

Revista de Literaturas Populares



Revista de Literaturas Populares

AÑO II NÚMERO 1 ENERO-JUNIO DE 2002

dirección

margit frenk

comité de redacción

magdalena altamirano / martha bremauntz /
araceli campos moreno / elizabeth corral peña /
enrique flores / raúl eduardo gonzález /
mariana masera / edith negrín

comité editorial

néstor garcía canclini (universidad autónoma
metropolitana, méxico) / maría cruz garcía
de enterría (universidad de alcalá) / antonio
garcía de león (universidad nacional autónoma
de méxico) / aurelio gonzález (el colegio de
méxico) / pablo gonzález casanova (universidad
nacional autónoma de méxico) / martin lienhard
(universidad de zúrich) / carlos monsváis
(méxico) / beatriz mariscal (el colegio de méxico)
/ josé manuel pedrosa (universidad
de alcalá) / herón perez martínez (colegio de
michoacán) / ricardo perez montfort (ciesas,
méxico) / augustin redondo (sorbonne nouvelle,
parís iii) / william rowe (king's college, londres)

cuidado de la edición

comité de redacción

diseño

mauricio lópez valdés

tipografía

elizabeth díaz salaberría

imagen de la cubierta

collage a partir del dibujo *diablo* (1790),
de josé domingo espinoza, el chino
(archivo general de la nación)

publicación semestral

CANJES, SUSCRIPCIONES, CORRESPONDENCIA:
REVISTA DE LITERATURAS POPULARES

issn en trámite

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM
CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO, D. F.

impreso y hecho en méxico

E-MAIL: litpop@correo.unam.mx

FAX: (52) 55-50-80-13

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- El conejo. Un cuento de la región cora (Nayarit). Versión bilingüe*
(VERÓNICA VÁZQUEZ SOTO) 5-33
- Tres relatos de la Huasteca veracruzana acerca
de enfermedades sobrenaturales*
(ARACELI CAMPOS MORENO) 34-45
- Tres cuentos de la Tierra Caliente de Michoacán*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) 46-60

ESTUDIOS

- LAURETTE GODINAS, *El astrólogo enamorado:
el caso de Gaspar Rivero (siglo XVII)* 63-78
- CLAUDIA CARRANZA, *En la torre de mis gustos,
/ onde tan alta me vi: una décima popular
en el siglo XVIII novohispano* 79-101
- GENARO ZALPA RAMÍREZ, *La mitología del agua
en la Meseta purépecha (Michoacán)* 102-120
- ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ GARCÍA, *Diferencias formales
entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos* 121-152
- JOSÉ MANUEL PEDROSA, *Seguidillas sefardíes
de Marruecos: diacronía, poética y comparatismo* 153-175

RESEÑAS

- Luis G. Díaz Viana. *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*
(ENRIQUE FLORES) 179-186
- Philippe Joutard. *Esas voces que nos llegan del pasado*
(EDITH NEGRÍN) 186-198
- Alberto Cue, ed., *Cultura escrita, literatura e historia... Conversaciones de Roger Chartier con Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin y Antonio Saborit*
(MARGIT FRENK) 198-203
- Carlos Montemayor. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*
(ARACELI CAMPOS MORENO) 203-205
- Yvette Jiménez de Báez, coord., *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) 206-209
- Jesús Antonio Echevarría Román, *La petenera: son huasteco*
(ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ) 209-215
- Ana Pelegrín, *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*
(MARÍA EUGENIA NEGRÍN) 216-227
- José Manuel Pedrosa, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*
(MARIANA MASERA) 228-235
- Carlos Nogueira, *Literatura oral em verso: a poesia em Baião*
(JOSÉ MANUEL PEDROSA) 236-238

Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ GARCÍA
CENIDIM-INBA

Entre las variadas manifestaciones regionales del género de música popular que se conoce como “son”, existe una serie de rasgos comunes, a partir de los cuales ha sido posible reunir una gran cantidad de expresiones diferentes que tienen, cada una, rasgos peculiares, en los cuales se ha puesto poca atención. El presente artículo pretende mostrar algunas de las grandes diferencias que en el nivel literario existen entre dos de las manifestaciones más conocidas de este género, pese a su proximidad geográfica: los sones huastecos y los sones jarochos.

Hace algunos años, el investigador Jas Reuter definió, de una manera clara y sencilla, uno de los géneros más representativos de nuestro país, el son, con base en ocho rasgos comunes distintivos.¹ Aunque algunos de sus planteamientos ya habían sido esbozados con anterioridad por otros investigadores como Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza, fue a partir de entonces que quedaron establecidas las cualidades que distinguían al son de otros géneros, a la vez que se delimitaron con mayor precisión cuáles eran las manifestaciones regionales que entrarían bajo este término: los sones jarochos, los huastecos, los tixtlecos, los calentanos, los jaliscienses y los de arpa grande, emparentados con otros, como los sones de Oaxaca, las jaranas yucatecas y las chilenas.

Mucho se ha hablado sobre los rasgos comunes a todas estas variedades del son y también se ha escrito por ahí acerca de las característi-

¹ El vocablo *son* resulta bastante ambivalente, ya que con él se designan también toda suerte de melodías breves que acompañan gran parte de las danzas indígenas actuales de nuestro país. Aquí, al usar la palabra nos referimos al género lírico-coreográfico de carácter festivo interpretado principalmente por la población mestiza de las costas y tierra adentro.

cas particulares de cada uno de ellos. Sin embargo, este último aspecto ha sido tomado un tanto a la ligera, y la mayoría de las veces se queda en simples observaciones generales o, en el mejor de los casos, en estudios aislados dirigidos a zonas específicas. Esta situación es la que ha motivado el presente trabajo; a través de él, quisiera mostrar que hacen falta estudios más profundos y, a la vez, comparativos, entre las diferentes variantes regionales de este macrogénero —si es que en verdad puede hablarse de uno sólo—, poniendo énfasis en las diferencias más que en las semejanzas.²

Entre los sones jarochos y los de la Huasteca, dada su cercanía geográfica, se podría suponer una coincidencia, si no total —como llegaron a pensar algunos estudiosos—,³ sí mayor que la que pudiera existir entre los sones del Golfo y los del Pacífico. Lo interesante es que, a través de este estudio, que, sin dejar de lado la música, se centra en aspectos formales de los textos, encontramos más semejanzas entre el son jarocho y los sones propios de zonas más alejadas que con el vecino son huasteco. En relación con este último, las diferencias son muy notorias.

