

Escritos
de un náufrago
habitual

RANDALL CH. KOHL S.



ENSAYO

Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

ESCRITOS
DE UN NÁUFRAGO HABITUAL

ENSAYO

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo

Rector

Porfirio Carrillo Castilla

Secretario Académico

Victor Aguilar Pizarro

Secretario de Administración y Finanzas

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

Randall Ch. Kohl S.

Escritos de un náufrago habitual

ENSAYOS SOBRE EL SON JAROCHO
Y OTROS TEMAS ETNOMUSICOLÓGICOS



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial

ENSAYO

Diseño de portada: Lucía Gómez Benet

Diseño de interiores: Juan Pascoe

Clasificación LC: ML210.7.V47 K63 2010

Clasif. Dewey: 780.97262

Autor: Kohl, Randall.

Título: Escritos de un náufrago habitual : ensayos sobre el son jarocho y otros temas etnomusicológicos / Randall Ch. Kohl S.

Edición: 1a. ed.

Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz : Universidad Veracruzana, 2010.

Descripción física: 143 p. : mapas; 21 cm.

Nota Bibliografía: p. [135]-143.

ISBN: 9786075020266

Materias: Sones--México--Veracruz-Llave (Estado)--Historia y crítica. Música folklórica--México--Veracruz-Llave (Estado)--Historia y crítica. Etnomusicología--Investigaciones--México--Veracruz-Llave (Estado)

DGBUV 2010/32

Primera edición: 8 de julio del 2010

© Universidad Veracruzana

Dirección General Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz

Apartado postal 97, CP 91000,

diredit@uv.mx

Tel/fax (228) 818 59 80; 818 13 88

Xalapa, Ver., 91000, México

ISBN: 978-607-502-026-6

Introducción

TRES INVESTIGADORES SE ENCONTRARON en la playa de una isla desierta. Poco después escucharon una nueva e interesante música que venía del otro lado de la isla. Uno de ellos se fue para buscar una manera de regresar a su tierra, otro salió en la dirección de los sonidos y el tercero se quedó para estudiar y analizarlos allí en la playa, y escribir sobre los resultados.

Mucho tiempo después, tres músicos nativos de la isla encontraron los documentos del estudio de ese tercer investigador. Uno siguió su camino sin revisarlos, el segundo los leyó y regresó a su pueblo y el tercero permaneció para examinarlos y estudiarlos allí en la playa, y escribir acerca de sus logros.

Posteriormente, otros tres investigadores se encontraron en la misma playa de la misma isla donde descubrieron los escritos del tercer investigador original junto con los del tercer músico nativo. Enseguida, escucharon una nueva e interesante música que venía del otro lado de la isla.

Los ensayos de esta colección se escribieron en un periodo aproximado de una década, más o menos entre los últimos años del segundo milenio y los primeros del tercero. Se pueden dividir en dos tipos: los que tratan específicamente sobre el son jarocho de Veracruz y los que, como indica el título, no. Estos textos incluyen mis experiencias en el doctorado en Historia y Estudios Regionales del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana; asimismo, mis investigaciones asociadas con la maestría en Etnomusicología en la Universidad de Hawai y un trabajo apoyado por el Promep, en el 2006.

Su organización básica tiene dos partes: la primera contiene ensayos sobre el son jarocho, sea como una música caribeña, como un fenómeno histórico o como un componente multicultural dentro de un proceso multihistórico; y la segunda trata de varios temas, entre ellos la conexión músico-histórica entre México y las islas hawaianas y la importancia del elemento cartográfico en los estudios etnomusicológicos.

Estoy celebrando aproximadamente quince años de vivir en Xalapa, Veracruz, y he reaccionado, en varios puntos de mi vida, de la misma manera como cada uno de los investigadores y músicos mencionados con anterioridad. He demostrado esas actitudes, y probablemente otras, dentro de lo que se considera reacciones normales dada la complejidad de las relaciones sociomusicales de hoy día. Las dicotomías y los dilemas provocados por los papeles sincrónicos de *insider* y *outsider* de una cultura, músico y investigador de una tradición, admirador y analista de un informante, etc., han creado situaciones interesantes, por no decir difíciles, y, a lo mejor, con resultados únicos e importantes. Más que nada, espero comunicar mi admiración a los músicos involucrados, mi amor sincero a las tradiciones musicales y mi respeto intelectual a las metodologías investigativas.

Dedico este texto a mi esposa Nadia en reconocimiento por todo el apoyo que me ha mostrado en la creación de éste y muchos otros trabajos, los cuales sólo simbolizan la importancia que ella tiene para mí en el ámbito profesional, aunque no se acercan a su significado real.

De la rumba a la rumbamba: algunos elementos e influencias caribeñas en el son jarocho de Veracruz¹

Introducción

A NDRZEJ DEMBICZ, en su artículo “Definición geográfica de la región del Caribe” (1979), intenta definir los límites del Caribe, teniendo en cuenta ciertos factores de diversa índole. El autor reconoce que una región puede cambiar a través del tiempo y presenta varios puntos de vista de otros teóricos como A. Córdova, S. Ramphal y A. Segal. Dembicz concluye que

...entendemos por la Región del Caribe a todos los países situados junto al mar del mismo nombre (más El Salvador), desde México hasta la Guayana Francesa, más todas las entidades de las Antillas Mayores y Menores, más las Bahamas, considerándola para los fines específicos del presente tema como una región de estudio (Dembicz, 1979: 28-29).

Esta definición tan generosa del Caribe resulta, creo, de la falta de especificidad respecto al tema estudiado y los componentes usados en construir la región; quiero decir que, para delimitar una región, hay que fijar las

¹ Una versión de este trabajo fue originalmente publicada en *Son del Sur*, núm. 9 (enero), 2002, Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, Jáltipan, Veracruz.

variables que se van a aplicar al espacio. Dembicz no las considera y por eso su resultado es una gran área sin cohesión. No obstante, hace una referencia importante en cuanto al “problema de la imposibilidad de enfocar la cuestión de la influencia espacial de la Cuenca del Caribe” (Dembicz, 1979: 16). La respuesta –tal vez, sardónica– que da el científico norteamericano R. Porter Allen es: “el Caribe llega hasta ‘donde suenan las maracas’”. La implicación aquí es que con sólo un instrumento de percusión tenemos el factor constante para determinar la región; si tomáramos literalmente esa posición, tendríamos que incluir a casi todo el mundo dentro de la región antillana pues aun en Japón, por ejemplo, hay muy buenos grupos de música caribeña.

Sin embargo, con una selección cuidadosa y bien definida de ciertos elementos e influencias musicales y/o factores extramusicales, es posible construir una región a través de los ritmos, las melodías, los instrumentos, el contexto social, etc. El propósito de este trabajo es probar esa hipótesis respecto a una tradición musical específica: el son jarocho y la región caribeña. Los factores concretos que se incluyen en el esquema analítico son: 1) los elementos/influencias musicales, como los instrumentos, el repertorio, los ritmos, etc.; y 2) los elementos/influencias extramusicales, como los músicos y otros individuos, los patrones lingüísticos, el contexto social, entre otros.

Antes de introducir las correlaciones que tiene el Caribe con el son jarocho, se presenta una breve exposición sobre la música caribeña, como la entienden algunos especialistas en ese campo.

La música caribeña

Hay dos tradiciones principales que forman la base de la música en las islas caribeñas: 1) la europea, especialmente la hispánica; y 2) la africana, sobre todo la de África occidental. De la primera vienen las formas estructurales y líricas, las tendencias armónicas y melódicas, algunos instrumentos –esencialmente de cuerda, como la guitarra– y la lengua, sobre todo la española. De la segunda llegaron una gran complejidad rítmica y muchos instrumentos de percusión, por ejemplo, los tambores. En Cuba, este

híbrido musical resultó en varios estilos como el son cubano, el danzón, la habanera y el bolero (Nettl, 1985).

Un estilo en particular, el calipso, de las islas de Trinidad-Tobago y Jamaica tiene una mezcla interesante de elementos afroeuropeos. Aunque hoy día esta música se presenta y se percibe para festejar solamente, su función original era la de difundir las noticias, los chismes y las opiniones grupales entre los esclavos de las plantaciones de azúcar, quienes tenían prohibidas las otras formas de comunicación. Este aspecto social de la música refleja sus raíces africanas, específicamente, de los *griots* de África occidental. Los griots eran músicos-poetas profesionales que alababan o criticaban a la gente poderosa, según las circunstancias (Blackwood, 1991).

De la misma forma, el uso de ciertos instrumentos de percusión, como los tambores de acero, hechos originalmente de barriles metálicos, demuestra otro concepto importado de África: el *ad hocismo*, o sea, el uso de cualquier utensilio o artículo como un instrumento musical. Al mismo tiempo, la presencia de algunos instrumentos de viento, principalmente el saxofón, más la forma estructural de la copla y el estribillo, y la lengua usada para cantar demuestran su fuerte lado europeo (Gómez García, 1995).

Con estos ejemplos tenemos una idea de cómo son algunos de los elementos e influencias musicales y extramusicales caribeños y sus antepasados. Para conocer mejor el concepto principal de este trabajo, el son jarocho, en la parte siguiente se presenta una breve descripción.

El son jarocho

Es un estilo musical asociado, principalmente, a la región geográfica del centro-sur del estado de Veracruz. Su instrumentación estereotípica consiste en un arpa, una jarana y un requinto jarocho, aunque se encuentran muchas variaciones en las distintas subregiones; no obstante, el instrumento obligatorio para cualquier ensamble parece ser la jarana. Cada instrumento tiene una función específica: la jarana provee el ritmo y la armonía básica, el arpa contribuye con una línea baja más arpeggios armónicos y con el requinto se

tocan las contramelodías. El repertorio de esta tradición abarca aproximadamente cien sones tradicionales, aunque, otra vez, con muchas diferencias subregionales. Entre los sones jarocho más conocidos están: *La Bamba*, *El Balajú*, *El Siquisiri* y *El Cascabel* (Reuter, 1981). La forma estructural de la mayoría de los sones consiste en versos alternados con un estribillo y, a veces, solos instrumentales de arpa y/o requinto. El texto, que está ligado poéticamente con la décima española, se canta con un timbre nasal y forzado; la lengua más común es la española aunque también se ha documentado el uso de lenguas indígenas.

El *tempo* es frecuentemente alegre y vivo –aunque existen algunos sones de carácter triste– con un ritmo fuerte que, sobre todo en los fandangos, contribuye al ambiente festivo. El son jarocho se acompaña, muchas veces, por un baile, de parejas o en grupos, donde los bailadores ejecutan un contrarritmo zapateado sobre una tarima de madera (Sheehy, 1979).

Ninguna descripción de una tradición musical tan compleja, como es el son jarocho, puede incluir todos sus detalles, sin embargo, con la anterior se nota la gran influencia hispánica, más que cualquier otra, por los instrumentos, la lengua, la forma musical y poética, etc. En la próxima sección seguiremos con los elementos y las influencias caribeñas específicas que han ejercido un gran efecto sobre el son jarocho.

Los elementos y las influencias caribeñas en el son jarocho

Para los propósitos de esta parte, es importante hacer una aclaración respecto a la influencia africana a que aluden la mayor parte de los textos revisados para la elaboración de este trabajo. Como demuestra Pérez Fernández (1990), muchos de los africanos que llegaron a América ya eran esclavos en la Península Ibérica antes de venir al Nuevo Mundo. Esto significó un grado de aculturación a lo europeo, por parte de la raza negra, previamente a contribuir en la creación de una cultura americana.

El negro no llegó por primera vez a América desde África, sino de España, y el mulato no fue un flamante producto americano, pues existía ya en España y Portugal. Y lo mismo puede decirse de sus músicas, que necesariamente tenían que haber experimentado ya en menor o mayor grado un proceso de transculturación (Pérez Fernández, 1990: 23).

Sin embargo, exceptuando esta situación, algunos esclavos llegaron directamente a diversas partes del Caribe y Sudamérica; en cuanto a esos casos, Pérez Fernández advierte que la música quedó casi sin cambios.

En Brasil, Cuba, Haití y Trinidad subsiste, entre los estratos populares, una música asociada a los cultos afroides que mantiene en mayor o menor grado su particular identidad étnica africana. Por ello, esta música, que podemos considerar en un nivel antecedente, ha participado de los procesos transculturales en menor medida que la música desvinculada de la función ritual. [...] Estamos, pues, ante un caso de simple trasplante de rasgos africanos (Pérez Fernández, 1990: 18).

Muy pocos esclavos, entonces, llegaron a México directamente desde África y esto, otra vez, significó un grado menor de influencia africana y uno mayor de la caribeña.

El africano fue introducido primeramente en las Antillas [...] Las zonas donde se estableció de preferencia el negro se sitúan básicamente en la costa atlántica de América del Norte y América del Sur, formando una orla o franja, desde el estado de Virginia, en los Estados Unidos de América, hasta el Río de Janeiro. Esa franja negra [...] está formada por el litoral y su hinterland, e incluye, desde luego, las islas del Caribe. No existe en ella, sin embargo, una densidad uniforme de población negra, ya que en algunas zonas como la costa mexicana del Golfo y América central muestran menor concentración de descendientes de africanos (Pérez Fernández, 1990: 31-32).

Aunque muchos de los elementos que se encuentran en la música veracruzana tienen su origen en el continente africano, su influencia ha sido “filtrada” a través de España y/o el Caribe. Por eso, tal vez, es mejor tener

en cuenta, o dar por sentado, que el influjo africano es más correctamente caribeño, a pesar de su fidelidad a la versión original.

Músicos, individuos y repertorio

Con probabilidad, la primera influencia caribeña, hablando cronológicamente, que se encuentra en la historia del son jarocho, data de 1766, año en que una flota de Europa atracó en La Habana, Cuba, tomando a bordo pasajeros y marineros negros y mulatos. Zarparon, después, por Veracruz, llevando con ellos un son intitulado *Chuchumbé*, el cual es considerado por algunos investigadores como el primer son jarocho (Sheehy, 1979; Saldívar, 1934). Aunque Delgado Calderón, en “Semblanza histórica del son jarocho” (2000), cuestiona la autenticidad de ese son, Pérez Fernández afirma sus raíces caribeñas cuando acota: “Si bien es cierto que la música del *Chuchumbé* [...] se ha perdido, sus ‘ritmos y melodías pertenecieron, sin duda, a la familia del Caribe” (Pérez Fernández, 1997: 34, citando a González Casanova, 1986: 59).

En reconocimiento a este elemento caribeño, Gilberto Gutiérrez, el líder del grupo Mono Blanco, conscientemente escogió el ritmo característico de *La Bamba* para su recreación musical de ese son, para que reflejara mejor la influencia afroantillana. Pérez Fernández explica: “Para Gilberto, *La Bamba* es el nexo, el ‘eslabón perdido’, que une musicalmente a Veracruz con el Caribe insular...” (Pérez Fernández, 1997: 40).

También, bajo circunstancias similares, los documentos de la Inquisición verifican que “un negro de La Habana” introdujo a Veracruz, en 1803, el baile Sacamandú, del cual el son *El Toro Sacamandú* todavía es muy popular en Tlacotalpan (Pérez Fernández, 1997). Asimismo, Baqueiro Foster (1997) asevera que la danza tradicional del son —el zapateado—, pariente de la seguidilla “por la vía gitana”, fue introducida a Veracruz desde Cuba y, además, que *La Bamba* tiene mucho que ver rítmicamente con las antiguas habaneras.

Sheehy (1979), por su parte, especula que *Naranjas y limas* —frecuentemente presentado como un son jarocho de la tradición navideña, *La Rama*— entró a Veracruz a través de Puerto Rico. En el *Aguinaldo*

Puertorriqueño (originalmente publicado en 1843), encuentra una referencia hacia *La Truila*, una costumbre de la Navidad, similar a *La Rama*. Entre la letra incluida en ese texto están los siguientes versos:

Alabar a Dios
por se lo primero
y después de alabao
me siento en el suelo.

Naranjas y limas,
limas y limones,
más vale la Virgen
que todas las flores (Sheehy, 1979: 41).

García de León, en la introducción a “Algunas apuntaciones sobre el folklore mexicano” (Wagner, 1997), también confirma esta hipótesis cuando habla del trabajo de Max I. Wagner:

...Wagner recopiló esta colección de sones “a la manera de Tlacotalpan”, que resultan muy sugerentes para la lectura a veces muy culterana de sus estructuras musicales. *El Cupido*, por ejemplo, es realmente bello en la versión wagneriana, así como algunos otros sones ya casi desaparecidos del repertorio de los fandangos (*Los Negritos*, *El Aguardiente* o *El Borracho*, *El Huerfanito*...), o los villancicos que atinadamente relaciona con los muy cercanos *Aguinaldos* de Puerto Rico (Wagner, 1997: 20).

Patrones al hablar y cantar

Similar al fenómeno mencionado arriba, respecto a la influencia africana, ciertas características españolas se filtraron a través del Caribe antes de llegar a México. Los patrones al hablar, los cuales constituyen otro elemento caribeño que aparece en el son jarocho, reflejan esta tendencia. Así lo explica Rafael Lapesa, en “El andaluz y el español en América” (1964):

En las Antillas, por lo tanto, hubo de formarse un sedimento lingüístico andaluzado que constituyó la base del ulterior español de América [...]

[En América] el neologismo andaluz de los más se impuso en el período antillano y conformó el tipo de lenguaje que en seguida pasó al continente. Criado este tipo, quienes después fueron llegando se acomodaron a él. Conocidos son los casos del guipuzcoano Francisco Ortiz de Vergara y del poeta Fernán González de Eslava, oriundo de Tierra de Campos, que tras vivir largamente en América muestran en autógrafos de hacia 1570 confusiones de sibilantes inconcebibles si hubiesen permanecido en la Península (Lapesa, 1964: 177).

Cayetano Rodríguez Beltrán, escritor tlacotalpeño, incluye ejemplos de los patrones de hablar/cantar en el son jarocho en dos de sus obras. En *Perfiles del terruño* (1902), escribe:

Naranjaj y limaj
Lima y limone,
Má linda ej la virgen
Que toás laj florej.

Ábrense esa puerta
Rómpanse ese quicio
Que á la media noche
Ha nacido Crijto (Sheehy, 1979: 38).

En *Pajarito* (1906), cita a un jaranero que toca *La Bamba*:

Unque ejtoy amarillo
No como cera
Tus amores me tienen
De ejta manera.

Arriba y ma arriba
Arriba y abajo
Repiquen las campanas
Con el badajo (Sheehy, 1979: 42).

Una de las influencias fonéticas más obvias aquí demostrada, y que Lapesa identifica como prominente en el Caribe, es la aspiración o pérdida de la -s, con su repercusión en las consonantes y las vocales inmediatas (Lapesa, 1964: 174).

Instrumentos

La mbira es un instrumento de origen africano que consiste en lengüetas afinadas de metal, puestas sobre una caja resonante. El número de lengüetas, o teclas, varía como también su afinación y arreglo sobre la caja. Frecuentemente se ejecuta sola, como una forma de entretenimiento personal, aunque a veces se encuentra dentro de ensambles pequeños; no obstante, su función es siempre la de proveer un patrón melódico y rítmico sobre el cual el músico canta (García Ranz, 1997; Nketia, 1974).

La llegada de la mbira a América se asocia con la de los esclavos africanos al Caribe —específicamente, a Cuba— donde el instrumento cambió de nombre a marímbula —también, marimbol o mbira de cajón— y creció en tamaño. Como resultado de este último, se modificó también su función: sonaba la línea baja dentro de un ensamble grande o mediano, de manera similar al contrabajo. Esta mbira de cajón fue integrada a varias tradiciones afrocubanas, para luego caer en el desuso. Hacia finales del siglo XIX, fue rescatada por los grupos de son cubano para luego incorporarse a los ensambles de música popular de Santo Domingo, República Dominicana y Haití (García Ranz, 1997).

Pero es más por la influencia cubana que la marímbula llegó a ser adoptada por los grupos veracruzanos, como en el llamado Son Jarocho Veracruzano (García Ranz, 1997). Durante los años treinta y cuarenta, fue parte de los instrumentos de los grupos que tocaron boleros y otros estilos de música cubana en Veracruz. En el periodo mencionado, se usaba por todo el Estado; por ejemplo, en Jáltipan, Tierra Blanca y Tampico. Luego, se introdujo la marímbula en el grupo Son de Madera, de Xalapa. Recientemente, Octavio Rebolledo Kloques ha escrito sobre el instrumento, su historia y su inclusión en la tradición musical jarocho (Rebolledo Kloques, 2005).

Ritmos

Pérez Fernández, en *La música afroestiza mexicana* (1990), identifica ciertas inclinaciones rítmicas respecto a la música africana en América. Una de las más importantes es la que él llama la “binarización” de los ritmos africanos, la cual se refiere al cambio que experimentó el ritmo ternario original al incorporarse a un metro² binario, o sea, cuando un tiempo de tres –como en 3/4 metro– se sobrepone a uno de dos –como en 6/8 metro–. También identifica unas figuras rítmicas específicas, de derivación africana, en la música americana; las clasifica como “recursos africanos de variación rítmica” y aclara que

...consiste[n] en modificaciones del patrón constituido por la sucesión de tres negras en ritmo ternario. [...] Las modificaciones a que nos referimos afectan principalmente a la primera de estas tres negras, y en segundo lugar a la segunda de ellas mediante la subdivisión, la fusión o la supresión de algunos de sus valores. En ciertos casos, las modificaciones afectan también a la tercera negra (Pérez Fernández, 1990: 87).

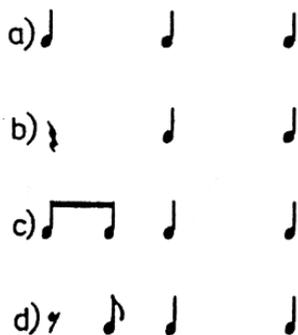


Fig. 1. Tres negras con algunas modificaciones
(tomada de Pérez Fernández, 1990: 87).

² Metro se refiere al patrón de unidades de tiempo fijo; ver Randel, 1994.

Este autor también hace una recopilación de los “recursos de variación” como aparecen en Cuba. La figura 2 muestra las variaciones rítmicas categorizadas en seis grupos.

Figure 2 displays rhythmic variations categorized into six groups (a-f) across four columns (1, 2, 3, 4). The variations are represented by musical notation symbols.

Group (1):

- a: Quarter note, Quarter note
- b: Quarter note, Quarter note
- c: Quarter note, Quarter note
- d: Quarter note, Quarter note
- e: Quarter note, Quarter note
- f: Quarter note, Quarter note

Group (2):

- a: Quarter note, Quarter note, Quarter note
- b: Quarter note, Quarter note, Quarter note
- c: Quarter note, Quarter note, Quarter note
- d: Quarter note, Quarter note, Quarter note
- e: Quarter note, Quarter note, Quarter note
- f: Quarter note, Quarter note, Quarter note

Group (3):

- a: Quarter note, Quarter note, Quarter note
- b: Quarter note, Quarter note, Quarter note
- c: Quarter note, Quarter note, Quarter note
- d: Quarter note, Quarter note, Quarter note

Group (4):

- a: Quarter note, Quarter note, Quarter note
- b: Quarter note, Quarter note, Quarter note
- c: Quarter note, Quarter note, Quarter note
- d: Quarter note, Quarter note, Quarter note

Fig. 2. Los “recursos de variación y sus variaciones”
(tomada de Pérez Fernández, 1990: 89-90).

Luego, enseña el nexo entre estas variaciones cubanas y algunos sones jaro-chos. En *La Morena*, por ejemplo, el ritmo del primer compás viene de la variación cubana 2a, mientras el quinto compás refleja la 2d.

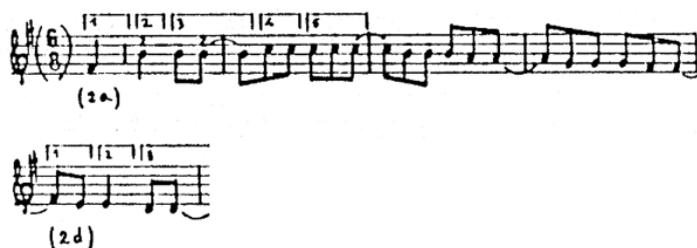


Fig. 3. Los primeros cinco compases de *La Morena* con sus respectivas variaciones cubanas (tomada de Pérez Fernández, 1990: 218).

Jas Reuter, en *La música popular de México* (1981), también reconoce esta influencia cubana, pero lo expresa menos técnicamente:

...en el son jarocho [...] por su cercanía a Cuba, hay una fuerte influencia de elementos africanos, como se observan en el sensual vaivén rítmico y en el canto responsorial tal como aparece en sones como *El Coco*, *La Iguana* y *El Jarabe Loco* (Reuter, 1981: 168).

Contexto social

Aunque no hay evidencias directas para confirmarlo, es lógico suponer que la función social del son jarocho está relacionada con la de las tradiciones caribeñas. El son acompaña el baile con letra que con frecuencia incorpora burlas, bromas, albures, etc. Los textos de las canciones tienen un rango amplio de temas; el amor es muy común, pero también lo son la muerte, el alcohol, las introducciones personales, entre otros.

Asimismo, la improvisación de textos tiene un papel importante pese a que, como lo estipula Sheehy (1979), muchos versos que parecen totalmente inspirados en el momento, de hecho, pertenecen a una reserva personal de coplas que el repentista —o sea, improvisador de versos— adapta a la situación particular. Las motivaciones para “echar versos”, es decir, improvisar textos, pueden incluir el deseo de comentar sobre una situa-

ción personal o grupal, política o romántica, etc. La burla amistosa entre conocidos y el elogio hacia gente poderosa, como los políticos, son dos ejemplos que he presenciado durante mis investigaciones sobre el son.

Autoimagen

Finalmente, hay que mencionar las imágenes y/o las impresiones que los artistas y los aficionados del son jarocho tienen de su tradición. Es claro que existe una fuerte opinión de que el son jarocho merece su lugar entre la música caribeña, como lo demuestra César Arias de la Canal (1997), quien lamenta la falta de espacio y tiempo dados a los grupos jarochos en el IV Festival Internacional Afrocaribeño en el puerto de Veracruz. Por ello, considera mejor el III Festival donde se presentaron los grupos Mono Blanco, Son de Madera y Chuchumbé.

Francamente [el IV Festival Internacional Afrocaribeño] resulta desconcertante y significa además un retroceso, ya que en 1996, durante el III Festival, la presentación de los grupos Mono Blanco, Son de Madera y Chuchumbé, como anfitriones de las noches estelares en el Foro Monumental del malecón, fue una verdadera sorpresa para propios y extraños. Sorpresa que reconoció no sólo la tercera raíz de la cultura veracruzana, sino una gran calidad artística en la conjunción de música, baile, trova y poesía, aunado a una capacidad de renovación del género, punta de lanza de la nueva música popular mexicana (Arias de la Canal, 1997: 54-55).

Además, existe un “movimiento afro” en el que grupos como Rumbamba —una asociación de bailarines, músicos, actores, artistas e investigadores— fomentan las influencias africanas y afrocaribeñas dentro de la tradición del son jarocho como algo natural y positivo. Un ejemplo de esta actitud ocurrió en la presentación del grupo Rumbamba del 8 de julio de 1999, donde se tocó *Tanguero*, de Ramón Gutiérrez, un son jarocho instrumentado por requinto jarocho y percusión afrocaribeña.

Conclusiones

Un elemento que sobresale en este estudio es el influjo que ha tenido la isla de Cuba en la formación del son jarocho. Esto debido posiblemente a su proximidad con Veracruz más el hecho de que los dos puertos, La Habana y Veracruz, comparten una larga historia socioeconómica que ha impulsado muchos intercambios culturales, sobre todo en el ambiente musical. No obstante, otras islas caribeñas, como Puerto Rico, han pasado varios elementos a la tradición veracruzana; en este caso, parece implicar una definición menos amplia, respecto a la región del Caribe, que propone Dembicz.

A pesar de todo lo anterior, con dificultad se puede considerar al son jarocho como una tradición propiamente caribeña. Tal vez por su originalidad completa en la mezcla de los elementos diversos dentro de un espacio específico y reconocido como el lugar de origen —el centro-sur del estado de Veracruz—, instintivamente uno lo reclama como propio de la región. Dos tradiciones, el danzón y la salsa, parecen apoyar este argumento: las dos llegaron a Veracruz casi intactas, con un repertorio, estilo, instrumentos, etc., más o menos fijos, y aunque grupos locales se han formado para contribuir al género y han sido aceptados por un público veracruzano, se reconoce que las músicas son verdaderamente caribeñas.

De todos modos, si el son jarocho no es propiamente una tradición caribeña, incluye varios aspectos que lo unen a ella y que, junto con otras artes, nos permiten decir que el estado de Veracruz, musicalmente, forma parte del Caribe.

El fandango jarocho y su significado con énfasis en el sexenio de Miguel Alemán Valdés

MIGUEL ALEMÁN VALDÉS, presidente de la república mexicana entre 1946 y 1952, fue una figura política muy importante en la historia del país. Por ejemplo, fue el primer presidente civil desde la Revolución —aunque no excluyó al ejército de su gobierno—; fue fundamental su intervención en el cambio del Partido de la Revolución Mexicana (PRM) al Partido Revolucionario Institucional (PRI) —a la “revolución simulada”, según Enrique Krauze (1997: 85)—; y su sexenio marcó un apoyo significativo para un proyecto económico realmente nacional (Medín, 1990: 172).

Cultural y musicalmente, la presencia de este personaje tuvo un impacto especialmente notable. Además de crear el Instituto Nacional de Bellas Artes y nombrar a Carlos Chávez —fuerte promotor de la música mexicana— como su primer director, apoyó mucho las artes veracruzanas en el ámbito nacional. Como resultado del nuevo énfasis en la iniciativa privada y comercial, junto con la creciente importancia de las industrias cinematográficas, radiofónicas, disqueras y televisoras —además de la “doctrina de la ‘mexicanidad’” (Agustín, 1990)—, las artes veracruzanas llegaron a tener una mayor difusión y éxito.

