

AÑO X / NÚMEROS 1 Y 2 / ENERO-DICIEMBRE DE 2010 / ISSN 1665-6431

Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

SONES DE MÉXICO

(Acercamientos múltiples)

Número doble conmemorativo

Coordinado por
Rosa Virginia Sánchez
y
Raúl Eduardo González

Dedicado a
Carlos Montemayor
y
Carlos Monsiváis

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Lírica nueva en sones viejos de la Huasteca poblana*
(ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ) 11-37
- “Al son que me toquen...” La música, los instrumentos
musicales, el canto y el baile en los refranes*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE)..... 38-78
- Nuevos sones de Manuel Pérez Morfín*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ)..... 79-102
- “Con esta no diré más”: sones y coplas de la Nueva España*
(MARIANA MASERA, ANASTASIA KRUTITSKAYA,
CATERINA CAMASTRA)103-135
- Ritual de curación teenek por medio de las danzas
Pulikson y Tzacamson*
(CÉSAR HERNÁNDEZ AZUARA).....136-147

ESTUDIOS

- Las redes de la globalización y su efecto en las músicas
folclóricas: el caso de los sones mexicanos*
(RAQUEL PARAÍSO)151-182
- La improvisación en el huapango arribeño: temas
y estructura de la topada*
(MARCO ANTONIO MOLINA)183-210

- Desde Santiago a la Trocha: La crónica local
sotaventina, el fandango y el son jarocho*
(RICARDO PÉREZ MONTFORT)211-237
- Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son
a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí*
(VÍCTOR HERNÁNDEZ VACA)238-269
- El son mariachero de La negra: de gusto regional
independentista a aire nacional contemporáneo*
(JESÚS JÁUREGUI)270-318
- Cambio y continuidad en los sones de fandango:
Puebla y Veracruz*
(JESSICA GOTTFRIED HESKETH)319-345

RESEÑAS

- Jesús Jáuregui. *El mariachi, símbolo musical de México*
(JUAN JOSÉ ESCORZA)349-354
- Randall Ch. Kohl S. *Ecos de "La bamba". Una historia
etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz, 1946-1959*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ)354-361
- Guillermo Bernal Maza. *Compendio de sones huastecos:
método, partituras y canciones*
(LILIANA TOLEDO GUZMÁN)361-366
- Raúl Eduardo González. *Cancionero tradicional
de la Tierra Caliente de Michoacán*
(ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ)366-372
- Carlos Ruiz Rodríguez. *Versos, música y baile de artesa
de la Costa Chica. San Nicolás, Guerrero, y El Ciruelo, Oaxaca*
(GRISSEL GÓMEZ ESTRADA)373-379

| | |
|---|---------|
| Thomas Stanford. <i>Colección Puebla. Grabaciones de campo de música popular tradicional</i> (JESSICA GOTTFRIED HESKETH) | 379-385 |
| Amparo Sevilla Villalobos, Rodolfo Candelas <i>et al.</i> (coord.). <i>Sones compartidos: Huasteca, Sotavento, Tierra Caliente</i> (ANA ZARINA PALAFOX) | 386-390 |
| <i>Los Microsónicos de Tancoltzen</i> (JORGE MORENOS) | 390-396 |
| Son de Madera. <i>Son de mi tierra</i> (CATERINA CAMASTRA) | 397-406 |
| Jorge Morenos. <i>Sones y danzas de Barlovento a Sotavento</i> (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ) | 407-414 |
| <i>Resúmenes</i> | 415-431 |