Antes que nada, una breve descripción de estas dos manifestaciones regionales del son en México. El son jarocho se practica en una amplia región del estado de Veracruz, que abarca desde la zona del puerto y sus alrededores hasta sus límites con los estados de Oaxaca y Tabasco, pasando por la Cuenca del Papaloapan, la región de Los Tuxtlas y la de Coatzacoalcos y Minatitlán. Como sabemos, las divisiones políticas por lo general no tienen mucho que ver con las fronteras culturales; así, se llegan a encontrar también una buena cantidad de ejemplos de son jarocho en el estado de Oaxaca, en la zona limítrofe con el estado de Veracruz.⁴

² Considero este artículo como una primera parte de un trabajo más amplio, que incluye otros aspectos en los que también pueden observarse grandes divergencias entre una y otra variante de son, tales como la temática de las coplas y de los sones, las tonalidades y los modos empleados, los círculos armónicos y los diversos instrumentos con sus respectivas afinaciones, entre otros.

³ Véase nota 5.

⁴ Cf. el Índice geográfico del *Cancionero folklórico de México*, vol. V: 330-331.

La forma de ejecución y la dotación instrumental del son jarocho varían de zona a zona, a lo largo de esta franja. Los instrumentos que predominan son dos: por un lado, la jarana jarocho de ocho cuerdas, repartidas en cinco órdenes, cuyo tamaño es muy variable (*mosquitos, jaranas primeras, segundas, terceras y tercerolas*) y que se encarga del acompañamiento rítmico-armónico, y por otro, el requinto o jabalina, de cuatro cuerdas, que son punteadas con un plectro elaborado de cuerno de animal. Con ello se desarrollan tanto la línea melódica del son como el “tangueo”, término empleado por los propios músicos para designar una especie de *ostinato*, que al cantar tiene una función de acompañamiento armónico más que melódico. El arpa, instrumento armónico-melódico con el que se realizan las notas graves propias del bajo y los trinos y variaciones de la melodía en su registro agudo, se usa en la zona del Puerto de Veracruz y sus alrededores y en algunos lugares de la Cuenca del Papaloapan, sobre todo la ciudad de Tlacotalpan. En el sur del estado se emplean otros instrumentos, como la quijada de burro, el marimbol y la guitarra de son, también llamada “leona”. El pandero octagonal suele tocarse de Tlacotalpan hacia el sur.

En cuanto al repertorio, diversos investigadores coinciden en que comprende cerca de un centenar de sones diferentes (García de León, 1996: 8; Reuter, 1992: 169). José Luis Sagredo propone una clasificación del repertorio en tres grupos: *antiguos*, entre los que destacan “La Petenera”, “La Llorona”, “Las poblanas” y “Los chiles verdes”; *tradicionales*, donde ubica sones como “El pájaro Cu”, “El cascabel” y “El aguanieve”, y *modernos*, como “El huateque” y “El tilingo-lingo”. Una de las principales características del son jarocho es el baile sobre una tarima, que, además de funcionar como el principal instrumento percutor, es el eje de la fiesta en la que se lleva a cabo la interpretación de este tipo regional de sones. Al respecto, Antonio García de León nos dice:

En el siglo XIX se regularizó este repertorio alrededor de una fiesta, el *fandango* o *huapango* de tarima, fiesta alrededor de un tablado de madera sobre el que se ejecuta el zapateado característico del género, que se venía practicando desde, por lo menos, la segunda mitad del siglo XVII, pero que no se instituyó como tal sino hasta un siglo después (García de León, 1996: 9).

El término *huapango* se ha empleado para designar este tipo de fiesta no sólo en la zona jarocho de Veracruz, sino también, y con mayor insistencia, en la región huasteca. Ahí el término se utiliza, además, para hacer referencia al baile y, más aun, a la música vocal e instrumental que se ejecuta en esa fiesta, es decir, a los sones huastecos, que en la región son conocidos y llamados de las dos maneras indistintamente.⁵ El *son huasteco* o *huapango* se interpreta a lo largo y ancho de la Huasteca, cuyos límites quedaron definidos desde tiempos prehispánicos, ya que corresponde a la zona donde se desarrolló la cultura de los *cuexteca* (o *tének*, en su propia lengua). La región abarca parte de los estados de Veracruz, Tamaulipas, San Luis Potosí e Hidalgo, y porciones pequeñas de Puebla y Querétaro.

⁵ Entre las décadas de los años cuarenta a ochenta, hubo, de forma generalizada, una confusión en torno a la palabra *huapango*, término con el cual varios investigadores calificaron tanto al son jarocho como al son huasteco, considerando a ambos variantes regionales de un mismo género. Algunos autores, como Francisco Alvarado Pier y Gerónimo Baqueiro Fóster, definieron al huapango como el género musical que “se toca y se baila por lo general en las costas y particularmente en las del Golfo, pudiendo distinguirse tres regiones: la del norte, que comprende la Huasteca; la del centro, que abarca la parte media de Veracruz, y la del sur, llamada también de Sotavento. Según la región, el huapango toma características particulares” (Alvarado Pier, 1985: 108). Estas palabras fueron tomadas, con seguridad, de Vicente T. Mendoza, quien en su *Panorama de la música tradicional de México* nos dice sobre el huapango: “Tomando como centro indudable de su existencia el Estado de Veracruz, ofrece para su estudio tres regiones, que son: el norte, o sea la Huasteca, la cual abarca al mismo tiempo parte de Tamaulipas, San Luis Potosí e Hidalgo. Allí es donde con toda propiedad le llama el pueblo *huapango*, y también se le designa como *sones huastecos*. [...] La segunda región se constriñe al centro del estado y con más propiedad a la región jarocho: Veracruz, Medellín, Alvarado y Tlacotalpan [...]. La última región es la de Sotavento, o sea, Los Tuxtlas” (1956: 87). Baqueiro Fóster añade que es el “huapango” de la zona de Alvarado, aquel que se toca con arpa y jarana, el que debe considerarse, sin discusión, como el más puro, y es la instrumentación misma la garantía de dicha pureza (1942: 175). Da a entender, así, que tanto el son huasteco como el son jarocho del norte de la zona de Los Tuxtlas son formas de huapango impuras, adulteradas y en decadencia. Basta oír algunas versiones de las otras regiones para desmentir tal consideración.

Este género se interpreta con tres instrumentos: la guitarra quinta o *huapanguera*, la jarana huasteca de cinco cuerdas sencillas, ambas encargadas de realizar el acompañamiento rítmico-armónico, y el violín, que desarrolla la melodía. El canto, la mayor parte de las veces, es responsorial, como en el son jarocho, y tiene la peculiaridad, típica de esta zona, de añadir con mucha frecuencia agudos falsetes.