El objetivo de este trabajo es, por un lado, presentar y comparar ciertos aspectos de una de esas artes tradicionales veracruzanas: el fandango jarocho; veremos cómo existían antes y durante el sexenio alemanista. Por el otro, proponer algunas razones de los cambios ocurridos en la tradición

fundanguista, además de hacer referencia a lo que las nuevas generaciones de ejecutantes opinan sobre ellos.

Empezaré con una breve definición del fandango y luego, para tener un punto de comparación, presentaré algunos antecedentes previos al periodo aludido.

El fandango desde sus inicios

El origen del término fandango se desconoce con precisión, pero posiblemente tiene una etimología mandinga —o sea, africana—: de la palabra “fanda” que significa convite o dar de comer, combinada con el sufijo peyorativo “-ango” con que se crea fandango para, tal vez, referirse a un evento festivo con gente de clase “inferior” (Pérez Montfort, 1994: 20 citando a Cotarelo y Mori, 1922: 176). Genéricamente, el fandango es el evento festivo “en donde, con música y versos, un grupo de bailadores [zapatea] sobre una tarima dando rienda suelta a su inventiva lírica y coreográfica” (Pérez Montfort, 1994: 19).

La versión jarocho de este evento incluye, tradicionalmente, el baile zapateado con acompañamiento musical del son jarocho y la recitación de poesía en forma de décimas. La región tradicional donde se encuentra el fandango jarocho es el centro-sur del estado de Veracruz. No obstante sus componentes individuales, la función de estas andanzas es típicamente social, más que artística (en el sentido clásico occidental), pues incorporan el compartimiento de comida y bebida junto con interacciones personales.

Desde su inicio, en la época colonial, el fandango jarocho ha sido visto por las autoridades de manera despectiva y, a sus participantes, de carácter bajo y vulgar. Una de las primeras referencias del fandango existe en un documento de la Santa Inquisición, de 1767, que acusa de bigamia a un tal José Domingo Gaitarra; lo describe como “muy fundanguero, inclinado al vicio de la embriaguez [...] muy maldiciente y [que] llama a los diablos” (Delgado Calderón, 2000: 31).

Posteriormente, en 1773, en un juicio contra el alcalde de Acayucan, Veracruz, se aluden, de nueva cuenta, a los fandangos con gente “inferior”:

[se hacen] fandangos y música [...] muy ilícitas y escandalosas formadas por las mulatas de aquella jurisdicción que viven muy insolentes con el patrocinio del alcalde mayor y en varias ocasiones hasta (ha) proferido haber tenido carnal comercio con ellas, porque su deshonestidad es tanta que no hay pueblo que lo ignore... (Archivo General de la Nación, citado por Delgado Calderón, 2000: 31).

Hacia el final de la época colonial, se hacen varios intentos para prohibir los fandangos por parte de las autoridades seculares, y, en particular, ciertos sones que critican al régimen español. Por ejemplo, en 1802, uno de ellos, el *Jarabe Gatuno*, se burla del virrey Félix Barengruer y Marquina. La letra es la siguiente:

Para perpetua memoria
nos dejó el Virrey Marquina
una pila en que se orina
y aquí se acaba la historia (Pérez Montfort, 1994: 21).

Poco tiempo después, se publica el decreto contra éste y otros sones.

Con el fin del colonialismo español y el inicio de la república mexicana, surge un nuevo sentido de nacionalismo. Las fuentes sobre el fandango jarocho cambian: de ser oficiales —normalmente, de condenación— pasan a ser memorias, relatos de viajeros y novelas, frecuentemente con un aire de romanticismo o nostalgia. Guillermo Prieto, en su *Memorias de mis tiempos, 1828-1844*, se refiere a varios sones jarochos de su época como *Los Enanos* y *El Palomo*.

Todas estas canciones y soncitos [...] parecen [traer] en su reflujo la marea de San Juan de los Lagos, lugar de cita de todos los pueblos de la República, mercado animadísimo que llevaba la circulación vivificante del tráfico a los puntos más lejanos de la República y foco de civilización... (citado por Sheehy, 1979: 35).

En los últimos años del siglo XVIII y la primera parte del XIX, los fandangos contribuyen a formar “típicas piezas mexicanas” en las representaciones teatrales de las tonadillas escénicas; en estas tonadillas se presentan

aspectos “representativos” de la vida rural e incluyen muchas canciones y bailes de naturaleza popular que, luego, inspiran los “sonecitos regionales” como *La Bamba* (Sheehy, 1979: 31). Sin embargo, no todos están totalmente convencidos de la calidad musical de los fandangos genuinos: en 1856, don Andrés Iglesias presencia un fandango entre los popolucas de Sotepan y lo describe así:

A continuación sigue el fandango, que dura toda la noche de aquel día, y en el que bailan *El Torito*, *La Petenera*, *La Manta*, *El Caimán*, *El Aguanieve*, *El Fandanguillo* y algunos otros sones del país que se tocan imperfectamente en pésimas vihuelas, cantándose a grito herido en castellano redondillas disparatadas (Delgado Calderón, 2000: 33).

Además, el fandango, como evento social, no pierde su connotación despectiva; existía el dicho al respecto, en esa época, “Como la muerte de Apango, ni come, ni bebe ni va al fandango” (Pérez Montfort, 1994: 36 citando a Ignacio M. Altamirano, 1884). También, el *Diccionario General de Americanismos*, de la segunda mitad del siglo XIX, define la frase “meterse en un fandango” como “meterse en un lío o en una situación indeseada” (Pérez Montfort, 1994: 36).

Los textos de algunas de las décimas tampoco habían perdido sus comentarios sociopolíticos; el ejemplo siguiente hace referencia al minusválido general Antonio López de Santa Anna:

Cayó Santa Anna y se fue
y cayó el desventurado
porque estaba mal parado
solamente sobre un pie
tropezó no sé con qué
el pobre y bueno de Antonio
y cayó como el demonio
pues reinando el tal Antón
no pudo dar tropezo

como entrar en matrimonio (Pérez Montfort, 1998: 24, citando a Mendoza, 1957).

En plena época del Porfiriato, la Iglesia católica vuelve a escandalizarse respecto a ciertas características del fandango. El obispo de Oaxaca –quien tuvo bajo su jurisdicción gran parte del Sotavento de Veracruz– se pronuncia, en 1892, en contra de

...los bailes, y especialmente ciertos bailes lascivos y llenos de abominación por sus canciones, gestos, movimientos, horas, lugares y ocasiones, en que se realizan y frecuentan [...] si esto no es bastante para desvanecer, que el mismo demonio, padre de la música, a confesar que es el autor de los bailes (Delgado Calderón, 2000: 34-35).

En términos similares a los usados por la Santa Inquisición de los siglos anteriores, este documento exige la prohibición de tales eventos; aunque no logra gran efecto, sí contribuye, según Delgado Calderón, a la identificación del diablo con algunos sones y bailes como *El Buscapiés*.

Con la Revolución Mexicana, los campesinos veracruzanos, como muchos otros del país, entran en una época de caos y desesperación. Algunas décimas, desde luego, reflejan esos sentimientos. En la siguiente, aunque alude al tiempo recientemente pasado del Porfiriato con un poco de melancolía, se aprecia la crítica social:

Desde que Porfirio Díaz
se fue, se acabó la paz
reina la intranquilidad
se cometen tropelías.
De fijo se mantenía
no quería tener cuestiones,
cobraba contribuciones
como todos lo sabemos,
pero hoy sólo tenemos
guerra, luto y extorsiones (Pérez Montfort, 1998: 28).

El fandango antes y durante el sexenio alemanista

Que el fandango y lo asociado a él mantuviera su lugar principal entre las clases bajas –y, sobre todo, su reputación como un evento escolloso–, justo antes del sexenio de Miguel Alemán Valdés, es afirmado por Humberto Aguirre Tinoco –ex director de la Casa de Cultura de Tlacotalpan y residente y cronista del mismo– quien atestigua: “...la gente seria no iba [a los fandangos] porque ellos [la gente común] estaban tomando y, por lo regular, después de esos fandangos había un muerto” (entrevista personal, 19/XII/00).

Esta opinión está respaldada por un artículo aparecido en el *Diario de Xalapa* en esta época y que confirma las complicaciones que pueden ocurrir si se asiste a un fandango:

Al bailar *La Bamba* recibió la muerte

Del pueblo de Alto Lucero fue traído preso un individuo que responde al nombre de Francisco Ruiz, quien se señala de ser el responsable de la muerte de Cirilo Rosado que murió al recibir un balazo en la caja torácica en los momentos en que se encontraba bailando *La Bamba*.

El detenido declaró, ante las autoridades, que él no mató a Rosado, que su muerte fue un verdadero accidente desgraciado, ya que como él también bailaba en esos momentos su pistola cayó al suelo y al dispararse con el golpe fue a herir de muerte a Cirilo Rosado (s/a, 1945).

No obstante, el fandango, el son y el baile parecen acumular un nuevo significado durante el sexenio de Alemán Valdés. Para empezar, en su campaña, el candidato es acompañado por un grupo de jarochos, quienes tocan y bailan para los públicos en todos los estados de la república. Estos fandangueros preparaban el terreno para el candidato, llegando unos días antes que él a cualquier sitio. José Andrés Cobos Panamá, integrante del grupo Tierra Blanca, explica:

Fuimos a todos los estados [...] y muy bien recibidos. [Éramos] un conjunto de avance; llegábamos unos dos o tres días antes a algún lugar, por decirlo, Guadalajara [...] se puso un tablado allí en la plaza principal, combinando el folklore veracruzano

con el folklore jalisciense, con mariachis [y] cantantes de Jalisco (entrevista personal, 10/I/01).

Varios testigos –como Cobos Panamá, Aguirre Tinoco y Guillermo Cházaro Lagos (1919-2010) (ex director de la Casa de Cultura en Tlacotalpan y decimista del grupo Siquisiri)– concuerdan en que el impulso que da Alemán Valdés al fandango veracruzano, sobre todo al son jarocho, logra promocionarlo dentro de las fronteras estatales, nacionales e internacionales:

Quando viene Miguel Alemán Valdés, lo saca [el son jarocho] como música de su campaña. Hasta *La Bamba* lo usa como segundo himno veracruzano (entrevista personal con Aguirre Tinoco, 19/XII/00).

...lo promovió, lo internacionalizó porque apoyó a grupos de jarochos de Tlaxicoyan, de Alvarado, que abrieron las puertas de las difusoras de la capital [...] se formaron grupos y llevaron el son; fueron hasta el extranjero (entrevista personal con Cházaro Lagos, 18/XII/00).

Siguiendo la tradición de la décima comprometida del siglo XIX, Aguirre Tinoco cita una dedicada al presidente Alemán en la que se aprovecha de la fuerte conexión entre el mandatario veracruzano y el son jarocho:

Bamba que fuiste domeñadora
de la gente del planío
Tus notas ahora suenan en salones fríos,
Donde para darnos coba
Sin gracia y sin bríos
La mistifica la embajadora
Tal cual la patria tan entregada por trece dólares.
A ti que fuiste timbre de ingenio
Los mil tartufos de este mi sexenio
Tan mistificado como pregón
Y por eso te pido por compasión

Que se acabe *La Bamba*

Que se acabe *La Bamba*

Y venga otro son (Aguirre Tinoco, entrevista personal, 19/XII/00, citando a Juan Gonzalo Beltrán [?]).

Carlos Loret de Mola, en el periódico *Excelsior*, también nota la conexión entre este son particular, *La Bamba*, y el gobierno alemanista: “Aleman repasa al país que ya conoce bien desde el arranque provinciano y pobre, en una campaña alegre, a los acordes de *La Bamba*, segundo himno nacional durante siete años” (citado por Krauze, 1997: 96).

Finalmente, bajo la administración alemanista, en 1947, se funda la Academia de la Danza Mexicana entre cuyos objetivos estaba el de “proyectar una danza ‘mexicana’” –aunque, notablemente, utilizando técnicas de danza basadas en estilos extranjeros–. Esta escuela es de suma importancia para la creación de intérpretes profesionales, algunos de los cuales llegan a fundar ballets folclóricos (Sevilla, 1990). Si bien estos ballets y sus escenarios teatrales tienen sus raíces en las tonadillas de los siglos XVIII y XIX, una diferencia importante es que se convierten en grupos apoyados oficialmente por el gobierno, lo cual ha llevado a Amparo Sevilla a la conclusión de que son danzas y bailes tradicionales utilizados “...por la clase dominante para la conformación de una política e ideología de carácter supuestamente nacionalista, llevada a cabo por el Estado” (Sevilla, 1990: 157). Estos fandangos “oficiales”, junto con la creación de la Academia de la Danza Mexicana y el Instituto Nacional de Bellas Artes, son frutos de la “doctrina de la mexicanidad” que sostiene Alemán Valdés –una doctrina que propone “el rechazo al imperialismo y el resaltamiento de los valores nacionales”; como se dice, “para nuestros problemas había soluciones propias” (Agustín, 1990: 106).

Conclusión y reiniciación

A través de los siglos, las letras de los sones y de las décimas han tenido, a veces, una significación de protesta o crítica social; algo que no se pierde por completo con la confiscación del fandango por el gobierno central.

Los mismos bailes, también, han constituido un peligro para ciertas autoridades religiosas. Pero es precisamente con esa apropiación donde se ven con claridad los dos polos que habita la tradición fandanguera y cómo ha viajado para llegar a ellos: primero, como una amenaza religiosa y política; luego, como una imagen romántica y teatral; y finalmente, como una representación ideal del regionalismo y estatismo. Así pues, tenemos, por un lado, una expresión legítima del pueblo; y por el otro, un mito útil.

A pesar de esta situación, y como resultado de los impulsos alemanistas, se crea un estilo dancístico que se incorpora desde —o, mejor dicho, se estandariza con— la fundación del Ballet Folklórico de México por Amalia Hernández. Esta adopción ha sido fuertemente criticada por muchos de los fandangueros jóvenes. La opinión más común que he encontrado es que no representa verdaderamente el ambiente de un fandango jarocho, sino que es más bien un espectáculo o *show*, debido a que el fandango “auténtico” es un evento compartido donde participa la comunidad; por ello, una (re)presentación de un fandango del ballet folklórico es, en los mejores términos, una idealización del evento; y, en los peores, una falsificación.

Sin embargo, allí no termina la polémica. En un trabajo anterior analizo el efecto que tiene el turismo en una tradición musical hawaiana —la *ki hoʻalu*, o *slack key guitar*— y encuentro que el fenómeno conocido como Renacimiento Hawaiano —un movimiento social que, durante los setenta, promueve la cultura “auténtica” indígena— es una reacción contra las políticas económicas del Estado (Kohl, 1989). De una manera similar, creo que tanto la reacción que se advierte como las opiniones que se escuchan contra el fandango o el son “oficial” son repercusiones de la política cultural que se puso en marcha en los últimos años de la década de los cuarenta. O sea, el fandango y sus componentes —el baile, la música y la poesía—, de los que se apropia la máquina política alemanista como una expresión regionalista dentro de su esquema nacional de la “mexicanidad”, ha sido una espada de doble filo: justamente por representar un ideal, un mito, y/o una mentira —dependiendo de cómo se quiera concebir— ha demandado, al mismo tiempo, que se reevalúe su representación. Por eso, Alberto de la Rosa —director del grupo de son jarocho Tlen Huicani, de la

Universidad Veracruzana– defiende, en un artículo periodístico, su modo de tocar, vestir y presentar (Vázquez Pacheco, 2000).

No obstante, sin esa representación oficial, central y urbana de una tradición periférica, rural y campesina, dudo de que hubiera ocurrido el “movimiento jaranero” en los años ochenta y la explosión de interés y creatividad por el mismo fandango “auténtico”. En términos muy simples, mucho de lo que realizan las nuevas generaciones de fandangueros, y lo que significa el fandango para ellos, es una reacción deliberada contra los grupos estatales y, por tanto, dependientes de ellos al mismo tiempo. Es decir, sin la significación oficial y nacional del fandango alemanista tal vez no existiría la significación contemporánea del fandango “auténtico” y tampoco regional.

El son jarocho: una historia de los elementos integrales y la constitución de la música latinoamericana-caribeña

EL CONCEPTO DE INTEGRACIÓN implica proveer “integrantes” con quienes se forma un componente total. Esta tesis de la integración se puede aplicar no solamente a cuestiones político-económicas sino también a las culturales, sobre todo en América Latina y el Caribe, donde la composición musical ha tenido muchas implicaciones importantes e interesantes.

Los propósitos de este trabajo son dos: primero, presentar los aspectos musicales que han intervenido en la formación del son jarocho; y segundo, analizar la participación internacional de este género. Antes de mostrar los elementos del son jarocho, veremos el proceso general de la integración musical que ha ocurrido en América Latina y el Caribe.

Los elementos integrales de la música latinoamericana y la caribeña

Las tres fuentes principales que han dado el fuerte impulso a la formación de la música latinoamericana y caribeña son: 1) la indígena, 2) la europea y 3) la africana. Aunque la mayor influencia proviene de las dos últimas, también, dependiendo de la región cultural, es importante la indígena. Respecto

a los indígenas, Nettl (1985: 183) afirma: “Prácticamente ya nadie duda de que los amerindios llegaron de Asia, atravesando el estrecho de Bering, en varias o muchas oleadas, a partir de hace unos 50,000 años”; sin embargo, Gómez García y Eli Rodríguez (1995) sostienen la posibilidad de una procedencia mutua de Oceanía en la formación del “hombre americano”. A pesar del hecho de que existen ejemplos de instrumentos autóctonos, se sabe muy poco sobre la música precolombina: sus formas, sus melodías, sus ritmos, etc. Esto se debe, en parte, a que no había en Mesoamérica una manera precisa de fijar los aspectos sonoros, ni en escrituras ni, obviamente, en grabaciones auditivas. También, esta carencia de conocimiento se debe a la conquista casi total de los europeos sobre los indígenas americanos y a la falta de interés de los primeros en los aspectos musicales de los conquistados. Cuando algún cronista tenía la disposición para captar la música de los pueblos originarios le faltaba la capacidad para anotarla sistemáticamente.

Esta conquista musical, o sea la integración forzada, tomó dos formas en las Américas: una, en América Latina y el Caribe; y otra, en América del Norte. En general, produjo una mezcla muy intensa de las tres fuentes principales hasta el punto en el que, en muchos casos, difícilmente se pueden separar e identificar los integrantes originales. Esto es más cierto respecto a la música indígena que a la europea o africana; o sea, en América Latina y el Caribe, el proceso de integración musical ha sido tan completo y complejo que es casi imposible determinar, con seguridad, las características autóctonas puras.

Irónicamente, fue justo en América del Norte donde estaba menos permitida la integración cultural entre lo indígena y lo euroafricano, (hoy, Estados Unidos y Canadá), donde todavía se encuentran los rasgos asiáticos originales de la música americana precolombina. Siempre hay que tener en cuenta que esta misma música amerindia seguramente ha seguido su propia evolución y que poco sabemos sobre la música asiática de hace miles de años; no obstante, distinguimos ciertas similitudes entre, por ejemplo, la música de los inuit y la de las tribus de Siberia oriental. Estas semejanzas consisten en: 1) la mayor importancia de la melodía, en detrimento de la polifonía; 2) el uso de intervalos melódicos relativamente grandes; y 3) el empleo de un timbre vocal forzado y tenso.

En cuanto a la música indígena de la preconquista, podemos deducir lo siguiente: 1) los aspectos melódicos y rítmicos tomaban precedencia sobre los armónicos; 2) los instrumentos más importantes eran los membranófonos (p. ej., el huehuetl), los idiófonos (como el teponaztli, el raspador y la sonaja) y los aerófonos (las flautas, los silbatos, las ocarinas, etc.) –casi desconocidos fueron los cordófonos–; 3) las melodías se basaban en escalas de cinco o menos tonos; 4) se utilizaban formas simples con mucha repetición de motivos cortos; 5) tenía una fuerte conexión con los rituales religiosos y ceremoniales; y 6) era casi inseparable de la poesía y la danza.

La llegada de los europeos al Caribe, de Colón en 1492, y al continente americano, de Cortés en 1519, dio inicio a un nuevo proceso de integración cultural que tuvo efectos muy profundos no solamente sobre la música indoamericana sino también sobre la europea transportada. Casi al mismo tiempo, empezaron a llegar los primeros esclavos negros, con sus propias tradiciones, que contribuyeron enormemente a la enculturación musical.

Respecto a lo europeo, sobre todo en América Latina y, en menor grado, en el Caribe, las características musicales más importantes vinieron de la Península Ibérica; entre ellas: 1) el uso de los idiomas español y portugués en las letras de las canciones; 2) la introducción de ciertos cordófonos, de los cuales los más sobresalientes fueron la guitarra, el arpa y el violín; 3) el énfasis en la polifonía y, luego, en la armonía con que, más tarde, se crea un sistema binario de tonalidad mayor y menor; 4) el empleo de escalas heptatónicas; 5) la construcción de obras con formas complejas y basadas en la manipulación de temas musicales en que estos últimos frecuentemente se encuentran armonizados en intervalos de terceras y sextas paralelas; 6) el apego a un sistema rítmico simple y basado en la división del tiempo en dos, tres o cuatro golpes por unidad; 7) la presencia de divisiones fuertes en la función de la música, entre la religiosa y la secular, la “artística” y la popular, etc., a pesar de que Turrent (1996) presenta evidencia de que esta división no fue tan sentida en España como en el resto de Europa; y 8) una reverencia hacia el músico individual, sobre todo hacia el compositor. Es importante mencionar que no todos estos integrantes llegaron a tener el mismo impacto en cada región del Nuevo Mundo; tampoco se sintieron sus efectos al mismo tiempo por todos

lados, pues cada uno tiene su propia evolución histórica tanto en Europa como en las Américas.

La influencia de la música africana —traída principalmente por los esclavos negros de África subsahariana, pero también a través de algunas influencias, sobre todo las árabes, ya encontradas en la propia música española— ha tenido un impacto significativo en la formación de nuevas tradiciones por todo el continente americano. A pesar de que no se sabe con precisión cómo era la música africana hace más de 500 años, ésta conserva algunos de sus aspectos más sobresalientes como: 1) el énfasis en los instrumentos de percusión, o sea, en los membranófonos y los idiófonos; 2) la aplicación de polirritmo y, en general, un sistema rítmico muy complejo; 3) el uso de formas relativamente sencillas, con mucha repetición, y ciertas técnicas compositivas como la improvisación y la “llamada y respuesta”; 4) el empleo de escalas de entre dos y siete tonos que también incluyen microtonos; 5) la percepción funcional de la música que fomenta su creación en casi cualquier situación personal o social y que, además, impulsa la participación activa y espontánea de toda la comunidad; 6) la “plasticidad” temporal de las presentaciones, esto es, que la terminación de algún evento, pieza, etc., no está predeterminada; y 7) la conexión muy fuerte entre la música y las otras artes como la danza, la poesía, las artes plásticas, etcétera.

Como en el caso de la música europea, la africana tuvo repercusión de maneras distintas y en tiempos históricos diversos por toda América Latina y el Caribe. En la siguiente sección, veremos cómo se integraron algunos de los aspectos musicales de las tres fuentes principales en la creación del son jarocho.

Los integrantes del son jarocho

A primera vista, los elementos principales del son jarocho parecen ser de origen europeo, el más obvio de ellos es la lengua en que cantan los versos: el español; sin embargo, en entrevistas personales con algunos músicos, se ha mencionado el uso de lenguas indígenas para cantar sus sones. No

obstante, casi todos los demás componentes se derivan de España: los instrumentos, como la guitarra (en todas sus formas), el arpa, el violín, el pandero, etc., son esencialmente españoles, a pesar de que sus respectivos orígenes se pueden rastrear en África del norte o Asia. Una excepción podría ser la quijada de burro que se toca como raspador; falta información sobre este instrumento, cuya función original podría ser indígena –como ya se mencionó, existían raspadores precolombinos–; sin embargo, como no había burros en las Américas antes de la Conquista, su materia original tendría que ser por introducción española o africana.

Las formas armónica y poética también proceden de Europa. Respecto a la primera, la armonía típica europea de “tónica-subdominante-dominante” en tonalidad mayor es, sin duda, la más común en el son jarocho; en cuanto a la segunda forma, la poética, Roterman (1970) y Sheehy (1979) han demostrado que las variaciones líricas, como la quintilla, la copla, la décima, entre otras, son de origen español.

Las estructuras melódicas también tienden a seguir patrones españoles, sobre todo con el uso de los intervalos de terceras y sextas paralelas; sin embargo, existen contornos melódicos similares a lo que Sachs (1965) ha descrito como *tumbling strains*, posiblemente indicativos de fórmulas melódicas heredadas de culturas prehistóricas.

La fuerte exclusión del son jarocho del ámbito musical religioso también refleja un concepto más europeo sobre la función de la música en la sociedad. El hecho de que su uso siempre ha sido nada más secular, o sea, solamente para bailar, festejar, entretener, etc., y no para los servicios religiosos, parece ser una indicación más de la presencia europea.

Aunque los integrantes europeos, sobre todo los españoles, parecen ser los más fuertes en la formación del son jarocho, los africanos también representan una influencia muy importante, si bien poco se ha estudiado etnomusicológicamente. Como ha mostrado Pérez Fernández (1990), entre otros autores, el esclavo africano negro llegó al continente con los españoles. Además de la mezcla racial resultante entre indígenas, españoles y africanos, una de las primeras indicaciones de la influencia africana es el son *Chuchumbé*, cuyo nombre parece indicar cierta ascendencia africana, y que fue uno de los primeros sones veracruzanos que escandalizó a la comu-

nidad religiosa por su baile y texto “obsceno” (Sheehy, 1979: 23 citando al Ramo de Inquisición 1779: tomo 1297, foja 19-20). Existen dudas acerca de si el *Chuchumbé* es o no un son jarocho (ver el capítulo “De la rumba a la rumbaba” en este libro), ya que puede ser una influencia de la tendencia africana al incorporar otras artes a la música, particularmente la danza colectiva e improvisada.

Varias de mis fuentes orales³ han hecho la conexión entre los ritmos zapateados y los de ciertas tradiciones africanas. En particular, hacen hincapié en los polirritmos de los ensambles africanos y los del zapateado del son jarocho; sin embargo, aunque es cierto que existen polirritmos en los dos casos, falta un estudio que establezca la similitud musical con los datos histórico-sociales correspondientes. De manera similar, el grupo de son jarocho Son de Madera, de Xalapa, Ver., ha incorporado el instrumento llamado marimbol en su instrumentación regular. Aunque no hay duda de que este instrumento es de origen africano, el ejecutante de él, Octavio Rebolledo, en una entrevista, admitió que su uso dentro del son jarocho no es tradicional.⁴ Para este investigador, donde hay más influencia negra en el son jarocho es en su uso sociomusical. Por un lado, el evento principal en que se toca el son, el fandango, es (en muchos lugares, era) una celebración espontánea e improvisada de música, danza e interacción social. Muchos autores, como Sheehy (1979) y Vázquez Domínguez (1991), y varios informantes personales se han referido a la naturaleza participativa de la comunidad en general y a la falta de separación entre el músico o el bailarín y el público. Por otro lado, la “plasticidad” musical, tan integral en la música africana, también se encuentra en las presentaciones no comerciales o no teatrales del son jarocho. De hecho, uno de los aspectos más sobresalientes es que un son no tiene un límite temporal predeterminado en su presentación viva; se termina hasta que se cansan sus participantes, sean los músicos, los bailarines o el público.

³ Entrevista con Ramón Gutiérrez y Laura Reboloso.

⁴ Entrevista con Octavio Rebolledo.

Respecto a los aspectos indígenas, se han encontrado menos pruebas de su influencia en el son jarocho. A pesar del uso, mencionado con anterioridad, de algunos idiomas autóctonos, la incorporación de la quijada de burro o ciertas formas melódicas, no se hace mucha referencia, ni en la literatura ni en las entrevistas con fuentes orales, a la evidencia concreta de las influencias indígenas. Quizás ciertos temas animalísticos que se encuentran en el repertorio sean otro posible influjo; faltan más investigaciones para comprobar tal tesis.

Estas características, aquí presentadas de manera aislada, se integraron, y siguen integrándose, con varios grados de magnitud, para formar el son jarocho. Es fundamental tener presente que la integración de los elementos musicales probablemente no estuvo basada en decisiones conscientes, sino condicionada para adaptarse a los gustos y las actitudes sociomusicales (que también tienen en sí su propia evolución histórica) de los actores (músicos, compositores/autores, bailadores, público, etc.) respectivos de las varias épocas histórico-regionales. De igual manera, es significativo entender que el son jarocho sigue viviendo dentro del mismo proceso de integración y que, como resultado de él, es también un participante.

En la siguiente sección, se describe el papel que ha jugado el son jarocho en el ambiente de la música “extra regional”. Inicialmente, cómo ha actuado la música de América Latina y el Caribe, en general, en este proceso de integración musical.

La integración de la música de América Latina y el Caribe a la música mundial

Hasta el siglo xx se ha aceptado la integración de la música latinoamericana y caribeña a la escala mundial. Muchas de las formas y los estilos que han coexistido en estas regiones fueron transmitidos globalmente por músicos que reconocieron la unicidad de la música, dentro y fuera de las culturas originales.

En el mundo de la música clásica, probablemente el compositor americano más conocido e importante por integrar los elementos indígenas

y populares fue Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Este brasileño, quien empezó su carrera tocando en los ensambles de cafés, incorporó muchas características de la música folclórica y popular, como los ritmos sincopados africanos y las melodías líricas portuguesas, a la instrumentación y la tradición esencialmente europea occidental.

En México, dos personajes significativos en este rubro fueron Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940). En sus obras, no siempre fieles a las líneas estrictamente folclóricas, inevitablemente incluyeron elementos nacionalistas que, para ellos, se tradujeron en el uso de los instrumentos autóctonos y/o los ritmos copiados –a veces, imaginados– de la música indígena; todo esto integrado en el mismo sentido de orquestación y tradición europea que siguió Villa-Lobos.

