se llegan a encontrar
qué ternura qué belleza
gusto que se van a dar
de los pies a la cabeza

9
Yo soy pobre no soy rico
pero sí tengo valor
y en verso te comunico
que he de cortar esa flor
la que lleva en tu abanico

10
Ya te digo adiós mi alma
que está cayendo el sereno
mañana por la mañana
temprano platicaremos

11
A la rumba rumba
a la rumba iré
Yo nunca he sido casado
con usted me casaré

12
eso te digo porque te quiero
china del alma yo por ti muero
y eso te digo porque te adoro
china del alma yo por ti lloro

13
Soy relámpago del norte
que alumbra todo el potrero
como tú no te me acortes
yo soy aquel que te quiero
y cargo mi pasaporte
dado por el juez primero

14
Capullito de alhelí
blanca flor de residón
si tú me quieres a mí
con esa bella pasión
yo me atrevo a dar por ti
alma, vida y corazón

15
Si en el cielo hubiera un astro
te lo daría mamacita
le colgaría tu retrato
porque mujeres bonitas
no se dan a cada rato
ni cuando las necesitas

16
En las alturas del mar
vivo por ti distraído
no se me puede olvidar
que yo siempre te he querido
y por falta de lugar
no te vengo a ver seguido

17
Tírame la lima
tírame el limón
tírame la llave
de tu corazón

18
Qué olor me da la sandía
quién se la estará comiendo
me gusta tu simpatía
y tu modo de estarme viendo
pareces la luz del día
cuando ya está amaneciendo

19
Cerca de la pradera
de donde vivo
canta la primavera
sueño contigo

20
Anoche estuvimos juntos
platicando en la bajada
hablamos varios asuntos
y no quedamos en nada
por eso yo te pregunto
qué contiene tu mirada

21
Que me gusta tu pañuelo
porque huele a pachulí
si pretendieras venderlo
me lo venderás a mí
para tener un recuerdo
y una esperanza de ti

22

Anoche te vi pasar
por la esquina de mi sueño
y me pareció pequeño
el mundo para soñar
porque quería ser tu dueño

23

En el jardín del placer
corté una flor con esmero
hoy te la voy a poner
en el peinado lucero
si me llegas a querer
así como yo te quiero

Estribillos

28

[Ay que sí válgame Dios]
eres florcita de azahar
[ay que sí válgame Dios]
como la que vi en Progreso
[y ahora sí mañana no]
como no te puedo hablar
[la quieres tú y la quiero yo]
por eso yo te confieso
con ese lindo mirar
vales un millón de pesos

29

Ariles mi bien ariles,
Ariles que así decía
de noche te vengo a ver
porque no puedo de día

30

Ariles mi bien ariles
ariles que así decía
tu boquita colorada
dulce como una sandía

31

Eso te digo
porque te quiero
china del alma
yo por ti muero
y eso te digo
porque te adoro
china del alma
yo por ti lloro

24

Si a mí se me concediera
como a las aves el vuelo
para la creación entera
yo te digo con anhelo
si muero mi alma te espera
para unirnos en el cielo

25

No digas que es arrogancia
desearte prenda querida
que solo verte tendida
me haría perder la esperanza

32

Ay solita y soledad
soledad que yo quisiera
que usted se volviera tuna
y del árbol se cayera
madurita o madurona
y que yo me la comiera

33

Eres mi prenda querida
como te lo dije ayer
eres aquella paloma
que canta al amanecer

34

Eres mi prenda querida
decías que yo tu mujer
y dices que soy paloma
difícil de convencer

35

Ay solita y soledad
soledad que yo digo
yo qué haría con Soledad
Soledad qué haría conmigo

36

Ahora sí china del alma
ya no nos condenaremos
los infiernos se acabaron
ya los diablos se murieron

26

Antenoche tuve un sueño
que hasta me moría de risa
soñé que estaba en tus brazos
y recogiendo ceniza

27

Hoy te anduve buscando
para mírate
hoy que te estoy mirando
quiero abrazarte

37

Ay que te quiero
te quiero madama
porque te peinas
al uso de España
ay que te quiero
te quiero decir
que anoche a las once
me iba yo a morir

38

A remar a remar prendecita
lucero hermoso de mañanita

39

Ay sí ay no
me gusta tu malacón
que si tú no te lo pones
me lo voy a poner yo

Vida cotidiana

Coplas exclusivas

1
Cuando el pescador empieza
a dar golpes en el remo
salen los indios diciendo
juiles son los que queremos

2
Cuando el pescador empieza
a dar golpes en el barco
salen los indios diciendo
juiles y robalo blanco
esos son los que queremos

3
Una *india* se fue a leñar
y se metió a (enterró) una espina
No se la pudo sacar
porque traía el tercio encima
y el *indio* de sobornal

4
Una *india* peor que veneno
una *polla* se comió (robó)
Y se la metió en el seno
y ni un chillido pegó

5
Por el río camaroneando
yo me encontré una *indita*
un bonite traiba lleno
y otro que andaba llenando

6
Una *indita* en cierto día
cargaba su *chiquihuite*
de toda hierba traía
menos pápalo quelite

7
Mande usted a su servicial
que me bata un *chocolate*
caliente me lo ha de dar
no se lo pido de gratis
si me quemó el paladar
no es culpa de quien lo bate

8
Mande usted a su servidumbre
que me bata un *chocolate*
la que tenga por costumbre
suavecito me lo bate
hasta que suba a la cumbre
la blanca espuma del *chocolate*

9
Dicen que el *coco* es muy bueno
guisado en especia fina
pero yo digo que no
que es más buena la gallina

10
Salen los *pollos* corriendo
por la puerta y por la reja
y la gallina diciendo
qué maldita comadreja
todo se lo está comiendo

11
Voy a casar a mi *polla*
con un gallo de Durango
para que salgan los *pollos*
muy buenos para el fandango

12
Yo a los *pollos* les aviso
que caminen con cuidado
porque van a hacer un guiso
de *pollos* en estofado

13
Voy a comprarle a mi gallo
una gallina guinea
para que salgan los *pollos*
buenos para la pelea

14
En un hueco de un laurel
una *víbora* maullaba
yo pasaba cerca de él
pero cuenta no me daba
que un hermoso *cascabel*
en la cola le sonaba

15
La mañana de San Juan
hace el agua gorgoritos
Cuando se van a bañar
salen los cinco *negritos*
y se ponen a bailar

16
Qué bonitos son los *negros*
bailando la contradanza
con sus zapatitos nuevos
haciendo tanta mudanza
o bailando bien sosiegos
pegados panza con panza

17
Cómo me gustan *los negros*
bailando la contradanza
van restregando la panza
como la mata de hiedra
la mulata no se arredra
bailando con sabrosura
me agarró de la cintura
y me dijo mamacita
ojos de canela pura

18
Ay amor amor
Becerrero becerrero
de la hacienda de Tuxtilla
Ay nomás nomás
Avisale al mayoral
que si tiene mantequilla
que se la voy a comprar

19
En la hacienda del Horcón
hay una *vaca* ligera
que dicen que la regala
don José Julián Rivera

20

Para el toro la garrocha
para el caballo la espuela
para la mujer bonita
abanico y lentejuela
para los vaqueros bravos
los toros de la Estanzuela
para dominar a un toro
con la reata y las espuelas
para iluminar el barco
con aguarrás y candela
no le hace que sean vapores
o los que corren a vela
para el corazón amores
para el vestido la tela
para la mujer bonita
las flores de la canela

21

Ay amor, amor
Traigo mi *caballo* bueno
que no sabe de bozal
Le voy a poner el freno
para ir a *manganear*
y llevarlo a mi terreno

22

Ay nomás, nomás
Adelante compañeros
no empiecen a recular
para qué quieren al *toro*
si no lo van a torear

23

Ay amor amor
soy *torito de Jaral*
de aquel *ganado vacuno*
estando yo en mi *corral*
no se me mete ninguno

24

Ay nomás nomás
Mañana voy al *rodeo*
a aprender a *manganear*
porque me parece feo
que todos sepan *lazar*
y yo nada más los veo

25

Caminito colorado
que vas del monte al corral
ya encerré todo el ganado
y me falta un animal
un toro que anda embramado
que no he podido encontrar
y cuando lo haya encontrado
qué tunda le voy a dar

26

El toro se ha salido
se fue por la sabaneta
es un toro colorado
que el alambre no respeta
anda traeme mi caballo
y una sogá una escopeta
que andando embramado *el toro*
va a hacer que me comprometa
tendrá que pagar su maña
con dos tiros que le meta

27

Ay nomás nomás
Se le fue el *toro* al *vaquero*
porque se reventó un *pial*
y como era jardinero
ahí lo volvió a amarrar
con siete brazas de cuero

28

De pasto vengo hasta el *cincho*
y de agua hasta la *barbada*
Que si me aprieta *relincho*
como rejón en *yeguada*

29

Me dieron para *ensillar*
un *caballito melado*
la *silla* era de Abelino
de cuero bien cortado

30

Ay nomás nomás
Al sonido de la *espuela*
del *palo de guatimé*
abrió la boca el *gateao*
como que quería comer
zacate del otro lado

31

Me voy a casar al fin
y a mi convite vendrá la bola
las cocineras vendrán aquí
con sus metates y cacerolas
con sus totolas y jabalís

32

Vienen con su griterío
las cocineras en la canoa
vienen *destazando* el río
pa *guisar la barbacoa*
pues me caso amigo mío