Al igual que el son jarocho, el son huasteco es un género lírico-coreográfico, en el que el baile constituye una de las partes de mayor importancia. Tiene carácter festivo y se suele interpretar en plazas, mercados y cantinas, así como en festejos familiares, tales como bautizos, bodas y cumpleaños. El repertorio de huapango consta de alrededor de cincuenta sones de corte tradicional, aunque es preciso mencionar que, desde hace poco más de seis décadas, el acervo de huapangos se ha incrementado por la inclusión, con bastante éxito, de composiciones cuya estructura lírica, basada en estrofas fijas, se encuentra más cercana a la forma "canción". Entre los huapangos tradicionales más conocidos se encuentran: "El caimán", "El gusto", "El zacamandú", "La rosa", "La leva", "El huerfanito", "El fandanguito" y "El cielito lindo".

En el ámbito musical, hay seis rasgos distintivos entre ambos tipos de son:

- 1) Repertorio de sones distinto.
- 2) Dotación instrumental estable en el son de la Huasteca y movable y muy variada en el son jarocho.
- 3) Uso de una sola afinación en la Huasteca, en tanto que en el son jarocho es muy común la utilización de varias afinaciones distintas.
- 4) Tendencia a tocar cada uno de los sones en una determinada tonalidad en la Huasteca, y en varias tonalidades en los sones jarochos.
- 5) Uso del falsete sólo en el canto de los sones huastecos.
- 6) Sonos con ritmo de subdivisión binaria sólo en el repertorio jarocho.

A pesar de que las diferencias anteriores son por sí mismas muy significativas, dentro del ámbito literario encontramos otras más, que resultan, a mi parecer, muy reveladoras.

El estribillo: una diferencia notable

Tal vez la principal diferencia entre los sones jarochos y aquellos que se tocan, cantan y bailan en la Huasteca tiene que ver con un aspecto relacionado con la estructura literario-musical: los primeros llevan estribillo, los segundos no.⁶ De esta característica distintiva se derivan otras, que se irán detallando más adelante.

Podría pensarse que la presencia de estribillos en unos y su ausencia en otros se debe a que los repertorios de una y otra zona tuvieron como antecedentes, a través de sus años de desarrollo, ejemplos musicales de diferente tipo. Sin embargo, resulta que los sones que comparten ambas regiones musicales y cuyo origen es claramente el mismo no tienen estribillo en las versiones huastecas y en las del Sotavento veracruzano, sí. Tal es el caso de los sones “La Petenera”, “El cielito lindo” o “Butaquito”, “La manta” y “El gusto”, llamado en Veracruz “El siquisirí”. Véanse los siguientes ejemplos.⁷

Una versión de “La petenera” huasteca:

Coplas: Cuando el marinero mira
 la borrasca por el cielo,
 se queja, llora y suspira,
 le dice a su compañero:
 “Si Dios nos salva la vida
 no vuelvo a ser marinero”.

(CFM: 3-6363)

Andando yo navegando
en una lancha pesquera,

⁶ En cuanto a la Huasteca, aquí estamos considerando únicamente los sones de corte tradicional, no las modernas canciones “huapangueadas”, entre cuyas características está la de incluir un estribillo, cosa por completo inusual en el son huasteco.

⁷ En la exposición general de los ejemplos incluidos en este ensayo no consideramos la forma de interpretación, de la cual nos ocuparemos en el último apartado.

miren lo que fui encontrando
debajo de una palmera:
dos sirenitas cantando
el son de “La petenera”.

Estando yo recostado
en lo fresco de la arena
oí la voz de un pescado
que le dijo a la sirena:
“¡Qué trabajos he pasado
por querer a una morena!”

(CFM: 2-3527)

(Trío Los Caporales: F-06)⁸

Una versión de “La petenera” jarocho:

Copla: “La petenera”, señores,
no hay quien la sepa cantar,
sólo los marineritos
que navegan por el mar.

(CFM: 3-7892)

Estrillo: Ay, soledad, soledad,
soledad que así decía:
“De noche te vengo a ver
porque no puedo de día,
y si de día [pudiera,
razón] contigo estuviera.

(Cf. CFM: 1-1386 b y c)

Copla: Quien te puso petenera
no te supo poner nombre,

⁸ La fuente de las coplas de cada versión es la indicada al final del conjunto. Después de las coplas que figuran en el *Cancionero folklórico de México*, indicamos el número respectivo (con *Cf.* cuando no es idéntica).

que tú te habías de llamar
la perdición de los hombres.

(CFM, 1-26)

Estribillo: Ay, soledad, soledad,
soledad que así decía:
“De noche te vengo a ver
porque no puedo de día
y si de día pudiera,
contigo yo me estaría”.

(Cf. CFM: 1-1386b y c)

(Don Julián Cruz Figueroa: F-11).

Una versión de “El cielito lindo” o “El butaquito” huasteco:

Coplas: Allá por la pradera
por donde vivo,
canta la primavera / y
sueño contigo;
sueño entre flores,
porque tú eres la reina
de mis amores.

(CFM: 1-491)

De San Luis Potosí
les doy detalles,
tierra donde nací,
mi lindo Valles.
Es cosa cierta,
porque Valles es puerta
de la Huasteca.

Cuando salís al prado,
niña de amores,
a tu paso se inclinan
todas las flores;
lindas y bellas,

porque tú eres la reina
de todas ellas.

(CFM: 1-31)

(Los Camperos de Valles: F-21)

Una versión jarocho del mismo son:

Copla: Una flecha en el aire
tiró Cupido,
y la tiró tan alta,
que a mí me ha herido.

(CFM: 1-2092 a)

EstrIBILLOS: Y ajá y ajá y ajá,
qué risa me da
en ver, en ver, en ver
que tu tirana falsedad.

(CFM: 2-4185a)

Saca tu butaquito,
velo sacando,
porque si tienes miedo,
yo estoy temblando.

(CFM: 1-1144)

Saca tu butaquito,
siéntate aquí,
que te quiero ver sentada
junto de mí.