Respecto a la inserción de los elementos folclóricos de la música veracruzana a la tradición clásica, no se puede dejar de mencionar la obra sinfónica *Huapango*, de José Pablo Moncayo (1912-1958). Esta pieza incorpora y manipula con brillantez la característica polimetría entre el compás de 6/8 con el de 3/4, típica de la música huasteca y jarocho. Un compositor veracruzano que regularmente incluía aspectos musicales locales en sus composiciones era Armando Lavalle (1924-1994); su *Primera Suite* para cuatro guitarras evoca muchos de los ritmos y melodías de la región jarocho. No obstante la importancia de lo anterior, ha sido en el universo de la música popular donde los múltiples estilos musicales latinoamericanos y caribeños han podido integrarse con más éxito y lanzarse a una participación musical y económica global. Tradiciones como el tango, la samba, el merengue, la rumba, el cha cha chá, la salsa, el mambo, el bossa-nuova, etc., han resultado de la integración de las tres fuentes principales ya mencionadas –la indígena, la europea y la africana (con mayor énfasis en estas dos últimas)– y que, a su vez, han introducido sus propios integrantes especiales y únicos a un mercado realmente mundial. Este proceso de integración se ve de forma clara a través de dos estilos principales: el jazz y el rock.

El jazz, una tradición que ya seguía su propia línea histórica de una integración musical entre lo europeo y lo africano, llega a incluir ciertos ritmos caribeños, en especial afrocubanos. Un año importante en esta historia es 1947, cuando Dizzy Gillespie (1917-1993) contrató a Luciano

“Chano” Pozo y González (1915-1948), percusionista cubano muy influido por los fuertes ritmos de África occidental que se encontraban en y alrededor de La Habana. En una anécdota, relatada por Stearns (1958), “Chano” hipnotizó, literalmente, al público durante un concierto con la banda de Gillespie, cuando tocó y cantó solo por unos treinta minutos.

Esta combinación del jazz de swing y los ritmos latinos –a veces llamada “cu-bop”– marcó una moda que fue imitada por otros jazzistas sobresalientes como Max Roach, Art Blakey, Cab Calloway, Duke Ellington, Stan Kenton, entre muchos otros; además, permitió la entrada de algunos músicos latinoamericanos y/o caribeños al mercado musical: primero, al de los Estados Unidos, y luego, al mundial. Unos ejemplos incluyen a Desi Arnaz, Carmen Miranda, Xavier Cugat, Tito Puente y Luis del Campo. Un aspecto interesante sobre esta integración es que quienes tuvieron más éxito comercial fueron los que simplificaron los polirritmos complejos originarios del “sur de la frontera” para que el público estadounidense pudiera bailar y apreciarlos cómodamente. Otro punto significativo, según Stearns, es que los músicos mismos tuvieron que llegar a un tipo de acuerdo musical para tocar juntos: ora presentaron piezas que hacían hincapié en los integrantes europeos, o sea, la armonía, la melodía y los instrumentos europeos (la trompeta, el clarinete, el piano, etc.); ora seleccionaron obras que enfatizaban los aspectos afrocaribeños o afrolatinoamericanos, como la polirritmia, las armonías/melodías con los intervalos de $3^a/6^a$ paralelos y los instrumentos de percusión (la conga, el güiro, la clave, etc.). Una técnica compositiva que resultó de esta integración fue el montuno, un motivo corto y repetitivo, melódico o armónico, sobre el cual se hacían improvisaciones.

El rock, que también es el producto de una integración de elementos musicales europeos y africanos, más algunos que se pueden identificar como norteamericanos no indígenas, ha producido sus propias variantes con la música latina. Uno de los líderes de este estilo es Carlos Santana (1947), quien se ha especializado en sintetizar los ritmos latinoamericanos y caribeños con armonías europeas, instrumentos europeos y afrocaribeños, letras en inglés y español e improvisaciones melódicas basadas en escalas del blues sobre un montuno.

Otro estilo que representa una integración y que normalmente se ubica dentro del rock es el reggae, un género que combina ritmos jamaquinos, pero derivados de los africanos, con armonías influidas de la música de Nueva Orleans. Dos músicos principales que impulsaron su desarrollo fueron Bob Marley (1945-1981) y Jimmy Cliff (1948). Lo interesante de la historia del reggae es que su verdadera aceptación mundial ocurrió cuando ciertos músicos y grupos británicos, como Eric Clapton, The Police, UB40, etc., adoptaron y adaptaron los elementos musicales o el repertorio de esta música y los popularizaron.

El son jarocho veracruzano también tiene su papel en este proceso de la integración musical de América Latina y el Caribe, aunque no con la profundidad de otros estilos. La siguiente y última sección analiza cuál ha sido su importancia dentro de esta historia.

El son jarocho y la integración de la música latinoamericana y caribeña

En los últimos años de la década de los cincuenta, un joven de California, Richard Valenzuela (1942-1959) tuvo un *hit* con su adaptación de *La Bamba*. Aunque mantuvo parte de la letra “auténtica” del son original, agregó un coro nuevo –una simple repetición de la palabra bamba– que sirvió como un *hook* o “gancho”, una técnica compositiva muy importante en la música comercial estadounidense. Como en otros ejemplos que hemos visto, también simplificó el patrón rítmico del 6/8 mezclado con el 3/4 a un simple y constante 4/4 que facilitó mucho el baile a un público más familiarizado con el estilo común del rock and roll. Un aspecto final, que no hemos visto en los otros ejemplos y que tiene que ver más con las condiciones sociales de Estados Unidos en ese momento que con las musicales, es que este joven chicano tuvo que cambiar su nombre profesional a Ritchie Valens: Ritchie, porque es una forma diminutiva común que comunica un sentido de juventud y familiaridad con su público; y Valens, para esconder sus raíces latinoamericanas que, durante esa época, no eran fácilmente aceptadas por la comunidad estadounidense.

Valens murió de forma trágica en un accidente de avión después de sólo un año de actividad profesional; si no fuera por ese hecho, tal vez hubiera integrado más elementos latinos a su versión de pop/rock. No obstante, es importante por ser el primer *chicano rock star* (Stambler, 1989: 709); en 1987, su adaptación de *La Bamba* se convirtió en un éxito verdaderamente global gracias a la película homóloga sobre su vida y el grupo que reprodujo esa versión, Los Lobos.

Conclusiones

El son jarocho se formó a través de la combinación de elementos musicales europeos, africanos y, en menor grado, indígenas. De igual manera, sus características se han utilizado en otros estilos como la música clásica europea, el jazz y el rock and roll.

Aunque el son jarocho no ha entrado al mercado mundial tanto como otras músicas latinoamericanas y caribeñas, éste y las demás sirven como metáfora para los aspectos sociales, económicos, políticos, etc.: el proceso de integración implica un periodo de adaptación en el que se aplican ciertos cambios que deben ser aprobados y aceptados, aunque sea inconscientemente, por la comunidad. La aceptación en masa parece aumentar de manera proporcional con la simplificación de algunas características originales, sobre todo la rítmica; en cualquier caso, existe una comunicación recíproca, aunque no sea inmediata, entre músico y público, que guía los cambios hacia una mayor aceptabilidad.

En el caso de la versión específica de *La Bamba* de Ritchie Valens, probablemente no representa una integración verdadera del son jarocho al género rock and roll, sino, más bien, un ejemplo de la norteamericanización de la melodía; no obstante, figura como parte de la latinoamericanización de la música comercial de Estados Unidos —tal vez la primera en las historias del son jarocho y del rock and roll.

Un análisis historiográfico sobre textos selectos del son jarocho

ORIGINALMENTE EL OBJETIVO de este trabajo historiográfico era analizar textos sólo de la región jarocho; sin embargo, después de revisar las colecciones de libros en la Unidad de Servicios Bibliotecarios y de Información (USBI) de la Universidad Veracruzana (UV), y los de la Biblioteca Gonzalo Aguirre Beltrán, del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social-Golfo (CIESAS-Golfo), descubrí una cantidad considerable de textos de la época alemanista, sobre la región estudiada y que mencionan específicamente al son jarocho. Por ello, el propósito de este ensayo se ha convertido en algo mucho más delimitado: analizar algunos textos con referencias al son jarocho, hechos por actores del periodo, con la intención de percibir mejor cómo se vio y se entendió esta tradición y cuál era su función en la sociedad contemporánea.

Los tres textos escogidos son:

1. La novela *Sólo tú eres mejor que el río. Novela fluvial del Papaloapan* (1952), de Octaviano Corro Ramos.
2. El estudio científico *La población de Veracruz. Historia de las lenguas. Culturas actuales. Rasgos físicos de la población* (1956), de Felipe Montemayor.
3. La memoria “Sayula, un pueblo de Veracruz” (1949), de Calixta Guiteras Holmes, en *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos. Tomo IX, 1928-1983* (1992).

Antes de hablar propiamente de las referencias musicales que hace cada autor, revisaré, en general, los textos respecto de sus objetivos, fuentes, organización, entre otros.

Los autores y los textos

Octaviano Corro Ramos nació en 1914 y se graduó en la Escuela Normal Veracruzana en 1936. Es cronista de la ciudad de Cosamaloapan –de donde es originario– y autor de *Vidal Tenorio: novela sotaventina* (1944) y de la biografía *General Miguel Alemán* (sin fecha); también es compilador de la *Antología poética del Papaloapan* (1993). En 1992 recibió la medalla Adolfo Ruiz Cortines de la LVI Legislatura del estado de Veracruz.

En su novela *Sólo tú eres mejor que el río. Novela fluvial del Papaloapan* (1952), no se presenta una metodología científica con objetivos, fuentes, etc., ni intenciones de definir una región conscientemente, pues es una obra de ficción. No obstante, trata de la gente, las tradiciones y los ambientes sociopersonales que reflejan el “color local” de las riberas del Río Papaloapan en Veracruz y que contribuyen a construir una región. La historia, prestada en gran parte de Shakespeare, gira en torno de los protagonistas Gastón Miranda y Noemí Mallard –dos jóvenes de lados distintos, pero cercanos, del río–, quienes se enamoran antes de que se descubriera que vienen de familias enemigas.

Todos los eventos tienen lugar sobre y alrededor del Papaloapan y el autor aprovecha la ocupación de Gastón, lanchero, para describir algunas localidades y citar su importancia histórica, por ejemplo, de la isla de la Candelaria –hogar provisional de Porfirio Díaz– y de San Juan de Mota –punto de conflicto donde se infligió una derrota a los franceses–. Todo ocurre entre los meses de abril y septiembre de 1920 con unas escenas retrospectivas a 1863 y 1912. En contraste con el final trágico de *Romeo y Julieta*, *Sólo tú eres mejor...* termina con las muertes de los padres de cada joven, hecho que permite que los muchachos vivan juntos felizmente.

La población de Veracruz. Historia de las lenguas. Culturas actuales. Rasgos físicos de la población (1956) es un estudio de antropología física que

se publicó por la iniciativa expresa del entonces gobernador del estado de Veracruz, Marco Antonio Muñoz, con la intención de sintetizar los resultados de otro trabajo, *Antropología Física de Veracruz* (1955), de Johanna Faulhaber.⁵ La idea de publicar de manera compacta *La población de Veracruz* es que el público tuviera al alcance los resultados que el gobernador consideraba importantes para su estado. Aparte de la síntesis presentada, contribuye con algunos datos e interpretaciones suyas al texto, como en la sección “Los restos de la población negra colonial”, y unas conclusiones no encontradas en el estudio original.

El autor, Felipe Montemayor —graduado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), de la Universidad Nacional Autónoma de México y antropólogo físico de la Dirección de Investigaciones Antropológicas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)— también escribió *Los efectos de la onchocercosis en la población de Acacoyahua, Chiapas* (1954) y *El método de tipo medio para el agrupamiento psico-biológico* (sin fecha).

Faulhaber, también antropóloga física del INAH, escogió lugares que tenían “los grupos más representativos de la población veracruzana” (1955: ix): 1) los huastecas, de la región de Tantoyuca; 2) los popolucas, de Sotepan; 3) los totonacas, de Papantla; y 4) los tepehuas, de Ixhuatlán de Madero. La metodología utilizada por ella, y respetada por Montemayor, se basó en las técnicas de estudio de la antropología física tradicional para la descripción y la clasificación de los grupos étnicos: el color, la figura y/o la medida de varias partes del cuerpo humano.

Además del texto de Faulhaber, Montemayor cita también como fuentes primarias al Censo de Población de 1940 y los estudios de Wigberto Jiménez Moreno, Frederick Johnson, Norman McQuown y Jorge A. Vivo, sin agregar los títulos o las fechas de publicación de estos últimos. Asimismo, se refiere al *Atlas* (1858), de Antonio García Cubas; *Lerbuch der Anthropologie* (1928), de R. Martin; y *El tipo sumario* (1950), de J.

⁵ También revisé este texto y, no obstante su papel como base técnica, opté por *La población de Veracruz* porque contiene información más pertinente a los propósitos del trabajo actual.

Gómez Robleda y Alfonso Quiroz Cuarón. Por desgracia, no incluye una bibliografía en su texto.

Montemayor difiere mucho en la organización y el contenido de su texto, comparado con el de Faulhaber. Además de minimizar el uso de la información técnica, las cifras y las tablas –“a fin de dar una idea más general del problema” (1956: 9)– presenta, en la primera parte, una historia lingüística de los indígenas, y en la segunda, unos aspectos culturales de la población mestiza veracruzana, la indígena actual y la negra colonial. Menciona, también, la influencia de los inmigrantes franceses e italianos y termina esta segunda sección con la preclusión de que “80 por ciento de la población veracruzana es mestiza de indígena y español, aunque guarda características regionales que la permiten clasificar en cuatro grandes subgrupos: serrano, jarocho, huasteco y tuxteco-istmeño” (1956: 30).

La tercera parte, “Características generales”, es la presentación de algunos datos del estudio original de Faulhaber, quien examinó 17 grupos de hombres y 17 de mujeres, cada uno con cien individuos. Se muestran las características generales, fisiológicas, descriptivas y somatométricas (de cuerpo, cabeza y cara), junto con el promedio de los coeficientes de variabilidad, el resumen de los caracteres físicos y la composición biotipológica de los grupos estudiados.

En la última y cuarta parte del texto, Montemayor revela sus conclusiones sobre los datos de Faulhaber; ninguna más desconcertante que la séptima:

Cuando dentro de algún tiempo hayan desaparecido los agrupamientos indígena y mestizo-criollo [...] como sucede con los nahuas de Pajapan, Zongolica y Huatusco y los mulatos, y puedan construirse nuevas gráficas, entonces el mestizaje en el Estado de Veracruz habrá alcanzado una etapa superior y perdido su selectividad (1956: 78).

Asimismo, Montemayor es más específico al identificar y definir sus regiones. Las agrupa, principalmente, teniendo en cuenta las características físicas de la población veracruzana, dividiéndola de la siguiente manera:

- 1) La población mestiza veracruzana
- 2) La población indígena actual

- 3) Los restos de la población negra colonial
- 4) La influencia de los inmigrantes franceses e italianos

Después, este autor ubica a cada una de estas divisiones dentro de ciertas áreas geográficas y urbanas.

El caso de la población mestiza veracruzana es el más elaborado y se define según tres criterios:

- 1) Quienes lo son desde el punto de vista físico, por resultar del mestizaje de indígenas y españoles
- 2) Quienes son descendientes de extranjeros parecen haber perdido sus características distintivas
- 3) Quienes siendo predominantemente indígenas ignoran su idioma nativo (1956: 21)

Adicionalmente, se consideran:

- 1) Los datos del medio geográfico (relieve, hidrología, temperatura media anual, lluvia)
- 2) El uso del idioma castellano
- 3) Las ocupaciones (caza, pesca, agricultura, ganadería)
- 4) Otras características culturales (habitación, cerámica, alimentos característicos, transporte, vestidos y adornos, fiestas, galeras y usos de las mismas, algunas prácticas religiosas, otros rasgos peculiares) (1956: 21)

Citando dos trabajos previos de José Luis Melgarejo Vivanco, *Tabla de clasificación de la población mestiza* y *Carta etnográfica de Veracruz*, Montemayor clasifica a la población mestiza dentro del siguiente esquema etnorregional:

- 1) Serranos (serranos “propiamente dichos”, frigoserranos, serranos costeños)
- 2) Jarochos (de sotavento, del interior, del norte)
- 3) Huastecos (de la región petrolera, del interior, del norte)

- 4) Tuxteco-istmeños (istmeños tehuanos, tuxtecos, istmeños “propia-mente dichos”) (1956: 22)

Respecto a *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos* (1992), es una colección de 11 tomos donde se reúnen los escritos de 104 visitantes al estado; fue publicada con la intención de “descubrir los distintos ángulos desde donde se contempló América [a través de] la crónica de viaje” (1992: t. I, 9). Tanto el puerto como el actual estado de Veracruz gozan de un estatus especial en esta “contemplación americana” por ser el punto de entrada al continente para la mayoría de los viajeros.

Entre los ejemplos de la “literatura de viaje” presentados –cartas, diarios, crónicas, informes, artículos periodísticos, estudios científicos, etc.,– se encuentran los

...fragmentos de la vida cotidiana del pasado [y] los episodios axiales del ámbito político y económico, vistos a través de la lente de conquistadores, representantes de gobiernos extranjeros, empresarios, científicos, escritores, inmigrantes... (1992: t. I, 9-10).

Al retratar al indígena, al “nuevo español” y al mexicano, se presenta la oportunidad para el veracruzano de verse a sí mismo a través los ojos del otro, con el transcurrir de los siglos.

La coordinadora de la colección, Ana Laura Delgado Rannauro, recibió su título de maestra en Historia en la Facultad de Historia de la UV, en 1977; ha escrito *El sindicato de Santa Rosa y el movimiento obrero de Orizaba, Ver., –tesis para la maestría–*, *La cocina veracruzana* (1992) y *Corazón mío... Versos que laten* (2006). Actualmente, es directora de Ediciones El Naranjo.

Los tomos del I al IX de *Cien viajeros en Veracruz* contienen textos de extranjeros, escritos entre 1518 y 1983.

<i>Tomo</i>	<i>Años</i>
I	1518-1697
II	1755-1816
III	1822-1830
IV	1831-1832
V	1836-1854
VI	1856-1874
VII	1879-1896
VIII	1896-1925
IX	1928-1983

Los dos últimos (x y xi) son dedicados específicamente a escritores nacionales como Melchor Ocampo y Luis Felipe Palafox.

<i>Tomo</i>	<i>Años</i>
x	1839-1875
xi	1875-1967

Por otra parte, se mencionan dos textos especializados que sirvieron como punto de partida para la búsqueda de material sobre el son jarocho: *Fuentes para la historia de la ciudad de México 1810-1979* (1984), de Alejandra Moreno Toscano, y *Anecdotario de viajeros extranjeros en México, siglos XVI-XX* (1988), de José Iturriaga de la Fuente.

Calixta Guiteras Holmes (1905-1988) –incluida en el tomo ix– nació en Cuba y realizó el doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana. Por sus actividades revolucionarias y las de su familia se exilió en México. Después estudió en la ENAH; más tarde dio clases en dicha escuela, en la Universidad de Yucatán, en la Universidad Nacional Autónoma de México, entre otras. Asimismo, llevó a cabo investigaciones etnológicas sobre los tzotziles y los lacandones, en Chiapas, y los popolucas, en Veracruz. Es autora de varios textos, por ejemplo *Peligro del alma* (1965) y *Cancuc: etnografía de un pueblo tzeltal de los altos de Chiapas* (1944).

El texto de Guiteras Holmes (más adelante lo veremos) se toma de su estudio sociológico *Sayula* (1952), escrito en 1949, donde revela sus primeras impresiones sobre este pueblo con algunas observaciones preliminares. Entre los tópicos, comenta lo siguiente: 1) las nuevas obras modernizadoras, como el hospital, las oficinas del gobierno municipal, el drenaje, las carreteras, etc.; 2) acerca del entonces presidente de la república, Miguel Alemán –originario de la región– y la esperanza, por parte de los habitantes, de que les hiciera llegar “la abundancia”; 3) las condiciones generales del pueblo, como las viviendas (su construcción, sus características, su organización, etc.), las calles, la carencia de agua, el clima y los servicios públicos; 4) algunos aspectos históricos –p. ej., los desastres que ha sufrido el pueblo–; y 5) las costumbres cotidianas de vestuario, de las actividades comerciales, entre otros.

Aunque la autora no intenta reconstruir de manera sistemática una región, identifica políticamente el territorio de su estudio, según los perímetros jurisdiccionales de Sayula; también menciona que el pueblo se ubica a unos 25 o 30 minutos en camión desde Acayucan. Además, incluye un dato geográfico cuando apunta a que se encuentra “en terreno alto en relación con el resto del municipio” (1992: t. ix, 274).

A continuación se presentan las referencias específicas que realizan los autores Octaviano Corro Ramos, Felipe Montemayor y Calixta Guiteras Holmes en cuanto a la música, en general, y al son y al fandango jarocho, en particular.

Las referencias musicales

Corro Ramos hace unas cuantas alusiones a los músicos y a la música en varios pasajes de su novela, pero dedica todo el cuarto capítulo –cinco páginas– a la descripción de un fandango jarocho. En esta escena, Noemí y Gastón, antes de que sepan de sus identidades familiares, zapatean juntos, mientras los habitantes del pueblo de Cosamaloapan –quienes saben bien el significado de sus apellidos– comentan sobre los eventos trágicos por venir a consecuencia de la relación romántica que surge en este momento entre los dos jóvenes.

El autor menciona los instrumentos del grupo jarocho que toca en el fandango: arpa, guitarra y requintos; además, el repertorio musical: *El Pájaro Cú*, *La Morena*, *La Bamba*, *El Aguadulce*, *El Colás*, *El Palomo*, *El Jarabe*, *El Zapateado* y *Los Panaderos*. Respecto a este último son, comparte algunas estrofas de su letra:

Arriba, arriba los panaderos,
arriba, arriba y a trabajar,
que buenas muñecas tienen,
para buen pan amasar.

Busque uste' su compañero,
que la [*sic*] quiero ver bailar,
y si no quiere salir,
yo se lo habré de empujar (1952: 44).

Asimismo, proporciona sus impresiones del baile:

Gastón va soltando sus vigorosos y tensos músculos para bailar también con gracia y desenfadado, su esbelto cuerpo ligero está allí sobre las tablas de roble haciendo vibrar sonoro el plinto de la tarima (1952: 45).

[Noemí] mueve los pies también ágil y libremente, no tuvo timidez ni al comenzar y ahora sobre la tarima resonante, el taconeado seguro y firme de Gastón está mezclado al más fino pero también seguro y sonoro taconeado de Noemí que está allí, sobre la estrada tarima de roble, luciendo la maravilla longana de su cuerpo, su pelo rubio tendido al aire y el erecto y macizo conjunto de sus senos, bajo la mirada apremiante y codiciosa de todos (1952: 46).

Ahora veremos las referencias que hace Felipe Montemayor a la música, que son escasas pero interesantes. En un párrafo corto, de la sección “Veracruz, un Estado mestizo de la nación mexicana”, escribe, respecto a las contribuciones africanas: “Aunque los núcleos negros de la época colonial han dejado alguna influencia cultural, especialmente en la música y en la danza, son aisladas las comarcas donde se observan los rasgos físicos de este aporte racial” (1956: 29).

Para los propósitos de este estudio, es más importante la tabla intitulada Clasificación de la población mestiza según sus rasgos culturales (ubicada entre las pp. 24-25). No obstante la carencia del espacio dedicado al tema en esta tabla, presenta un intento de construcción de una región incorporando específicamente los aspectos musicales. Los jarochos de Sotavento –de los pueblos de Alvarado, Cosamaloapan, Tlacotalpan, entre otros–, por ejemplo, incluyen en sus fiestas, según la tabla, sones tocados con requintos, arpas y jarana; y danzas sobre una tarima que sirve como caja de resonancia. Los jarochos del norte –de los municipios de Actopan, Alto Lucero, Nautla y Paso de Ovejas, entre otros– tocan sus sones con arpa y jarana, cantan décimas y usan una tarima sin caja de resonancia. Finalmente, los jarochos del interior –de Carrillo Puerto, Soledad de Doblado, Tierra Blanca, etc.– tienen fiestas iguales a las de los jarochos de Sotavento.

Por su parte, Calixta Guiteras Holmes dedica unos cuantos párrafos al tema musical en “Sayula, un pueblo de Veracruz”: afirma que hay una banda de vientos y unas marimbas. En cuanto a la danza, menciona que no se baila la música de la banda de vientos, aunque es tocada en las bodas. La música de los bailes de la comunidad es de marimba. Algunos jóvenes lo desaprueban e, inclusive, en muchos casos, cuando se casan, una muchacha tiene prohibido volver a participar en uno. Asimismo, las mujeres popolucas, como regla general, tampoco se integran al fandango.

Respecto al son jarocho, declara:

La jarana es otro pasatiempo. Por las noches se la [*sic*] oye acompañando quintas y décimas en las calles o en el portal de una casa. Los cantadores improvisan, comenzando uno y respondiendo los demás. No falta la jarana en ninguna fiesta, con sus versos alusivos, que a todos encanta (1992: 285).

Conclusiones

Aunque esta muestra de textos de la época estudiada no sea suficiente para llegar a conclusiones definitivas, respecto a las fuentes del son jarocho, en general, creo que se puede proponer la hipótesis de que existen más

novelas, estudios científicos y/o memorias que proporcionan datos semejantes. Otros textos consultados pero no incluidos en este trabajo, por límites de espacio, que confirman o niegan esta suposición son: el libro de poemas *El Papaloapan. Testamento social de un río* (1951), de Luciano Kubli; *Papaloapan: cuentos del llano y del río* (1950), de Humberto Celis Ochoa; y *Veracruz de mis recuerdos* (1953), de Eduardo Turrent Rozas.⁶

El hecho de que haya tantos ejemplos que caben en este esquema temporal —décadas de los cuarenta y los cincuenta—, considerando la indagación en dos bibliotecas solamente —la USBI y la del CIESAS-Golfo—, llama al optimismo para hacer una búsqueda más amplia. También, se advierte la importancia del gobierno en la publicación de tales textos, pues dos de los tres mencionados se realizaron con el apoyo del gobierno del estado de Veracruz.

Cada uno de los tres discursos referidos proporciona una perspectiva de la historia y de la música distinta pero valiosa: la novela de Corro Ramos revela el sentimiento personal de un *insider* que comunica valores socioculturales íntimos; el estudio científico de Montemayor presenta datos fríos y cuantificables; y las memorias de Guiteras Holmes relacionan las sensaciones de una novata frente a la cultura, balanceadas con la objetividad de una *outsider*. En el primer libro, la música es un elemento que propicia el enamoramiento de los protagonistas; en el segundo, funciona para distinguir y separar miembros de un grupo étnico; y en el tercero, es una coloración más de una cultura ya altamente cromática.

Aunque ninguno de los autores dedica un espacio significativo al son jarocho, el hecho de que lo mencionen es indicativo de su importancia, considerando que ninguno de ellos es especialista en asuntos musicales y que, dada la época en cuestión, no se estudiaba la música folclórica mexicana de manera seria o sistemática. Por esas mismas razones, no se presenta información sobre la música con calidad técnico-analítica; se trata más bien de impresiones y/o observaciones generales. Cuando hay intentos de

⁶ También revisé los estudios de Gonzalo Aguirre Beltrán, interesantes precisamente por no incluir alguna mención del son o el fandango, especialmente *Los pobladores del Papaloapan: biografía de una boyra* (1956).

cuantificar el fenómeno musical, éstos son de índole instrumental, de letra o de repertorio; no hay, pues, pruebas de la utilización de un método analítico-musical, por ejemplo, respecto a sus melodías, armonías o ritmos.

También por la falta de especialización, muchas de las referencias encontradas en estos tres ejemplos pueden ser dudables: Montemayor hace una distinción entre la tarima y la caja de resonancia cuando las dos son una, es decir, el mismo instrumento; Corro Ramos indica el uso de guitarra y requintos cuando es mucho más común el empleo de jaranas y un solo requinto.

Mito, música y multiculturalismo: el invento de la tradición y el son jarocho

LA MÚSICA, COMO UNA FORMA ARTÍSTICA o como un fenómeno cultural, siempre ha servido para hacer conexiones especiales entre sus sonidos e imágenes y las personas que los experimentan. La liga más obvia es de tipo emocional: amor/odio, gusto/disgusto, aprobación/desaprobación, etc.; o sea, no importa el estilo musical que se presenta, una reacción ambivalente es poco común. Sin embargo, existen otros lazos menos obvios –o, tal vez, menos admitidos– entre una música y su público, muchos de los cuales han funcionado para distinguir ciertos grupos de otros, hasta ayudar a establecer una identidad particular para ellos.

Este capítulo consta de tres partes: en la primera, presentaré un argumento teórico e histórico sobre el papel particular que tiene la música dentro de un armazón multicultural y multihistórico, especialmente en la creación de tradiciones; en la segunda, mostraré algunos ejemplos del son jarocho, y cómo ciertas características de su repertorio se han prestado para la promoción de una identidad multicultural dentro de cierto ambiente; y en la tercera, expondré cómo el son jarocho ha participado en un experimento social que, hasta el momento, ha resultado en dos reacciones distintas: 1) la mezcla con otra cultura, más comercial y dominante; y 2) la creación de un símbolo y un llamado vigoroso para una cultura minoritaria que se encuentra en una sociedad extensa y opresiva.

Antes de iniciar, aclararé algunos conceptos y definiciones. El multiculturalismo, como se presenta aquí, se refiere, básicamente, a la existencia

de más de una cultura en un espacio geográfico o región. No obstante, esta definición simple conlleva implicaciones sociales profundas; abordaré de forma breve las que tratan de la música y/o los músicos.