33

El apompo se quedó
compadre sin una *iguana*
el arroyo se secó
y por eso la sabana
de sentimiento murió

34

Una *iguana* se subió
a la cumbre de un apompo
el *garrobo* se murió
en ver que cayó de pronto

35

Una *iguana* subió al palo
más alto del a nación
allá en la punta decía
esto sí que está pelón

36

Dicen que la *iguana* muerde
pero yo digo que no
hay un hombre que sí muerde
y le llaman mordelón

37

Hermano si te has perdido
dentro de la *cañalera*
alza en el aire una *espiga*
que te sirva de bandera

38

Ay váyanse preparando
que el *conejo* va a salir
[búscalo aquí búscalo allá]
y los que están escuchando
que no lo dejen salir

39

Amada *Marcelina*
dónde estás que no te veo
estoy en la cocina
guisando los fideos

40

Colás tiene un caballo
encerrado en un corral
que si lo monta a pelo
no corre el animal

Estribillos

44

Ay dale que dale dale,
ay dale que dale no
por falta de una pitita
(un mecatito)
no bailo mi *trompo* yo

45

Ay dale que dale dale
ay dale que dale sí
por falta de una pitita
no bailo mi *trompo* aquí

46

Ay sapi sarapi sapi
ay sapi sarapi sí
por falta de una pitita
no bailo mi *trompo* aquí

47

El viejo anciano con su violín
de la barba blanca me dijo así
estos *juiles* no son para mí
son para mi china que los va a freír

48

Adiós mi *morena* adiós
(Adiós *morenita* adiós)
y vuelvo a decir adiós
(Adiós otra vuelta adiós)

41

Qué buen caballo tiene
mi amigo *Garnichón*
camina pa delante
camina pal rincón

42

Con esta me despido
porque no puedo más
aquí acabo cantando
los versos de *Colás*

49

Ay *indita indita indita*
indita del otro día
dónde dormistes anoche
que traes la barriga fría
A la leva y a la leva
a la leva yo me iría
y si me fuera a la leva
contigo yo no estaría

50

Ay *indita indita indita*
indita del otro lado
dónde dormistes anoche
que traes el pelo mojado
A la leva y a la leva
A la leva creo que iré
y si no voy a la leva
de cobarde pasaré

51

Ay dale que dale dale
ay dale que vele dando
por falta de una pitita (puntita)
(por falta de buena pita)
no anda mi *trompo* bailando

52

Ay sape sarape sape
sarape sape sarape u
este es el *trompito* viejo
que cantan en Veracruz

43

Con esta me despido
cantando en un rincón
aquí acabo cantando
los versos de *Simón*

53

Ay lo tiraba y lo cogía
y en la manita se le dormía
lo cogía y lo tiraba
y en la manita se le paraba

54

Ay siquisiriqui siqui
ay siquisiriqui sí
este es el *trompito* viejo
que estamos cantando así

55

Guanábana dulce y azucarada
que chupa rechupa chupa
rechuo chupa y no saco nada
que chupa rechupa chupa
rechupa chupa en la madrugada
(rechupa chupa y no digo nada)

56

Ay llora *Llorona*
pero qué infelicidad
ya me llevan ya me traen
preso para la ciudad
con grillos y con cadenas
cautivo y sin libertad

- 57
Ay *María telola lo le chocolatito* con pan francés
en mi casa no lo tomo
porque no tengo con qué
pero si usted me lo bate
con gusto lo tomaré
- 58
Ay *María tero lero lero chocolate* en el aguacero
(en el mes de enero)
en mi casa yo lo tomo
allá por el mes de enero
pero si usted me lo bate
lo tomaremos primero
- 59
María tero lero lera
el *chocolate* molido en piedra
en mi casa no lo tomo
porque no quiere mi suegra
pero si usted me lo bate
lo tomaremos con hierba
- 60
Ay *María terolero lina*
el *chocolate* con masa fina
en mi casa no lo tomo
porque no quiere mi china
pero si usted me lo bate
lo tomaremos madrina (ansina)
- 61
María Terolerolé
chocolatito con café
en mi casa no lo tomo
porque no tengo con qué
pero si usted me lo invita
con gusto lo tomaré
- 62
Ay cómo rezumba y suena
rezumba y va rezumbando
rezumba y va rezumbando
mi *cascabel* por la arena
- 63
Jesús María que me he espantado
cómo hacen *los negros* pa trabajar
se mueren todos sin confesar
[comiendo caje con carne asada]
jaja jaja jaja jaja
- Gurumbé gurumbé,
gurumbé, gurumbé
que jace nublao y quiere llover
Gurumbé, gurumbé,
gurumbé, gurumbé
de teque manequé
chuchu mayambé
- 64
Mi *morena* mi *morena*
[Ay *morena* adiós]
y vuelvo a decir *morena*
[Adiós *morena* adiós]
- 65
Qué *morena* qué *morena*
y vuelvo a decir *morena*
y vuelvo a decir adiós
- 66
Ahora sí china del alma
ya se te acabó el orgullo
de cortar *los chiles verdes*
cuando están en su capullo
- 67
Anda *Lázaro Patricio*
tu sombrero ya voló
en el aire va diciendo
que este son ya se acabó
- 68
Lázaro Patricio
tu sombrero va volando
por el aire va diciendo
que este son se está acabando
- 69
Que vengan *las cocineras*
que vengan a zapatear
que vengan *las cocineras*
porque me voy a casar
que salgan *las cocineras*
a la luz de los candiles
que salgan *las cocineras*
revoleando sus mandiles
- 70
Que bailen *los cocineros*
que prendan la diversión
que bailen *los cocineros*
con sus toros de limón
que salgan *las cocineras*
- que vengan para bailar
que salgan *las cocineras*
porque me voy a casar
- 71
Que vengan *las cocineras*
que vengan para guizar
que vengan *las cocineras*
y también para bailar
- 72
Que vengan *las cocineras*
que alumbren la diversión
que salgan *las cocineras*
para bailar este son
- 73
Iguana mía para dónde vas
voy para el pueblo de Soledad
será mentira o será verdad
lo que anda diciendo la gente acá
en este pueblo no hay novedad
y si la hubiera poco será
A la ir tan tea
a la ir tan tea
que se sube al palo
esta *iguana* fea
mueve su colita
como que colea
mueve su piesito
como que piesea
mueve su rodilla
que me rodillea
y la rabadilla
que rabadillea
mueve su cadera
como caderea
mueve su ombliguito
como que ombligüea
- 74
Iguana mía para dónde vas
voy para el pueblo de Soledad
será mentira será verdad
lo que anda diciendo la gente allá
y se supiera no hay novedad
con ese puerto de Libertad
Que tarintantea (a la gea gea)
que *iguana* tan fea (gea gea gea)
que se sube al palo
para que la vea
mueve la cabeza
como cabecea

saca la lengüita
como que lengüea
mueve su pechito
como que pechea
mueve su chichita
como que chichea
mueve la pancita
como que pancea
mueve la cintura
como cinturea
mueve la cadera
como caderea
mueve la nalguita
como que nalguea
a la gea gea

75

Corre muchacho
a la azotea
que *la gallina*
cacaraquea

Coplas independientes (libres)

1

Dicen que en la gran Turquía
se da muy buena granada
en pueblos y rancherías
todos tienen su tajada
yo también tuve la mía
pero ahora no tengo nada

2

Los barcos están parados
porque no les sopla el sur
y por eso no han entrado
barquitos a Veracruz

3

Los barcos están parados
porque no les sopla el viento
y por eso no han entrado
barquitos a Sotavento

4

Al pasar una garita
le dije a una garbancera
me vas a hacer una arpita
dándote yo la madera
abajo las dos patitas
arriba la templadera

corre muchacho
corre a caballo
que *la gallina*
tiene otro gallo

76

Corre muchacho
paso a pasito
que *la gallina*
tuvo pollitos
maldice el hombre
dando de gritos
porque el muchacho
baila solito

77

Corre muchacho
corre valiente
que *la gallina*
viene de oriente

5

De palma de marrachao
una casa voy a hacer
y llevaré a mi costado
una preciosa mujer
que me trae dando tumbaos

6

Por la noche con la luna
como si fuera de día
se acercan una por una
contagiadas de alegría
a la gran fiesta montuna

7

Mi padre fue cultivando
la tierra cada minuto
y la tierra le fue dando
cariño calor y fruto

8

Morena tierra sembrada
por la injusticia el dolor
mirando el sol acostada
del pueblo trabajador
te besa el surco mojada
del pueblo trabajador

78

Al arrullo meme meme
que este *niño* no se duerme
al arrullo de la luna
este *niño* quiere cuna
luna luna dame pan
para mi hermanito Juan
luna luna dame queso
para mi hermanito preso
luna luna dame queso
una sonrisa y un beso

79

Ahora sí lloren *poblanas*
lloren como yo lloraba
cuando me llevaban preso
cuando preso me llevaban
con los tambores de guerra
y la tropa americana

9

El cortador con su mocha
tumba al filo del crisol
la magia que se derrocha
en la tierra del furor

10

Por el camino Real
parió tía Tule
un chamaco moreno
de ojos azules

Estribillos

11

Ariles mi bien ariles,
Ariles porque me voy
pase usted muy buena noche
porque me voy

12

Ariles mi bien ariles
Ariles de aquel que vino
a darle agua a su caballo
que se murió en el camino

13

Ariles mi bien ariles,
Ariles del horizonte
por estos tiempos se quema
la leña verde en el monte

14

Ariles mi bien ariles
ariles de aquel que fue
a darle a su caballo
y se le murió de sed