(CFM: 1-1141)

(La Negra Graciana: F-14)

Dentro del repertorio del huapango huasteco, en general, no encontramos estribillos, con excepción de tres de los sones que denominamos “marginales” en esa región, porque de cada uno sólo se encontraron, en

total, una o dos versiones; además, lo peculiar de su estructura los distingue del resto. Estos sones son “La gallina”, “Los chiles verdes” y “Los camotes” o “El camotal”. Por el lado de los sones jarocho, sucede lo contrario: la estructura musical de la gran mayoría incluye el estribillo, y son contados aquellos que no lo tienen; tal es el caso de “El aguanieve”, “El buscapiés” y “El pájaro carpintero”.

Como mencionamos más arriba, varias de las diferencias que a continuación veremos entre la lírica de los sones de la Huasteca y la de los sones jarocho se deben a esta característica ausencia / presencia del estribillo.

Versificación de las estrofas en el son jarocho

En primer lugar, veamos qué sucede con el metro de los versos que conforman las estrofas de unos y otros sones. Por un lado, tenemos que el metro en la Huasteca es *siempre* octosílabo, a excepción del “Cielito lindo”, que invariablemente utiliza seguidillas. Dentro del repertorio jarocho, en cambio, encontramos varios metros diferentes, además del de ocho sílabas que es el predominante. Uno de los más frecuentes es el hexasílabo; lo hallamos en tiradas de número variable que funcionan como estribillo en diversos sones, como: “El jarabe loco”, “El coco”, “El valedor” y “El toro zacamandú”. Algunos de estos estribillos, como los dos que siguen, se pueden cantar en varios sones diferentes y por ello son de los más conocidos:

Te quise rendido,
te adoré constante;
vuelen pajarillos,
vuelen vigilantes.
Si la piedra es dura,
tú eres un diamante,
donde no ha podido
mi amor ablandarte;
si te hago un cariño,
me haces un desprecio,

luego vas diciendo
que mi amor es necio.

(CFM: 2-3220)

“El jarabe loco” (Los jarochos: F-13); “El valedor” (A. Hidalgo y Mono Blanco: F-23); “El coco” (Julián Cruz: F-12)

Cogollo de lima,
rama de laurel,
cómo quieres, china,
que te venga a ver,
si salgo de guardia,
voy para el cuartel.
Mis calzones blancos
los voy a vender,
porque ya no tengo
ni para comer;
si son los de encima,
son de cuero viejo,
que por donde quiera
se me ve el pellejo.
Si salgo a bailar,
hago mucho ruido,
ya parezco arroyo
de esos muy crecidos.

(CFM: 2-3036)

“El coco” (Julián Cruz: F-12) ; “El jarabe loco” (Los Parien-
tes: F-20)

El metro hexasílabo también lo encontramos en los estribillos de “El gallo” y “La iguana”:

“El gallo”:

Gallo, si supieras
qué cosa es querer,

no cantarías tanto
al amanecer.

Gallo, si supieras
qué es amor sincero,
no cantarías tanto
en el gallinero.

(CFM: 2-4598)

(Grupo Mono Blanco: F-01)

“La iguana”:

Iguana tan fea
que se sube al palo
y se zarandea,
saca su cabeza,
cómo cabecea,
saca su bigote,
como que boquea,
saca su muelita,
como que muelea,
cómo bigotea,
saca su frentita,
como que frentea,
saca sus orejas,
como que orejea,
abre su boquita,
saca su colmillo,
cómo colmillea,
saca su pescuezo

(La negra Graciana: F-14)

Asimismo, hallamos el hexasílabo en coplas y estribillos del son llamado “El canelo”:

Coplas: —¿Dónde vas, Canelo,
tan de mañanita?

—A buscar lechuga
para mi chinita.

(CFM: 3-7917)

Canelo murió,
lo van a enterrar:
cuatro zopilotes
y un águila real;
sepultura de oro,
y caja de cristal.

(CFM: 3-7920b)

EstrIBILLOS: A la tripa, tripa,
tripa de cochino.
Mi mamá no quiere
que yo tome vino,
y si acaso tomo,
que sea del más fino.

(CFM: 4-9236)

A la tripa, tripa,
tripa de venado.
Mi mamá no quiere
que coma pescado,
y si acaso como,
que sea bacalao.

(CFM: 4-9098)

(Conjunto Cosamaloapan: F-13)

En uno de los sones más populares entre los jarochos, “El Colás”, se cantan cuartetas compuestas de versos de siete sílabas:

—Amada Marcelina,
¿ónde estás, que no te veo?

—Estoy en la cocina,
guisando los fideos.

(CFM: 4-9127)

Qué buen caballo tiene
mi amigo Nicolás:
camina pa delante
y camina para atrás.

(CFM: 3-5831)

(Grupo Río Crecido: F-18)

Como un caso excepcional, encontramos el metro pentasílabo en un estribillo del son “La indita”:

Eso te digo
porque te quiero,
china del alma,
yo por ti muero (lloro).

Eso te digo
porque te adoro,
china del alma,
yo por ti lloro.

(CFM: 1-376 a y b)

(Grupo Río Crecido: F-18)

Todas estas formas métricas contrastan con las cuartetas octosílabas del resto de los estribillos cantados en los sones jarochos:

A la leva, y a la leva,
y a la leva yo me iré,
que viniendo de la guerra
contigo me casaré.

Ay, indita, indita, indita,
indita del otro día,

¿adónde dormiste anoche,
que traes la barriga fría?

(CFM: 2-4963)

(Grupo Río Crecido: F-18)

Por otro lado, podemos observar en el son jarocho “El Ahualulco” la utilización de estribillos en cuartetos paralelísticos de metro dodecasílabo:

Hora acabo de llegar del Ahualulco,
de cantar este jarabe moreliano,
como tocan y lo bailan y lo cantan
las muchachas bailadoras de los llanos.

(CFM: 3-8181)

Hora acabo de llegar del Ahualulco,
de cantar el jarabe tapatío,
como tocan y lo bailan y lo cantan
las muchachas bailadoras de los ríos.