El término mito se entiende no necesariamente en el sentido de significar una falsedad, sino como un mecanismo para explicar un evento o fenómeno que, tal vez, no está comprendido del todo.

Con frecuencia, el son jarocho se define como la tradición músico-dancística, producto de las culturas españolas, africanas e indígenas (Loza, 1992; Sheehy, 1979) que ha existido desde, por lo menos, el siglo XVII (García de León, 1991), y que es originaria de la zona centro-sureña del estado de Veracruz. Los instrumentos indispensables son la jarana, el requinto jarocho y el arpa, aunque existen muchas variantes de ella por todas las comunidades subregionales.⁷

El mito y la música

Jacques Attali (1985) presenta un argumento interesante sobre el papel especial que tiene la música en cualquier sociedad. Para él, la música es más que una forma simple de entretenimiento; es un mensaje codificado que contiene información específica sobre un grupo de personas. Por ello, afirma: “[La música] refleja la manufactura de una sociedad; constituye las ondas audibles de las vibraciones y signos con que se hace una sociedad. Un instrumento para entender qué nos induce a descifrar una forma sonora del conocimiento” (1985: 4).⁸

La música, entonces, no sólo nos da una especie de mapa cultural de una sociedad, sino que además participa activamente en su construcción;

⁷ La jarana es una guitarra pequeña de cuatro cuerdas, frecuentemente dobles, que se utiliza para proveer el acompañamiento armónico y rítmico; el requinto jarocho es otra guitarra pequeña de cuatro o cinco cuerdas, simples, que se usa para tocar contramelodías.

⁸ “[Music] reflects the manufacture of society; it constitutes the audible waveband of the vibrations and signs that make up society. An instrument of understanding, it prompts us to decipher a sound form of knowledge.” Todas las traducciones son mías.

es “...una herramienta para la creación o la consolidación de una comunidad” (Attali, 1985: 6).⁹

David Cannadine¹⁰ también hace hincapié en la importancia de la música en el proceso creativo no solamente de las sociedades sino también de sus tradiciones. Incluye la organización y el éxito de una presentación musical entre los 10 aspectos del rito, la presentación y el contexto que se necesitan investigar para analizar la “invención de las tradiciones”. Entre 1820 y 1870, sostiene Cannadine, la falta de interés en, o la habilidad de, producir y ejecutar una presentación musical de calidad es parte de la razón por la cual Gran Bretaña no pudo mostrar ni dar la impresión de tener una sociedad armoniosa.

Attali también concibe a la música como una esencia política y crucial para predecir la formación de la sociedad, no solamente en reflejarla.

Mozart y Bach reflejan el sueño burgués de la armonía mejor que, y antes de, toda la teoría política del siglo XIX. Existe en las óperas de Cherubini un fervor revolucionario raramente logrado en el debate político. Janis Joplin, Bob Dylan y Jimi Hendrix dicen más sobre el sueño libertario de los sesenta que cualquier teoría de la crisis. Los productos estandarizados de los programas de variedades, de los últimos éxitos y del negocio de entretenimiento de hoy día son caricaturas patéticas y proféticas de las formas futuras del canalizador represivo del deseo (Attali, 1985: 5-6).¹¹

El razonamiento de Attali da fundamentos a los argumentos presentados en el texto de Hobsbawm y Ranger (1983), quienes cuestionan seriamente las tradiciones culturales y las examinan para ver su relevancia, su éxito e,

⁹ “...a tool for the creation or consolidation of a community.”

¹⁰ Véase Hobsbawm y Ranger, *The Invention of Tradition* (1983).

¹¹ “Mozart and Bach reflect the bourgeoisie’s dream of harmony better than and prior to the whole of nineteenth-century political theory. There is in the operas of Cherubini a revolutionary zeal rarely attained in political debate. Janis Joplin, Bob Dylan, and Jimmy [sic] Hendrix say more about the liberatory dream of the 1960s than any theory of crisis. The standardized products of today’s variety shows, hit parade, and show business are pathetic and prophetic caricatures of future forms of the repressive channelling of desire.”

incluso, en un caso, su fabricación. Se demuestra que tradiciones supuestamente muy viejas son, de hecho, prácticas de reciente creación aunque hechas casi siempre con la intención de ligarlas con el pasado. Por eso, Hobsbawm define el concepto de la “tradicción inventada” como

...un juego de prácticas, normalmente gobernado por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de una naturaleza ritual o simbólica, que pretende inculcar ciertos valores y normas de conducta a través de la repetición, lo cual, automáticamente, implica continuidad con el pasado (Hobsbawm y Ranger, 1983: 1).¹²

Como vimos en el ejemplo de Cannadine, la música tiene un papel significativo dentro de esta “tradicción de inventar tradiciones”. Hugo Trevor-Roper (Hobsbawm y Ranger, 1983) alude a otro ejemplo referido al uso de la gaita y su repertorio “tradicional” como un símbolo de la patria nativa escocesa. Aunque se considera representativo de la Escocia antigua, el instrumento, como se conoce hoy día, es, de hecho, un desarrollo moderno.

Un argumento similar y agudo hace Prys Morgan en “From Death to a View: The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period” (Hobsbawm y Ranger, 1983). Durante los años intermedios del siglo XVIII, muchas de las melodías cantadas por los galeses eran realmente de origen inglés, a pesar de que los galeses, según Morgan, en esa época habitualmente ridiculizaban a los ingleses por su falta de creatividad musical. Cien años después, se consideró a Gales como la “Tierra de la Canción” desde siempre, y el arpa triple¹³ de repente apareció como el instrumento nacional proveniente desde la prehistoria.

Con frecuencia sucede lo siguiente: una persona lleva un papel esencial en la creación de los mitos necesarios para producir una nueva tradición, aunque ésta se acepta desde antaño. Por ejemplo, el arpista escocés Blind John Parry publicó en 1742 una colección de piezas bajo el título de

¹² “...a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past”.

¹³ Así llamada por sus tres juegos de cuerdas.

Ancient British Music, donde asocia su música contemporánea con la de los druidas de la antigüedad. A pesar de sus reclamaciones, el contenido melódico de sus piezas muestra características más modernas que antiguas.

Respecto al arpa triple, defendida vehementemente durante este periodo como de origen antiguo galés, resulta ser pariente del arpa barroca italiana, muy popular en Inglaterra durante el siglo xvii de donde fue llevada al norte de Gales durante la década de 1690 o los primeros años de 1700 para luego llegar al sur galés. Poco después, gracias a la ejecución virtuosa de Thomas Blayney y el apoyo generoso de la Dama Llanover—quien, según Morgan, nunca hubiera fomentado, en gran medida, el interés en el instrumento si hubiera sabido que era de origen italiano—el arpa triple se hizo conocido como el “instrumento nacional galés *par excellence*” y tomó el lugar de otros instrumentos más viejos como el pibgorn¹⁴ o la crwth.¹⁵

Respecto a la música y su relación con un grupo específico de personas, es importante recordar que la música casi siempre se utiliza para transformar o trascender una experiencia ordinaria, o sea, para inducir un estado de trance (en el sentido de hipnótico) durante una ceremonia religiosa o simplemente para hacer que un viaje en automóvil sea menos monótono. La música puede, de alguna manera, convertir una experiencia ordinaria en extraordinaria. Cualquier sensación o reacción será de acuerdo con la naturaleza del sistema social del cual es una parte. Esto explica, hasta cierto grado, por qué culturas distintas tienen músicas distintas. En la música clásica del sur de la India, por ejemplo, hay una jerarquía clara de importancia dada a los diferentes instrumentos de un ensamble similar al sistema de castas que existe dentro del sistema hindú. Sin embargo, entre algunas tribus de pigmeos de África central, que tienen una forma más igualitaria de la sociedad y sin ningún tipo de liderazgo comunitario formal, no hay ningún líder musical reconocido (Nettl y otros: 1992).

¹⁴ Un tipo de clarinete (ver “pibgorn” en el *Diccionario Harvard de Música*).

¹⁵ Un tipo de violín antiguo (ver “crowth” en el *Diccionario Harvard de Música*).

Aunque este aspecto de la música de ninguna manera explica todas las diferencias que se encuentran en las diversas tradiciones musicales del mundo, ayuda a entender las variantes organizativas que ocurren. También, nos enfrenta con un problema muy interesante cuando consideramos las opciones dadas, y las decisiones exigidas, por un nuevo público multicultural y consumidor en masa: ¿qué decisiones tomarán los ejecutantes para cumplir tantos pedidos contradictorios para ciertos tipos específicos de música? ¿Qué pasa con una música cuando ya no intenta cumplir con las demandas de la “tradicción” sino que responde a unos requisitos más generales, tal vez, globales? En la segunda y tercera partes veremos cómo se resolvían estos problemas en el pasado y cómo se confrontan y se resuelven hoy día; asimismo cómo, en su turno, fue utilizada para contribuir a una nueva tradición.

La mitificación del son jarocho multicultural

El hecho de que el son jarocho haya experimentado influencias de unas tradiciones afroamericanas parece innegable. Hay varios documentos oficiales de la época colonial de México, por ejemplo, que identifican específicamente a mulatos y negros como participantes importantes en la creación y la difusión de la música asociada con la tradición jarocho. Quizá la primera referencia escrita del son jarocho date del año 1695 en que un mulato del pueblo de San Juan Michapa es acusado de hacer hechizos y cantar sones jarochos (García de León, 1991). También, Alcántara López (1998) escribe que un representante de la Inquisición, José María López de la Vega, mencionó que la danza llamada *Zacamandú* fue introducida al puerto de Veracruz por un negro de La Habana; una pieza con un nombre similar, *El Toro Zacamandú*, todavía se presenta como parte del repertorio tradicional del son jarocho.

De los escritos del siglo XIX, Delgado Calderón cita a Antonio López Matoso, quien comenta que, en 1816, vio en Veracruz “un baile de negros llamado tango o fandango” (Delgado Calderón, 2000: 32). El fandango es el evento social en el cual se ejecuta la música y la danza jarocho tra-

dicionalmente.¹⁶ Delgado Calderón también hace una conexión entre los negros y el son jarocho cuando cita al cacique del estado de Oaxaca, quien tuvo la responsabilidad, en 1883, de reportar sobre las actividades políticas y culturales: “En los bailes, la raza española asiste previo convite, y danza y vals; las mulatas concurren a los bailes de tarimas llamados huapangos...” (Delgado Calderón, 2000: 33).

Uno de los investigadores sobresalientes del son jarocho es Ricardo Pérez Montfort, quien ha insistido mucho en las conexiones entre la música y la danza y las comunidades negras e indígenas. Por ejemplo, en “Fandango: fiesta y rito” (1990), respecto al son *Chuchumbé* y a *La Bamba*, encuentra similitud fonética de estos títulos con las tendencias lingüísticas estereotípicas de algunas partes de África, evidenciando así la influencia negra en el son jarocho antiguo. También, sostiene que la fórmula poética de líneas contrastantes de ocho y cinco sílabas, que es común en la poesía y la música jarocho, parece ser de origen africano. Además, imagina una escena sobre “aquel moreno [que] llevaba su propio fandango a la abierta sensualidad de los bailes eróticos del bacunao [...] cuyas raíces se fincan en el Continente Negro” (Pérez Montfort, 1990: 46), con la intención de presentarla como una prueba más de la influencia africana en el son jarocho.

En cuanto a las influencias indígenas en el son jarocho, Pérez Montfort enfatiza que hay cierta semejanza rítmica entre sones como *Los enanos* y *El borracho* y algunas danzas rituales autóctonas. Además, asevera que ciertas palabras y conceptos que incluyen los textos de algunos sones contienen un “sabor arcaico” (Pérez Montfort, 1990: 45); asimismo, que en *El Ahualulco*, por ejemplo, hay una referencia en náhuatl, aunque no menciona la palabra o frase original de esa lengua. Según este investigador, dos indicadores más de la influencia indígena en el son jarocho son: los temas líricos de la naturaleza, los animales, el amor y las mujeres, y un movimiento femenino coreográfico específico, como ocurre en *La guacama-*

¹⁶ El término fandango se utiliza en otras tradiciones músico-dancísticas. Véase Kohl, 2007.

ya, que consiste en subir y bajar los brazos en dirección al sol. Finalmente, este autor cita a otro, Humberto Aguirre Tinoco, cuando propone que la tradición navideña veracruzana de *La Rama* está actualmente relacionada con la celebración prehispánica en honor al dios Tláloc (Pérez Montfort, 1990).

En el trabajo de José Huidobro, encontramos una posición similar: “El son jarocho es el resultado de la hibridación de tres tradiciones musicales fundamentales: los ritmos afroantillanos, la música popular española y la música prehispánica” (1995: 10); más adelante acota: “El son jarocho condensa tres tradiciones musicales fundamentales: la música prehispánica, la música española y la música africana” (1995: 53). Como pruebas menciona varios puntos: “Los negros reprodujeron los diversos instrumentos musicales que poseían en África con los materiales encontrados en América, con los cuales trataban de conservar sus ritmos, sus bailes y sus ritos místicos” (1995: 65); desafortunadamente, no proporciona la fuente donde obtuvo esta información ni explica cómo se aplica al son jarocho.

Luego, continúa: “El romance hispánico se mezcló con el cadencioso ritmo de los tambores africanos y la solemnidad del canto indígena” (1995: 66); “Unas veces más ‘afro’, otras más ‘indio’, algunas más ‘andaluzas’, las voces madres se entrecruzaron para parir al son jarocho” (1995: 70); “[el son jarocho] conserva rasgos de escalas árabes y africanas” (1995: 98). De nueva cuenta, no cita sus fuentes ni incluye ejemplos.

Para García de León, lo africano en la música veracruzana también es un tema importante. En “Contrapunto barroco en el Veracruz colonial”, afirma:

...para 1818, Antonio López Matosos nos describirá los bailes de negros y mulatos con la dotación instrumental que se sigue manteniendo en el son jarocho, cuya pieza principal, que no deja todavía de tocarse un sólo [sic] día, *La Bamba*, se asocia aun [sic] en la memoria popular al lejano reino angolano de Mbamba... (1994: 127).

Después, cita directamente a López Matosos quien sostiene: “Bailaron congot, bamba, afandangado, amable, paspié, guastala”, e incluye la siguiente estrofa:

Lo mismo que en los negros
 es este tango,
 entre las otras gentes
 es el fandango.
 Baile tan nuevo
 que se usó desde Uvanba
 y sus abuelos (1994: 128).

El problema principal con la mayoría de estas aseveraciones es que se presentan como conclusiones cuando son, más bien, hipótesis. Basándose sólo en impresiones, muchos de estos autores se fijan en ciertas similitudes musicales entre culturas y asumen que hay una liga directa; generalmente, han sido pocos los intentos por probar estas hipótesis. En el caso de los documentos de la Inquisición y otros del periodo, tal vez sea imposible verificar sus contextos, pues siempre habrá algún elemento dudoso. Sin embargo, con los demás ejemplos, como con las ideas que presenta Pérez Montfort, es posible fundamentar un argumento real.

No obstante, para analizar su validez es necesario revisar algunos de los puntos que hacen estos y otros investigadores. Por ejemplo, varios autores han analizado la estructura poética de los textos del son jarocho y todos parecen estar de acuerdo con que su raíz se encuentra en España. Sheehy (1979) da una explicación detallada de la copla, la quintilla, la sextilla, la seguidilla y la décima como formas poéticas españolas encontradas en el son jarocho;¹⁷ no menciona influencias africanas ni indígenas. Vázquez Domínguez (1991) también analiza extensivamente las formas poéticas de la música y acota: "...es innegable que los sones y las décimas son hijos de la música española que llegara a México en el siglo XVI..." (1991: 56); sin embargo, también proclama que *La Bamba* proviene de la música de los esclavos negros y que *El Chuchumbé* es de origen africano.

La influencia indígena parece más cuestionable aún. Pérez Montfort, por ejemplo, no precisa cuáles ritmos son los que, según él, son similares

¹⁷ También, ver Roterman, 1970.

a los de las celebraciones autóctonas. El hecho de que una música pueda *sonar* vieja no es una evidencia científica. Respecto al contenido de la letra de algunos sones, los temas mencionados se encuentran entre los más universales de las canciones de todo tipo y estilo, incluso las de las tradiciones de la clásica europea, la clásica asiática, el pop estadounidense, la tribal africana, etc. Hay una gran cantidad de autores que escriben sobre este tema; cito algunos: Nketia en *The Music of Africa* (1974); Malm en *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia* (1977); y Merriam en *The Anthropology of Music* (1964). En cuanto a la tradición de *La Rama*, Sheehy (1979) señala la similitud con la costumbre puertorriqueña de *La Truila* y la posibilidad de que llegó a México desde el Caribe.

El párrafo que cita García de León dio pie a que exponga las siguientes preguntas: ¿quiénes asocian a *La Bamba* con el reino de Mbamba? ¿Cuál es la historia de este “reino angolano”? ¿Por qué no incluye más sobre él y su conexión con el son jarocho? ¿El hecho de que “negros y mulatos” toquen un son jarocho en el Continente Americano significa que éste tiene una raíz o influencia africana?

García de León, al referir a López Matosos, no especifica cuál es el argumento que apoya y, en este caso, las citas provienen de una fuente secundaria –el texto *Cien viajeros en Veracruz*–. Aunque el uso de una fuente secundaria es una excepción para García de León en este artículo, no sabemos cuál fue el sistema empleado para buscar las fuentes en general, o si se encontraron al azar. Finalmente, este autor menciona la fecha 1695, pero no indica la fuente de esta información.

Como mencioné con anterioridad, un son en particular, *El Chuchumbé*, se ha presentado como ejemplo del africanismo en el son jarocho –Sheehy (1979: 23) y Pérez Montfort (1994: 17)– y, a veces, como uno de los primeros sones jarochos. Merece recordar que no se ha presentado evidencia conclusiva de que este son se incluyera originalmente dentro del repertorio del son jarocho –la versión conocida hoy día es una composición reciente de Gilberto Gutiérrez, del grupo Mono Blanco.¹⁸

¹⁸ Ver “Reivindica autoría del son ‘El Chuchumbé’”, *La Jornada*, 19/VIII/00, p. 2.

Para estudiar las raíces y/o las influencias del son jarocho –sean africanas, prehispánicas o españolas– es preciso empezar con un intento similar a lo que hace Rolando Pérez Fernández en su libro *La música afromezicana mexicana* (1990). Este investigador presenta los ritmos de la música africana, basándose en estudios importantes de la música africana tradicional,¹⁹ y compara los resultados con las tendencias rítmicas mexicanas como aparecen en ciertas grabaciones.²⁰ Por desgracia, el espacio que dedica al son jarocho es muy limitado –solamente dos páginas en un texto de más de doscientas–, además de que se concentra en el ritmo melódico y no examina los ritmos acompañantes.

Únicamente se puede especular acerca de las razones por las cuales algunos autores enfatizan la génesis multicultural del son jarocho antes de realizar una investigación completa y seria. Una puede ser para llenar ciertas expectativas de una subcultura musical o una comunidad académica. Otra posibilidad puede estar fincada en el hecho de que el multiculturalismo está de moda y que, en un intento de ganar aprobación de ciertos elementos dentro de la comunidad jarocho o, incluso, mundial, se le inventan aspectos pluriculturales a la tradición del son jarocho. O tal vez que, con el énfasis en unos elementos africanos o indígenas de la música, se desea hacer –consciente o inconscientemente– una afirmación política donde se rechaza la idea de que México es unicultural, es decir, que da prioridad al fenómeno multicultural para favorecer a una comunidad minoritaria. O, también, puede tratarse simplemente de una metodología poco rigurosa.

En defensa de Pérez Montfort (1994: 49) hay que mencionar que afirma que el son jarocho es principalmente una tradición derivada de España; sin embargo, demuestra una falta de meticulosidad con la suposición no verificada de que algunos movimientos coreográficos –p. ej., hacer un círculo mientras los bailarines se toman la mano– son una influencia de las danzas

¹⁹ *Ibibio Music in Nigerian Culture*, de Samuel Akpabot; “African Music”, de Paul Collaer; y *African Music in Ghana*, de J. H. Kwabena Nketia.

²⁰ *Testimonio musical de México*, INAH-1; *Música huasteca*, INAH-3; y *Sones de Veracruz*, INAH-6.

européas cortesanas. No obstante, me parece que estamos frente al mismo proceso mitificador visto en el inicio de este ensayo.

Debido a que la tradición del son jarocho veracruzano es lo suficientemente importante, pues es una manifestación cultural y un fenómeno artístico, la explicación de su historia merece más precisión. No es necesario inventar una formación multicultural; si realmente la tiene, entonces, una metodología de investigación rigurosa lo sustanciará y, si no, aun así es digna de estudio, de la apreciación y del respeto, como cualquier otro estilo músico-dancístico regional.

A lo largo de este ensayo hemos visto cómo la historia del son jarocho, si no ha sido modificada, ha sido poco comprobada para crear una perspectiva más correcta políticamente. En la siguiente sección se examinará lo que les ha ocurrido a algunos ejecutantes así como a unas piezas de su repertorio y otros aspectos sociomusicales cuando han llegado a tener contacto con una sociedad más poderosa.

La creación de mitos para el son jarocho dentro del mundo multicultural

La música comercial y popular de los Estados Unidos es, probablemente, una de las más documentadas y estudiadas de todas las tradiciones musicales de hoy día; tal vez, en parte, por su desarrollo en masa (y para las masas) y, también, por considerarla como un negocio, lo cual exige una vigilancia detallada de su progreso dentro de los mercados comerciales. Además de varias revistas académicas —como *The Journal for the Society for Ethnomusicology*, *Journal for Musicological Research* y *Latin American Music Review*—, que publican de manera ocasional los resultados de la investigación sobre la música popular y comercial,²¹ existen otras —como

²¹ La música comercial se refiere tanto a un sonido musical limpio, grabado profesionalmente, como al proceso de producción de tales sonidos musicales, y sus correspondientes imágenes, para atraer a una mayor cantidad de gente.

Billboard, *Rolling Stone* y *Perfect Beat*— que se dedican específicamente a su estudio y/o promoción. Entre los libros que tratan este tema o que lo incluyen como parte de su análisis están: *Music: An Illustrated Guide to Music around the World from its Origins to the Present Day*, de Alan Blackwood (1991); *Rock & Roll: An Unruly History*, de Robert Palmer (1995); y *Music: An Appreciation*, de Roger Kamien (1992).

Una de las características que resalta con frecuencia en estos estudios es el hecho de que la música comercial y popular estadounidense, en particular el rock and roll, es el resultado de una mezcla de las tradiciones negras del sur del país —como el blues, el rhythm and blues, el gospel, etc.— con estilos de los blancos del sur o suroeste —tales como la música de iglesia protestante y el *country and western*. Los elementos sociomusicales que heredó el rock and roll de estas tradiciones son la naturaleza participativa, el esquema temporal elástico, la técnica de llamada-y-respuesta,²² los polirritmos, un timbre vocal gutural y la microtonalidad. De las tradiciones euroamericanas, el rock and roll tomó la instrumentación básica de guitarra, batería y, a veces, piano,²³ un patrón armónico/melódico que se centra en la armonía tónica-subdominante-dominante y una estructura general de ABA (DeCurtis *et al.*, 1992).

En la década de los cincuenta, la respuesta de la industria musical estadounidense a estos elementos multiculturales fue esconder o disfrazar a los que no se pudieron identificar con la mayoritaria comunidad blanca. Por ejemplo, hay muchas referencias al hecho de que el rock and roll era simplemente otro término dado al estilo llamado *rhythm and blues* (R&B) con la intención de ocultar su relación con la comunidad negra.

²² En inglés, *call-and-response* es una práctica compositiva que consiste en el uso de un motivo melódico-rítmico variable, normalmente presentado por un solista, seguido por otro fijo, con frecuencia ejecutado por un coro o con un grupo de instrumentos.

²³ Aunque estos instrumentos tienen una historia que los liga con África en el pasado lejano, la forma que tenían en el momento de integrarse al ensamble básico del rock era mayormente europea.

El rock-and-roll inicial sacó, en gran parte, su energía e inspiración de la música negra. En la década de 1950, el “rock-and-roll” se entendió simplemente como otro nombre para “rhythm-and-blues”, o sea “R&B”, el término genérico de la industria musical para cualquier música popular producida y consumida principalmente por los afroamericanos (DeCurtis *et al.*, 1992: 17).²⁴

Para muchos de [la] “primera generación de rockandroleros”, la idea de una categoría de música diferente llamada rock-and-roll es en sí inherentemente sospechosa. “Tuvimos el rhythm-and-blues por muchos, muchos años”, dice [el productor de Fats Domino, Dave] Bartholomew, “y aquí viene un par de gente blanca y lo llaman rock-and-roll, ¡y fue el rhythm-and-blues todo el tiempo! (Palmer, 1995: 7).²⁵

Con escándalo, el rock and roll fue introducido al gran público blanco —entre los primeros rockandroleros— con una extraña mezcla de papeles raciales que se manifestó en unos artistas blancos asumiendo ciertos modales de los negros y viceversa.

Inmediatamente percibido como un intrusismo de los negros en el mundo de los blancos, denunciado oficialmente como “música de negros”, prohibido en ciertos estados, no ha sabido afirmarse plenamente como una síntesis reconocida de las dos culturas musicales dominantes en los Estados Unidos de la posguerra: el *blues* de los negros y la música blanca tradicional del centro-sur. Saqueando sin vergüenza el repertorio del *blues*, adoptando las actitudes, la vestimenta y la manera de tocar y cantar de los artistas negros, ni [Elvis] Presley, ni Jerry Lee Lewis, ni Bill Haley asumieron claramente el carácter fundamentalmente negro de su música. Chuck Berry y Little Richard, grandes

²⁴ “Early rock & roll derived the lion’s share of its energy and inspiration from black music. In the Fifties “rock & roll” was often taken to be simply a new name for “rhythm & blues,” or “R&B,” the music industry’s generic term for any popular music primarily produced and consumed by African-Americans.”

²⁵ “For many of [the] ‘first generation rockers,’ the idea of a separate category of music called rock and roll is itself inherently suspect. ‘We had rhythm and blues for many, many a year’ says [Fats Domino’s producer, Dave] Bartholomew, ‘and here come in a couple of white people and they call it rock and roll, and it was rhythm and blues all the time!’”

estrellas negras del *rock 'n' roll*, “blanquearon” también el contenido de sus canciones y el estilo de su orquestación a fin de llegar a un público blanco... (Paire, 1992: 48).

En este ambiente social y musical estuvo el joven guitarrista latino Ritchie Valens –mientras asistía a la escuela preparatoria en California–, quien nació en 1941 en el Valle de San Fernando, cerca de Los Ángeles, y empezó a grabar canciones para Del-Fi Records a la edad de 17 años, logrando una serie de éxitos regionales, nacionales e internacionales. Como ya se mencionó, uno de ellos fue una adaptación del son jarocho tradicional *La Bamba* en 1958.

Si se analiza el arreglo de esta pieza, se encuentran varios cambios importantes que hizo. Uno de los más obvios es el uso del ensamble estándar del rock and roll: guitarras eléctricas y batería. Otro es el patrón rítmico simplificado dentro del tiempo de 4/4 con acentos sobre los tiempos de 2 y 4, o sea los *backbeats*. Otros incluyen un estribillo que consiste en la repetición de la palabra “bamba”, un “gancho”²⁶ instrumental y una sección, dentro de la forma, para un solo instrumental extendido de guitarra eléctrica.

En contraste, las grabaciones de esta misma pieza hechas por los grupos veracruzanos incorporan, por lo general, los instrumentos tradicionales: jarana(s), requinto jarocho y/o arpa. Normalmente, la estructura rítmica es más compleja, con la adición de polirritmos. Sin embargo, hay poco interés en incluir “ganchos”; no obstante, el ensamble Tlen Huicani, de la Universidad Veracruzana, usualmente tiene secciones para solos instrumentales donde se demuestra un nivel muy alto de habilidad técnica. Nunca hay un estribillo. En el caso de los grupos menos profesionales, parece haber más interés en el contenido de la letra que en el virtuosismo instrumental.

Aunque no conozco ningún trabajo que explique detalladamente todos los cambios que Valens hizo, especulé que se hicieron por la natu-

²⁶ En inglés, *hook* es una técnica composicional que consiste en una frase corta vocal o instrumental que se utiliza para captar y mantener el interés del auditorio; es muy común en música hecha con propósitos comerciales.

raleza comercial de las grabaciones. Es probable que las hicieron pensando en un público específico, sobre todo de adolescentes más interesados en bailar que en entender el texto; de ahí la necesidad de un patrón rítmico simplificado y familiar. Es notable que uno de los elementos que Valens no cambió fue el idioma; pues aunque el español no era su lengua materna, cantó la canción en el idioma original. Como fue destinada para un público mayoritariamente blanco, estadounidense –que probablemente no entendía la letra–, fue necesario incluir un estribillo simple, hecho con una sola palabra; así, cualquier persona lo puede cantar y también participar en su ejecución.

Es interesante comparar a este artista con un grupo musical que empezó décadas después con una especialización en la presentación de un repertorio latinoamericano: la banda Los Lobos, de la ciudad de Los Ángeles, California, la cual contribuyó a la formación, y se benefició de, un movimiento sociomusical que fue aceptado, y luego fomentó de manera activa la música basada en la de algunas culturas. Esta *roots-music*, o música de raíces, de los primeros años de la década de los ochenta fue una reacción en contra de las tendencias *punk* y *new wave* y aunque ayudó principalmente a algunos artistas del blues como Stevie Ray Vaughn, Johnny Winter y Robert Cray, también favoreció la popularidad de la música de América Latina en Estados Unidos (DeCurtis *et al.*, 1992).

Sin embargo, para la industria musical, lo difícil estuvo en cómo categorizar y promover este nuevo fenómeno musical; los resultados fueron interesantes, si no chistosos.