Cambio y continuidad en los sones de fandango: Puebla y Veracruz

JESSICA GOTTFRIED HESKETH
Centro INAH Veracruz

A lo largo del 2009 se hizo una investigación cuyo objetivo era llevar a cabo una comparación entre el huapango o fandango del presente con las referencias en torno al fandango o huapango registrados en los trabajos de Gerónimo Baqueiro Foster y Roberto Téllez Girón en la década de los años 1930. La finalidad era desarrollar una reflexión sobre el cambio musical. Se partió de la idea de que en los sones recopilados hace 71 años habría elementos que persistieran en la música y otros que hubieran cambiado, una comparación entre el registro de entonces con el presente permitiría apreciar los cambios musicales. El hilo conductor en la investigación sería el huapango o fandango, así como el zapateado sobre una tabla o tarima percutida, tema que fue abordado por ambos autores en regiones diferentes, aunque cercanas: Alvarado, Veracruz, y sierra Norte de Puebla, respectivamente. Baqueiro fue profesor de Téllez Girón en el Conservatorio Nacional y además desarrollaron una entrañable amistad, que creció con el interés común de la investigación de la música mexicana. Baqueiro fue un guía importantísimo para Téllez Girón que, a su vez, fue un colaborador indispensable para la investigación sobre el huapango que realizó Baqueiro Foster.

Para la investigación sobre el cambio musical en la sierra Norte de Puebla se llevó a cabo trabajo de campo a lo largo del 2009, centrado específicamente en identificar a los músicos que entrevistó Téllez Girón por medio de la localización de sus familiares y sus conocidos. Casi todos los músicos fueron identificados; algunos son recordados como músicos excepcionales, de otros apenas se recordaba que tocaban el violín. Las referencias de 1938 se toman de los tres artículos de Téllez Girón publicados por la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1962 en el Vol. I de la *Investigación folklórica en México*.

Al hablar de los sones del huapango o fandango veracruzano actual se toman las referencias del trabajo de campo realizado en Santiago Tuxtla

y San Andrés Tuxtla entre 1999 y 2006; también se toman referencias de la observación participante de los fandangos urbanos en las ciudades de México, Guadalajara, Puerto de Veracruz, Jáltipan, Acayucan, Coatzacoalcos y Xalapa entre 1998 y 2010. Por otro lado, al hacer referencia a los sones jarochos del estilo del ballet folclórico, nos referimos principalmente a los jarochos que en el Puerto de Veracruz visten de blanco y tocan en los restaurantes y bares de los portales, los cafés de la Parroquia o como acompañamiento de algunas agrupaciones de ballet folclórico. Los contrastes y semejanzas entre los distintos tipos de fandango o de son jarocho se especifican en cada caso. Las alusiones al pasado se toman de un artículo de Baqueiro Foster de 1942, de la correspondencia entre él y Nicolás Sosa (Archivo Baqueiro Foster) y de algunas notas y transcripciones de Téllez Girón (Archivo Histórico del CENIDIM).

La memoria musical de la sierra Norte de Puebla

En la sierra Norte de Puebla la comparación entre 1938 y el presente se llevó a cabo por medio de entrevistas colectivas que llamamos sesiones de reconocimiento. Estas consistieron en que la joven violinista Yazzaret Mange tocó las melodías —específicamente las que fueron recopiladas en la localidad de donde fueran originarios los músicos que participaban en cada sesión— anotadas por Téllez Girón; los músicos, en grupo o de manera individual, hacían comentarios sobre cada una. Generalmente los comentarios iban acompañados con muestras en los violines, ya fuera para comprobar que se toca la melodía igual a como fue registrada en 1938 o para señalar alguna diferencia, que fue en casi todos los casos estilística, correcciones en los acentos y marcadas ligaduras para unir las notas.

En su primer informe, junio y julio de 1938, Roberto Téllez Girón dijo que la música que encontró en la sierra Norte de Puebla se podía clasificar en tres grandes grupos: “la que los indios aprenden escuchando las transmisiones de las radiodifusoras de México; la de los sones de fandango, en la que se encuentra una poderosa influencia de la música veracruzana, y por último la música de las danzas” (Téllez Girón, 1963: 360).

En su tercer y último informe, diciembre de 1938, profundizó en una entrevista con Juan Bonilla, un músico ciego de Huitzilán que es recor-