(CFM: 3-8179)

(Sonereros de Tilapan: F-19)

En el son jarocho, también llegan a encontrarse con frecuencia coplas de versificación irregular, es decir, que combinan versos con notables diferencias métricas; estas no aparecen en absoluto en la Huasteca. Como ejemplo, pueden citarse algunos de los estribillos del ya mencionado “Butaquito”:

Ay, sí, ay, no, (5)
me gusta tu malacó, (8)
que si tú no te lo pones, (8)
me lo voy a poner yo. (8)

(CFM: 4-9626)

(Aguirre Tinoco, 1983: 39)

Ajá, ajá, (5)
ajá, qué risa me da (8)
por qué, por qué, jarocho, (7)
tu amor no me quiere más. (8)

(Los Parientes: F-22)

Otros ejemplos los hallamos en los estribillos de los sones “La guacamaya”, “La tarasca”, también conocido como “El chocolate”, y “El Cupido”:

“La guacamaya”:

Vuela, vuela, vuela, (6)
vuela voladora; (6)
si me has de querer mañana, (8)
veme ya queriendo ahora. (8)

(CFM: 1-1107)

Vuela, vuela, vuela, (6)
como yo volé, (6)
cuando me llevaban preso, (8)
señorita, por usted. (8)

(CFM: 1-591)

(Aguirre Tinoco, 1983: 90-91)

“La tarasca” o “El chocolate”:

María tero lalo lé, (8)
chocolatito con pan francés; (10)
en mi casa no lo tomo, (8)
porque no tengo con qué, (8)
pero si usted me lo bate, (8)
con gusto lo tomaré. (8)

María tero lalo lina, (8)
chocolatito con masa fina; (10)

en mi casa no lo tomo, (8)
porque no quiere mi china, (8)
pero si usted me lo bate, (8)
lo tomaremos, madrina. (8)

(CFM: 2-5317)

(Grupo Zacamandú: F-02)

“El Cupido”:

¡Ay, Cupido, Cupido, Cupido!, (10)
¡ay, Cupido, Cupido, tirano!, (10)
que me muero, me muero, Cupido, (10)
Cupido, dame la mano. (8)

¡Ay, Cupido, Cupido, Cupido!, (10)
¡ay, Cupido, Cupido, chiquito!, (10)
que me muero, me muero, Cupido, (10)
dame la mano, hermanito. (8)

(CFM: 3-7924)

(Grupo Son de Madera: F-16)

En el cancionero jarocho podemos hallar, además, coplas de versificación irregular compuestas de versos cuya diferencia métrica no es tan grande, lo que Carlos Magis, siguiendo a Pedro Henríquez Ureña, llamó “versificación fluctuante” (1969: 450). Como ejemplo tenemos los siguientes estribillos de “La candela”, “El Colás” y “Los juiles”:

“La candela”:

A mí no me quema, mamá, (9)
a mí no me quema, papá, (9)
a mí no me quema na, (8)
ni el carbón de piedra ni el aguarrás (11)
ni la candela que está apagá. (10)

(CFM, III: 6624)

(Daniel Cabrera: F-13)

“El colás”:

Colás, Colás, (5@6)
 Colás y Nicolás, (7)
 lo mucho que te quiero (7)
 y el mal pago que me das. (8)
 Si quieres, si puedes, (6)
 si no, ya lo verás, (7)
 te digo que te acerques, (7)
 y te retiras más. (7)

(CFM: 2-3226)

(Grupo Río Crecido: F-18)

“Los juiles”:

El viejo anciano con su violín, (10)
 de la barba blanca, me dijo así: (11)
 “Esos juiles no son para mí, (10)
 son para mi prieta, que los va a freír”. (12)

(CFM: 4-9116)

(Grupo Siquisiri: F-17)

Como bien puede observarse a través de los ejemplos citados, el contraste métrico entre los sonos jarocho y los huastecos es muy grande: en los primeros encontramos una gran variedad de metros y en los segundos, sólo uno, el octosílabo.

Las series de coplas heterogéneas

El canto en este amplio género musical que denominamos *son* se compone por series de estrofas que se combinan de manera aleatoria; es decir, no hay una letra fija destinada a aparecer en todas y cada una de las diversas interpretaciones que se hacen de un mismo son. La asociación entre coplas en la lírica del son es, en este sentido, efímera, y cada interpretación es única, ya que depende de cuáles, entre todas las co-

plas que el trovador en turno se sabe, decida éste cantar en el justo momento de la interpretación. Las estrofas que componen estas series, con mucha frecuencia, además de no girar en torno a un tema único, tampoco guardan entre sí ningún tipo de relación formal. De ahí que reciban el nombre de *series heterogéneas*.⁹

Este tipo de series son características tanto en el canto de los sones jarochos como en el de los sones huastecos. Sin embargo, si nos detenemos un poco, podremos notar algunas diferencias entre la lírica de uno y otro géneros.

A grandes rasgos, podemos decir que, en lo que toca al aspecto formal, lo más usual es que las series de coplas que se cantan en los sones estén compuestas por estrofas de diferente número de versos. Esta heterogeneidad se ve compensada a la hora de la interpretación por la repetición de algunos versos, con lo que se logra el ajuste necesario a la frase musical. De esta manera, en una versión dada, podemos encontrar la siguiente combinación de estrofas:

A la mujer que adoré
la abandoné con razón;
a verla no volveré
porque me hirió el corazón,
y yo no supe por qué;
ahora sufro una pasión.

Una pasión escondida
llevamos dentro del pecho:
nos va minguando la vida;
entonces cualquier desprecio
deja en el alma una herida.

(CFM: 2-4629)

El que se halla apasionado,
pues, no lo consuela nada;

⁹ Véase Magis, 1969: 556-564. También la Introducción de *CFM*, vol. I, apartado 2.

no se duerme ni acostado,
 sólo se abraza a la almohada;
 se encuentra desesperado,
 pensando en su prenda amada.

(Los Camalotes: F-15)

En el ejemplo anterior, una versión del son huasteco “La pasión”, observamos la combinación de dos sextillas con una quintilla, pero la frase melódica exige tres estrofas de cuatro versos. Esta diferencia de longitud se ajusta mediante la repetición de algunos versos: quintilla: 1221 (1221) 3445, y sextillas: 1221 (1221) 3456. Este tipo de combinaciones de estrofas de diferente número de versos también se da en la lírica del son jarocho. Sin embargo, es importante subrayar que —y es aquí donde radica la gran diferencia—, mientras que en el son jarocho las series cantadas pueden estar constituidas por la combinación de estrofas de cuatro, cinco, seis, y aun de diez versos, en el son huasteco sólo aparecen series compuestas por quintillas y sextillas.

Si bien en la Huasteca existen ejemplos que incluyen cuartetos, estas sólo aparecen en un pequeño subconjunto de sones, muy singulares, que no son representativos del huapango huasteco en general. El rasgo principal en ellos es que sus coplas son cuartetos paralelísticas. Entre los sones huastecos con estas características, encontramos “La acamaya”, también conocido como “El animal”, “La gallina” y “El tecolote”:

“El animal”:

Si te fueras a bañar,
 no te bañes en el río
 porque ahí anda un animal
 que le dicen armadillo.