El movimiento más fascinante, prometedor –y definitivamente más ecléctico– de la última década ni siquiera tuvo un nombre en el que sus aficionados pudieron ponerse de acuerdo. Compás mundial (o pop global, música mundial, mezcla internacional, etno-pop –escoge uno–) tenía tantas definiciones como etiquetas. Para algunos, significó la música popular contemporánea del Tercer Mundo, específicamente de África y de Asia; otros incluyeron la música étnica y folclórica de todas las regiones, Europa occidental, incluida, a la olla global. Para otros, incluso, “world beat” quería decir las colaboraciones musicales, que empezaron en los tempranos 1980, entre los músicos

populares occidentales y los no occidentales, como Peter Gabriel, de Inglaterra, y el cantante de Senegal, Yousou N'Dour.

La categorización más exitosa de la música, como al final resultó, no vino de los críticos ni de los aficionados, sino de las grandes cadenas de tiendas que tuvieron que averiguar cómo mostrar y empaquetar las más y más nuevas publicaciones disqueras con títulos extraños, difíciles de pronunciar. Tomaron el camino fácil al definir la música por lo que no era; de modo que el término “world beat” se convirtió en un lema que significaba Todo-Lo Que-No-Sea-de-Aquí; “aquí”, en este caso, se refiere a la maquinaria hegemónica conservadora del folk-rock-pop de los Estados Unidos-el Reino Unido (DeCurtis *et al.*, 1992: 663).²⁷

El vocablo “World beat” siguió siendo problemático. No sólo abarcaba tradiciones y estilos de lo más diferentes bajo el mismo género, sino que además implicaba que la música popular occidental era el centro de referencia y dejaba al resto del mundo como un vasto y exótico “Afuera” esperando ser descubierto por algún Colón de la industria de la música (DeCurtis *et al.*, 1992: 670).²⁸

²⁷ “The most fascinating, promising –and certainly the most eclectic– musical movement of the last decade didn’t even have a name that its fans could agree on. World beat (or global pop, world music, international mix, ethno-pop –take your pick–) had almost as many definitions as it did labels. For some, it signified contemporary recorded popular music from the third world, especially Africa and Asia; others added ethnic and folkloric music from all regions, including Western Europe, to the global pot. For still others, ‘world beat’ meant the musical collaborations, beginning in the early Eighties, between popular Western and non-Western musicians like England’s Peter Gabriel and Senegales singer Yousou N’Dour. The most successful categorization of the music, as it turned out, didn’t come from critics or fans, but from the giant record store chains that had to figure out how to display and package the increasing numbers of strangely titled, difficult to pronounce new releases. They took the easy way out, defining the music by what it wasn’t; so ‘world beat’ became simply a catchall for Anything-Not-from-Here, ‘here’ being the U.S.-U.K. mainstream folk-rock-pop music machinery.”

²⁸ “‘World beat’ remained a problematic label. Not only did it lump wildly different traditions and styles into the same genre, it implied that Western popular music was the center of reference and the rest of the world a vast, exotic Out There waiting to be discovered by some music-biz Columbus.”

DeCurtis *et al.* especulan acerca de si el ascenso de esta nueva fase multicultural de la música popular tuvo dos causas: un aumento en el interés en las culturas no occidentales por los jóvenes de Occidente y las migraciones en masa de gente del Tercer Mundo a las ciudades del Primer Mundo.

Uno de los productos extras del rock revolucionario de los sesenta fue un aumento de la curiosidad por culturas no occidentales. Una generación de jóvenes blancos y privilegiados se puso en camino y terminó en Marrakech, Bombay, Kenya; regresaron con una perspectiva más amplia del mundo y con unos sonidos maravillosamente extraños.

“El imperio ataca” es como un británico amigo mío caracterizó el flujo masivo de música y músicos pop de África, el Caribe y el Medio Oriente que empezó a descender sobre Londres, París y Nueva York al principio de los ochenta. Aunque estaba medio bromeando, su comentario es una buena descripción de las fuerzas sociales e históricas que se encontraban atrás del surgimiento del *world beat*. Los movimientos de independencia “liberaron” buena parte del Tercer Mundo del dominio colonial en los cincuenta y sesenta, pero muchas de las viejas ligas se quedaron, especialmente las económicas, las sociales y las psicológicas. Para la educación, la sobrevivencia, las oportunidades de empleo o, a veces, para escapar de la persecución política, millones de personas del Tercer Mundo llegaron en tropel a las metrópolis de sus ex gobernantes coloniales. Otros fluctuaron entre el Primer y el Tercer Mundos, una nueva manera de emigrar, hecho posible por los viajes en avión. Los hablantes del inglés de Nigeria, Ghana, Jamaica y Trinidad se congregaron en Londres; los franco hablantes de África y el Caribe, desde Guadalupe a Argelia a Zaire, se fueron a París; y todos –sobre todo los caribeños y los latinoamericanos– llegaron a Nueva York. Sus maletas estaban llenas de discos (DeCurtis *et al.*, 1992: 665).²⁹

²⁹ “One of the by-products of the rock revolution of the Sixties was an increased curiosity about non-Western cultures. A generation of the young, white and privileged hit the road and ended up in Marrakesh, Bombay, Kenya; they returned with a wider view of the world, and some strangely wonderful sounds.

‘The Empire Strikes Back’ is how a British friend of mine characterized the massive flow of African, Caribbean and Middle Eastern pop music and musicians that began to sweep into London, Paris and New York at the beginning of the Eighties. Though he was half joking, his comment is a

Dentro de este ambiente social y musical se encontraron Los Lobos cuando lograron el reconocimiento nacional y, luego, internacional. Todos los miembros originales del grupo –David Hidalgo, Conrad Lozano, César Rosas y Louis Pérez– provenían de la parte oriental de la ciudad de Los Ángeles y eran de ascendencia mexicana. Empezaron a tocar juntos mientras asistían a la preparatoria, con un sonido que imitaba a Los Beatles; sin embargo, durante la primera parte de los setenta, comenzaron a aprender y presentar música con instrumentos mexicanos tradicionales. Su objetivo era “...tocar algo que fuera realmente tradicional, nuestras propias raíces” (Stambler, 1989: 419).³⁰ Después de presentarse localmente por un tiempo, con el propósito de abarcar a un público más numeroso y producir un sonido más versátil (Stambler, 1989), volvieron a incorporar una instrumentación estándar del rock, además de ciertas características del rock y el blues. Aun así, el grupo nunca eliminó de sus presentaciones su repertorio jarocho, representado por el uso de instrumentos tradicionales.

En un análisis sobre una de las primeras grabaciones de Los Lobos, del son jarocho *El Canelo*, Steven Loza (1992) compara el arreglo que el grupo hace con otro del mismo son, que grabó Daniel Sheehy (1979) en Veracruz, durante los últimos años de los setenta.³¹ En él demuestra que tanto la

good description of the social and historical forces behind the emergence of world beat. Independence movements had 'liberated' much of the third world from colonial rule in the Fifties and Sixties, but many of the old links remained in place, especially economic, social and psychological ties. For education, survival, job opportunity, or sometimes escape from political persecution, millions of people from the third world flocked to the metropolises of their former colonial rulers. Others floated back and forth between first and third worlds, a new style of migration made possible by jet travel. English-speaking Nigerians, Ghanians, Jamaicans and Trinidadians congregated in London; francophone Africa and the Caribbean, from Guadeloupe to Algeria to Zaire, went to Paris; and everybody –especially Caribbeans and Latin Americans– came to New York. Their suitcases were packed with records.”

³⁰ “...to play something that was real traditional, our own kind of roots.”

³¹ Sheehy grabó este son para su tesis, *The “Son Jarocho”: The History, Style, and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition*, para obtener el grado de doctor en la Universidad de California, en Los Ángeles.

estructura rítmica básica como el ritmo armónico son iguales en las dos versiones. El grupo de Los Ángeles también utilizó los instrumentos tradicionales de jarana y requinto, aunque empleó el guitarrón en lugar del arpa.

Otra diferencia importante entre estas versiones de *El Canelo* es la inflexión vocal y la pronunciación lírica; el cantante de Los Lobos revela, según Loza, una asociación predominante con el inglés. Hay otras tendencias que indican una fuerte internalización de los estilos del rock y R&B que podría explicar la diferencia entre los contornos melódicos de los dos ejemplos. La melodía tradicional veracruzana tiene una figura más como un arco: empieza en medio del rango vocal, se mueve hacia arriba una tercera y una cuarta para caer cerca de su punto de origen; todo el tiempo se mueve, en gran parte, por pasos. La versión de Los Lobos ondula más: empieza en el rango grave, sube y baja por saltos y termina cerca de donde empezó.

Juntos, Ritchie Valens y Los Lobos representan dos extremos respecto de la línea temporal. Por un lado, se encuentra Valens y su versión de *La Bamba*, hecha en una época en la que ciertas referencias étnicas no eran aceptadas fácilmente por la cultura dominante. El sonido, la imagen y el sentimiento, aunque originales de una cultura minoritaria, fueron disfrazados o transformados a propósito para integrarse mejor a, y ser atractivos para, la sociedad blanca más grande.

Por el otro, el grupo Los Lobos hace hincapié en la singularidad cultural de su herencia musical. En su caso particular, la presentación de música mexicana es más una declaración política que una presentación musical. Loza comenta lo siguiente:

...la forma modificada del son jarocho y su presentación en Los Ángeles se convirtieron en una metáfora cognitiva dominante para Los Lobos, que hacía referencia a la nación mexicana y a un sentimiento nacionalista, un anhelo nostálgico por lo rural, un sentido particular de la "tradición" chicana y una resistencia chicana en Los Ángeles contra la hegemonía de los Estados Unidos todos al mismo tiempo (Loza, 1992: 190).³²

³² "...the modified son jarocho form and its performance in Los Angeles became a dominant cognitive metaphor for Los Lobos, referencing the Mexican nation and nationalist sentiment, a

Irónicamente, el sonido y la imagen que probablemente influyeron en el grupo de Los Ángeles cuando hizo su adaptación del son jarocho —como es el caso del grupo Tlen Huicani— podrían ser parte de una “tradicción inventada”, que tuvo mucho más que ver con las industrias cinematográfica y televisora que con una estética cultural veracruzana. Por otra parte, Sheehy (1979) demuestra qué tan dramáticamente ha cambiado el vestuario del son jarocho, desde el siglo XIX. Laura Reboloso, del grupo veracruzano Son de Madera, comenta lo siguiente:

Mario Cabrera [...] bailaba muy bien; se lo llevaron a la XEW y no sé dónde. De repente, lo vio un productor y le dijo: “Muchacho, tú tienes talento, nada más que te ves muy autóctono”. Él empezó a vestirse más elegante y él fue quien empezó [...] a vestirse todo de blanco (entrevista personal, 13/VII/1999).³³

Conclusiones

Empecé este ensayo afirmando que la música (tanto el sonido como las imágenes que presenta) fomenta un lazo especial entre el artista y su público, entre un individuo y su sociedad. Los ejemplos presentados ilustran qué ha pasado en la historia del son jarocho, en algunos casos a nivel multicultural. Cada uno de sus protagonistas requirió un entendimiento de las implicaciones culturales de la música, una decisión sobre cómo actuar sobre estas mismas y, finalmente, la confianza de presentar unas nuevas al público para su aceptación o su rechazo. El hecho de que durante este proceso de creación/recreación algunos elementos se inventaran, disfrazaran o alteraran sólo demuestra todavía más la importancia que la música tiene para su sociedad; si la historia de una tradición no era importante para su pueblo, simplemente no la tocaría ni la consideraría.

nostalgic yearning for rurality, a particular sense of Chicano “tradition,” and a united Chicano resistance in Los Angeles to the cultural hegemony of the United States all at once”.

³³ No obstante, el maestro Cabrera me aclaró, en una entrevista, que no siguió el consejo del productor; ver Kohl, 2007.

La opinión de algunos músicos, bailadores, investigadores y aficionados veracruzanos acerca de que el son jarocho contiene un pasado multicultural puede estar basada en un entendimiento subconsciente de la música africana, europea e indígena o puede ser un reflejo de las tendencias sociomusicales de las últimas décadas. Aunque en Veracruz existe un ambiente rico en multiculturalidad indígena, hay una cultura relativamente homogénea en el sentido de que hay pocas comunidades asiáticas, oceánicas, europeas o africanas puras; por eso, puede existir una necesidad de recrear un sentido multicultural global en una forma musical. La inclinación de promover suposiciones como conclusiones puede indicar una cierta falta de seguridad en la tradición musical propia de uno si se le compara con otras tradiciones de otras sociedades del mundo.

Queda claro que todos los conectados con la música son profundamente afectados por las inclinaciones sociales contemporáneas. Ritchie Valens logró éxito mientras atendió las necesidades de su época al disfrazar sus raíces mexicanas y las de la música; el grupo Los Lobos se benefició de un clima contrastante, uno que apremió la exaltación de una formación étnicamente diversa. Al final, lo que Loza concluye en su estudio sobre la música chicana en Los Ángeles se podría aplicar tanto a la situación en que se encontró Valens, como a la de muchos veracruzanos de hoy día:

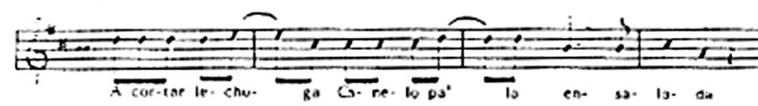
Cuando confrontan la imposición de las prácticas dominantes culturales, los segmentos marginalizados (*sic*) de una macrocultura pueden desarrollar un sinnúmero de prácticas sincréticas culturales que funcionan para integrar esferas ideológicas mutuamente contradictorias. Una manera en que tal integración puede, y frecuentemente hace, manifestar su presencia es en su música [...]

Es en la interacción procesadora de lo que se refiere comúnmente como una “tradición” y una “innovación” que uno puede percibir la dimensión constantemente en evolución de una cultura expresiva (Loza, 1992: 192-193).³⁴

³⁴ *“When confronted with the imposition of dominant cultural practices, the marginalized segments of a macroculture may develop any number of syncretic cultural practices that function to integrate mutually contradictory ideological spheres. One way in which such integration can and frequently does manifest its presence is through music [...].”*

Don-de vas ca-ne-lo ca-ram-ba ton de ma-dru-ga-
 da? Don-de vas ca-ne lo ca-ram-ba
 tan de ma-dru-ga-da? A bus-car le-chu-
 ga ca-ne-lo pa' la en-sa-la-da
 A bus-car le-chu-ga ca-ne-lo pa' la en-sa-la-da
 Ya re-tri-pa-tri-pa re-tri-pa tri pa de ve-na'o
 Ya re-tri-pa-tri-pa re-tri-pa tri pa de
 ve-na'o Mi ma-ma no quie-re ca-ne-lo que
 co-ma pes-ca'o (y) sia-ca-so fue-ra ca-ne-lo que
 sea ba-ca-lao (y) sia-ca-so fue-ra
 ca-ne-lo que sea ba-ca-lao.

Transcripción de *El Canelo*, versión veracruzana grabada por Sheehy (1979);
 tomada de Loza (1992: 185).



Transcripción de *El Canelo*, versión de Los Lobos; tomada de Loza (1992: 185).

También se aprecia la creación de ciertos mitos respecto al pasado antiguo del son jarocho. Aunque aquí “mito” no significa falsedad, sí implica unas suposiciones aceptadas por muchos, aunque no se hayan hecho comprobaciones definitivas. Podemos aplicar las ideas de Attali no solamente a la producción de la música, sino también a la producción de las ideas sobre la música. Si la música es una forma sonora de una sociedad, entonces los escritos sobre la música son una forma visual-lingüística de ella. Por consiguiente, ¿qué quiere decir de la sociedad si no se pide que los escritos contengan pruebas de sus argumentos? La promoción de mayor interés en, y habilidad de, producir y ejecutar investigaciones rigurosas sobre el son jarocho, ¿no ayudará, de alguna manera, a la formación de una sociedad armoniosa?

Para los ejecutantes de la tradición, la inclusión y la creencia en las conexiones multiculturales históricas podrían cambiar la experiencia musical; ya no están tocando simplemente una extensión de una civilización blanca, la española, sino que también participan en un rito más rico, más representativo y más conectado con las demandas y las necesidades de los mercados comerciales y académicos. Los músicos y los investigadores se conectan con el nuevo mundo globalizado, y la música también se prepara para integrarse al fenómeno del *world beat*.

It is in the processual interaction of what are commonly referred to as “tradition” and “innovation” that one can perceive the constantly evolving dimension of expressive culture.”

La cartografía musical: análisis de los mapas en los estudios etnomusicológicos

LOS MAPAS AQUÍ PRESENTADOS son el resultado de una búsqueda extensiva que realicé entre unos cien libros y artículos sobre la música tradicional y folclórica. El tema de la “cartografía musical” parece lógico dentro de los estudios regionales de la música, pues es un elemento importante de la etnomusicología; sin embargo, como se va a demostrar en este análisis, no ha sido aprovechado por completo. Uno de mis objetivos es mostrar que existen subregiones de la música, en general, y del son jarocho, en particular. El presente trabajo servirá para establecer una metodología con la cual se pueden construir mapas músico-culturales de esas subregiones.

Introducción

Arthur Robinson (1995), en *Elements of Cartography*, acota que “un mapa nos permite ver las relaciones espaciales más amplias que existen sobre áreas grandes” y agrega que aun un mapa ordinario “...es un instrumento diseñado cuidadosamente para grabar, calcular, demostrar y entender la interrelación de las cosas” (1995: 10).³⁵ Sin importar la función o el diseño de los mapas, todos tienen un objetivo en común: aumentar

³⁵ Todas las traducciones son del autor. En el original, aparece: “*A map lets us see the broader spatial relations that exist over large areas*” y “...*is a carefully designed instru-*

el conocimiento geográfico del lector. Además, cuando Robinson habla de la efectividad de los mapas, afirma: “La tarea del diseñador del mapa es realzar la habilidad de la persona que lo consulta para rescatar información” (1995: 17).³⁶

Por otro lado, Bruno Nettl, destacado etnomusicólogo, opina:

Declaraciones fundamentales sobre los hechos etnomusicológicos han sido típicamente presentadas en términos geográficos; e. g., este instrumento se encuentra aquí y aquí; la música de esta cultura es similar a la música de esta adyacente o aquella algo distante. Mucha de la atención ha sido dedicada a los métodos para encontrar datos sobre, y presentar declaraciones de la distribución geográfica de la música (1983: 216).³⁷

Para hacer lo que él le llama “el mapa cantante” (*the singing map*), Nettl identifica tres conceptos que han inspirado a los etnomusicólogos: 1) el “área cultural” de los antropólogos norteamericanos, donde se identifican las áreas geográficas en las cuales se encuentran características culturales comunes; 2) el *Kulturkreis* (“círculo cultural”) de los difusionistas alemanes donde se buscan, similarmente a los del concepto anterior, los elementos culturales comunes pero, en contraste con ellos, no es necesaria la contigüidad geográfica para estar incluido en el área cultural; y 3) el método histórico-geográfico que rastrea las variantes de un artefacto folclórico y muestra su distribución geográfica a través del tiempo.

Parece, entonces, que la ciencia de la etnomusicología se liga a la de la cartografía. El propósito de este ensayo es presentar y analizar los mapas que aparecen en la literatura etnomusicológica por sus funciones, diseños y objetivos, para ver si son “efectivos”, en términos de Robinson;

ment for recording, calculating, displaying, analyzing, and understanding the interrelation of things.”

³⁶ “The task of the map designer is to enhance the map user’s ability to retrieve information.”

³⁷ “Fundamental statements of ethnomusicological fact have typically been presented in geographic terms; e. g., this instrument is found here and here; the music of this culture is like the music of this neighboring one or that rather distant one. Much attention has been devoted to methods of finding data about and presenting statements of the geographic distribution of music.”

y si los conceptos “inspiradores”, propuestos por Nettl, tienen verdadera influencia.

Las funciones de los mapas

Robinson divide las funciones de los mapas en tres clasificaciones: 1) los mapas de referencia general, 2) los temáticos y 3) las cartas de navegación (*charts*). El objetivo del primero es mostrar la variedad de rasgos de las localidades, como lagos, estados, carreteras, etc. Los temáticos, que también se llaman mapas de propósitos especiales, se centran en la distribución de un atributo o elemento, o en la relación entre varios atributos/elementos. La última categoría incluye los mapas que usan los navegantes del mar y del aire. La diferencia entre estos mapas y los dos tipos anteriores es que las cartas se usan para planear rumbos, determinar posiciones, marcar orientaciones, etcétera.

Nettl (1983), en *The Study of Ethnomusicology...*, examina los intentos de *map making* que han hecho unos etnomusicólogos importantes. Paul Collaer (1960), por ejemplo, dividió el globo terráqueo en varias zonas musicales según la estructura de sus escalas, como la pre-pentatónica, la anhemitónica-pentatónica, la heptatónica, entre otras.

En dos estudios diferentes, Alan Lomax ha dividido el mundo según sus propiedades musicales. En 1959, identificó diez áreas distintas basadas en sus respectivas prácticas de presentación: 1) la indígena americana, 2) la pigmea, 3) la africana, 4) la australiana, 5) la melanesiana, 6) la polinesiana, 7) la malasia, 8) la euroasiana, 9) la europea vieja y 10) la europea moderna. Más tarde, en 1968, Lomax presentó 57 áreas identificadas por el estilo preferido de cantar de cada una.

Un tercer investigador, el húngaro Bence Szabolcsi, en 1959, incluyó la música clásica en su estudio, donde relaciona los estilos musicales con algunos factores geográficos. Algunas conclusiones de Szabolcsi son: que la vida musical está muy ligada a las divisiones naturales de la Tierra y que las áreas “cerradas” geográficamente preservan los estilos musicales mientras las “abiertas” fomentan cambios.

Con estas distinciones y ejemplos como base, en la siguiente sección se presentan algunos ejemplos de mapas que fueron encontrados en los textos etnomusicológicos.³⁸

Los mapas de referencia general

De los 30 mapas encontrados dentro de 14 textos, 16 son de referencia general y 14 temáticos; ninguno es una carta de navegación. Entre los del primer grupo, el más “genérico”, o sea, con menos especificidad relacionada con el tema de su trabajo es el de Malm en *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia* (1985; ver apéndice, ej. 2). En su prólogo, explica: “El propósito del presente libro es pasar revista a los tipos fundamentales de música y de instrumentos musicales que se encuentran en las principales civilizaciones orientales y en las culturas insulares del hemisferio oriental” (1985: 9).

Aunque no hace referencia específica al mapa, se da por entendido, gracias al título del texto y a la sección arriba citada, que muestra las regiones estudiadas. Un aspecto importante es el énfasis que da a las divisiones geopolíticas. Esta es una característica común tanto entre los mapas de referencia general como entre los temáticos. Malm reconoce que los títulos de los capítulos “se refieren principalmente a áreas geográficas” (1985: 9), pero para entender por qué escogió esas áreas para incluirlas en el presente libro, hay que consultar el volumen compañero, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, de Bruno Nettl (1985). En él, afirma:

Dividir el mundo en dos mitades con el objeto de investigar y analizar su música tradicional y folclórica –o la llamada música étnica– tal vez sea un enfoque peligroso.

Pero, una vez aceptada la necesidad de hacer esa división, parece lógico meter en un mismo grupo a Europa, al África subsahariana y a las Américas. En el curso de los últimos siglos, esas zonas han estado sometidas intensamente a la influencia de la

³⁸ Por razones de *copyright*, no fue posible reproducir todos los mapas mencionados.

civilización occidental y a su música –aunque, a su vez, ellas también han influido en la cultura occidental–, en tanto que el resto del mundo parece haber caído más bien del lado de las grandes culturas orientales. Además, en un libro que originalmente se publica en los Estados Unidos, parece apropiado tratar conjuntamente las zonas del mundo que, en términos generales, son la fuente de la cultura musical que hoy existe en las Américas: Europa, el África negra y la América aborígen. Por último, puede considerarse que las zonas que abarca el libro han producido aproximadamente la mitad de la música y de los estilos musicales del mundo, si es que cabe cuantificar estos conceptos (1985: 9).

Por lógica inductiva, pues, las culturas musicales presentadas por Malm son las que no caben dentro del esqueleto de Nettl. Ésas, en su turno, tienen su representación cartográfica en términos más bien geopolíticos y no culturales.

Una serie de seis mapas de tipo referencia general se encuentran en *Music: The Illustrated Guide to Music around the World from its Origins to the Present Day*, de Alan Blackwood (1991). El mundo se divide en seis áreas: Medio Oriente, Lejano Oriente, India, África, América del Sur y Central, y Europa. Al igual que Malm, la división de cada mapa se realiza principalmente, según las fronteras geopolíticas. La diferencia aquí es que Blackwood incluye sus mapas en las secciones dedicadas a los instrumentos musicales de cada región. Así, significa un tema, aunque el mapa en sí no lo refleje. Respecto a la selección de sus áreas, no se presenta una razón específica; tomados en su totalidad, estos mapas cubren todo el mundo, menos Oceanía.

Aunque en el texto de Nettl (1985; ver apéndice, ej. 1) se analiza la música de la mayor parte del mundo, este autor incluye solamente un mapa de España. La división del país es por provincias y, a pesar de que no hace referencia específica a ella en el texto, hay muchos comentarios en cuanto a la música y las regiones presentadas. Asimismo, el autor observa lo siguiente sobre la geografía española:

Generalmente se reconoce que España es un país “vario, heterogéneo y múltiple”. La afirmación se refiere, a la vez que a la geografía o suelo, a las gentes que lo pueblan, a su cultura y hábitos [...]

La antropología, la historia y aun la geografía confirman el singular fenómeno de lo vario y lo complejo en la población, la cultura y vida españolas [...]

La geografía, complicada de altas mesetas y ásperas montañas, colabora al aislamiento entre poblaciones, gentes y civilizaciones (1985: 118).

Aunque no se aprecia explícitamente en su mapa la conexión entre la música española y lo cartográfico, este último aspecto tiene mucha importancia para Nettl en esta sección sobre la música española.

Rosa Elena Vázquez Rodríguez, en *La práctica musical de la población negra en Perú...* (1982; ver apéndice, ejs. 3-5), ofrece tres mapas de referencia general: el primero es de Perú con las fronteras de Ecuador, Colombia, Brasil, Bolivia y Chile; el segundo es de la provincia de Ica con las fronteras provincianas de Lima, Huancavelica, Ayacucho y Arequipa; y el tercero es propiamente un croquis, como lo indica la autora, del Distrito de El Carmen. La razón de tanta especificidad geográfica se da en el subtítulo del texto, *La danza de negritos de El Carmen*. De nueva cuenta, no hay referencia específica hacia el porqué se incluyen los mapas; se supone que es para ubicar geográficamente al lector. Este estudio sobre El Carmen es parte de varios ensayos sobre las danzas de los negritos del Perú.

Otro mapa donde se hace referencia general y que conlleva un tema, similar a Blackwood, se encuentra en Jesús Flores y Escalante y Pablo Dueñas Herrera (1994). En esta biografía sobre Cirilo Marmolejo, “el principal introductor del género Mariachi en la Ciudad de México” (1994: 1), se incluye un mapa de los lugares donde se originó el son abajeño. En el texto no aborda los orígenes de la tradición musical, pero en el mapa menciona: “Este género, definido como tal desde inicios del siglo XIX, abarcó todo el estado de Jalisco, sur de Nayarit, Colima y norte de Michoacán” (1994: 111). Esta zona geográfica es tan importante para los autores que la consignan en su dedicatoria.

El siguiente ejemplo de mapas de referencia general en los estudios etnomusicológicos es de mi autoría. En mi tesis de maestría en Etnomusicología, en la Universidad de Hawai, intitulada *The Hawaiian Slack Key Guitar Tradition as Performed by Raymond K. Kane...* (1990;

ver apéndice, ej. 6), incluyo un mapa de las islas del Océano Pacífico. Como en los otros casos ya mencionados, la división es geopolítica y no músico-cultural; no se hace referencia al mapa en el texto; y se incluye más bien por razones de ubicación geográfica. Este mapa es uno entre los pocos que marcan los grados de longitud y latitud.

Navarrete (1987), Manga (1988) y Martí (1989) son tres ejemplos finales de este género donde tampoco se justifica la inclusión de sus mapas. En *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*, Carlos Navarrete sólo indica los “principales pueblos y vías de comunicación citadas en el trabajo” (1987: 14) y en un mapa ubica los lugares donde recogió ciertas canciones; entre los mapas de referencia general, éste es el único que contiene la escala cartográfica.

En las dos portadas interiores de *Hungarian Folk Songs and Folk Instruments*, János Manga presenta un mapa de Hungría con sus fronteras con Austria, la ex Yugoslavia, Rumania, la ex URSS y la ex Checoslovaquia. Este mapa es particularmente confuso por las siguientes razones: 1) la mezcla de idiomas –se incluyen el alemán *Österreich* por Austria, el ruso *СССР* por la ex URSS, el inglés *Great Plains* por el área llano de Hungría, etc.–; 2) no incluir el nombre del propio país de Hungría; y 3) omitir la ciudad capital, Budapest.

En el último, *Music before Columbus/Música precolombina*, de Samuel Martí, se publica un mapa de Norteamérica, Centroamérica y la parte noroeste de Sudamérica con los nombres y la ubicación de algunos establecimientos prehispánicos como Teotihuacan, Tenochtitlan, etc. También se incluyen unas regiones tradicionales ocupados por indígenas precolombinos –Pomo, Navajo, Hopi, entre otros–; y las fronteras geopolíticas modernas –Estados Unidos, México, etc.–; con unas ciudades –San Francisco, Los Ángeles, etc.–. Aunque no se hace referencia específica al mapa, los fenómenos discutidos en el texto pertenecen a los lugares indicados en él.