15

Huye huye animalito
huye por los acahuals
con San Antonio de Padua
el rey de los animales

16

A remar a remar marinero
que aquel que no rema
no gana dinero
A remar a remar en el río
que aquel que no rema
no gana navío

17

Deme mi aguinaldo
y aunque sea poquito
una vaca gorda
con su becerrito
ahora bailaremos
quedito y como tú
porque está durmiendo
el niño Jesús

Reflexivos

Coplas exclusivas

1

Señores qué son es este
señores el *Buscapiés*
la primera vez que lo oigo
pero qué bonito es

2

Guacamaya, guacamaya
no vayas a la ciudad
qué buscas allá, malhaya
la vida te costará
solo por unas pitayas
que en este monte no hay ya

3

Conocí una *guacamaya*
que no tenía ni un color
si te la encuentras malhaya
te da consejos de amor
y en eso nunca te falla

4

Cupido me dijo a mí
que no me malbaratara
que primero andara el mundo
y después que me casara

5

Cupido me dio su espada
para llegar a su ausento
y me dijo camarada
tú quítate de ese intento
no se puede que es casada

6

El pájaro cu se va
porque la viruela viene
el consuelo que se da
que un tiempo con otro viene
que donde quiera se está

7

La petenera señores
nadie la sabe cantar
solo los marineritos
ay soledad soledad
solo los marineritos
que la cantan por la mar

8

La petenera se ha muerto
ya la llevan a enterrar
que no caben por las calles
ay soledad
que no caben por las calles
la gente llorando está

9

Los versos del *aguanieve*
se cantan sin compromiso
agua que del cielo llueve
ay se convierte en granizo
al cantar el *aguanieve*

10

Aguadores que te traigo
dijo un infeliz soldado
vale más ser apacible
que no ser apasionado
por ese amor imposible

11

Aguanieve y *aguaviento*
se fueron a presentar
aguanieve quiere viento
para empezar a soplar

12

Cuando mi caballo bebe
mi morena echa un cantar
bebe caballito bebe
que está serena la mar
no ha caído el *aguanieve*

13

Aguanieve se ha perdido
su mamá lo busca y llora
y el *aguanieve* jodido
se fue con una señora
y no la mandó a pedir

14

Árboles lloran por lluvia
y montañas por la nieve
así lloraron mis ojos
al cantar el *aguanieve*

15

Ya me voy a retirar
con mi sombrero en la mano
que hasta la palma del llano
se tiene que marchitar
aquí se acabó el cantar
y me voy por propio pie
te pido y te pediré
que ya no quiero vivir
y si me llevo a morir
me rezan un *buscapiés*

16

Bonito tu *casabel*
vida mía quién te lo dio
a mí no me lo dio nadie
mi dinero me costó
el que quiera *casabel*
que lo compre como yo

17

Anoche me confesaba
con el padre san Miguel
de penitencia me daba
que rezara yo con él
un ave María sagrada
y cantara *El cascabel*

18

Un *gorrión* en una rama
cantaba y daba de gritos le
respondió la calandria
por qué lloras *pajarito*
el que tiene chiche mama
y el que no se cría solito

19

Me reviento la garganta
para decir lo que siento
si el grito se me aquebranta
es que traigo un mal momento
el *pájaro* cuando canta
no siempre canta contento

20

Si por *negro* me desprecias
porque *negro* es mi color
entre lo blanco y lo *negro*
lo *negro* siempre es mejor

21

Una *negra* me dio un beso
que me dejó enamorado
esos besos de las *negras*
saben a canela y clavo

22

El amor de una *morena*
me estaba volviendo loco
y me dijo una sirena
déjala que corra un poco
que solita va a caer
como de la palma el coco

23

Ay amor amor
Para el *toro* la *garrocha*
para el *caballo* la *espuela*
para el hombre enamorado
el cigarro y la canela
para la mujer bonita
el zapato y la chinela

24

San Martín de Porres
y el señor san Juan
y mi *san Benito*
me protegerán

25

Santo *san Benito*
patrón de los negros
que tú seas negrito
de eso yo me alegro

26

San Benito es negro
pero es muy decente
no le tengas miedo
que no come gente

27

Santo *san Benito* santo
de Yanga y Mandinga
de tu sangre negra
yo tengo una pringa

28

San Benito viene
viene chamuscao
y viene bailando
un son vacunao

29

San Benito es negro
pero delicado
no come frijoles
por comer pescado

30

San Benito viene
viene despacito
con sus dientes negros
de comer caimito

31

Al *santo* yo exclamo
por ser distinguido
indio así me llamo
negro es mi apellido

32

El chuchumbé fue penado
por la santa inquisición
pero ellos se olvidaron
que es un ritmo sabrosón

33

El papa llegó a la Habana
pero el diablo lo tentó
al mirar a una cubana *el
chuchumbé* se le alzó
debajo de la sotana

34

El chuchumbé fue penado
siempre anduvo pene y pene
y por fin a regresado
cierren las puertas que ahí viene

35

Me gusta la *carretera*
la carreta y su curvita
pero más me gusta a mí
la *carretera* chiquita

36

Guacamaya sal al campo
y dile a los tiradores
que no te lastimen tanto
tú eres la reina de amores

37

Va volando sin escalas
un pájaro en el ciprés
y todos piensan que es
un *arcoíris con alas*

38

Por el aire va una flor
destellando sus colores
no la maten por favor
se lo digo a los traidores
de la tierra y del amor

39

Guacamaya si te fuiste
regresa pronto a tu nido
porque están solos y tristes
y también descoloridos
los montes donde creciste

40

Soy el *gallo cimarrón*
el que canta en la floresta
y traigo pa la ocasión
por si alguno se alebresta
espuela de Napoleón
gallo de espolón y cresta

41

Traigo buena carabina
de tiros válgame Dios
alborótense *gallinas*
que su *gallo* ya llegó

42

El *gallo* canto de trueno
al aire lanza su queja
pisa se sacude lleno
dice que *gallina* vieja
hasta el caldo lo hace bueno

43

Antes de morir la luna
el gallo a cantar empieza
y siempre canta con una
mariposa en la cabeza
gallo mariposa y luna

44

El niño ha nacido ya
como un trozo de poesía
y a cada paso que da
se vuelve fotografía
de su mamá y su papá

45

En el recuerdo de su mamá
el niño siembra una rosa lila
en la nostalgia de su papá
camote malanga mango manila
ilama caña y maracuyá

46

Sueña el *niño niño*
de la ronda ronda
con el conejito
de la luna gorda

47

A mí me dicen
que yo soy un *viejito*
viejos son los cerros
y echan su palito

48

Dicen que soy
grosero y mal hablado
pero en realidad
soy *viejo* enamorado

49

Este *viejito*
ya está en la decadencia
se le fue el poder
y la inteligencia

50

A mí me dicen
vas pa *viejo* que zumbas
eso sí es muy cierto
nos vemos en la tumba

51

Dicen que soy
un *viejo* cetemista
ni lo quiera Dios
yo soy agrarista

52

Dicen que ya
no cargo batería
aunque estoy *viejito*
puedo todavía

53

Ya se va el *viejo*
muriéndose de risa
porque a media noche
lo vuelven ceniza

54

Sé que *el chile* y el amor
los dos pueden hacer daño
sé que *el chile* porque pica
y el amor por el engaño

55

Subí a la torre del moro
por ver si ya amanecía
ahí me encontré un tesoro
que muy clarito decía
escrito con letra de oro
era el nombre de *María*

56

El conejo anda de noche
anda en busca de fortuna
[búscalo aquí búscalo allá]
con la tinta del derroche
logró pintarse en la luna

57

Cuando en el monte el vaquero
no puede agarrar la res
se reacomoda el sombrero
y en cambio reza otra vez
al *pájaro carpintero*

58

Soy pájaro carpintero
que viaja de tuna en tuna
la que me quiera la quiero
y no me ingrío con ninguna

59

Ya se va el ave del monte
el carpintero de fama
se va el rey del horizonte
carpintero de sabana

Estribillos

60

Y ahora sí lloren *poblanas*
lloren como yo lloraba
cuando me llevaban preso
preso cuando me llevaban

61

Y ahora sí lloren *poblanas*
corazones de limón
que me van a dar la muerte
por una de san Simón
y si acaso no volviere
le envió mi corazón

62

Ay sí Mariquita sí
ay sí Mariquita no
yo le compraré la manta
la manta, manta para los dos
Vámonos en el tren
vámonos en el carro
que yo fumaré tabaco
aunque no traiga cigarro

63

Ay sí Mariquita no
ay sí Mariquita sí
y ahora bailarás la Manta
y luego el Siquisirí
Vámonos a acostar
que yo ya me estoy durmiendo
que yo llevaré la manta
la manta que estoy tejiendo

64

Ay vuela vuela vuela
vuela sin parar
cómo quisiera ser agua
de arroyo de pedregal

65

Vuela vuela vuela
con tus colores subidos
porque tus gritos consuelan
a los de amores jodidos

66

Que te vaya bien
que te vaya mal
el chuchumbé
me has de agarrar

67

Que te pongas bien
que te pongas mal
el chuchumbé
me has de agarrar

68

Caña dulce caña brava
caña de azúcar prendida
que yo soy como *la caña*
que va endulzando la vida

69

Caña dulce caña brava
caña de lo leilo la
que yo soy como *la caña*
que crece en la inmensidad

70

Caña dulce caña brava
caña lelo leilo lía
que yo soy como *la caña*
al pie de una serranía