Si te fueras a bañar,
 no te bañes en el puente
 porque ahí anda un animal
 que le dicen “comegente”.

(Trío Coxcatlán: F-09)

“El tecolote”:

—¿Tecolote, qué haces ahí,
parado en la rama seca?

—Esperando a mi tecolota
pa llevarla a la Huasteca.

—¿Tecolote, qué haces ahí,
afuerita de tu nido?

—Esperando a mi tecolota
para que me quite el frío.

(Trío Aguacero: F-05)

“La gallina”

Voy a casar mi gallina
con el gallo de allá enfrente,
pa que salgan los pollitos
valientes como el teniente.

Voy a casar mi gallina
con el gallo copetón,
pa que salgan los pollitos
con chamarra y pantalón.

(CFM: 3-6055)

(Trío Ebanense: F-10)

Fuera de estos contados casos, en los que las estrofas están ligadas entre sí mediante el recurso del paralelismo y ligadas a su vez a un único son, la cuarteta nunca aparece en combinación con otro tipo de estrofas dentro del repertorio huasteco, lo que sí sucede con suma frecuencia en el son jarocho, y también en el de otras zonas.

Por otro lado, cabe mencionar que es precisamente la cuarteta la estrofa básica que compone las series de coplas cantadas dentro del repertorio sonero jarocho, en tanto que en los sones huastecos la que predo-

mina es la quintilla. Esta última, si bien aparece también en el son jarocho, es la menos usual frente a la cuarteta y la sextilla.¹⁰

La razón de que la estrofa de cuatro versos no haya sido adoptada y desarrollada en la zona huasteca es, hasta la fecha, un enigma, ya que se trata de una de las formas más difundidas en nuestro país; pero, en definitiva, nada tiene que ver con la búsqueda de una equivalencia entre la medida de la estrofa y la de la frase musical, porque, repito, es un recurso muy común en la interpretación del son en general la repetición de algunos versos con el fin de ajustar las diversas estrofas a las frases melódicas.

En relación con estas series compuestas por estrofas diferentes, podemos notar, además, otra gran diferencia entre la poesía cantada en los sones jarochos y los huastecos. Como veíamos más arriba, todas las coplas huastecas son octosilábicas, mientras que, en el son jarocho, el metro octosílabo, aunque predomina, no es el único. También veíamos que estos diferentes metros se perciben, sobre todo, en los estribillos de los sones jarochos.

Así pues, tenemos que las series que se cantan en el son jarocho no sólo son heterogéneas en cuanto al número de versos de las estrofas componentes, sino también en cuanto al metro de los versos mismos. En este sentido, encontramos en esta variante de son una gran variedad, y su riqueza difícilmente se ve igualada en otras regiones. En este tipo de heterogeneidad concreta, que Carlos Magis ubica en el segundo subgrupo dentro de las series heterogéneas (554), es el estribillo el elemento que da unidad al conjunto estrófico.

La combinación más usual dentro del repertorio jarocho es la de coplas octosilábicas y estribillos hexasílabos, tal y como podemos observar en el son llamado “El valedor”:

¹⁰ En el caso de la lírica de los sones de las costas del Pacífico sucede algo similar: “En otras regiones se encuentran coplas de cinco versos, que no he encontrado en la costa de Michoacán” (Stanford, 1963: 233). “Aunque esta forma estrófica [la quintilla] no es tan común en Guerrero, suelen encontrarse, sin embargo, algunas muestras de ella. [...] Conviene aclarar aquí que este tipo estrófico es el que predomina en los sones y huapangos que se cantan en las tres huastecas” (Serrano, 1972: 73).

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

Estribillo: Los pájaros prietos
en el carrizal
ya están aburridos
de tanto cantar;
los patos en l'agua,
de tanto nadar.
El quebrantahuesos
viene desde lejos
a beber sustancia
de sus huesos viejos.
Llegaron las lluvias,
vienen los elotes,
y calabacitas,
y chilacayotes.

(Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco: F-23)

Otras combinaciones son las series compuestas por coplas de versos octosílabos con estribillos de metro diferente al hexasílabo, de los cuales ya hablamos con anterioridad. Así, tenemos: “El cupido” (coplas octosílabas; estribillos: cuartetos irregulares: 10+10+10+8); “El Ahualulco” (coplas octosílabas; estribillos: cuartetos dodecasílabas); “Los jules” (coplas octosílabas; estribillo irregular: 10+11+10+12), etc., y aun más extrañas, combinaciones como las que se escuchan en el son “El colás” (coplas: cuartetos heptasílabas; estribillos irregulares: 6+7+7+8) o “El toro zacamandú” (coplas: cuartetos octosílabas; estribillos: tiradas hexasílabas, o estrofas irregulares 6+6+8+8, o tiradas octosílabas).

Este contraste métrico entre las coplas y los estribillos se hace notar aquí no porque sea algo fuera de lo común, sino porque este tipo de combinaciones es, a diferencia de lo que ocurre en el son jarocho, inconcebible dentro del repertorio huasteco. Sin embargo, hay un caso, este sí

muy raro, que vale la pena comentar. Se trata del son de “La manta”, tanto en su versión jarocho como en la de la Huasteca. En ambos casos, las diferencias métricas se observan entre las coplas mismas, y no entre coplas y estribillos como los ejemplos jarochos anteriores. La siguiente es la serie de una interpretación de la versión jarocho (omitimos los estribillos):

Estando entre las mujeres (8)
 todo me encanta; (5)
 yo regalo mis quereres, (8)
 que son tan finos como la manta. (10)

(CFM, I: 2546)

Eres amarillita (7)
 como la cera, (5)
 mantequilla de Flandes (7)
 ¡quién te comiera! (5)

(CFM, I: 1500)

Ay, dices que no se sienten (8)
 las despedidas; (5)
 ay, dile que te lo cuente (8)
 quien se despida. (5)

(CFM, II: 4614 a, b y c)

(Los Parientes: F-22)

Como puede verse, esta serie de coplas está compuesta por una cuarteta anisosilábica (resultado de una seguidilla transformada), una seguidilla perfecta y una seguidilla alterada en los versos heptasílabos. En la versión huasteca de “La manta” pueden encontrarse combinaciones como la siguiente:

Ya vámonos a dormir, (8)
 que yo ya me estoy durmiendo; (8)
 que tu llevarás la manta, (8)
 la manta blanca (5)

y yo el candil. (5)
 Mañana te vas, mañana, (8)
 mañana te vas de aquí, (8)
 ya te acordarás de mí. (8)
 Dices que te vas mañana, (8)
 ¿por qué no te vas desde hoy? (8)
 para la falta que me haces, (8)
 lo mismo es mañana que hoy. (8)
 Este es el son de “La manta”; (8)
 se baila y hasta se canta, (8)
 es costumbre hacerlo así; (8)
 ahora yo lo estoy cantando, (8)
 acércate junto a mí, (8)
 en versos te estoy hablando. (8)
 (Zoraima y sus huastecos: F-08)

Sobre “La manta” de la Huasteca hablo con más detalle en otra parte; baste decir aquí que las anteriores tres estrofas son derivadas de transformaciones hechas a la estructura original de seguidilla simple.