Los mapas temáticos

Entre los mapas temáticos, el primero no utiliza un tema musical sino lingüístico. José Ramón Pardo (1985; ver apéndice, ej. 7), en *El canto po-*

pular. Folk y nueva canción, presenta un estudio sobre la música folclórica y popular en los Estados Unidos, España y América Latina. Sin embargo, el único mapa que incluye se titula *Lenguas y dialectos españoles*. En el texto acompañante, acota:

España puede presumir [...] de la existencia de cuatro lenguas distintas en su mismo suelo. Junto al castellano, lengua oficial que se habla en todo el territorio nacional, Cataluña, las islas Baleares y el Reino de Valencia, hablan la lengua catalana, aunque con pequeñas variantes (1985: 41).

En la misma página también encontramos: “[España] tiene la gran riqueza de contar con idiomas como el castellano, el vasco, el catalán o gallego, dentro de una superficie no muy extensa aunque sí de topografía muy variada” (1985: 41).

Esta manera de definir una región musical por el idioma hablado es similar a la metodología de Habib Hassan Touma (1996), en su estudio *The Music of the Arabs*, pues aunque no emplea mapas, explica que en su texto se identifica la región musical árabe por su religión, las costumbres y el idioma. Al respecto, anota: “La esencia de la cultura árabe está contenida en [...] la lengua árabe, la cual ayuda a expresar los procesos intelectuales y espirituales del pueblo y juega un papel decisivo en el desarrollo y la transmisión de los logros culturales” (1996: xviii).³⁹

La siguiente serie de cuatro mapas temáticos es del *Atlas cultural de México. Música* (Contreras, 1988). Cada uno presenta un tipo de instrumento o una combinación de instrumentos, y su ubicación en el mapa de México. El mapa titulado *Membranófonos en culturas precortesianas* hace referencia al aspecto temporal; de hecho, todos, implícitamente, se refieren a algún momento histórico. Por ejemplo, el arpa jarocho que se toca en la actualidad presenta cordófonos de marco punteados, aunque Sheehy (1979) la identifica como el arpa moderna que se adoptó en los

³⁹ “The essence of Arabian culture is wrapped up in [...] the Arabic language, which helps to express the intellectual and spiritual processes of the people and plays a decisive role in the development and transmission of cultural achievements.”

años de las décadas 1930 y 1940. Antes de esas fechas, el arpa jarocho era más pequeña y sin patas, lo que obligó al ejecutante a tocarla sentado o con el arpa sobre una mesa.⁴⁰ De manera similar, la flauta y el tambor de la Danza del Volador se ubican en el norte del estado de Veracruz; tradicionalmente, esto es correcto, sin embargo, hoy día se presenta esa misma danza con los mismos instrumentos para funciones turísticas en muchas partes de la república.

Lo que le falta a esta serie es un mapa sobre la distribución de la guitarra, un instrumento muy importante en las tradiciones musicales mexicanas; la ausencia de este mapa hipotético es muy curiosa por el hecho de que el texto contiene toda la información necesaria para construirlo (ver apéndice, ej. 8).

El tema de los instrumentos aparece en los mapas de tres estudios más: *Sones de la guerra...*, de Arturo Chamorro (1994; ver apéndice, ej. 9); *The Music of Africa*, de J. H. Kwabena Nketia (1974); y *The Traditional Music of Japan*, de Kishibe Shigeo (1982; ver apéndice, ej. 10). Chamorro ubica, dentro de la región de los P'urhépecha, de Michoacán, los ensambles musicales estudiados. Hace la distinción entre orquestas y bandas, además incluye unos aspectos temporales, por ejemplo, la ruta que él tomó para hacer su estudio entre los años 1980 y 1985; también, identifica la “orquesta más antigua sobreviviente” aunque no especifica su fecha de origen. Este mapa, junto con el siguiente, son los únicos temáticos que contienen la escala cartográfica.

Nketia reproduce un mapa de A. M. Jones que, a su vez, es una revisión de uno de Olga Boone, que muestra la distribución del xilófono en el continente africano junto con el uso de terceras. Nketia comenta:

La distribución de los tipos de instrumentos e, incluso, de las características musicales en zonas más amplias parece indicar también que las culturas musicales de las sociedades africanas no estaban aisladas, sino que se traslapaban e interactuaban unas con otras. El

⁴⁰ Ver también Kohl, 2007.

uso de xilofonos, por ejemplo, se extiende de este a oeste por todo el continente a lo largo de la zona lingüística Níger-Congo (1974: 7).⁴¹

Lo extraño es que está incluido, además, otro elemento: el juego de tablero (*board game*), el cual no se explica ni menciona en el texto.

Shigeo es la tercera fuente de los mapas temáticos que incluyen los instrumentos musicales y es, en mi opinión, el más dinámico de todos. Su mapa es único por incluir el aspecto geohistórico: ubica el barbat, un laúd de cinco cuerdas, en Irán durante los siglos III a VII. Desde ese punto geográfico/temporal, el instrumento va cambiando poco a poco durante su “viaje” hacia el este, para terminar en Japón en el siglo VIII con tres variaciones: el gogenbiwa, un laúd de cuatro cuerdas; el biwa, de cinco cuerdas; y el genkan, de cuerpo redondo.

Al lado occidental de este mapa sólo considera el úd, un laúd de cinco cuerdas, que se formó en el siglo VII en Arabia Saudita para pasar a España en el siglo VIII. Lo que le falta a este ejemplo es mostrar la llegada de los instrumentos de tipo laúd a América en el siglo XVI, los cuales fueron reintroducidos en Japón en la forma de la guitarra de seis cuerdas.

Rolando Pérez (1990; ver apéndice, ejs. 11-13), en *La música afromestiza mexicana*, ofrece una serie de tres mapas temáticos de Sudamérica, Centroamérica, el Caribe y parte de Norteamérica; dos muestran ciertas características musicales y uno, elementos culturales generales. Este último es el primero de la serie e identifica la “franja negra”, o la zona de “retención de rasgos africanos” (1990: 16). Los otros dos mapas se refieren a características rítmicas que Pérez asocia con mayor influencia africana, o sea, el Cancionero binario oriental (1990; ver apéndice, ej. 12); y con una mezcla que produjo “un proceso transcultural afrohispanico” (1990: 18), o sea, el Cancionero ternario occidental (1990; ver apéndice, ej. 13).

⁴¹ “The distribution of types of instruments and even of musical features in more extensive areas also suggests that the musical cultures of African societies were not isolates, but overlapped and interacted. The use of xylophones, for example, extends right across the continent, from east to west through the Niger-Congo linguistic zone.”

El siguiente mapa que revisé es uno de los más confusos y, además, forma parte de un texto muy polémico. Hermes Rafael (1982), en *Origen e historia del mariachi*, plantea la hipótesis de que la música del mariachi tiene sus orígenes en la música prehispánica de la región de Cocula. Su argumento se basa en un análisis lingüístico del término “mariachi”, pero en ningún momento establece la conexión histórica entre la música actual y la de la raza coca. Presenta la región coca con círculos concéntricos que salen de la ciudad de Cocula y una línea con flechas que conecta a ésta con la ciudad de Sayula, pero le faltó marcar cuáles son los elementos específicos de la “influencia musical” citada.

Además del mapa anterior, Rafael incluye otro que muestra “la influencia de la lengua coca” (1982: 56) y que también carece de claridad por varias líneas punteadas idénticas que se mezclan sin mayor explicación.

Los dos últimos ejemplos son de una tesis para el doctorado en Etnomusicología, *The “Son Jarocho”: The History, Style, and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition*, de Daniel Sheehy (1979; ver apéndice, ejs. 14-15). Los dos son del mismo estilo del primer mapa de Pérez: muestran lo que Sheehy llama la “cultura musical jarocho” (*jarocho musical culture*). El primero refiere la región relacionada geográficamente con México; el segundo, con el estado de Veracruz. Aunque en los mapas no se intenta explicar el significado de ese término, dentro del texto se entiende como el conjunto de elementos musicales: repertorio, instrumentación, ritmos, melodías, etcétera.

Conclusiones

Se podría argumentar que todos los mapas de referencia general son temáticos por su contexto dentro de los estudios etnomusicológicos. Sin embargo, en sí, sirven sólo para ubicarse geográficamente y no proveen ninguna información musical. De los trece mapas temáticos, uno contiene un tema propiamente lingüístico, siete son de instrumentos musicales, tres son de características culturales generales, dos se refieren a características rítmicas y uno relaciona una nebulosa “influencia musical”. De los siete

sobre los instrumentos musicales, tres incluyen el elemento temporal; de éstos, el de Shigeo es el más detallado históricamente. La tabla en el apéndice (ej. 16) ilustra las cualidades de los mapas temáticos de los diferentes autores.

El hecho de que siete de los trece mapas temáticos se basen en los instrumentos musicales probablemente refleja una conveniencia, pues tienen una forma tangible y, dependiendo de su material de construcción, pueden mantenerla a través de muchos siglos. La música en sí, o sea, el sonido que se produce, es invisible y, hasta un poco antes del siglo xx, no grabable en forma sonora. En la historia de muchas culturas ni siquiera ha existido una notación escrita para recordar su música.

En términos de Robinson, los mapas, en general, no son “efectivos” para un estudio etnomusicológico; si acaso, sirven sólo para ubicar geográficamente y, a veces, parecen ser incluidos más por razones de adorno que de funcionalidad. Por ello, más de la mitad de los mapas encontrados se basan en la perspectiva geopolítica en lugar de la músico-cultural. Entre los temáticos, se observa cierta influencia del concepto de “área cultural” de los antropólogos norteamericanos; no hay ninguna de los difusionistas del *Kulturkreis*; y no hay suficiente del método histórico-geográfico.

Aparte de la importancia dada por algunos investigadores a la geografía, en la distribución de los elementos musicales, hay que mencionar la de los aspectos lingüísticos. Pardo, Touma y Rafael incluyen a las zonas lingüísticas en su definición de la región musical; también Nketia la menciona en la distribución del xilófono y Pérez la aplica en su análisis de la “franja negra”. Este aspecto merece más atención en los intentos futuros de la cartografía musical.

Nettl opina: “Nuestro énfasis es fundamentalmente geográfico” (1985: 9), respecto de su estudio particular y de la disciplina de la etnomusicología, en general. Sin embargo, se encuentra una gran carencia de mapas, sobre todo de los que contribuyan significativamente al aprecio de los elementos musicales en la historia regional. Esto se puede explicar: por un lado, debido a la falta de estudios cartográficos en la carrera etnomusicológica; y, por otro, a la de datos históricos sobre las características musicales regionales. Por ello, se necesita analizar ejemplos musicales de cada región y cuantificar los atributos. Por ejemplo, la frecuencia del uso de

un cierto instrumento, o el *tempo* mediano para la región; así, se pueden comparar variantes de una tradición. Lo importante es aislar los factores cuantificables a un mínimo para, luego, juntar los resultados y llegar a una definición de una música (sub)regional.

De manera similar, la ausencia del aspecto temporal en casi todos los ejemplos se puede atribuir, tal vez, a la carencia de datos. Desafortunadamente, esto tiende a contribuir al concepto de la “atemporalidad” de la música folclórica; o sea, la omisión de los datos históricos en los mapas tiende a crear la impresión de que la música del pueblo no tiene su propia historia.

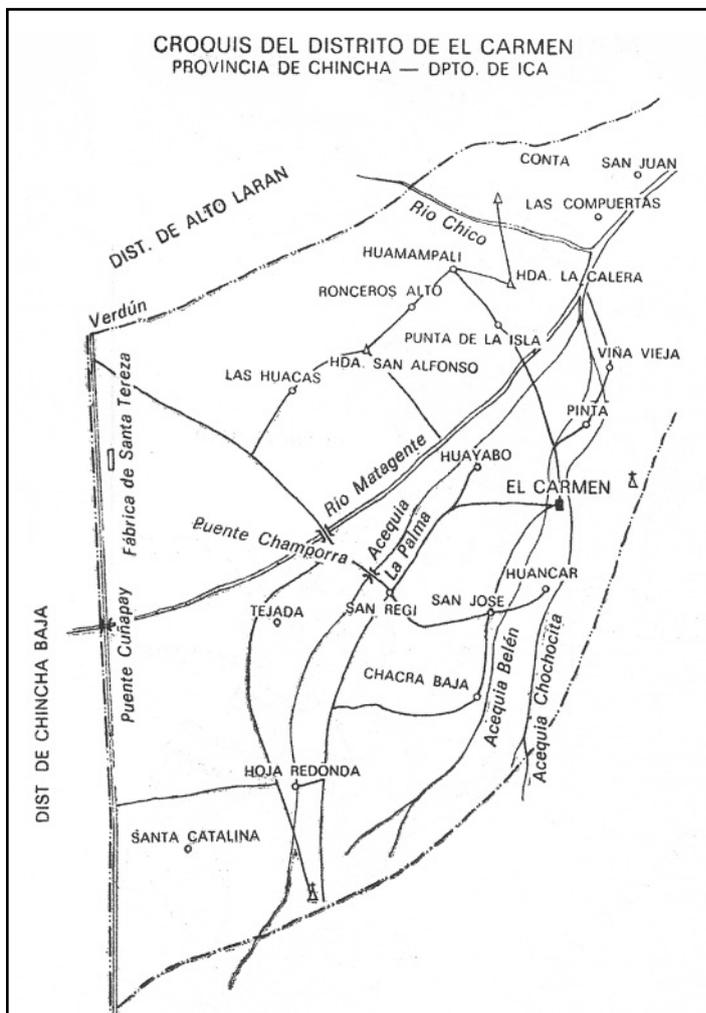
Apéndice de mapas y tablas



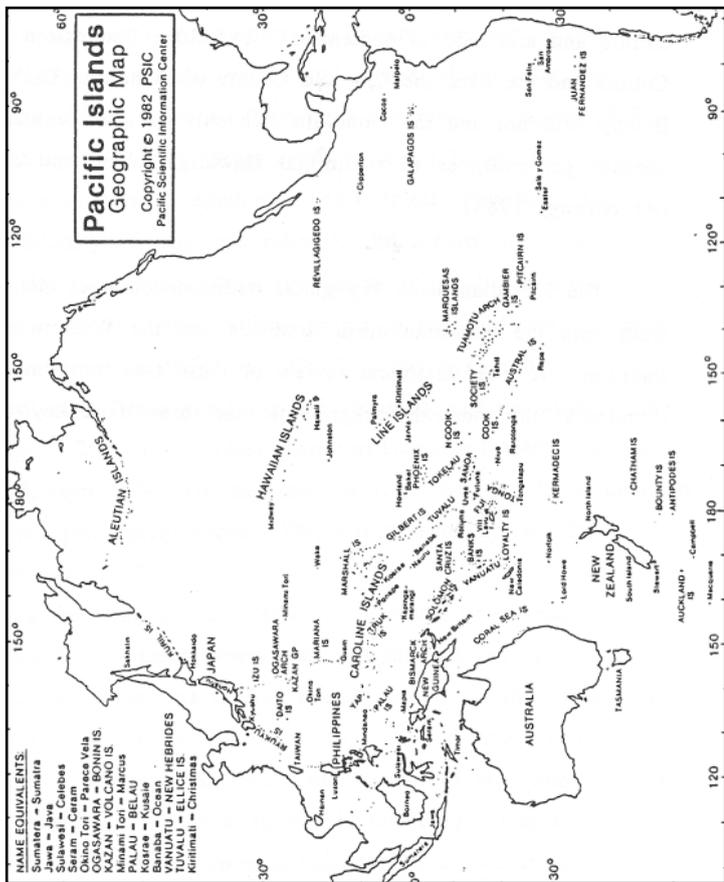
1. Tomado de *Música folklórica...* (Nettl, 1985: 120).



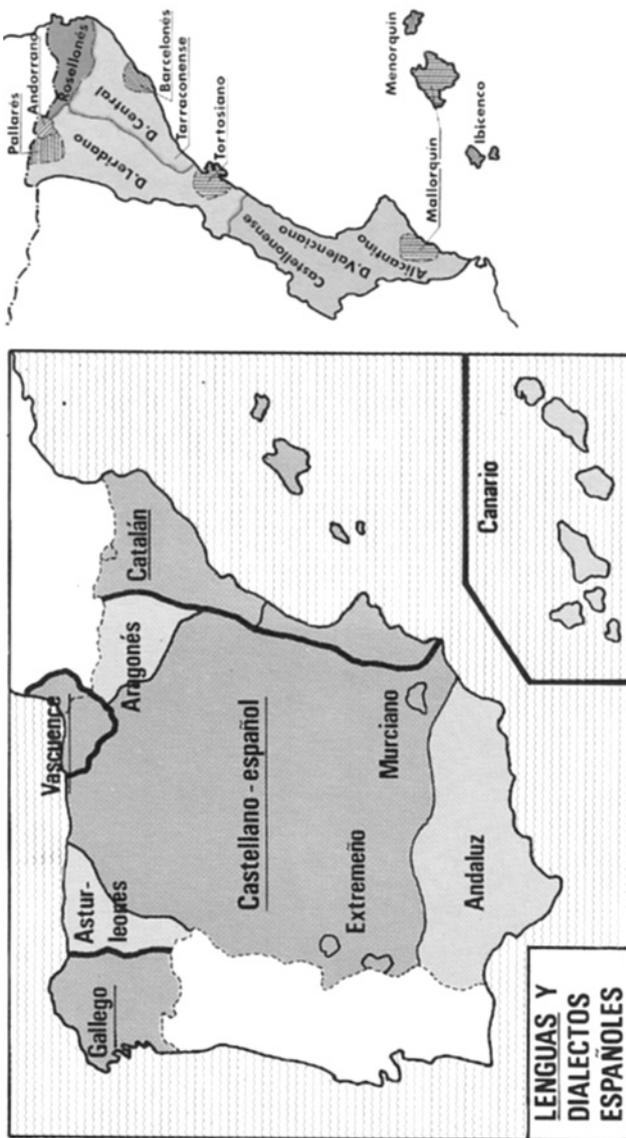
4. Tomado de *La práctica musical...* (Vázquez, 1982: 61).



5. Tomado de *La práctica musical...* (Vázquez, 1982: 62).



6. The Hawaiian Slack Key Guitar Tradition (Kohl, 1990: 20).



7. Tomado de *El canto popular...* (Pardo, 1985: 41).

Cordófonos de cuello o brazo de punteo

<i>Nombre</i>	<i>Ubicación</i>
Requintito	Veracruz
Requinto jabalina	Veracruz
Guitarra de son	Veracruz
Mandolinas de calabazo	D. F.
Banjo soprano	Centro y norte del país
Banjos mandolinas	Centro y norte del país
Mandolinetas	Puebla
Tricordio	D. F.
Bandurria	D. F.
Laúd de estudiantina	D. F.
Bandolones	Puebla

Cordófonos de punteo

<i>Nombre</i>	<i>Ubicación</i>
Bajo sexto	Paracho, Michoacán
Bajos quintos	Ocotepc y Tepoztlán, Morelia
Bajo sexto	D. F.
Bajo quinto	Huautla de Jiménez, Oaxaca
Bajo sexto por séptima	D. F.
Guitarra séptima	D. F.
Guitarras sextas	D. F.
Guitarrones	Paracho, Michoacán

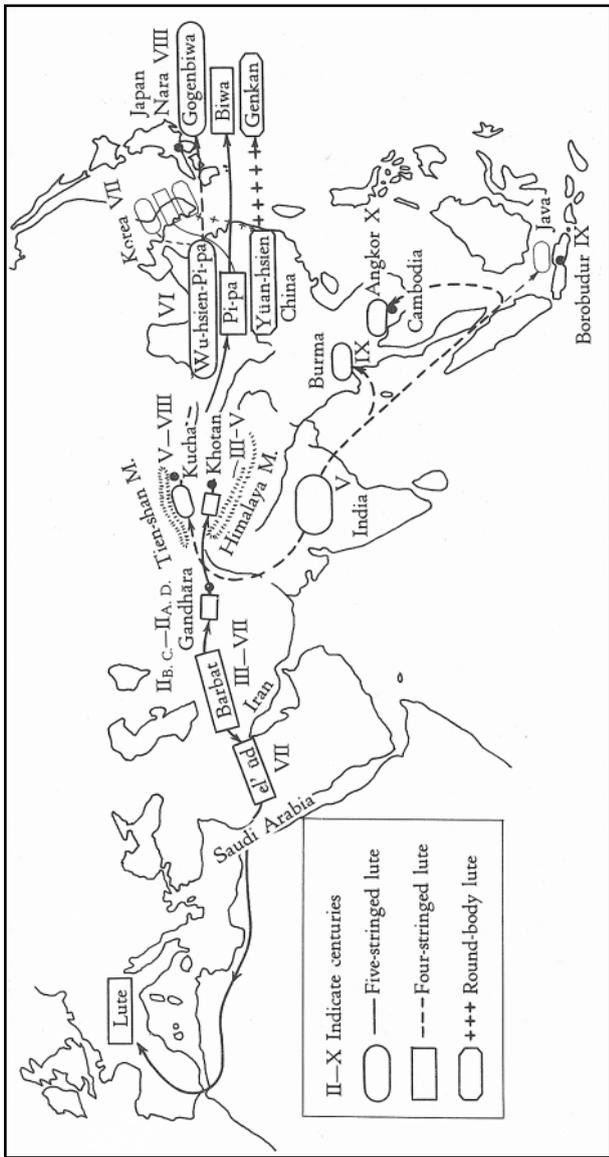
Cordófonos de ragueo y punteo de cuello o brazo

<i>Nombre</i>	<i>Ubicación</i>
Jarana huasteca escarbada	San Luis Potosí
Rabeles y jaranita	San Luis Potosí
Huapanguera	San Luis Potosí
Jaranas huastecas	Veracruz, D. F. e Hidalgo
Sirincho o raspa perépecha [<i>sic</i>]	Michoacán
Jarana primera o mosquito	Veracruz
Jarana tercera	Veracruz
Jarana segunda	Veracruz
Guitarra panzona, tambora, blanca o tua	Michoacán
Vihuelón, vihuela coculense y vihuela planeca	Colima, Jalisco y Michoacán
Guitarra de golpe, tuxpeca, coloreada, blanca o quinta	Michoacán

Cordófonos de rasgueo y punteo de cuello o brazo

<i>Nombre</i>	<i>Ubicación</i>
Guitarras, chamula	San Juan Chamula, Chiapas
Jarana	Región de la Montaña y Costa Chica, Guerrero y Oaxaca
Guitarra pascolera, tarahumara	Aguascaltepec, Chihuahua
Guitarras concheras o bandolas	Chalma, México
Guitarras concheras o bandolas	Chalma, México
Laúd lacandón	Nahá, Chiapas
Guitarra séptima pascolera, tarahumara	Barranca del Cobre, Chihuahua
Canaris o guitarras, huichol	San Sebastián, Santa Catarina y Tuxpan de Bolaños, Jalisco

8. Listas de cordófonos (tipo guitarra) por región, tomadas de *Atlas cultural de México* (Contreras, 1988: 165-168).



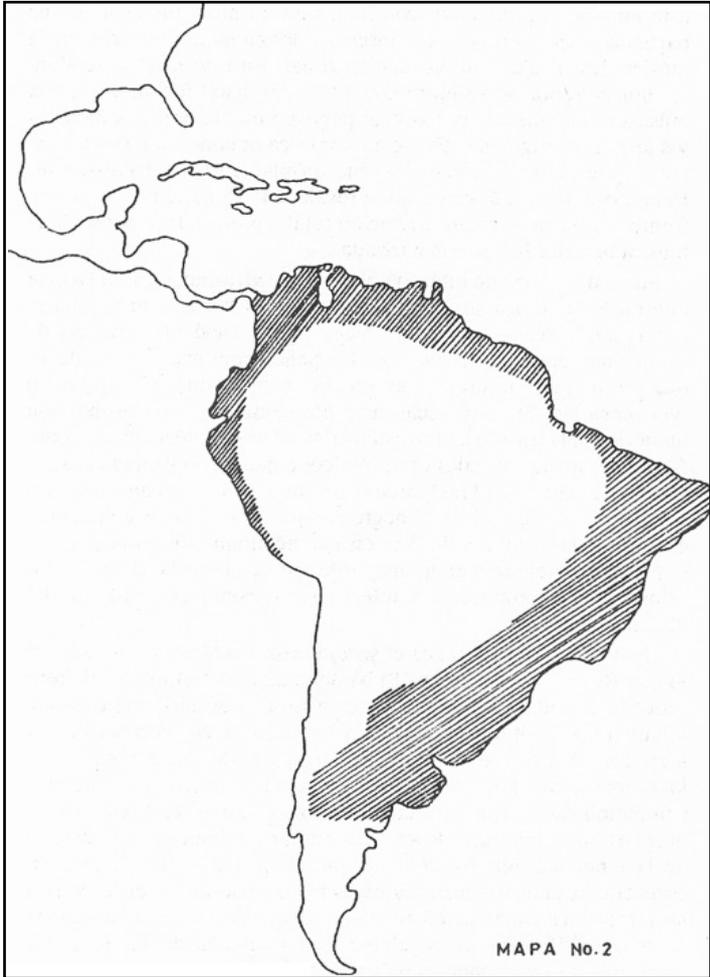
10. Tomado de *The Traditional Music of Japan* (Shigeco, 1982: 5).

ORLA ATLÁNTICA
○
FRANJA NEGRA



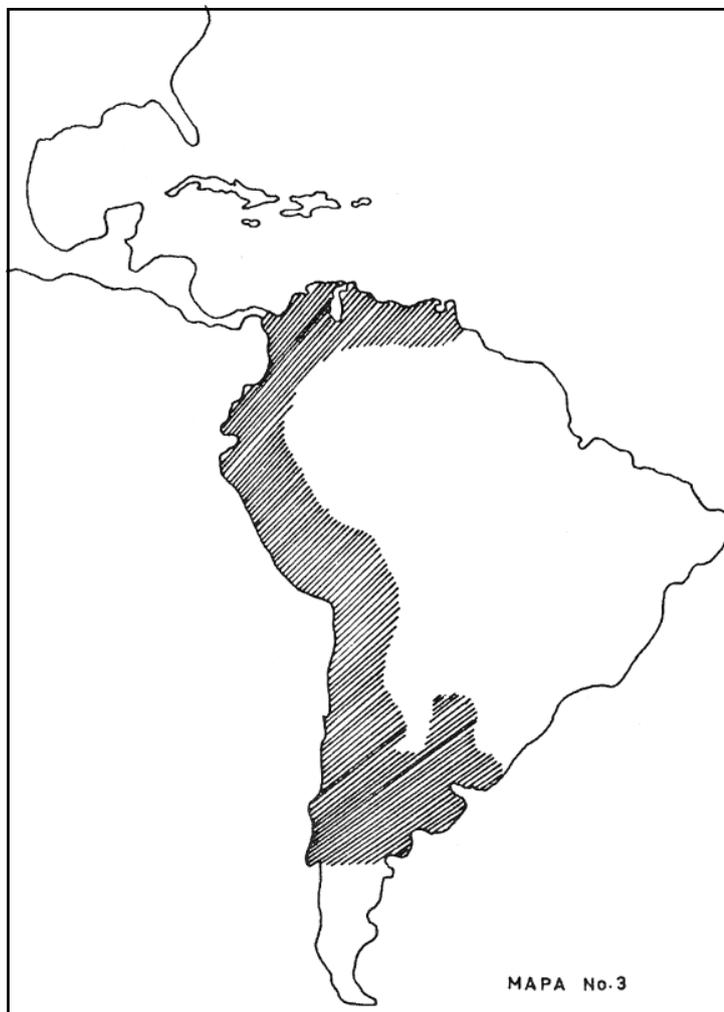
11. Tomado de *La música afroestiza mexicana* (Pérez, 1990: 16).