71

Caña dulce caña brava
caña le lo le lo le
que yo soy como *la caña*
pues nunca me moriré

72

Caña dulce caña brava
caña le lo le lo lero
que yo soy como *la caña*
que me queman y no muero

73

Vuela, vuela, vuela
vuela sin parar
la tierra es un paraíso
que nadie sabe cuidar

74

Vuela vuela vuela

para para que la vida cante
después del amor la tierra
después de la tierra nadie

75

Ahora sí china del alma
ya se te acabó el recreo
de cortar *los chiles verdes*
cuando están en su floreo

76

Ahora sí lloren *poblanas*
lloren cuando muera el sol
lloren lloren que la noche
no tiene terminación

77

Ahora sí lloren *poblanas*
lloren con resignación
que mi voz ya no se escucha
y su llanto es mi pregón

78

Ahora sí lloren *poblanas*
lloren por los cuatro vientos
que sus vientos se llevaron
mi canto y mi sentimiento

79

Se escucha un rumor
(*que sí que sí*)
en la lejanía
(*que no que no*)
Va corriendo el viento
como el alma mía
va bajando el frío
de la serranía
viva la tristeza
viva la alegría
que sí que sí
que no que no

80

Luna negra, negra luna
(negra)
color de tu madre

Coplas independientes (libres)

1

Nunca creyó Arcadio Hidalgo
caer en esta emboscada
Lo dicen de corazón
varia gente ilustrada
llegándose la ocasión
la vida no vale nada

2

Cuando chiquito en la cuna
todos me querían mecer
ahora que soy grandecito
ninguno me pude ver

3

Cantar me mandan señores
qué he de cantar si no sé
Por mandada quien lo manda
que la ligencia no haré

4

Es de suma trascendencia
cantar con educación
con mucha benevolencia
yo saludo a la reunión
y a toda esta concurrencia

5

Adiós negra de mi vida
hasta que te vuelva a ver
allá el tiempo te dirá
el fin que yo he de tener

6

Yo soy como el armadillo
que se la vive gozando
me darán con el portillo
pero con la cueva cuándo

7

En el margen de una fuente
una niña se bañaba
Al refregarse la frente
[pensando que sola estaba]
con esa voz pronunciaba
Por Dios negrita prevenite
que anoche mero te andaba

8

Mi madre fue una centella
y mi padre un rayo cruel
que tronaba como aquel
que retumba en las estrellas
Al ver las flores más bellas
que van a reverdecer
por los campos al llover
cuando florecen en mayo
hijo de centella y rayo
díganme quién puedo ser

9
Si mi memoria se inspira
al mundo trato entender
y no puedo comprender
lo que es verdad o mentira
si cuando un alma suspira
es porque tiene dolor
o si algo pierde el color
es porque la vida expira
así ha expirado el que mira
quien a quien le tiene amor

10
Cuando yo estaba en prisiones
solito me entretenía
contando los eslabones
que mi cadena tenía
fueran pares fueran nones
eso sí no lo sabía
(yo solito lo sabía)

11
Cuando me parió mi madre
me parió en un arenal
cuando la partera vino
yo ya era peje del mar

12
Cuando entrabas a la iglesia
te divisó el confesor
de verte en toda tu gloria
y en todo tu resplendor
se le cayó la custodia
porque temblaba de amor

13
Cuando un hombre se interesa
en querer a una mujer
ya la abraza ya la besa
ya no sabe ni qué hacer
se calienta la cabeza
y hasta deja de comer

14
Las flores de maravilla
que en campo están floreado
el que reza se arrodilla
y el que mata anda penando
el que es gavilán no chilla
aunque lo estén desplumando

15
Pregunto y quiero saber
qué planeta me domina
no vengo de la marina
pero el mar me vio nacer
porque cuando veo llover
prefiero salir corriendo
que aceptar con poco tiento
la locura de este amor
y me atormenta el temor
temor de estarlo perdiendo

16
Soy jarocho y considero
que vale más el fulgor
romántico del amor
que la fuerza del dinero
en tanto tener dinero
los que pretenden tener
guardan hasta un alfiler
oh tesoro reluciente
y yo guardo solamente
recuerdos de una mujer

17
Soy jarocho de sabana
todo el tiempo allí he vivido
del ave tengo el sentido
cuando canta en la mañana
de herencia hago una jarana
y el fandango ahora es mi cuna
sea con sol o sea con luna
mi deseo es zapatear
y me quisiera llevar
de aquí por lo menos una

18
Viniendo de mi campaña
desde la casa del sol
me dijo el rey de España
que cuando ya no hay amor
qué voluntad tan extraña

19
Yo vide el cielo llover
lo claro ponerse oscuro
también vide deshacer
un amor estando seguro
cansado de padecer

20
En fin (ya los) Utrera se van
solo sienten despedirse
y les decía en realidad
que si pudiera partirse
les dejaría la mitad
y la otra mitad pa irse

21
Vengo en luto compañeros
ya se murió quien yo amaba
déjenme llorar que quiero
a ver si llorando se acaba
ese dolor lastimero

22
Me despido porque aquí
no tengo ninguna herencia
si me voy ay qué dirán
si me quedo qué vergüenza
para no quedar así
partimos la diferencia

23
Por aquí está la salida
que hace rato ando buscando
y adiós que sigan gozando
si Dios les presta la vida
que yo ya voy acabando

24
Ahí les dejo mi poesía
mi jarana y mi cantar
Ahí les dejo mi porfía
mi esperanza junto al mar
mi nostalgia y mi alegría

25
Cuál de los dos amantes
tendrá más pena
el que va de camino
o el que se queda
el que va de camino
va caminando
y el que se queda, queda
siempre pensando

26

Déjala que vaya
que ya volverá
si amores la llevan
celos la traerán
el amor y los celos
siempre andan juntos
como los sacristanes
y los difuntos

27

Y en fin voy a comenzar
a ver si puedo o no puedo
a ver si puedo trovar
o a medio verso me quedo
sin poderlo declarar

28

No me atormenta la voz
me atormenta la ronquera
que si no me atormentara
por los cielos la subiera
la subiera y la bajara
malhaya si no lo hiciera

29

[Ay que sí válgame Dios]
Señores no había cantado
[válgame Dios pero ese dolor]
Porque le tenía vergüenza
[ese dolor qué risa me da]
porque estoy acostumbrado
[qué risa me da ya se me quitó]
primero a pedir licencia
donde quiera que he llegado

30

[Ay que sí válgame Dios]
ya me despido señores
[válgame Dios pero ese dolor]
con gusto voy a cantar
[ese dolor qué risa me da]
en medio de mis dolores
[allá va porque allá viene]
yo quisiera conversar
para que veas mis dolores

31

Ni con la ausencia se olvidan
las horas que se han gozado
lo digo aunque sea mentira
lo juro aunque sea pecado
que sí hay penas en la vida
de recordar lo pasado

32

A la sota y al caballo
a cuál le voy a apostar
[búscalos aquí búscalos allá]
al caballo por ligero
a la sota por formal

33

Yo nací de los cantares
profundas voces del viento
que busca en estos lugares
rodar la rueda del tiempo

34

Una muchacha viene
por el camino
viene de prisa
va llenando de flores
todo el sendero
por donde pisa

35

Redondo el sol encarnado
va cayendo al mar profundo
va cayendo moribundo
luchador ensangrentado

36

El hombre sigue la tarde
lleva el triunfo entre sus manos
su sombra aplasta al cobarde
con el pasar de los años

37

De los llanos a la sierra
hay una razón sabida
que la herida no se cierra
hasta el final de la vida

38

Ella parada en la puerta
yo sentado en el camino
yo no soy el que la lleva
ella es que se va conmigo

39

Yo me enamoré de noche
y la luna me engañó
la luna no engaña a nadie
el que se engañó fui yo

40

Yo soy el hombre amador
de toda bella mujer
y he conocido el dolor
cuando no tengo el placer
para gozar del amor

41

Soy pavorreal fronterizo
pinto de varios colores
lo digo porque es preciso
no piensen que me acalore
porque yo traigo el permiso
de pasearme entre las flores

42

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

43

De mil ochocientos diez
a la fecha de hoy presente
se ha contrariado la gente
se ha puesto el mundo al revés
ya nadie tiene interés
de ver su patria en grandeza
uno calma el otro empieza
a formar los batallones
y lo que más descompone
a México es la rudeza

44

Un ventarrón de protesta
soñé que se levantaba
y que por fin enterraba
este 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
hay que matarlo compay

Estribillos

45

Ay dale y dale durito
durito y no me lo bate
que los besos en el aire
me saben a chocolate

46

Ay solita y soledad
soledad la de la estancia
que la flor que se marchita
pierde toda su fragancia

47

Ay solita y soledad
soledad que yo quisiera
que viviera la difunta
ay soledad
que viviera la difunta
y que yo la conociera
porque es una cosa injusta
que por celosa muriera

48

Ay solita y soledad
soledad que yo quisiera
que se formara un columpio
ay soledad, soledad
que se formara un columpio
para que yo me meciera