La décima

Una de las estrofas más populares en el son jarocho es la décima, la cual aparece en diversos sonos y es interpretada de dos maneras distintas, como veremos más adelante. En la Huasteca, en cambio, la estrofa de diez versos es “un género clásico casi extinto, pues constituye un verdadero fósil declamatorio-musical que en algún tiempo estuvo integrado al huapango”, nos dicen César Hernández e Irma Cruz Soto (1998: 7). En efecto, la décima es un género que desde hace tiempo no se cultiva en la zona huasteca, y aunque todavía quedan algunos poetas que componen este tipo de estrofas, es en la práctica del huapango, en la fiesta misma, donde su presencia se ha desvanecido. Según testimonios de viejos huapangueros huastecos, en “El fandanguito”, mediante el grito de “¡Alto la música!”, se hacía una pausa en la que todos los participantes guardaban silencio para dar lugar a que alguno de los poetas presentes *declamara* sus décimas.

Por otro lado, según Baqueiro Foster (1952: 34), “El fandanguito”, tanto en Tabasco como en Veracruz, se tocaba y se bailaba, interrumpiéndose la música al grito de “¡Bomba!”, para que algún bailaror dedicara una o más décimas a su pareja.¹¹ Si consideramos ciertas las dos declaraciones anteriores, podríamos decir que hubo un tiempo en que la décima fue interpretada de una manera, si no igual, muy semejante, tanto en el son huasteco como en el son jarocho; es decir, que en ambos lugares la décima *se recitaba* en algún punto en que se hacía una pausa dentro del son llamado, en ambas zonas, “El fandanguito”. Pero con el paso del tiempo, mientras que en la Huasteca esta forma poética cayó en desuso, en el Sotavento veracruzano creció y se fortaleció.

Mucho hay que decir acerca de la décima en Veracruz, pero el aspecto sobre el cual quiero llamar la atención es que, hoy en día, dentro del repertorio jarocho, la décima, además de ser declamada, también es cantada, lo cual es bastante inusual no sólo en la Huasteca de los tiempos en que se cultivaba ahí este género poético, sino en aquellos otros lugares del país donde la décima también tiene un lugar relevante. Es aquí donde hallamos una diferencia más entre las dos variantes regionales de son que aquí analizamos. Es tal vez debido a que la décima jarocho también se canta que algunos trovadores de la región dicen que se puede considerar a la estrofa de diez versos como un tipo más de copla, junto con las cuartetas, quintillas y sextillas. La décima cantada la encontramos, básicamente, en tres sones: “El zapateado”, “El fandanguito” y “El busca-piés”. Es ahí donde podemos escuchar coplas como la siguiente:

Salí por el mar en fuera,
a navegar contra el viento,
sin ningún consolamiento,
sólo lo que Dios quisiera;
dijo el piloto: “se espera
una fuerte ventolina”.
Entramos a la marina

¹¹ [Véase, en el primer número de nuestra *Revista* (I, 2001, 1), el artículo de José Manuel Pedrosa sobre las “bombas” y su extensión por el mundo hispánico. N. de la R.]

queriendo irse a la mayor;
 como peje de valor,
 yo soy como la tonina.

(“El zapateado”, Julián Cruz Figueroa: F-04)

En cuanto a las décimas declamadas en Veracruz, por lo general se trata de una serie compuesta por varias que están relacionadas entre sí, ya formalmente, mediante el recurso de la glosa, ya temáticamente, y lo usual es que estas se reciten usando como fondo la música de “El fandanguito” o “El jarabe loco”, no en silencio, como se hacía en la Huasteca y como dice Baqueiro Fóster que se ejecutaba el son jarocho.

Interpretación de las coplas

Una última diferencia entre los sones jarochos y huastecos, antes de terminar. Cuando hablamos arriba de las diferentes estrofas —cuartetas, quintillas, sextillas y seguidillas— hemos aludido a su forma original. Esta forma se ve alterada con mucha frecuencia a la hora de cantar por la necesidad de adaptar los versos a la frase musical. Las formas interpretativas son muy variadas en las dos variantes de son que aquí tratamos y dependen por completo de la melodía de cada son. Sin embargo, tanto en los sones jarochos como en los de la Huasteca existe una forma de interpretación que podríamos considerar *típica* por ser la que predomina sobre otros modelos de interpretación. Esta estructura típica, aunque parecida, presenta una leve diferencia entre la música de una y otra zonas.

En las dos variantes, el canto es, en su gran mayoría, a una sola voz y de carácter responsorial, lo que quiere decir que cada copla de una serie —con su respectivo estribillo en el caso del son jarocho— es cantada por dos voces que se alternan (cante-discante o pregón-contestación).¹²

¹² El canto a dos voces simultáneas, por el contrario, es un rasgo tradicional en la interpretación de los sones que se cantan del otro lado del país, en la costa del Pacífico. Pero cuando, excepcionalmente, se hallan versiones jarochoas o huastecas interpretadas de esta manera, se debe casi con toda seguridad a la adap-

La distinción sutil que existe entre la forma interpretativa de las coplas en los sones huastecos y la que se da en los sones jarochos consiste en que los primeros convierten la estrofa original —quintilla o sextilla— en tres cuartetos, mientras que los jarochos transforman la cuarteta, quintilla o sextilla originales (dejando a un lado el estribillo) en cuatro cuartetos. Veamos cómo se desarrolla en ambos casos el canto de una estrofa que lleva este patrón interpretativo típico:

Son huasteco, “El apasionado”
(quintilla)

1a voz: 1 Eres bella entre las bellas,
2 que no conoce rival,
2 que no conoce rival,
1 eres bella entre las bellas.

2a voz: 1 Eres bella entre las bellas,
2 que no conoce rival,
2 que no conoce rival,
1 eres bella entre las bellas.