CANCIONERO
BINARIO ORIENTAL

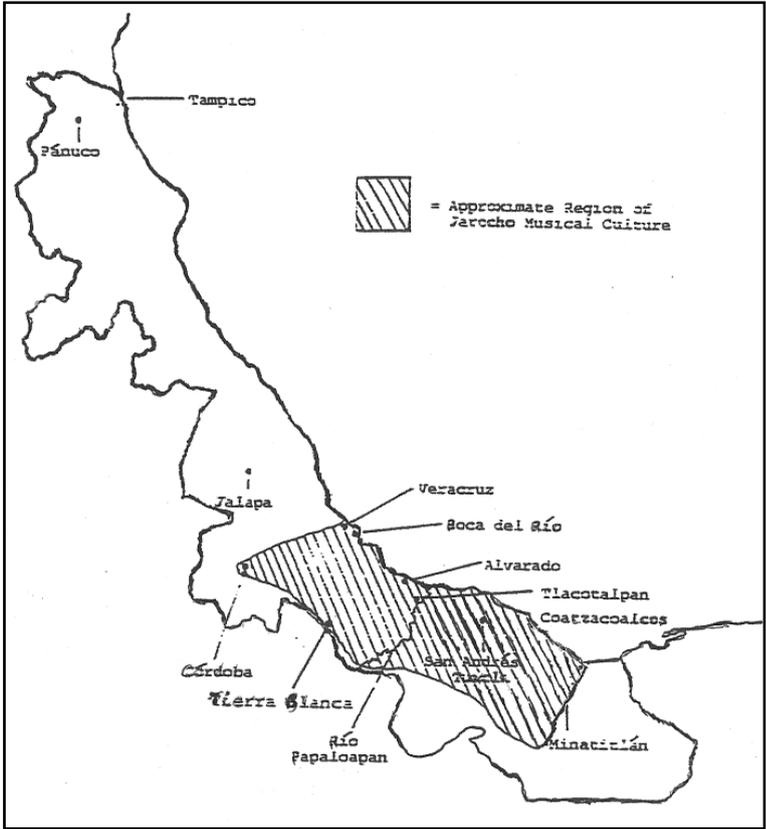


12. Tomado de *La música afroestiza mexicana* (Pérez, 1990: 17).

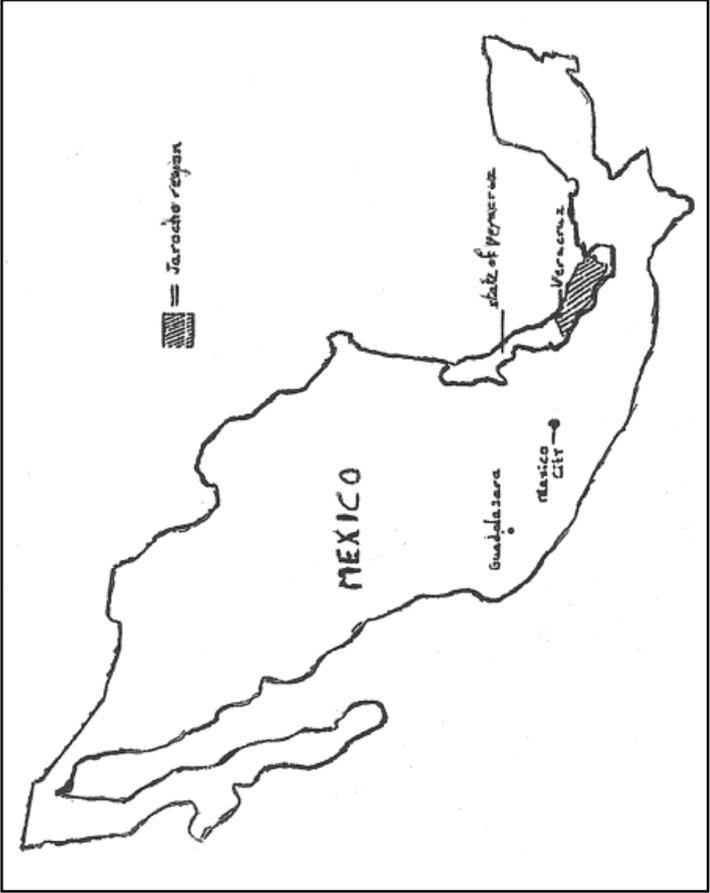
CANCIONERO
TERNARIO OCCIDENTAL



13. Tomado de *La música afromestiza mexicana* (Pérez, 1990: 19).



14. Tomado de The "Son Jarocho"... (Sheehy, 1979: 49).



15. Tomado de The "Son Jarocho" ... (Sheehy, 1979: 2).

<i>Autor</i>	<i>Tema(s) principal(es)</i>	<i>Tema(s) secundario(s)</i>
Pardo (1985)	Las lenguas y dialectos españoles	
Contreras (1988)	Los instrumentos musicales: a) Membranófonos y aerófonos b) Cordófonos de marco punteado c) Aerófonos de doble lengüeta d) Membranófonos en culturas precortesianas	Proceso histórico
Chamorro (1994)	Los ensambles musicales	Proceso: 1980-1989
Nkieria (1974)	El xilófono	Terceras, juego de tablero
Shigeo (1982)	El laúd	Proceso histórico
Pérez (1990)	La influencia euroafricana a) La franja negra b) El cancionero binario oriental c) El cancionero ternario occidental	
Sheehy (1979)	La cultura musical jarocho a) México b) Veracruz	
Rafael (1983)	La influencia musical del mariachi indígena La influencia de la lengua coca	

Ki ho'alu: la historia de una tradición mexicano-hawaiana⁴²

TODO EMPEZÓ POR UNAS VACAS; unas vacas que la reina de Inglaterra regaló al primer rey de Hawai, Kamehameha I (1756-1819), quien las declaró *tabú*, o sea, prohibido tocarlas. El resultado fue obvio: creció la población de las vacas hasta el punto de ser una molestia. Pero, afortunadamente, para solucionar este problema, el rey Kamehameha III (1814-1854) volvió los ojos hacia Alta California, en aquel entonces (alrededor de la década de 1830) parte de la nueva república mexicana. Digo “afortunadamente” porque los mexicanos, además de enseñarles a los hawaianos las artes de la ganadería y la peletería, también llevaron las primeras guitarras conocidas en esas islas polinesias. Así fue, entonces, el principio de la tradición *ki ho'alu*, que también se llama la guitarra hawaiana *slack key*.⁴³

Es cierto que hay otras teorías sobre la introducción de este instrumento en Hawai, pero la mayor evidencia señala a los mexicanos de esa época. Por ejemplo, los primeros anuncios comerciales para la guitarra fueron publicados un poco después de ese momento. También, hay la tradición hawaiana de cantar, llamada *paniolo*,⁴⁴ que sigue existiendo entre los vaqueros de la Gran Isla de Hawai. Otra prueba más son algunas piezas musicales que mantienen los títulos, aunque no la letra, en español; por ejemplo, *La Paloma*.

⁴² Originalmente publicado en *Desmangue*. Véase Kohl, 1998.

⁴³ Para ver las fuentes de todos los datos aquí presentados, consultar Kohl, 1990.

⁴⁴ Palabra hawaiana que se usaba en ese entonces, y se sigue usando, para referirse a los mexicanos de California.

Sea como fuere, la guitarra fue adoptada y adaptada rápidamente por los hawaianos, quienes siempre han gozado de cierto ingenio para combinar lo nativo con lo extranjero. En este caso, lo hawaiano abarca algunas técnicas de cantar junto con varios ritmos tradicionales; y lo exótico, aparte de la guitarra, consiste en su sistema melódico-armónico (tonalidad mayor/menor, progresiones de I-IV-V-I, intervalos paralelos de 3^a/6^a, etcétera).

Uno de los cambios más importantes que hicieron los hawaianos a la guitarra fue la manera de afinarla. A ésta se refieren el término hawaiano *ki ho'alu* y el inglés *slack key*, ambos se relacionan con *kilkey* que significa clavija y *ho'alu/slack* significa aflojar. Y, básicamente, eso es lo que hicieron: aflojaron las cuerdas de su afinación estándar de E-a-d-g-b'-e' a otra de D-G-d-g-b'-d'. Es posible que esta segunda afinación llegara junto con los mexicanos y sus guitarras; sin embargo, fueron los hawaianos quienes, con su fascinación por clasificar y organizar, hicieron casi una ciencia del uso de las afinaciones alternativas (ver lista en la p. 116).

La afinación arriba mencionada es, sin duda, la más común entre los ejecutantes de *ki ho'alu* a quienes he entrevistado. Tiene su propio nombre: *Taro Patch*, que se refiere al campo (o sea, *patch*) donde se siembra *taro*, una planta cuya raíz es ingrediente principal de la dieta tradicional hawaiana. Como se ve, la *Taro Patch* permite tocar al aire el acorde de sol mayor, que también servirá como la tónica; y los acordes de do mayor, la subdominante, y re mayor, la dominante, se pueden ejecutar con una simple barra de un solo dedo.

El estilo más tradicional es tocar *ki ho'alu* con una sola guitarra (pieza instrumental); a veces se acompaña con el canto. Así, podemos decir que esta tradición es el símbolo musical perfecto de las islas hawaianas: relajada, bella y sin complicaciones. Mi maestro Raymond Kaleoalohapo'ina'oleohelemanu⁴⁵ Kane (1925-2008), me decía que el chiste de tocar esta música es estar flojo, suelto, relajado, tanto como sea posible, pues, durante la mayor

⁴⁵ Su segundo nombre, bastante largo, significa "la voz de amor que viene y se va como un pájaro y que nunca se olvidará".

parte de una pieza, el pulgar de la mano derecha toca un *ostinato* cómodo y simple sobre la sexta, quinta y cuarta cuerdas; los dedos de la misma mano puntean la melodía sobre una u otra de las demás cuerdas, mientras los de la mano izquierda solamente ejecutan una sencilla melodía.

Raymond nació en la isla de Kaua'i y empezó a aprender *slack key* desde una edad muy temprana, intercambiando con los “viejos” clases de guitarra por pescado que él mismo atrapaba mientras nadaba en el mar. Era difícil que consiguiera un maestro porque, en aquellos días, los secretos de tocar y, sobre todo, de afinar eran celosamente guardados entre familiares. Hoy día, el estilo que Raymond aprendió a tocar se llama el estilo viejo; actualmente se está desarrollando un nuevo estilo donde predominan técnicas virtuosas, *tempos* más rápidos e influencias del jazz y rock. Algunos ejecutantes que pertenecen a este nuevo estilo son Ledward Kaapana, George y Moses Kahumoku, Ozzie Kotani, entre muchos otros. Las grabaciones de los días “antiguos” de *slack key* son muy difíciles de conseguir, ya que no se editan más; sin embargo, Dancing Cat Records de Santa Cruz, California, EUA, ha publicado una serie dedicada a maestros viejos y jóvenes de esta gran tradición (ver más adelante).

Como hemos visto, la introducción de la guitarra en las islas hawaianas abrió un nuevo capítulo en la historia musical de Hawai. Aunque la guitarra de acero (*steel guitar*) y el *ukulele* son los instrumentos normalmente asociados con Hawai, fue la guitarra española de seis cuerdas la que, gracias a los mexicanos, sirvió como base de una nueva tradición musical. A pesar de que esa “nueva tradición” ahora tiene aproximadamente 150 años, ha resurgido el interés por ella. Tendrá un futuro tan brillante como el sol que luce sobre las playas de ese paraíso.

Hay escasos libros y/o artículos sobre *ki ho'alu* y, hasta la fecha, casi todos están escritos en inglés. Cito algunos: Keola Beamer (1973), *Keola Beamer's First Method for Hawaiian Slack Key Guitar*; Wayne Harada (1974), “Slack Key: Music that Feels Good”, *The Honolulu Advertiser*; Keith Haugen (1976), “Guitar in Hawai'i”, *Guitar Player Magazine*; Jerry Hopkins (1978), “Slack Key & Other Notes”, *The Hawaiian Observer*; George S., Kanahale (ed.) (1979), *Hawaiian Music and Musicians: An Illustrated History*; Hal Kinnaman (1982), *Early Hawaiian Slack Key Melodies*

for Guitar; Randall Kohl (1990), *The Hawaiian Slack Key Guitar Tradition as Performed by Raymond K. Kane...*; Leonard Kwan y Dennis Ladd (1980), *Slack Key Instruction Book: a Comprehensive Guide to Guitar Playing the Hawaiian Slack Key Way*; Bob Norman (1984), “Hawaiian Folk Music: in the Real Old Style”, *Sing Out!*; Reri Tava (1978), *Raymond K. Kane: Hawaiian Slack Key Guitar*; y George Winston (1990), “Hawaiian Slack Key Guitar: a Brief History”, *Entertainment Hawai'i*.

A continuación expongo una lista parcial de afinaciones y los nombres que se usan en *ki ho'alu*:

Afinación (nombres)

- D-G-d-g-b'-d' (*Taro Patch*)
- D-a-d-f#-a'-c# (D séptima mayor, *Wahine*)
- C-G-d-g-b'-d' (C, C/G)
- D-G-d-f#-b'-d' (*Wahine*, G séptima mayor)
- D-a-d-f#-a'-d' (D)
- C-G-d-g-b'-e' (C, *slack key* núm. 2)
- C-G-e-g-c'-e' (C, mayor)
- C-G-c-g-c'-e' (C abierta)
- D-G-d-e-a'-d' (*Old Maunaloa*)
- F-b^b-c-f-a'-d' (*Wahine slack*)

Estos son solamente 10 ejemplos; en total he encontrado 67 afinaciones distintas.

En búsqueda de la afinación perdida: influencias mexicanas decimonónicas sobre la guitarra *slack key* de Hawai

COMO MENCIONAMOS CON ANTERIORIDAD, la introducción de la guitarra en las islas hawaianas fue un hecho significativo en la música de los hawaianos. Aunque la guitarra de acero (*steel guitar*) y el *ukulele* son los instrumentos más frecuentemente asociados con esta parte del mundo, la guitarra española de seis cuerdas sirvió como base de una nueva tradición musical que llegó a conocerse como *ki ho'alu*, o en inglés, *Hawaiian slack key guitar*.

No se sabe con exactitud cómo ni cuándo la guitarra llegó a esas islas, pero la teoría más aceptada se centra en la relación que tuvo Hawai con México durante la primera parte del siglo XIX cuando unos vaqueros de Alta California fueron a Hawai para ayudar con un problema poblacional de ganado. Esta teoría se apoya en el hecho de que la tradición de *ki ho'alu* todavía tiene fuertes lazos con los *paniolos*, o trabajadores de los ranchos.

Aunque Kanahale (1979) ha comentado sobre “la falta curiosa de influencia mexicana o española” en las canciones de los *paniolos*, creo que todavía existen ciertos elementos que indican una presencia ibérica y/o latinoamericana definitiva en la guitarra *slack key*.

En este artículo intento exponer algunos paralelos entre el estilo viejo de *ki ho'alu* y algunos aspectos de la técnica y el repertorio de la guitarra en los territorios españoles-mexicanos del siglo XIX, a través de la presentación

de datos sobre el uso de afinaciones alteradas, algunas piezas específicas, la técnica de ejecución y el análisis de algunas grabaciones de la primera década del siglo xx. Al mismo tiempo, espero demostrar la utilidad e importancia de una técnica investigativa histórico-etnomusicológica para la historia musical de México.

La mayor parte de la información que daré proviene de la investigación contenida en mi tesis de maestría, cuando trabajé con Raymond K. Kane (1925-2008), quien representa el estilo viejo de *slack key*, caracterizado por *tempos* lentos, armonías sencillas y una técnica relajada, o sea, menos énfasis en el virtuosismo. Otros datos los tomo de un trabajo de campo más reciente que realicé en la Biblioteca Braun del Southwest Museum, ubicada en Los Ángeles, California, y otros más de internet.

Afinaciones alteradas

Ambos términos, el hawaiano *ki ho'alu* y el equivalente inglés *slack key*, se refieren a la manera de afinar el instrumento: se aflojan algunas cuerdas de la guitarra para que se produzca un acorde cuando se las rasguean al aire, o sea, sin pisar las cuerdas. Normalmente, se prefieren los acordes mayores con las cuerdas graves afinadas al primero y al quinto grados de la escala. Una de las afinaciones más comunes se llama *Taro Patch*, también conocida como sol abierto porque produce un acorde de sol mayor cuando se tocan todas las cuerdas al aire. La afinación *Taro Patch* cambia la afinación normal de las cuerdas, de la sexta a la primera, mi-la-re-sol-si-mi, a re-sol-re-sol-si-re. Este uso de *scordatura* es uno de los aspectos más sobresalientes de la tradición, mencionados por ejecutantes de, y aficionados a, esta música.

Una ventaja que se obtiene al usar *scordatura*⁴⁶ en la guitarra, en general, y en la tradición *ki ho'alu*, en particular, es que resulta sencillo tocar ciertos pasajes musicales. Incluso, algunos ejecutantes dicen que esta facilidad es la razón principal de su uso. La afinación de las tres cuerdas graves

⁴⁶ Afinación anormal de un instrumento de cuerdas (Randel, 1994).

a la tónica y la dominante de la tonalidad permite tocar esos tonos con las cuerdas al aire. Se usa el pulgar de la mano derecha, en su mayor parte, para ejecutar una figura simple y cómoda de *ostinato*,⁴⁷ mientras los dedos de la mano izquierda solamente pisan las cuerdas melódicas. Los acordes principales, como la subdominante y la dominante, se tocan con una sencilla barra ejecutada con un dedo de la mano izquierda. Un fenómeno acústico que se da por la utilización de afinaciones alteradas es la producción de una resonancia más completa y una mayor producción de armónicos debido, en parte, a las vibraciones simpáticas de las otras cuerdas.

<i>Cuerda</i>	<i>Afinación estándar</i>	<i>Afinación Taro Patch*</i>
6	E	D
5	A	G
4	D	D
3	G	G
2	B	B
1	E	D

*También sol abierta/open G, español/spanish.

La afirmación hecha por algunos artistas e investigadores de la tradición *ki ho'alu*, respecto de que los hawaianos fueron los primeros en aplicar este tipo de *scordatura*, es dudable. Se sabe que el uso de afinaciones irregulares en el laúd fue una práctica común durante los siglos XVI y XVII en Europa y, aunque se utilizó con menos frecuencia en los instrumentos de cuerda con el paso del tiempo, John Stropes, autor de *20th Century Masters of Finger-Style Guitar*, opina que la afinación que llamamos “estándar” hoy día no fue tan aceptada en el siglo XIX.⁴⁸

⁴⁷ Figura melódica y/o rítmica, repetida persistentemente (Randel, 1994).

⁴⁸ Plática personal en el Interlochen Guitar Institute, agosto, 2006.

Un ejemplo se encuentra en la pieza *Spanish Fandango* que, según Stropes y otros concluyen, fue muy conocida en América del Norte durante la primera parte del siglo XIX, en especial por la popularidad general de la música española-mexicana de salón. Los métodos de instrucción de la guitarra de este periodo frecuentemente incluyeron esta pieza de la cual antes de 1897 fueron publicados 19 arreglos distintos, todos en la afinación sol abierto, o sea, *Taro Patch*. A esta afinación suelen llamarla “afinación española” porque se tocaba la pieza *Spanish Fandango* con guitarras afinadas de la misma manera, o sea, DGDGBD, y entre algunos ejecutantes del blues de hoy esta afinación todavía se llama de esa forma.⁴⁹

En relación con el uso de *scordatura* en la guitarra, cabe mencionar que en otra pieza popular del siglo XIX, *Sebastopol*, se utilizó la afinación de re-la-re-fa#-la-re.⁵⁰ En la tradición *ki ho‘alu*, esta afinación todavía se emplea y se conoce como la afinación en re, la afinación mayor y la afinación re mayor. Una muy similar a ésta (re-la-re-fa#-la-do#) es llamada Vestapol por el ejecutante y el productor de *ki ho‘alu*, George Winston (1990). Peter Medeiros, de la Universidad de Hawái, identificó esta afinación como D Wahine.⁵¹

Repertorio

Una pieza que formaba parte básica del repertorio de Raymond Kane es *La Paloma*, del español Sebastián Iradier (1809-1865), compuesta durante la primera parte del siglo XIX después de una estancia del compositor en Cuba. Esta pieza fue muy popular tanto en Europa como en América y contiene el ritmo distintivo de “la habanera”, asociado con la capital cubana.⁵²

⁴⁹ Ver Obrecht en Coelho, 2003.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ Kohl, 1990.

⁵² Sadie, 1994.



Ritmo habanera

Esta figura rítmica se aprecia en el arreglo de Francisco Tárrega de *La Paloma* para guitarra clásica. El arreglo de Raymond también mantiene una versión de la habanera en el bajo. Dentro de este estilo viejo de *ki ho'alu*, otras piezas como *Malasadas*, de Sonny Chillingworth (1930-1994), también utilizan esta misma versión de la habanera.

Fragmento del arreglo de *La Paloma*, de F. Tárrega.Fragmento del arreglo de *La Paloma*, de R. Kane.Fragmento de *Malasadas*, de S. Chillingworth.

Técnica

La distribución de la línea baja entre las cuerdas graves de la guitarra, técnica que predomina en el estilo *ki ho'alu* de Raymond Kane, Sonny Chillingworth, Auntie Alice Namakelua y otros intérpretes del estilo viejo, puede ser una característica adquirida del periodo y la región estudiada en este ensayo: México, en particular, Alta California, del siglo XIX. Como se percibe en la música de ciertos compositores de guitarra clásica del mismo periodo, era común tocar una melodía sobre las cuerdas agudas con los dedos índice y medio de la mano derecha, mientras con el pulgar se ejecutaba una línea simple en el bajo. Los arpeggios eran también comunes, sobre todo cuando se usaba la guitarra para acompañar otros instrumentos o la voz; el rasgueado fue menos frecuente en la literatura del siglo XIX para la guitarra.



Fragmento de *Minuet*, de José Ferrer (1835-1916); ejemplo de melodía sobre las cuerdas agudas con los dedos índice y medio, de la mano derecha, con una línea simple en el bajo, ejecutada con el pulgar.

La pregunta que surge es si podemos asumir que existía una relación directa entre las tendencias clásicas y las folclóricas del periodo. Mi opinión es que sí podemos, aunque con precaución. La popularidad de las tradiciones aristocráticas europeas de la guitarra en América está bien documentada por Stevenson (1971), Tyler (2002) y Evans (1977); Russell (1995) ha sido particularmente diligente en investigar el impacto de Santiago de Murcia (*ca.1682-ca.1740*) en México durante el siglo XVIII. Dado que otros autores comentan sobre el intercambio musical y social común entre las distintas clases sociales en España (Nettl, 1973), los territorios hispanoamericanos (Evans, 1977) y particularmente en Alta California de

Nueva España y, luego, de México (Walker, 1999; Duhaut-Cilly, 1999; Nordhoff, 1987; Rice, 1996; Koegel, 1994), creo que podemos, por lo menos, proponer la hipótesis de que algunas prácticas de ejecución fueron llevadas en el siglo XIX por los mexicanos y presentadas a los hawaianos junto con la guitarra, aunque no siempre fueran acompañadas por todo el repertorio del periodo.

Las grabaciones de Lummis

Charles Lummis (1859-1928) fue aventurero, editor de revistas, reportero y promotor de la cultura hispanomexicana en el estado de California, EUA. Durante los primeros años del siglo XX hizo varias grabaciones de campo de músicos mexicanoamericanos que vivían en la parte sur de California y que tocaban un estilo rústico y folclórico. De los cientos de canciones que grabó, en una gran cantidad se emplea el ritmo habanero; asimismo, rasgueados simples, armonías básicas de tónica-subdominante-dominante y melodías armonizadas por terceras y sextas.

Dada la pobre calidad de estas grabaciones –todas fueron realizadas originalmente con cilindros de cera– y el hecho de que a Lummis le interesaba más documentar los aspectos vocales que los instrumentales, es difícil determinar si sus informantes utilizaron afinaciones abiertas. No obstante, estas versiones musicales podrían estar muy cerca de la música que los hawaianos escucharon cuando los californianos mexicanos llegaron en el siglo XIX.

La siguiente fotografía que tomó Lummis durante el mismo periodo en el que hizo sus grabaciones quizá nos presente más datos importantes. Por la posición de la mano izquierda de la mujer parecería que, si su guitarra estuviera afinada en lo que hoy consideramos estándar, estaría tocando si bemol sobre la tercera cuerda, re bemol sobre la segunda y sol sobre la primera –o sea, un acorde de sol disminuido, lo cual no sería una armonía muy común para este estilo–. Si la guitarra estuviera afinada en sol abierto –o lo que los hawaianos llaman *Taro Patch*–, estaría tocando (desde la tercera a la primera cuerdas) si bemol-re bemol-fa; un acorde de si bemol

menor sería más probable armónicamente hablando aunque, de acuerdo con mi experiencia, no es muy común en las grabaciones de Lummis ni tampoco en la tradición *ki ho'alu*.

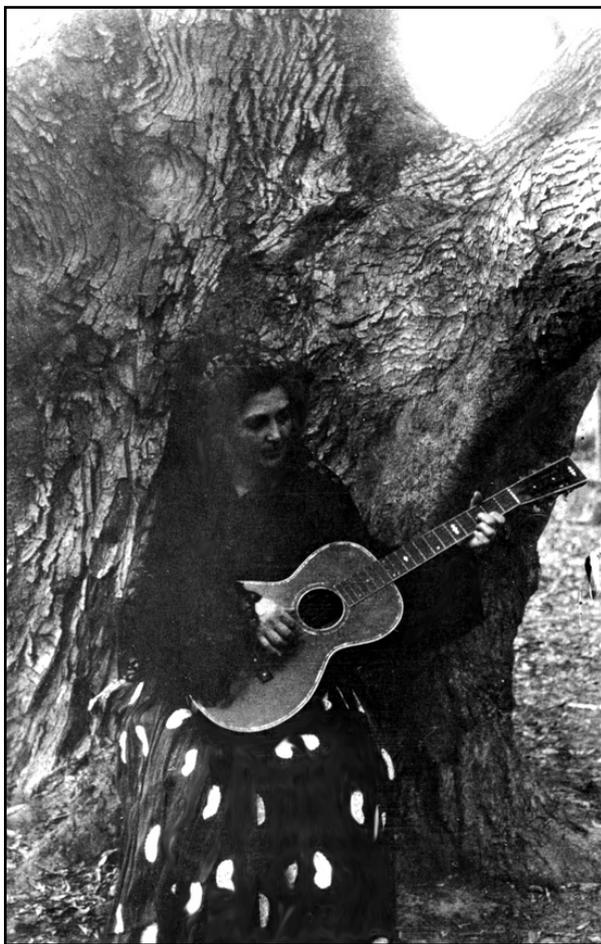


Foto de la Colección Lummis, Southwest Museum, Los Ángeles, California.
Cortesía de Braun Research, Autry National Center of the American West.

Tal vez, como la persona está posando para una foto, simplemente tomó una posición familiar —re con séptima— y se equivocó por un traste. Sin embargo, es de interés particular el hecho de que la mano derecha adopta una posición clásica con la muñeca ligeramente curvada, el pulgar extendido y el meñique que no toca la cara del instrumento. Esto, pues, podría ser evidencia de una influencia de la tradición clásica sobre una práctica folclórica.

Los mitos del siglo xx sobre la música del siglo xix

En último lugar, presento un aspecto que, tal vez, no es una influencia del siglo xix sino, más bien, el resultado de ciertos mitos del siglo xx sobre el siglo xix: se trata de los aspectos musicales generales de la música española. Cuando pensamos en una música típica española de la guitarra, puede ser que imaginemos el estilo extravagante del flamenco y, por eso, asumamos que esta fue la música que los vaqueros mexicanos llevaron a Hawai. Sin embargo, la tradición de la guitarra flamenca tiene su propia historia, claro está, y sus características, que escuchamos hoy día —sobre todo los acentos fuertes percusivos y las escalas pirotécnicas—, se desarrollaron durante el siglo xx en un ambiente principalmente urbano.⁵³

Los hermanos Kahumoku, quienes representan un nuevo estilo del *ki ho'alu*, hicieron esta misma asociación en su pieza *Spanish Song* que se encuentra en su disco *Sweet and Sassy* (1988). En las notas de la grabación aparece: “En esta canción se destaca Moisés [Kahumoku] con su interpretación de lo que él imaginó que los españoles compartieron con los hawaianos”⁵⁴ (Kahumoku, 1988). No obstante, en esta pieza utiliza una versión del ritmo habanero en el bajo.

⁵³ Ver Manuel en Coelho, 2003.

⁵⁴ “*This song features Moses with his slack key interpretation of what he envisioned the Espanols [sic] may have first shared with the Hawaiians.*”

En conclusión, creo que todavía existen aspectos del *ki ho'alu* que revelan elementos folclóricos de la guitarra hispano-mexicana del siglo XIX —particularmente con el uso de la habanera, la *scordatura* y ciertas técnicas de ejecución—. La razón de que, quizás, no los identificamos como características típicas de la música española o mexicana puede ser porque las tendencias que reconocemos hoy día como hispano-mexicanas aún no se habían desarrollado en el siglo XIX temprano. El estilo *ki ho'alu* de Hawai puede ser, entonces, un reservorio, aunque poco profundo, de la música mexicana del siglo XIX.

Para mí, el presente ensayo representa una línea y una metodología de investigación que, aunque no se ha trabajado mucho en el tema, nos proporcionará información que tendrá importancia tanto para los aficionados a la música hawaiana como para los interesados en la historia de la guitarra en México.

La música como fenómeno cultural: repensando los cánones de la investigación musical⁵⁵

LOS FENÓMENOS Y LOS CONCEPTOS a que nos referimos con los términos música y cultura son muy comunes hoy; no obstante, son bastante complicados. La música, por ejemplo, es una de las anomalías que es, normalmente, fácil de identificar pero en realidad difícil de definir. Para muchos, aquí en Occidente, la música debe ser algo agradable, con una bonita melodía o un buen ritmo. Si nos encontramos con sonidos que no nos gustan es muy posible que afirmemos: “¡Eso no es música! ¡Es ruido!”, lo cual nos lleva a un conflicto mayor cuando hallamos una música que realmente no tiene melodía ni pulso fuerte o, tal vez, lo peor para nosotros (los occidentales), sin armonía. Lo que propongo hacer aquí, entonces, es presentar algunas ideas generales sobre la música y la cultura como fenómenos culturales, donde cuestionaré unos pensamientos estereotípicos sobre los mismos para, luego, discutir un ejemplo particular.

Desde la perspectiva de los antropólogos, la cultura es la expresión de una tradición o estilo aprendida socialmente y que incluye modos de pensar, sentir y actuar. Afirman que se transmite de generación en generación por vías socioeducativas para diferenciarla de la herencia genética, ya que desde el nacimiento estamos absorbiendo “cultura” de nuestras familias, amigos, escuelas, comunidades, medios electrónicos, prensa, etc.

⁵⁵ Originalmente publicado en *Gaceta*, 2007.

Los fenómenos culturales nos ayudan a entender las situaciones sociales en que nos encontramos durante la vida y nos ofrecen posibles reacciones a ellas.⁵⁶

Los etnomusicólogos tendemos a huir de una definición muy definida (valga la redundancia) al decir que la música es “sonidos organizados por humanos”.⁵⁷ Sin embargo, al mismo tiempo, se reconoce que no debemos imponer una definición (o falta de) sobre los grupos que estudiamos. Por eso, es importante hacer trabajo de campo, vivir entre los nativos, aprender su música y su cultura lo más que se pueda. Es posible que surjan problemas: por ejemplo, en ciertos casos, si el grupo estudiado no tiene un nombre específico para la música –algo común en el mundo premoderno no occidental–, o si existe la palabra pero su aplicación varía según la situación específica. Lo ideal, en estos casos, es ir con el experto musical del grupo cultural y estudiarlo para ver qué hace, cómo lo hace, qué piensa.