Romancillos

- 1
Ay valedor
Te quise rendido (ay valedor)
te adoré constante (ay valedor)
vuelen pajarillos (ay valedor)
vuelen vigilantes (ay valedor)
si la piedra es dura
tú eres un diamante
donde no he podido
mi amor ablandarte
si te hago un cariño
me haces un desprecio
y luego me dices
que mi amor es necio
ay valedor, ay valedor
ay valedor, ay valedor
- 2
Ay nomás nomás
Ahí va un estribillo
que fue verdadero
con Chucho Castillo
como ganadero
encerró novillo
y toros enteros
Arcadio Amador
como acreditado
salió de postor
para ese ganado
Chucho puso el precio
y se han arreglado
veinticinco pesos
cincuenta centavos
Marzo veintitrés
salimos pa fuera
cogimos el rumbo
para las Galeras
fuimos a parar
a Paso del Rincón
hallamos un toro
hosco chaparrón
que reventó reata
sin comparación
ese mismo toro
cogió la montaña
Dice Grabiél (sic) Mora
ese tiene maña
para irse al monte
y armar campaña
se fue tras de él
- como perra brava
por más que corría
ya no lo alcanzaba
y al poco gritó
vengan compañeros
que lo tengo armado
y era porque el toro
ya lo había aporreado
- 3
Ciérrate pelona
como yo me cierro
tú serás la vaca
yo seré el becerro
le caigo a la cola
la pongo en el suelo
le pongo el cuchillo
en el mero gorjuelo (cuercuero)
- 4
Ay amor amor
Allá viene ya
déjala venir
que si viene sola
mejor para mí
si viene con otro
no la quiero aquí
- 5
Coco
abajo del nuevo (coco)
puente que le llaman (coco)
mis ojos quisieron (coco)
ver correr el agua (coco)
extendí la vista
para mejor ver
abajo del puente
había una mujer
me quedé embobado
al verla bañar
parecía sirena
sirena del mar
sirena del mar
del mar cantadora
no seas ignorante
con el que te adora
rosa de Castilla
blanca de amapala
sabes que por ti
mi corazón llora
- 6
Coco
Los pájaros prietos (coco)
en el carrizal (coco)
ya están aburridos (coco)
de tanto cantar (coco)
los patos en el agua
de tanto nadar
el quebrantahuesos
viene desde lejos
a tomar sustancias
de sus huesos viejos
que vienen los nortes
muy descompasados
soltando pichichis
y patos cebados,
cocos, gallaretas
garzas del ganado
pepes, cucharetas
y otros galambaos;
que vienen las aguas
y dejan charales,
jolote y mojaras
y otros animales
que se van las aguas
y dejan elotes
con calabacitas
y chilacayotes.
- 7
Ay valedor
Fue en abril veintiuno (ay valedor)
de catorce el año (ay valedor)
que llegaron gringos (ay valedor)
a causarnos daño (ay valedor)
la gente del pueblo
no estaba enterada
porque el enemigo
dondequiera andaba
fueron siete meses
los que se quedaron
hasta que se fueron
pero se llevaron
la impresión del pueblo
que con pundonor
puso resistencia
con mucho valor
para defender
nuestra independencia
Ay valedor, ay valedor
Ay valedor ay valedor

8

Ay valedor
Cuando pase un rato (ay valedor)
me voy a comprar (ay valedor)
un par de zapatos (ay valedor)
para zapatear (ay valedor)
y bailar huapango
bamba y zapateado
en esos fandangos
que hacen en tablado
bajo una enramada
que es de palma real
donde los jarochos
salen a bailar
a lucir su traje
de fino percal
rebozo y pañuelo
y su delantal
con aquel decoro
al baile adornar
con peineta de oro
arete de coral
Ay valedor, ay valedor
ay valedor, ay valedor

9

Ay valedor
Yo juego baraja
y sé parrandear
lo mismo le tomo
tequila mezcla
lo mismo "güisquito",
lo mismo un champán
lo mismo le bailo
un tango que un vals
algún zapateado
o algún cha cha cha
Ay valedor, ay valedor
ay valedor, ay valedor

10

Ay valedor
El mozo del cura
me manda un papel
que si yo quería
casarme con él
yo le contesté
en otro papel
que quería ser monja
de santa Isabel
tanto anduvo el hombre
con ese papel
hasta que mi madre
lo llegó a saber
y cuando lo supo
de palos me dio
maldito sea el hombre
y cuando nació
Ay valedor, ay valedor
ay valedor, ay valedor

Conclusiones

La construcción de una identidad por medio del discurso ha tenido consecuencias importantes para la visibilización de las comunidades jarochoas del sur del estado de Veracruz. Este discurso se vuelve atractivo para un grupo amplio de personas que busca formar parte de un movimiento social relacionado con el campo, la vida rural y la experiencia temporal contrastada con la vida urbana. Las comunidades que se plantean en resistencia, en defensa del avance destructivo del 'progreso', la devastación de la naturaleza y el reemplazo de la producción masiva frente a la imagen bucólica del campesino- ganadero-pescador, son una imagen ejemplar para las necesidades de la clase urbana, aunque no hayan crecido en ese entorno.

Considero que se gesta un intercambio de necesidades entre los jóvenes migrantes que encontraron en su música un espacio de refugio y una forma de comunicar su experiencia, revalorizando esos orígenes campesinos aun cuando no haya sido su actividad principal o la base de su sustento económico. La música tradicional del estado de Veracruz, y principalmente la forma de ejecutarla, propicia con el fandango un espacio de convivencia bajo la bandera de unidad, no exclusión, siempre y cuando se respeten formas básicas y jerarquías basadas en el conocimiento y la herencia o legado de familias con mayor autoridad y ascendencia sonera.

Desde los años 1980, la diversidad cultural, lejos de unificarse en el proceso de globalización, ha desencadenado estrategias de reorganización de las culturas subalternas. El caso del son jarocho está enmarcado en el Movimiento jaranero y el éxito conjunto que ha representado entre las políticas públicas, la participación activa de las comunidades del sur de Veracruz y muchos actores externos a la tradición o la región geográfica, quienes han sido aceptados dentro de la comunidad y realizaron valiosos aportes desde sus habilidades y conocimientos. Las grabaciones son un material importante para la incursión de esta cultura musical en el panorama nacional y global con una identidad sonora renovada a partir de los conocimientos que desarrolla el Movimiento jaranero. La versada de dichas grabaciones sirve como punto de enlace entre la tradición conocida y la nueva propuesta, aun cuando el soporte musical sufre variaciones e innovaciones, el reconocimiento de la comunidad se basa en el mensaje de su texto. Más allá de los espacios comunes al son jarocho, este lenguaje se identifica con otros receptores que se ven

como parte del movimiento al argumentar afinidades con su propia historia, enlazar memorias del pasado con esquemas de pensamiento funcionales para los años previos al cambio de siglo.

Encontramos entre los participantes de las grabaciones seleccionadas a músicos que pertenecen a diferentes grupos a lo largo de su carrera musical, en los cuales aportaron, aprendieron, compartieron y dirigen hacia un rumbo específico sus intereses creativos y musicales. Esta condición permite ser simultáneamente promotores, divulgadores de la tradición del fandango y el son jarocho. Para hablar de temas del campo o vaquería hay que tener una experiencia congruente con esos valores que dan autoridad para decir el sentir de sus vidas. Estos músicos sirven de enlace entre el espacio geográfico primordial del son jarocho y los interesados en replicar la experiencia desde otros entornos y eventualmente acercarse a las comunidades de Veracruz para vivir la experiencia real del fandango. Para este proceso, considero que las grabaciones tienen dos funciones: ser el sustento material de tal autoridad, ya que haber participado en la creación del producto discográfico los sitúa en una posición que conlleva poder representar esta música en otros ambientes (foros, ferias culturales, giras, festivales); y la segunda, afirma la calidad interpretativa que los reconoce como actores destacados de la tradición, al haber sobresalido del grupo de músicos que practican el son jarocho y poder hacer uso de sus habilidades como una forma de vida en torno a la música de esta tradición, al tiempo que son los emisarios de esos mensajes de la cultura musical jarocho fuera de su contexto de origen. Su labor sirve también como puerta de entrada para conocer más sobre la cultura musical, la región y otros creadores que posteriormente gozaron de reconocimiento.

Los discos son registros valiosos para determinar el inicio y los derroteros del son jarocho al ser representativos y documentar los momentos que ha vivido la comunidad jaranera en su búsqueda de revitalizar, promover y difundir la música como un emblema regional. Este sería el enfoque que puede profundizarse como objeto de estudio y posteriormente integrar el abundante registro de materiales que se ha generado en los últimos años y que se han almacenado en medios electrónicos, páginas de divulgación accesibles a una gran cantidad de colectivos y creadores amateurs, semiprofesionales y especialistas de las músicas tradicionales.

Poder analizar sus contenidos líricos, tomando en cuenta los planteamientos de identidad, así como sus características tópicas discursivas, me parece que es un punto de vista aprovechable en investigaciones posteriores y que puede representar usos e interpretaciones a diferentes niveles de profundidad en

función de los intereses de disciplinas sociales, lingüísticas, literarias y de apreciación estética en general. Considero que esta tesis aporta, en ese sentido, a las posibilidades analíticas de temas tan amplios como lo son la lírica popular, el son jarocho, las culturas musicales tradicionales de México o la música popular. Forma parte de darle nombre y apellido a la tradición, cuando la tendencia ha sido anular la individualidad al difuminarla entre la colectividad de la misma tradición, unificando las diversas voces de las culturas musicales e incluso reuniéndolas indistintamente en un mismo conjunto. En esta tesis pretendo plantear un punto de vista que concilie el valor colectivo con los personajes, creadores individuales, que han fomentado la originalidad estableciendo parámetros para continuar la tradición lírica del son jarocho con vistas al futuro y reconocer el desarrollo ejemplar que ha tomado el Movimiento jaranero en el sustento de su versada.