1a voz: 3 Yo sé que hasta las estrellas
4 te han venido a coronar,
4 te han venido a coronar
5 estando tú en medio de ellas.

(Los Camperos huastecos: F-03)

Son jarocho, “El pájaro Cú”
(sextilla)

1a voz: 1 Las flores de maravilla
2 que en el campo están floreando,
2 que en el campo están floreando
1 las flores de maravilla.

tación, por parte del grupo intérprete, del patrón comercial impuesto en esas zonas.

- 2a voz: 1 Las flores de maravilla
 2 y en el campo están floreando,
 2 y en el campo están floreando
 1 las flores de maravilla.
- 1a voz: 3 El que reza, se arrodilla
 4 y el que mata anda penando,
 5 este gavián no chilla
 6 y aunque lo estén desplumando.
- 2a voz: 3 El que reza se arrodilla
 4 y el que mata anda penando,
 5 este gavián no chilla
 6 y aunque lo estén desplumando.

Estribillo...

(Los Utrera: F-07)

Esta diferencia de interpretación de la forma típica entre los sones huastecos y los sones jarochos es mínima, ya que, a excepción de la segunda parte de la copla, que también es “respondida” por la segunda voz en los sones jarochos, la fórmula general es igual: la primera y segunda cuartetas se forman de la repetición invertida de los dos primeros versos de la estrofa original; la tercera cuarteta —y cuarta en el son jarocho—, de los últimos tres versos, si es quintilla, repitiendo el cuarto (3445) y de los últimos cuatro, si es sextilla, sin repeticiones (3456); y para el caso de los sones jarochos, únicos que incluyen estrofas de cuatro versos en sus series heterogéneas, lo que se acostumbra es la repetición de los versos uno y dos al final, en ese orden (3412).

El hecho de que la forma “típica”, correspondiente a la mayoría de los sones de ambas regiones, añada la repetición de la segunda parte de la copla *sólo* en los sones jarochos es otro misterio, al igual que el de que unos lleven estribillos y otros no, o el que unos usen la cuarteta y los otros no. No sé si será posible llegar a conocer los orígenes de todas estas diferencias manifiestas en las dos variantes de son, vecinas, que aquí hemos abordado. Pero, sin duda, el conocerlas nos permite por el momento saber un poco más de cada una de ellas.

Bibliografía citada

- AGUIRRE TINOCO, Humberto, 1983. *Sones de la tierra y cantares jarochos*. México: Premiá.
- ALVARADO PIER, Francisco, 1985. "El huapango y su individualización en el folklore". En *2o Congreso. Sociedad Mexicana de Musicología*. México: Instituto Michoacano de Cultura / SMM: 105-112.
- BAQUEIRO FÓSTER, Gerónimo, 1942. "El huapango". *Revista Musical Mexicana* 8. México (abril de 1942): 174-183.
- _____, 1952. "La música popular de arpa y jarana en el Sotavento veracruzano". *Revista de la Universidad Veracruzana* I-1: 31-38.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*. Coord. Margit FRENK. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 1996. "El son jarocho: música y lírica popular en el Sotavento Veracruzano", folleto para el disco compacto *El son jarocho* (F-07).
- HERNÁNDEZ AZUARA, César e Irma G. CRUZ SOTO, 1998. Folleto del disco compacto *La décima en el son huasteco*. México: FONCA.
- MAGIS, Carlos, 1969. *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México: El Colegio de México.
- MENDOZA, Vicente T., 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM.
- REUTER, Jas, 1992. *La música popular de México*. México: Panorama.
- SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio, 1972. *Coplas populares de Guerrero*. México: Gobierno del Estado de México.
- STANFORD, Thomas, 1963. "La lírica popular de la costa michoacana". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* VI, 16: 231-282.

Fonografía

- F-01. *Al primer canto del gallo*. Caset. Grupo Mono Blanco. Pentagrama, 1989.
- F-02. *Antiguos sonos jarochos*. CD. Grupo Zacamandú. Discos Pueblo, 1995.

- F-03. *Antología del son de México*. Álbum de 6 discos LP. FONART-FONAPAS, 1981.
- F-04. *Antología del son jarocho*. Folklore mexicano, vol. II. LP. Varios. Musart [s.f.].
- F-05. *Canciones y danzas de la región Huasteca*. Caset. Trío Aguacero. Ehécatl, 1994.
- F-06. *El huapango de oro*. Caset. Trío Los Caporales. Música Tradicional-Corason, 1992. D021.
- F-07. *El son jarocho*. CD. Los Utrera. Urtext, 1996.
- F-08. Grabación de campo realizada en Amatlán, Veracruz, 1995. Caset. Varios. Colección de Rosa Virginia Sánchez.
- F-09. Grabación de campo realizada en Coxcatlán, S.L.P., 1983. Caset. [Trío Coxcatlán]. Colección de Rosa Virginia Sánchez.
- F-10. Grabación de campo realizada en El Ébano, S.L.P., 1975. Caset. Varios. Colección Carles Perelló.
- F-11. Grabación inédita. Caset. Don Julián Cruz Figueroa. Colección de Rosa Virginia Sánchez, 1989.
- F-12. *Julián Cruz. Jaranero*. Caset. Julián Cruz. Pentagrama, 1996.
- F-13. *La iguana. Sones jarochos*. CD. Varios. Corason, 1996.
- F-14. *La negra Graciana. Sones jarochos con el Trío Silva*. CD. La negra Graciana. Corason, 1994.
- F-15. *México: música huasteca*. Cinta de carrete abierto de la Fonoteca del Museo Nacional de Antropología e Historia. Núm. de clasificación: 1005.
- F-16. *Raíces*. CD. Son de Madera. ABahuman, 2000.
- F-17. *Siquisirí*. CD. Grupo Siquisirí. Conaculta/Mariposa Satín [s.f.].
- F-18. *Son de la Sierra*. CD. Grupo Río Crecido. Culturas Populares/PACMYC [s.f.].
- F-19. *Sones campesinos de Los Tuxtlas*. Caset. Varios. PACMYC/FONCA, 1995.
- F-20. *Sones de la llanura*. CD. Los Auténticos Parientes de Playa Vicente Veracruz. CONACULTA/PACMYC [s.f.].
- F-21. *Sones de la Huasteca*. LP./ Caset. Los Camperos de Valles. Música Tradicional, 1989.
- F-22. *Sones jarochos*. Caset. Los Parientes de Playa Vicente. COMPA-CRIBA, 1994.

F-23. *Sones Jarochos con Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco*. LP. Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco. RCA Victor, 1981.