Entonces, la reunión de estos términos y conceptos (música, cultura, fenómeno cultural) nos lleva a la etnomusicología. De hecho, una definición de ella es “el estudio de la música dentro de la cultura”.⁵⁸ Normalmente, en este caso, se entiende que “la cultura” se refiere a las culturas tradicionales, folclóricas o tribales. Es interesante notar, sin embargo, que el objetivo de estudiar la música de otras culturas ha cambiado durante la historia de la disciplina: en algún momento fue buscar los supuestos orígenes de la música; en otros, compararla con otras tradiciones o, simplemente, coleccionarla y rescatarla.⁵⁹ Hoy día, tal vez muchos etnomusicólogos estén de acuerdo en que uno de sus objetivos es conocer al *otro*, entenderse (uno al *otro*) mejor y, de forma ideal, con ello, fomentar la paz mundial.

No obstante estos cambios, por todos los análisis que se han hecho sobre la música como un fenómeno cultural, una constante ha sido que la música expresa algo más allá que los puros sonidos. Lo que significa

⁵⁶ Harris, 1983.

⁵⁷ Blacking, 1973.

⁵⁸ Merriam, 1964.

⁵⁹ Nettl, 1983.

precisamente –y cómo lo hace– que está abierto a muchas interpretaciones; pero el hecho de que es representativo de algo se ha dado por entendido. Por ejemplo, cuando los pigmeos de África central cantan juntos utilizando una técnica llamada *hoquet* –la alternancia rápida de distintas voces para que el efecto total sea de una sola melodía– quiere decir, para algunos, que existe mucha cooperación social en los otros aspectos de la vida del grupo. Igualmente, para unos, hay una relación directa entre la complejidad de una música (p. ej., en las formas empleadas) y el nivel del avance sociotecnológico logrado por el grupo.

En Occidente, cuando juntamos música con cultura sucede algo curioso: cultura ya no se asocia con una etnia o un grupo, sino que ahora se refiere a un proceso civilizador, una evidencia de una elite o un estatus alcanzable –se convierte en Cultura, con C mayúscula–. La música, también, no es cualquiera sino, muy específicamente, la clásica europea –o sea, la Música, con M mayúscula–. Y aquí es donde quiero hablar un poco sobre mi ejemplo específico que tomo de un grupo especial; uno muy merecedor de ser estudiado, del que, curiosamente, hasta fechas relativamente recientes nos hemos dado cuenta de que representa un grupo aparte, con su propia cultura, su propia manera de pensar, expresarse, actuar, vivir, etc.: me refiero a nosotros mismos –los académicos occidentales– y a nuestros expertos, los maestros e historiadores de música; o, como nos identifica Bruno Nettl, el destacado etnomusicólogo, los de la “tribu Mozart”.⁶⁰ Considerando lo anterior, propongo hacer un breve ejercicio etnomusicológico sobre la musicología; espero que funcione para abrir un diálogo entre las dos disciplinas a través de un análisis sobre las metodologías que las dos emplean. Bastará con presentar unas cuantas ideas –algunas nuevas, otras no tanto– sobre los cánones, o reglas, que han existido dentro del acercamiento académico a la investigación musical.⁶¹ Espero demostrar que las mismas metodologías que utilizamos para estudiar la música como un fenómeno cultural en el *otro* tienen sus aplicaciones domésticas con el enfoque hacia uno mismo.

⁶⁰ Nettl, 1989.

⁶¹ Ver Bergeron y Bohlman, 1992.

Tradicionalmente, los estudios musicológicos se han enfocado a la música clásica europea —o sea, a las personas y a las obras de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, etc.— como un fenómeno aislado del resto del mundo. La música existe aparte, divorciada del resto de la sociedad y cuando se habla de los aspectos sociales es más bien para presentar el contexto en que se fomentaron las obras, los conflictos que soportó el compositor, entre otros. Implícitamente —a veces, explícita—, se insiste en la autonomía de la pieza; en que la estudiamos sólo por sus sonidos, sus relaciones armónicas y melódicas o su significado interno. He escuchado, incluso, el comentario de que la economía de Europa del siglo XVIII no influyó en la música de Mozart. Sin embargo, este compositor fue uno de los primeros que sucumbió a los caprichos de un “mercado libre” y sus decisiones compositivas estaban ligadas íntimamente a los gustos de las clases socioeconómicas (sea la elite o la gente común) para las cuales producía sus obras.

Conectada a lo anterior, existe la idea de que la música reside principalmente en la partitura escrita como algo aparte. Lo importante para el análisis ha sido, casi siempre, lo que se ve y no tanto lo que se toca. Debido a eso, puede haber discrepancias. Un ejemplo se encuentra en *El Huapango*, del compositor mexicano Pablo Moncayo. En la partitura de esta obra aparece un ritmo bastante común en las tradiciones folclóricas mexicanas basado en la hemiola —un tipo de tres golpes contra dos, ejecutados simultáneamente—. Este ritmo está escrito de la misma manera cada vez que ocurre en la partitura, pero de acuerdo con mi experiencia al tocar esta pieza y escuchársela a otros ensambles, opino que no se ejecuta igual. Cuando he preguntado la diferencia entre lo escrito y lo ejecutado me han dicho: “siempre se toca así”, o “así suena mejor”. Esto indica que hay una fuerte tradición oral que forma parte de la música clásica.

Justo por las variedades de interpretación y los “errores” de ejecución que siempre ocurren en cualquier presentación musical en vivo, la partitura representa una música ideal, que la realidad puede contradecir en formas importantes y relevantes. Así pues, encontramos que “lo ideal” o “lo teórico” toma precedencia sobre “lo real” o “lo ejecutado”.

Esta autonomía de la música se une a otras características —la universalidad, la complejidad y la originalidad— que se atribuyen a ella para com-

probar su superioridad frente a otros estilos. A veces, el argumento toma un tono conflictivo en el que los de “la buena música” están batallando, figuradamente, contra los “filisteos” —éstos encarnados, en muchas ocasiones, por los creadores de la música “comercial” (sea lo que sea ésta)—. Los términos “la buena música” y, particularmente, “la música seria” también reflejan esta actitud y han llegado a constituir, para nosotros, lo fino, lo intelectual, lo civilizado, lo racional; su contraparte, entonces, tendría que ser la música “no buena” o “no seria”, o sea, la comercial/popular que representaría lo industrial, lo vicioso, lo brutal, lo irracional.

Algunos han intentado adoptar una perspectiva relativista donde no se juzga la calidad en sí de una tradición, sino se dice que cada cultura o subcultura tiene una música por una razón, y lo que queremos saber no es cuál música es mejor sino por qué se desarrolló un gusto por ella. Esta situación ha tenido un éxito relativo porque cada quien (tanto musicólogos como etnomusicólogos) tiene sus preferencias personales; asimismo, el trabajo de campo en que insistimos los etnomusicólogos ha sido criticado justo por reflejar una actitud de superioridad y representar un acto neoimperialista. Después de todo, empero —teniendo en cuenta que realmente no es posible comprobar con objetividad la superioridad de una música—, hay que aceptar que es una cuestión de gusto personal y social.

Para apoyar esta opinión de la trascendencia de la música clásica se ha construido una *gran narrativa* que liga las raíces de la tradición con la música de las civilizaciones antiguas y con la de la iglesia católica de la Edad Media. Podemos dejar para otra discusión cuáles son los elementos específicos de la música de hoy día que tienen o no tienen que ver con la de hace casi dos milenios. El punto que me llama la atención es la similitud que tienen estas historias con los mitos de algunas culturas no occidentales que atribuyen la creación de sus artes a dioses ubicados en un pasado distante.

Más cerca a nuestro tiempo, la *gran narrativa* se ha basado en la figura romántica del *gran compositor* quien —a través de un esfuerzo heroico y gracias a una inspiración casi divina, si no diabólica— trabaja diligentemente en su soledad contra grandes obstáculos, para forjar la obra maestra. Hay poco lugar para las mujeres dentro de esta historia y menos, aún, para los hombres no europeos; o, si no son técnicamente

de Europa, por lo menos ligan su descendencia musical a ese continente. Muchos de los estudios recientes que se adhieren a esta narrativa tienen el propósito principal, entonces, de llenar huecos en ella o “pintarla con otro tinte”; no obstante, al final, todos terminamos hablando básicamente sobre la misma historia.

Entonces, tenemos al hombre y, desde luego, el manuscrito (la partitura estudiada); para algunos, están también los grandes intérpretes quienes dan vida a lo escrito. Lo que falta en este cuadro es el público, el oyente: hay algunos estudios recientes que insisten en que la producción del arte no está completa hasta que el público la experimenta.

El investigador de cultura y comunicación Jerrold Levinson ha sugerido que el oyente casual y común escucha la música episódicamente –o sea, que tiene momentos de más concentración y momentos de menos– y que no sigue algún plan formal.⁶² La música se internaliza, pues, no según una estructura autónoma sino como sonidos apartados que tienen varios grados de significado dentro de un contexto personal y social. Por ejemplo, el uso de instrumentos metálicos de aire (trompetas, trombones, cornos, etc.) se ha asociado históricamente con las actividades del hombre en la naturaleza –la caza de animales y la guerra, en particular–. Por eso, la aparición del héroe de una película de acción acompañada de una fanfarria de trompetas tiene su lógica.

Hace unos años, en una universidad en Estados Unidos, mis alumnos de un curso introductorio sobre la música clásica europea, dirigido a estudiantes sin experiencia formal en la música, me decían que el lugar donde ellos habían experimentado la música clásica europea anteriormente era frente a la televisión, los sábados por la mañana, como música de fondo de las caricaturas. Allí se hicieron más fuertes las conexiones musicales: metales para la acción, percusión para golpes, violín para los momentos románticos. Estos lazos asociativos pueden representar la forma más común en que el oyente actual aprecia la música. La manera de enseñar la música en las universidades –como un fenómeno autó-

⁶² Ver Dibben en Clayton *et al.*, 2003.

nomo, con estructura cerrada— tiende a ser más un deseo por parte de nosotros que un reflejo de la realidad.

Esto, en sí, abre otras posibles perspectivas investigativas interdisciplinarias —psicológicas, sociológicas, económicas, etc.— al presentar nuevos modos de escuchar, analizar, apreciar y describir la música como fenómeno cultural. Hay una gran oportunidad para el investigador de la música que quiere cruzar al otro lado —al lado del oyente— para estudiar qué y cómo es la recepción del evento musical. (Respecto a la recepción musical, encuentro particularmente curioso que quienes la entienden mejor y le han dado más atención son los creadores de la música “comercial”.) Según mi modo de pensar, eso quiere decir que estamos siendo más “globales”. El aspecto geográfico y económico del concepto de la globalización es, tal vez, lo más obvio, pero aquí me refiero más bien al mundo “global” de las ideas y los conceptos: un elemento holístico que se puede incorporar cuando experimentamos la música como fenómeno cultural.

Así pues, si decimos que el posmodernismo resulta en la “fragmentación del objeto estudiado”, el pos-posmodernismo puede ser la “fragmentación del yo que experimenta el objeto”. O sea, la profundidad del estudio no viene del objeto estudiado sino del sujeto que lo estudia; es decir, si se toca música y sólo oímos ruido, no es necesariamente culpa de los músicos. En otras palabras: creo que nos equivocamos al decir que existe la buena y la mala música (que es otro canon para mucha gente). Lo que existe, más bien, es música que nos gusta o que no nos gusta; a través del análisis de las razones por las cuales nos atrae o no, vamos a conocernos mejor.

Para concluir este pequeño ejercicio debo hacer las siguientes preguntas: ¿qué significa que los músicos académicos entendemos así la música? ¿Representa una contradicción entre “lo ideal” y “lo real”? O, ¿es una forma de educar —un bien público— que ayuda al pueblo, en general, para que llegue a un nivel social superior? Voy a seguir la gran tradición académica de la investigación seudofilosófica: no voy a dar una respuesta; seguramente ya se dieron cuenta de que no creo que exista una sola respuesta correcta e incontrovertible. Más bien, hay varias respuestas y cada quien tendrá que buscar la “correcta” según sus propias experiencias con la música como fenómeno cultural.

Bibliografía

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo (1956). *Los pobladores del Papaloapan: biografía de una hoya*. INI, México.
- AGUSTÍN, José (1990). *Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*. Planeta, México.
- AKPABOT, Samuel (1975). *Ibibio Music in Nigerian Culture*. Michigan State University, ¿East Lansing?
- ALCÁNTARA LÓPEZ, Álvaro (1998). “Los motivos del son”, *Son del Sur*. Núm. 7, Centro de Documentación y Enseñanza del Son Jarocho, Jáltipan, Veracruz.
- ALTAMIRANO, Ignacio M. (1884). *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México*. Imp. y Lit. Española, México.
- ARIAS DE LA CANAL, César (1997). “Festival Afrocaribeño de Veracruz”, *Son del Sur*. Núm. 5, Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, Jáltipan, Veracruz.
- ARNAUD, G. y J. Chesnel (1993). *Los grandes creadores del jazz*. Prado, Madrid.
- ATALI, Jacques (1985). *Noise: The Political Economy of Music*. University of Minnesota, Minneapolis.
- BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo (1997). “La música popular de arpa y jarana en el Sotavento veracruzano”, *Son del Sur*. Núm. 4, Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, Jáltipan, Veracruz.
- BEAMER, Keola (1973). *Keola Beamer's First Method for Hawaiian Slack Key Guitar*. Beamer Hawaiiiana, Inc., Honolulu.
- BERGERON, Katherine y Philip V. Bohlman (1992). *Disciplining Music. Musicology and its Canons*. University of Chicago, Chicago.
- BLACKING, John (1973). *How musical is man?* University of Washington, Seattle.
- BLACKWOOD, Alan (1991). *Music: The Illustrated Guide to Music around the World from its Origins to the Present Day*. Mallard, Nueva York.

- CELIS OCHOA, Humberto (1950). *Papaloapan: cuentos del llano y del río*. EDITIV, Xalapa, Veracruz.
- CHAMORRO, ARTURO (1994). *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urbepecha*. El Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán.
- CLAYTON, Martin *et al.* (2003). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Routledge, Nueva York.
- COELHO, Victor Anand (coord.) (2003). *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge University, Nueva York.
- COLLAER, Paul (1960). *Atlas historique de la musique*. Elsevier, París.
- _____ (1970). "African Music", *The World of Music*. Vol. XII, núm. 1, pp. 34-35, ¿Maguncia?
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo (1988). *Atlas cultural de México. Música*. SEP, México.
- CORRO RAMOS, Octaviano (1952). *Sólo tú eres mejor que el río. Novela fluvial del Papaloapan*. La impresora, México.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1922). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. 2ª ed., s/e, Madrid.
- DECURTIS, Anthony *et al.* (1992). *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*. Random House, Nueva York.
- DELGADO, Ana Laura (coord.) (1992). *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos*. Gobierno del Estado de Veracruz, México.
- DELGADO CALDERÓN, Alfredo (2000). "Semblanza histórica del son jarocho", *Son del Sur*. Núm. 8, Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, Jáltipan, Veracruz.
- DEMBICZ, Andrzej (1979). "Definición geográfica de la región del Caribe", *Premisas geográficas de la integración socioeconómica del Caribe*. Instituto de Geografía de la Academia Ciencias de Cuba, La Habana.
- DUHAUT-CILLY, Auguste (1999). *A Voyage to California, the Sandwich Islands, and Around the World in the Years 1826-1829*. University of California, Berkeley.
- EVANS, Tom y Mary Anne Evans (1977). *Guitars: Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*. Facts on File, Nueva York.

- FAULHABER, Johanna (1955). *Antropología física de Veracruz*. Gobierno de Veracruz, México.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael (2000). *Son jarocho. Guía histórico-musical*. Culturas Populares, México.
- FLORES Y ESCALANTE, Jesús y Pablo Dueñas Herrera (1994). *Cirilo Marmolejo. Historia del mariachi en la Ciudad de México*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, México.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (1991). “La isla de los tres mundos”, *La Jornada Semanal, La Jornada*. Núm. 93, México, D. F.
- _____ (1994). “Contrapunto barroco en el Veracruz colonial”, *Moder-nidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. UNAM, México.
- GARCÍA RANZ, FRANCISCO (1997). “El Marimbol”, *Son del Sur*. Núm. 5, 15 de octubre, Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, Jáltipan, Veracruz.
- GÓMEZ GARCÍA, Zoila y Victoria Eli Rodríguez (1995). *Música latinoame-ricana y caribeña*. Pueblo y Educación, La Habana.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (1986). *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. SEP, México.
- Gran Enciclopedia Larousse* (1973). Planeta, México.
- HARADA, Wayne (1974). “Slack Key: Music that Feels Good”, *The Honolulu Advertiser*. 16 de agosto, C1, p. 3, Honolulu, Hawai.
- HARRIS, Marvin (1983). *Antropología cultural*. Alianza, Madrid.
- HAUGEN, Keith (1976). “Guitar in Hawai’i”, *Guitar Player Magazine*. Núm. 10 (abril), pp. 11-16, 48, 52.
- HOBBSAWM, Eric y Terence Ranger (coords.) (1983). *The Invention of Tradition*. University of Cambridge, Cambridge.
- HOPKINS, Jerry (1978). “Slack Key & Other Notes”, *The Hawaiian Observer*. 9 de marzo, pp. 20-25.
- HUIDOBRO, José Alejandro (1995). Los fandangos y los sones. La experien-cia del son jarocho. Tesis de licenciatura, UAM-Iztapalapa, México.
- KAHUMOKU, George, Jr. (1988). “History of Hawaiian Slack-Key”, notas para la grabación *Sweet and Sassy. Hawaiian Slack Key Stylings*. Vol. 1, Kahumoku Brothers, Honaunau, Hawai.
- KAMIEN, Roger (1992). *Music: An Appreciation*. McGraw-Hill, Nueva York.

- KANAHELE, George S. (ed.) (1979). *Hawaiian Music and Musicians. An Illustrated History*. The University Press of Hawai'i, Honolulu.
- KINNAMAN, Hal (1982). *Early Hawaiian Slack Key Melodies for Guitar*. Ho'ike Publications, Inc., Kihei.
- KOEGEL, John (1994). *Mexican American Music in Nineteenth-Century Southern California: The Lummi Wax Cylinder Collection at the Southwest Museum, Los Angeles*. Tesis doctoral, Claremont Graduate School, Los Angeles.
- KOHL, Randall (1989). Hawaiian Slack Key Guitar: Taro-Patched Tourism. Trabajo inédito presentado en la xxx Conferencia Mundial del International Council for Traditional Music en Schladming, Austria, 27 de julio.
- _____ (1990). The Hawaiian Slack Key Guitar Tradition as Performed by Raymond K. Kane: An Analysis of Performance and Composition Techniques in Taro Patch and Other Tunings. Tesis de maestría, University of Hawai'i at Manoa, Honolulu.
- _____ (1998). "Ki ho'alu: la historia de una tradición mexicano-hawaiana", *Desmangue*. Año 3, núm. 4, Centro Hispanoamericano de Guitarra, Tijuana.
- _____ (2006). "In search of the lost tuning: 19th Century Spanish-Mexican Influences on the Hawaiian Slack Key Guitar Tradition". Ponencia presentada en el 51º Congreso Internacional de la Society for Ethnomusicology, Honolulu, Hawai, 16 de noviembre.
- _____ (2007). "A World in 6 Strings: An Application of Selected World Guitar Instruction Methods and their Meaning for a modern Mexican University Music Program", *Soundboard*. Guitar Foundation of America, Garden Grove, Ca.
- _____ (2007). *Ecos de "La Bamba". Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz, 1946-1959*. IVEC, Xalapa, Veracruz.
- _____ (2007). "La música como fenómeno cultural: repensando los cánones de la investigación musical", *Gaceta*. Nueva época, núm. 101 (ene-mar), UV, Xalapa, Veracruz.
- KRAUZE, Enrique (1997). *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. Tusquets, México.

- KUBLI, Luciano (1951). *El Papaloapan. Testamento social de un río*. Stylo, México.
- KWAN, Leonard y Dennis Ladd (1980). *Slack Key Instruction Book: a Comprehensive Guide to Guitar Playing the Hawaiian Slack Key Way*. Margaret V. Williams-Tufft/Tradewinds Recording, Honolulu.
- LAPESA, Rafael (1964). "El andaluz y el español de América", *Presente y futuro de la lengua española*. Vol. II, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.
- LARA RAMOS, Luis Fernando (coord.) (1996). *Diccionario del español usual en México*. Colegio de México, México.
- LEPPERT, Richard y Susan McClary (coords.) (1987). *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. University of Cambridge, Cambridge.
- LOMAX, Alan (1959). "Folksong Style", *American Anthropologist*. Núm. 61, pp. 927-954, American Anthropologist Association, Washington, D. C.
- _____ (1968). *Folk Song Style and Culture*. American Association for the Advancement of Science, Washington, D. C.
- LORET DE MOLA, Carlos (1983). "Fue símbolo del sistema", *Excelsior*. México, D. F., 14 de mayo.
- LOZA, Steven (1992). "From Veracruz to Los Angeles: The Reinterpretation of the Son Jarocho", *Latin American Music Review*. Vol. 13, núm. 2, University of Texas, Austin, Texas.
- MALM, William P. (1977). *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, Nueva Jersey.
- _____ (1985). *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*. Alianza, Madrid.
- MALMSTRÖM, Dan (1977). *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. FCE, México.
- MANGA, János (1988). *Hungarian Folk Songs and Folk Instruments*. Printing House, Kner, Hungría.
- MARTÍ, Samuel (1989). *Music before Columbus/Música precolombina*. Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, México.
- MEDIN, Tzvi (1990). *El sexenio alemánista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*. Era, México.

- MENDOZA, Vicente T. (1957). *Glosas y décimas de México*. FCE, México.
- MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University, Chicago.
- MONTEMAYOR, Felipe (1956). *La población de Veracruz. Historia de las lenguas. Culturas actuales. Rasgos físicos de la población*. Gobierno de Veracruz, México.
- NAVARRETE, Carlos (1987). *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*. UNAM, México.
- NETTL, Bruno (1973). *Folk and traditional music of the western continents*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, Nueva Jersey.
- _____ (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. University of Illinois, Chicago.
- _____ (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Alianza, Madrid.
- _____ (1989). "Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture", *Yearbook for Traditional Music*. Núm. 21, pp. 1-16, ICTM, Nueva York.
- _____ *et al.* (1992). *Excursions in World Music*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, Nueva Jersey.
- NKETIA, J. H. Kwabena (1963). *African Music in Ghana*. Northwestern University, Evanston?
- _____ (1974). *The Music of Africa*. W. W., Norton, Nueva York.
- NOAD, Frederick (1989). *The Romantic Guitar*. Amsco, Nueva York.
- NORDHOFF, Charles (1987). *Northern California, Oregon and the Sandwich Islands*. KPI, Londres.
- NORMAN, Bob (1984). "Hawaiian Folk Music: in the Real Old Style", *Sing Out!* Vol. 1, núm. 30 (ene-mar), pp. 2-11, The Sing Out Corporation, Bethlehem, Pennsylvania.
- PALMER, Robert (1995). *Rock & Roll: An Unruly History*. Harmony, Nueva York.
- PARAIRE, Philippe (1992). *50 años de música rock*. Prado, Madrid.
- PARDO, José Ramón (1985). *El canto popular. Folk y nueva canción*. Salvat, Madrid.

- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando (1990). *La música afromestiza mexicana*. UV, Xalapa, Veracruz.
- _____ (1997). “El chuchumbé y la buena palabra”, *Son del Sur*. Núm. 4, Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, Jáltipan, Veracruz.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (1990). “Fandango: fiesta y rito”, *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. UNAM, México.
- _____ (1994). *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. CIESAS, México.
- _____ (1998). “La décima comprometida en el Sotavento veracruzano de principios del siglo XIX a la Revolución”, *Son del Sur*. Núm. 7, Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, Jáltipan, Veracruz.
- RAFAEL, Hermes (1982). *Origen e historia del mariachi*. Katún, México.
- RANDEL, Don Michael (1994). *Diccionario Harvard de Música*. Diana, México.
- REBOLLEDO KLOQUES, Octavio (2005). *El marimbol: orígenes y presencia en México y en el mundo*. UV, Xalapa, Veracruz.
- REUTER, Jas (1981). *La música popular de México*. Panorama, México.
- RICE, Richard B. et al. (1996). *The Elusive Eden: a New History of California*. Mc-Graw-Hill, Nueva York.
- ROBINSON, Arthur (1995). *Elements of Cartography*. Wiley, Nueva York.
- ROTHERMAN, Serge (1970). *La lírica popular de la región de Veracruz*. S/e, México.
- RUSSELL, Craig (1995). *Santiago de Murcias “Códice Saldívar No. 4”*. University of Illinois, Urbana.
- s/A (1945). “Al bailar ‘La bamba’ recibió la muerte”, *Diario de Xalapa*. 27 de septiembre, p. 1, 4, Xalapa, Veracruz.
- SACHS, Curt (1965). *The Wellsprings of Music*. McGraw-Hill, Nueva York.
- SADIE, Stanley (coord.) (1994). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan, Nueva York.
- SALDÍVAR, Gabriel (1934). *Historia de la música en México*. SEP, Toluca, Estado de México.

- SALZMAN, Eric (1974). *Twentieth-Century Music: an Introduction*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, Nueva Jersey.
- SCOTT, Alan P. (2006). "Talking about Music is Like Dancing about Architecture". Sitio web: <http://www.pacifier.com/~ascott/they/tamil-daa.htm>. Consultado el 26 de noviembre de 2006 y el 25 de febrero de 2009.
- SEVILLA, Amparo (1990). *Danza, cultura y clases sociales*. INBA, México.
- SHEEHY, Daniel Edward (1979). The "Son Jarocho": The History, Style, and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition. Tesis de doctorado, UCLA, Los Ángeles.
- SHIGEO, Kishibe (1982). *The Traditional Music of Japan*. The Japan Foundation, Tokyo.
- STAMBLER, Irwin (1989). *The Encyclopedia of Pop, Rock and Soul*. St. Martin's, Nueva York.
- STEARNS, Marshall (1958). *The Story of Jazz*. New American Library, Nueva York.
- STEVENSON, Robert (1971). *Music in Mexico*. Thomas Y. Crowell, Nueva York.
- STROPES, John (1982). *20th Century Masters of Finger-Style Guitar*. Stropes Editions, Milwaukee.
- SZABOLCSI, Bence (1959). *Bausteine zu einer Geschichte er Melodie*. Corvina, Budapest.
- TAVA, Reri (1978). *Raymond K. Kane: Hawaiian Slack Key Guitar*. Reri Tava, Honolulu.
- TOUMA, Habib Hassan (1996). *The Music of the Arabs*. Amadeus, Portland.
- TURRENT, Lourdes (1996). *La conquista musical de México*. FCE, México.
- TURRENT ROZAS, Eduardo (1953). *Veracruz de mis recuerdos*. Impresora Veracruz, México.
- TYLER, James y Paul Sparks (2002). *The Guitar and its Music: from the Renaissance to the Classical Era*. Oxford University, Oxford.
- VÁZQUEZ DOMÍNGUEZ, Rubén (1991). *El son jarocho: sus instrumentos y sus versos*. UV, Xalapa, Veracruz.

- VÁZQUEZ PACHECO, Jorge (2000). "Alberto de la Rosa y Tlen Huicani, concepto del son jarocho llevado alrededor del mundo", *Gaceta*. Nueva época, núm. 37 (octubre), uv, Xalapa, Veracruz.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Rosa Elena (1982). *La práctica musical de la población negra en Perú. La danza de negritos de El Carmen*. Casa de las Américas, La Habana.
- WAGNER, Max I. (1997). "Algunas apuntaciones sobre el folklore mexicano", *Son del Sur*. Núm. 5, Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, Jáltipan, Veracruz.
- WALKER, Dale. L. (1999). *Bear Flag Rising: The Conquest of California, 1846*. Forge Books, Nueva York.
- WINSTON, George (1990). "Hawaiian Slack Key Guitar: a Brief History", *Entertainment Hawai'i*. 15 de enero: p. 5, 1º de febrero: p. 5, 15 de febrero: p. 5 y 1º de marzo: p. 7.

Entrevistas

AGUIRRE TINOCO, Humberto. 19/XII/2000 en Tlacotalpan, Veracruz.

COBOS PANAMÁ, José Andrés. 10/I/2001 en Tlacotalpan, Veracruz.

CHÁZARO LAGOS, Guillermo. 18/XII/2000 en Tlacotalpan, Veracruz.

GUTIÉRREZ Ramón y Laura Reboloso. 13/VII/1999 en Xalapa, Veracruz.

REBOLLEDO, Octavio. 28/VII/1999 en Xalapa, Veracruz.

Índice

Introducción	7
De la rumba a la rumbamba: algunos elementos e influencias caribeñas en el son jarocho de Veracruz	9
El fandango jarocho y su significado con énfasis en el sexenio de Miguel Alemán Valdés	23
El son jarocho: una historia de los elementos integrales y la constitución de la música latinoamericana-caribeña	33
Un análisis historiográfico sobre textos selectos del son jarocho	45
Mito, música y multiculturalismo: el invento de la tradición y el son jarocho	57
La cartografía musical: análisis de los mapas en los estudios etnomusicológicos	83
Ki ho'alu: la historia de una tradición mexicano-hawaiana	113
En búsqueda de la afinación perdida: influencias mexicanas decimonónicas sobre la guitarra <i>slack key</i> de Hawai	117
La música como fenómeno cultural: repensando los cánones de la investigación musical	127
Bibliografía	135
Entrevistas	145

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Raúl Arias Lovillo,
Escritos de un náufrago habitual. Ensayos sobre el son jarocho y otros temas etnomusicológicos,
de Randall Ch. Kohl S.,
se terminó de imprimir en julio del 2010,
en Master Copy, S. A. de C. V. Avenida Coyoacán 1450, Col. Del Valle,
Del. Benito Juárez, CP 03220, México, D.F., tel. 55242383.
La edición consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición.
Se utilizaron tipos AGaramond de 10/13 puntos.
Formación: Aída Pozos Villanueva.
La edición estuvo al cuidado de Angélica María Guerra Dauzón.