En el panorama general de la versada de esta selección de grabaciones predominan los temas reflexivos sobre los amorosos. El lenguaje de las relaciones personales se concentra en el espacio del baile, el encuentro durante las actividades cotidianas y el fandango. No busca desprenderse de su relación con la fiesta, como un producto cultural derivado, sino como un testimonio de la vigencia de esta cultura musical como parte de su vida.

En las coplas de amor no correspondido y amor consumado, no hay verdaderas marcas exclusivas al discurso de identidad, podríamos anotar ciertas palabras o frases que corresponden al que llamo universo jarocho: naturaleza (flor de residón, cañamazo), el mar como paralelo del amor o las dificultades del mismo; el relámpago con poderes premonitorios. Formas cariñosas (china, cielito lindo) y el recurso de usar animales o frutos comunes para iniciar versos paralelísticos (lima, limón, sandía, plátano). Menos frecuente, temas marinos o de navegación, también relacionadas con la región costera, y el mar como representación de la distancia, el amor y sus dificultades.

En Galanteo y declaración de amor, sucede, a grandes rasgos, lo mismo que en la sección mencionada antes. No hay marcas claras sino algunas alusiones. De igual manera que en las coplas de amor no correspondido y amor consumado, las de galanteo tienen algunas referencias como formas antiguas (vide, fuistes) o 'una vara', (medida de longitud); a la naturaleza (paloma) o genéricos de la naturaleza que no son específicos: aves, animales, flores y frutos. Alguna alusión toponímica, sin ser muy específica. En total de estos tres temas relacionados con el amor, solo suman 50 coplas exclusivas frente a 72 independientes.

En la sección de Vida cotidiana, son notablemente más numerosas las coplas exclusivas, las que hacen mención al título, personaje del son al que pertenecen o a los referentes inseparables de su temática. Tal es el caso de *El toro*, donde el lenguaje de acciones de ganadería o vaquería es predominante, y está presente en todas las coplas. Se podría decir que, de alguna manera, mantiene una constante única con referencia al resto de las grabaciones estudiadas, ya que no están grabadas otras coplas que no sean relativas al tema de vaquería.

Los juiles, pollos (y gallinas), la indita e indito, negros y negras, son los que más se mencionan directamente en la construcción de las coplas de sus sones correspondientes, limitando un poco más la temática pero permitiendo otras tantas variantes que pueden renovar el repertorio a partir de una misma estructura poética. En el caso de *El Colás*, integro en las coplas exclusivas las que hacen mención de los personajes relacionados únicamente con ese son: Colás, Marcelina, Simón, Garnichón.

La mención de personajes en una copla puede fungir simplemente como vehículo del mensaje, interlocutor ficticio, reemplazable, acaso identificable con el escucha. El consejo, la experiencia o el juicio que se realice, tienen una huella de veracidad al contar con un portador de tal situación.

Siguiendo con Vida cotidiana, la relación entre coplas exclusivas e independientes es de 82 y 23 respectivamente (contando Romancillos). En la mayoría de los casos de coplas independientes, la relación con la temática del son es evidente aunque no hay palabras que vinculen indudablemente a uno u otro son, incluso las coplas de *El coco* podrían pasar por exclusivas, ya que prácticamente lo son: Los barcos están parados porque no les sopla sur, porque no les sopla viento.

Lo mismo sucede con los ejemplos tomados de *La caña* y *Las cocineras*, las coplas dan continuidad al asunto del son aunque no hagan menciones directas. La relación con las actividades del campo o la descripción de la preparación de la fiesta y el matrimonio, son parte de la narrativa que mantienen con las coplas exclusivas. En potencia, son coplas que se podrían adaptar a otros sones pero que mantienen una relación estrecha con sus composiciones originales, como había anotado que sucede con mayor frecuencia en los sones de nueva creación.

En el tema Reflexivo, el número de coplas exclusivas son 80 e independientes 48, representando en total el 36% del corpus estudiado. Considero que los personajes protagonistas de los sones sirven como

interlocutores, como se comenta en el apartado 4.4 Análisis del corpus, ya que cumplen con la función de escuchar, aconsejar o representar un escucha ideal (imaginario) depositario del mensaje, de la 'reflexión' que se hace en la copla.

Sones con títulos de animales suman doce, de cuarenta y cuatro enlistados. Las referencias al caballo son recurrentes no solo en los sones de temática vaquera como *El toro zacamandú*, sino en otros como *El aguanieve*, *El Colás*, *La gallina*, *El conejo*, *El Balajú*. Con él se acompaña una serie de animales relacionados con la región y que son parte importante en el repertorio. Entre los sones de animales destacan las aves de augurio, enamoradas, consejeras, una gran variedad omnipresente en la lírica popular por de más conocida; otros con títulos de reptiles como la iguana o la serpiente de cascabel, por sus características míticas. Conejos, caballos, toros y peces, cada especie se va describiendo por su personalidad humanizada, como analogía, o al destacar algunas de sus características reales o atribuidas: portadores de presagios y augurios, confidentes, valentía, libertad, intimidación, consejeros. Los animales son portadores de rasgos humanizados o fantásticos que tal vez sustituyen anónimamente a un interlocutor presente o reconocido en el contexto de la copla, tal como sucede en las alusiones de Galanteo y declaración amorosa, el anonimato puede ser simplemente una forma de cortesía para evitar herir susceptibilidades o para acentuar el tono de burla hacia su evidente receptor.

Los sones que se repiten en tres de las seis grabaciones son: *El aguanieve*, *El buscapiés*, *La morena*, *El trompo*, *El toro zacamandú*. Esto hace notable la relevancia de su pertenencia al repertorio. Curiosamente ninguno de los grupos graba la Bamba, siendo uno de los símbolos más reconocidos del son jarocho y con más proyección a nivel nacional y mundial.

La constante en los versos de inicio, son los saludos y las referencias a estar dentro de un fandango al hablar directamente a un 'público' o a las bailadoras. Funcionan como unidad de sentido las coplas, los sones y el conjunto de sones, ya que se conectan o incluso comparten coplas o expresiones recurrentes: *cielito lindo*, *china*, *negrita*, formando parte de un mismo espacio discursivo.

Las referencias de resistencia colonial se refuerzan en la Revolución, más que en la guerra de Independencia y esa marca permanece como vuelta a la identidad en el periodo estudiado; esto es un

punto de partida para los discursos de denuncia de las condiciones del cambio del siglo XX al XXI, un nuevo posicionamiento de la cultura musical jarocho en un mundo que comienza a evidenciar las dinámicas sociales afectadas por las políticas y la tecnología como nueva forma de hacer comunidad. Más adelante surgen discursos de resistencia localizados en comunidades afromexicanas, feministas, chicanas, entre las más reconocidas hasta ahora. Estos temas no forman parte directamente de esta tesis pero son evidentes los fundamentos que los vinculan a otros discursos de reivindicación, luchas y solidaridad con movimientos sociales: pobreza, discriminación, diferencias sociales, falta de educación formal.

Las constantes en el discurso social vuelven a dos asuntos: nacionalismo y religión. El aspecto nacional no está explícito en la visión general del discurso del son jarocho, lo que evidencia un menor interés en la pertenencia a un colectivo mayor que el regional. En cuanto a lo religioso mantiene ese tono ambivalente, contrapuesto de respeto, unión y comunidad, aunque también está presente la sátira hacia la institución, el uso dentro del lenguaje profano de términos religiosos. Sería interesante conocer los impulsos que llevaron a los versadores a escoger las coplas cantadas y las motivaciones para la lírica de nueva creación relacionadas con sus creencias religiosas, que siguen muy presentes en el calendario ritual y que da ocasión a encuentros y festividades relacionadas con la música; fiestas patronales, ‘velaciones’ de vírgenes y santos, sacramentos.

Al salir el son jarocho de su entorno, llegar del campo a la ciudad, se vuelve una música de resistencia, de memoria y añoranza de un mundo idílico perdido, pero no porque lo hayan perdido solo los migrantes sino que forma parte de su comunicación con lo nuevo. Las personas que escucharon este discurso se adentran en una cultura que se vuelve contracultural al estar pregonando una vida descontextualizada. Encuentro similitudes entre las crónicas del siglo XVII, recopiladas en la obra de García de León (2006), y las historias que narran las grabaciones sobre la fiesta “donde las jarochas salen a bailar, a lucir su traje de fino percal con peineta de oro y aretes de coral”. Los ensueños del tiempo, ariles y más ariles de una boquita colorada fresca como la sandía. Ese discurso de identidad plasmado en los versos de las grabaciones son el ensamble del mensaje de una cultura idealizada que existe, el mestizaje que ha sido su bandera de pluralidad e integración y, por lo mismo, su garantía de permanencia ya que se adapta, intercambia, cede y propone desde el espacio expresivo de la música, la lírica y la danza. Entreteje su existencia con la celebración, la comida, el imaginario, la comunidad, la fe, la ritualidad, la metáfora de la existencia y la vida toda.

Considero que esta investigación acerca de la versada del son jarocho, contiene elementos de análisis que no se han explorado en el sentido de encontrar los puntos que fortalecen a una tradición desde su discurso y sus protagonistas, y que pueden rastrearse coincidencias en otras culturas musicales de todo el continente y de la tradición lírica y musical hispana en general. El universo de las coplas populares y tradicionales ofrecen la posibilidad de construir una imagen sobre la identidad y divulgar un discurso que concentre la intención comunicativa entrelazada con la habilidad poética. En este sentido, esta manera de agrupar los temas y tópicos propone una vía para sistematizar la lírica con posibilidades de profundizar a diferentes niveles en la esencia del discurso; en este caso, podemos hacer una lectura del repertorio jarocho que permanece como modelo de una época y punto de partida para otras expresiones de la misma cultura musical compartida por diferentes generaciones, sensibilidades y posturas sociales, estéticas y de convivencia.

La innovación en esta postura analítica consta de asumir lo literario como parte de la esencia del son jarocho y plantear una mirada desde las funciones asumidas por el discurso, su impronta en la identificación de un grupo amplio de gente que participa del son jarocho y las consecuencias alcanzadas en este periodo temporal-histórico.

Los temas recurrentes han viajado por otras músicas y la colección de coplas sigue siendo tan ampliamente usada que es común escuchar versiones, adaptaciones y repertorios idénticos en espacios diversos que parecieran tener poco contacto entre ellos. Esto nos permite conocer los puntos de identidad que ponen de manifiesto la unión, las similitudes en esencia de las necesidades creativas y expresivas que permanecen en el tiempo, paralelas a las nuevas tendencias de la oferta musical, y se reúnen en torno a variaciones que a fin de cuentas provienen de una misma herencia y se mantienen vigentes a pesar del acelerado y cambiante mundo que compartimos.

Anexos

Lista de sones estudiados

	Título	Grabaciones	Tradicional	Nueva composición
1	Aguanieves	Mono Blanco / Zacamandú / Cojolites	X	
2	Amanecer	Son de Madera		X
3	Balajú	Mono Blanco	X	
4	Buscapiés	Mono Blanco / Zacamandú / Los Utrera	X	
5	Butaquito (Cielito lindo)	Cojolites	X	
6	¡Caramba niño!	Chuchumbé		X
7	Carretera	Chuchumbé		X
8	Carpintero	Cojolites	X	
9	Caña	Chuchumbé		X
10	Cascabel	Mono Blanco / Zacamandú / Los Utrera	X	
11	Chuchumbé	Chuchumbé		X
12	Cocineras	Chuchumbé		X
13	Coco	Zacamandú	X	
14	Colás	Los Utrera / Cojolites	X	
15	Conejo	Cojolites	X	
16	Conga de San Benito	Chuchumbé		X
17	Conga del viejo	Chuchumbé	X	
18	Contradicción	Cojolites		X
19	Curripití	Son de Madera	X	
20	Chiles verdes	Son de Madera	X	
21	Chocolate/ María Terolerolé	Zacamandú / Son de Madera	X	
22	Fandanguito	Son de Madera	X	
23	Gallina	Chuchumbé		X

24	Guacamaya	Mono Blanco / Chuchumbé	X	
25	Guanábana	Zacamandú / Son de Madera		X
26	Iguana	Chuchumbé	X	
27	Indita	Mono Blanco / Los Utrera	X	
28	Juiles	Mono Blanco	X	
29	Lloroncita	Zacamandú	X	
30	Luna Negra	Cojolites		X
31	Manta	Mono Blanco	X	
32	Morena	Mono Blanco / Los Utrera / Son de Madera	X	
33	Negritos	Los Utrera	X	
34	Olas del mar	Son de Madera	X	
35	Pájaro cu	Mono Blanco / Los Utrera	X	
36	Pascuas y Justicias	Chuchumbé	X	
37	Petenera	Zacamandú	X	
38	Poblanas	Mono Blanco / Cojolites	X	
39	Pollos	Los Utrera	X	
40	Siquisirí	Los Utrera / Son de Madera	X	
41	Trompo	Mono Blanco / Los Utrera / Zacamandú	X	
42	Valedor	Mono Blanco / Los Utrera	X	
43	Zacamandú	Zacamandú / Los Utrera / Cojolites	X	
44	Zapateado	Cojolites	X	

Fuentes

Mono Blanco

Sones jarochos con Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco. (1981)

RCA Víctor MKS2241, 1981, LD

Grupo Zacamandú

Antiguos sones jarochos. (1991)

Discos Pueblo CDDP1193, 1996.

Los Utrera

El son jarocho. En el hueco de un laurel... ¡Ay soledad! (1996)

Urtext UL3002 1996

Son de Madera

Son de Madera. (1997)

Urtext Digital Classics UL3003, 1997.

Chuchumbé

¡Caramba niño! (1999)

Ars Flventis/Discos Alebrije AFD1003-ALCD004, 1999

Los Cojolites

El conejo. (2001)

Argos música AM03, 2000.

Recopilaciones

Meléndez de la Cruz, Juan, 2004. *Versos para (más de) 100 sones jarochos*. México. Comosuená.

Ochoa Villegas, Carlos. *Como la brisa del viento. Un apoyo del son jarocho, versada recopilada de aquí y de allá*. 6a edición (sin año).

Sánchez García, Rosa Virginia, 2009. *Antología poética del son huasteco tradicional*. México. Conaculta. INBA. Cenidim.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor, 2005. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires. Prometeo Libros.
- Alcántara López, Álvaro, 2017. 'Del agua, los versos y la poesía', *La manta y la raya* #6, noviembre 2017, pp. 14-19. Revista Digital lamantaylaraya.org, México.
- Ávila Landa, Homero, 2008. *Políticas culturales en el marco de la democratización. Interfaces socioestatales en el Movimiento Jaranero de Veracruz*. Tesis doctoral. CIESAS, México.
- Bajtín, Mijail, 2003. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo Veintiuno Editores.
- Bartolomé, Miguel Alberto, 2008. *Procesos interculturales : antropología política del pluralismo cultural en América Latina* (2a. ed.). México. Siglo XXI Editores.
- Bauman, Zygmunt, 2004. *Modernidad líquida*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Beristáin, Helena, 1989. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, IIF-UNAM.
- Beristáin, Helena, 2000. *Diccionario de retórica y poética*. México. Porrúa.
- Bhabha, Homi K. 1994. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires. Manantial.
- Camastra, Caterina, 2005. "También cultivo una flor. Don Arcadio Hidalgo: semblanza de un trovador jarocho". *La palabra y el hombre*. Enero-marzo, No. 133. Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Camastra, Caterina, 2006. *La poesía popular jarocho. Formas e imaginario*. Xalapa. Universidad Veracruzana.
- Cardona, Ishtar y Christian Rinaudo, 2017. Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición "afro" de una práctica transnacional. *Desacatos* 53, enero-abril, p.p. 20-37. México, CIESAS.
- Cerrillo, Pedro, 2011. "Memoria, oralidade e escritura. Sobre literatura oral e literatura escrita". *Boletín galego de literatura*, 44, 2, pp. 7 a 29. ISSN 0214-9117.
- Certau, Michel de, 2000. *La invención de lo cotidiano 1. artes de hacer*. México. Universidad Iberoamericana - ITESO.
- Dempster, Alec, 2020. *Ni con pluma ni con letra. Testimonios del canto jarocho*. Veracruz. Editora del Gobierno del Estado de Veracruz.
- Delgado Calderón, Alfredo, 2004. *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México, D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.

Figuroa Hernández, Rafael, 2007. *Son jarocho, guía histórico-musical*. México. CONACULTA.

Figuroa Hernández, Rafael, 2018. "El fandango jarocho en los albores del siglo XXI: comunidades imaginadas reinventando tradiciones". *Fuentes Humanísticas*. Año 30. Número 56. I Semestre, enero-junio 2018 > pp. 47-54. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Figuroa Hernández, Rafael (comp.), 2019. *Discografía jarocho. Una guía auditiva del son jarocho a partir de sus grabaciones*. Xalapa. FONCA.

Figuroa Hernández, Rafael, 2019b. "La versada jaro chicana: resistencia, retroaculturación y lírica popular". *Balajú. Revista de cultura y comunicación*. No.10, año 6, enero-junio. Universidad Veracruzana.

Foucault, Michel, 2002. *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, Michel, 2005. *El orden del discurso*. Buenos Aires. Tusquets Editores.

Frenk, Margit (dir.), 1975. *Cancionero Folklórico de México. Tomo I. Coplas del amor feliz*. México. El Colegio de México.

Frenk, Margit, 2006. *Poesía popular hispánica, 44 estudios*. México. Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, 1987. "Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?". *Diálogos de la comunicación*, No.17. ISSN 1813-9248 Perú. FELAFACS

García Canclini, Néstor, 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Paidós.

García de León, Antonio, 2006. *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México. CONACULTA / Instituto Veracruzano de Cultura.

García de León, Antonio, 2016. *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. México. Fondo de Cultura Económica.

Gimenez Montiel, Gilberto, 2005. *Teoría y análisis de la cultura*. México. CONACULTA.

Godínez Rivas, Gloria Luz, 2017. "Para bailar con barba se necesita una poca de gracia y otra cosita...". *REVELL*. ISSN 2179-4456. Vol.3, Núm,17 noviembre 2017.

Gottfried Hesketh, Jessica Anne, 2005. *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz*. Guadalajara. Universidad de Guadalajara.

Gottfried Hesketh, Jessica Anne, 2010. "Cambio y continuidad en los sones de fandango: Puebla y Veracruz". *Revista de literaturas populares*. Año X, Números 1 y 2. Universidad Nacional Autónoma de México

Gottfried Hesketh, Jessica Anne, 2015. "El fandango como fiesta y El fandango dentro de la fiesta: tarima, cante y baile". *Música oral del sur*, Nº 12, Año 2015 ISSN 11388579 Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Gutiérrez Rojas, Daniel Ernesto, 2011. *Expresiones musicales del occidente de México*. Morelia, Morevallado editores.

Hall, Stuart. Paul du Gay, (comps.) 2003. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Hall, Stuart, 2010. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.

Havelock, Eric A., 1996. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la antigüedad hasta el presente*. Barcelona. Paidós.

Hernández Cázares, María Arcelia, 2016. *MUJERES DIVINAS Y PROFANAS: La bruja, la llorona y la sirena en el imaginario social del Movimiento jaranero contemporáneo*. Xalapa. Universidad Veracruzana.

Hobsbawm, Eric y Terrence Ranger (eds), 2002. *La invención de la tradición*. Barcelona, editorial Crítica.

Juárez San Juan, Gloria Libertad, 2017. "También yo soy carpintero / cuando estoy con mi muchacha": el pájaro carpintero en algunas manifestaciones de la tradición oral mexicana". *Revista de literaturas populares*. Vol. XVII No.1. Universidad Nacional Autónoma de México.

Kohl, Randall, 2004. Ecos de la Bamba. *Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho del centro – sur de Veracruz, 1946 – 1959*. Xalapa. Universidad Veracruzana.

León Portilla, Miguel, 2007. "La música en el universo de la cultura náhuatl". *Estudios de cultura náhuatl* 38. Universidad Nacional Autónoma de México.

López Morales, Juan Carlos, 2019. "La presencia de la escritura en La versada de Arcadio Hidalgo". *Revista de literaturas populares*. Año XIX. No.2. Universidad Nacional Autónoma de México.

Márquez Carrillo, Jesús, 2017. "Causa perdida. Vicente T. Mendoza y la investigación folclórica en México, 1926-1964". *Modernizar y reinventarse. Escenarios en la formación artística, ca. 1920-1970*, María Esther Aguirre Lora (coord.), issue-unam, México, pp. 139-160.

Márquez Guerrero, Miguel Ángel, 2002. "Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica". *Exemplaria*, 6, pp. 251-256. Universidad de Huelva.

Meléndez de la Cruz, Juan, 2016. "Dos actas de defunción... y todavía se mueve". *La Manta y la Raya*. Primera época. Número 1. México.

Mendoza, Vicente T., 1998. *La canción mexicana*. México. Fondo de Cultura Económica.

Miramón Vilchis, Marco Antonio, 2013. Michel Foucault y Paul Ricoeur: dos enfoques del discurso. *La Colmena*, 78, p.p.53-57. ISSN: 1405-6313. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446344314009>

Monsiváis, Carlos, 1998. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. Capítulo XII El cine mexicano." En *Historia general de México*. México. El Colegio de México. Centro de Estudios Históricos.

Moraña, Mabel, 2003. 'Literatura, subjetividad y estudios culturales' p.p.147-152. *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. Catherine Walsh, ed. Quito. Ediciones Abya Yala.

Navarrete, Zaira, 2015. "¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible". *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, VOL. 20, NÚM. 65, PP. 461-479, ISSN: 14056666.

Ong, Walter, 1999. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Bogotá. Fondo de Cultura Económica.

Paraíso, Raquel, 2010. "Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sones mexicanos". *Revista de literaturas populares*. Vol.10 No. 1-2. México. Facultad de Filosofía y Letras: Universidad Nacional Autónoma de México.

Paraíso, Raquel, 2015. "Florear la tarima: un espacio para la poesía, la música y el baile en prácticas resignificadas de son jarocho". *Revista de Literaturas Populares*. XV-2. México: Facultad de Filosofía y Letras: UNAM: 402-438.

Paraíso, Raquel, 2019. "VIII. El encuentro de jaraneros de Tlacotalpan: guiones culturales, construcción de nociones de herencia y revitalización cultural, identidades y resistencia". En: Pérez Monfort, Ricardo y Ana Paula de Teresa, coord. *Cultura en venta. La razón cultural en el capitalismo contemporáneo*. México. Debate.

Pascoe, Juan, 2003. *La Mona*. Xalapa. Universidad Veracruzana.

Pérez Monfort, Ricardo, 1999. "Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)". *Política y Cultura*, núm. 12, pp. 177-193. México. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Pérez Monfort, 2002. "Testimonios del son jarocho y el fandango". *Boletín Oficial del INAH. Antropología*, Núm.66, abril-junio: 81-95.

Pérez Monfort, 2010. "Desde Santiago a la Trocha: crónica local sotaventina, el fandango y el son jarocho". *Revista de literaturas populares*. Año.10 Números 1-2, ENERO-DICIEMBRE. Universidad Nacional Autónoma de México.

Pérez Monfort, Ricardo, 2015. "El fandango como patente de circulación cultural en México y El Caribe". *Música oral del sur*, No.12. ISSN 1138-8579.

Prieto Dorantes, Leonardo, 2009. *El son jarocho y sus actores. Identidad y cambio en las prácticas*. México. UNAM

Propp, Vladimir, 1974. *Morfología del cuento*. 2ª edición. Madrid. Editorial Fundamentos.

Razo Martínez, Guadalupe Patricia del, 2017. "El fandango jarocho actual: patrimonio cultural intangible". *Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas*, Murcia, 2017. Pp. 174- 187.

Razo Martínez, Guadalupe Patricia del, 2017b. "La estructura de par-a-par en el fandango jarocho: reflexión desde una periferia identitaria desincorporada". Publicado en: *Foro internacional de música tradicional*. México.

Ricoeur, Paul, 2006. *Sí mismo como otro*. México. Siglo Veintiuno Editores.

Rinaudo, Christian, 2010. Más allá de la identidad negra: mestizaje y dinámicas raciales en la ciudad de Veracruz. En: Cunin Elisabeth (ed.). *Mestizaje, diferencia y nación: lo negro en América Central y el Caribe*. Mexico: INAH; UNAM, 225-266.

Saldívar, Gabriel, 1934. *Historia de la música en México. (Épocas precortesiana y colonial)*. México. Secretaría de Educación Pública. Publicaciones del departamento de Bellas Artes.

Sánchez García, Rosa Virginia, 2005. "Hacia una tipología del son en México". *Acta poética* 26 (1-2) PRIMAVERA-OTOÑO. México. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

Schiffrin, D. 2011. "Definiciones de discurso". CPU-e, *Revista de Investigación Educativa*, 13. Julio-diciembre. Recuperado de:
<http://www.uv.mx/cpue/num13/practica/Schiffrin-Definicionesdediscurso.html>

Scott, James C. 2000. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Ediciones Era.

Todorov, Tzvetan, 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona. Paidós.

Torres García, David Humberto, 2018. "Música en resistencia: construcciones discursivas a través del son jarocho en California". *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*. Vol. 18 (1).

Van Dijk, Teun, 1980. *Texto y contexto*. Madrid. Ediciones Cátedra.

- Van Dijk, Teun, 1980b. "El procesamiento cognoscitivo del discurso literario". En *Acta Poética*, vol.2, pp. 3-26. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- Van Dijk, Teun, 1999. "El análisis crítico del discurso". *Anthropos*, 186, septiembre-octubre, pp. 23-36. Barcelona.
- Van Dijk, Teun, 2001. "Algunos principios de una teoría del contexto". *ALED, Revista latinoamericana de estudios del discurso* 1(1), pp. 69-81.
- Van Dijk, Teun, 2007. *Estructuras y funciones del discurso*. México. Siglo Veintiuno Editores.
- Vargas García, Andrea Berenice, 2017. *Música y danza afromexicana. Reivindicación, invención y (e)utopía en la Costa Chica*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vega, Héctor, 2010. "La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la World Music". *Historia Actual Online*. Núm. 23 (otoño) pp.155 – 169. ISSN 1696-2060.
- Wellek, René y Warren, Austin, 1993. *Teoría literaria*. Madrid. Editorial Gredos.
- Wodak, Ruth y Michael Meyer (compiladores), 2003. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona, Gedisa.
- Zumthor, Paul, 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid. Taurus.

Recursos digitales

Enlaces de audio:

Mono Blanco

<https://open.spotify.com/album/5aCKRg1bo9hwcto3aNkThA>

Zacamandú

<https://open.spotify.com/album/5pvh5NV64Kshsa0ppPh9Tu>

Chuchumbé

<https://open.spotify.com/artist/6ASRzKH8Qng1IKTkNvYDEB>

Los Utrera

<https://open.spotify.com/album/1tuzITg6W3EA28FjQ6UQVV>

Son de Madera

<https://open.spotify.com/album/7eyjUckkV8ZrnhCDmPWGnn>

Los Cojolites

<https://music.youtube.com/playlist?list=PLSRZ-n6cfuXI4IVzfeKFqu4PA9x-nrk4k>

Revistas

Revista de literaturas populares UNAM. <http://www.rlp.culturaspopulares.org/>

La Manta y La Raya | Universos sonoros en diálogo <https://www.lamantaylaraya.org>

Asociación internacional para el estudio de la música popular: <http://iaspmal.com/>
<https://journals.openedition.org/nuevomundo/69371#bodyftn7>

Balajú. Revista de cultura y comunicación. UV.

<https://balaju.uv.mx/index.php/balaju/article/view/2566/4498>

Otros

Conferencia magistral: El renacimiento del son jarocho y el grupo Mono Blanco
<https://www.youtube.com/watch?v=6hVdhxddJHY>

Podcast Radio Educación, transmisión del Encuentro de jaraneros:

<https://e-radio.edu.mx/Encuentro-de-Jaraneros-y-Decimistas-de-Tlacotalpan-Veracruz/Programa-04-Transmision-del-31-de-enero-de-1979>