dado en toda la región, pues viajaba por muchos pueblos tocando el violín de manera excepcional, conocía bastantes sones, danzas, huapangos y otras piezas. A partir de su entrevista y recopilación de melodías con Juan Bonilla, agrega a su clasificación de la música de la sierra Norte de Puebla los sones “de pioncitos”, categoría que el mismo autor define como “el término con que los mestizos llaman a los indios que viven diseminados en los montes” (1962: 431) y que no es reconocida por los músicos actuales. Los sones “de pioncitos” son los que tienen textos en náhuatl (Mastorica, *Xóchitl son*, *Xalxoco Xóchitl*, *Xochipitzahuac*), que también se agrupan en los llamados *Xóchitl sones*. Más adelante, en el tercer informe hace referencia a los sones huastecos —acompañados con bajo de espiga o guitarra— que también se conocían como de “tierra caliente” o también como “sones de los pioncitos” (1962: 430). En el presente no se tocan sones huastecos en los municipios donde se realizó la investigación; se dice que cerca de Cuetzalan hay algunos grupos que los tocan, pero principalmente las referencias apuntan a Xochitlán, que se considera en la región el pueblo que marca el límite de la Huasteca; se dice que más al sur ya no es la Huasteca.

Los *Xóchitl sones* aún son recordados y son importantes, pero desconocidos para los músicos de las localidades que visitó Téllez Girón, pues ahora son predominantemente mestizos; los músicos entrevistados relacionan los *Xóchitl sones* con la *Xochipitzahuac* y el baile de la flor que hacen los compadres en las bodas y festejos de pueblos nahuas, comunes en Comaltepec y Hueyapan, por ejemplo. La música de las radiodifusoras que “los indios aprenden escuchando” se refería a los foxtrot y vals principalmente. No aparece en los informes, pero en las entrevistas actuales se recuerda como la música que se tocaba en las fiestas y los bailes, con violín y bajo de espiga, repertorio al que con el paso del tiempo se le fueron agregando danzones, canciones, boleros, e incluso mambos, chachachá, entre otros. En la investigación actual fue posible abordar la comparación de las danzas del pasado y el presente. Los sones de fandango estuvieron presentes en cada entrevista y sesión de reconocimiento, pero actualmente no se tocan, y pocos los conocen.

El resultado en la indagación del cambio musical en el caso de las danzas fue sorprendente, ya que, de las cuatro danzas recopiladas en 1938, fue posible comprobar que las dos que aún suenan en la misma

localidad donde fueron recopiladas no presentan cambios sustanciales. Los músicos actuales las aprendieron igual a como fueron anotadas por Téllez Girón. En un caso — la Danza de Toreadores en San Juan Xiu-tetelco, Puebla — el músico que actualmente toca el violín en la danza es el hijo del informante de hace 71 años. En la Danza de Tocatines en Atempan, Puebla, el músico actual sabe que la danza fue heredada del músico de hace 71 años, aunque no lo conoció. Hay por lo menos dos músicos intermediarios entre el actual y el que entrevistó Roberto. Las otras dos danzas recopiladas no tuvieron continuidad: la de Toreadores en Xalacapan, municipio de Zacapoaxtla, Puebla, y la de Aztecas y Españoles en Zacapexpan, Puebla. En los dos casos en que hubo continuidad, las melodías que tocan en el 2009 son casi idénticas a las que fueron registradas en 1938. Los cambios que presentan son mínimos: algunas melodías recopiladas estaban incompletas, en otras cambiaron algunos títulos y se hicieron notar algunos errores en los puntos de repetición, pero fuera de esos detalles, la música se ha mantenido casi idéntica desde hace 71 años.

Motivo para la danza de los Tocatines

Anselmo Perdomo en Atempan, 1937

Juan Martínez en Atempan, 2009



Parece ser que hay tradiciones musicales orales, como la de las danzas: se procura su reproducción idéntica generación tras generación, lo cual no tiene por qué interpretarse como si se tratara de una tradición estática, pues la continuidad no implica la falta de movimiento. El hecho de ser una tradición oral no implica que en la transmisión de una generación a otra se pierdan o se alteren las melodías. Indudablemente hay cambios, en los títulos, en los trajes, en algunas categorías vinculadas a la danza, u otros elementos extra-musicales, pero específicamente en lo relativo al sonido, la música, las melodías, los sonos, se demostró que tienden a

ser estables. La tradición oral no trae consigo necesariamente transformaciones de fondo. Además, es importante considerar la continuidad en la transmisión oral en particular en casos como los de las danzas, en los cuales se busca que las melodías sean conservadas por los músicos, que no las alteren, que las aprendan y transmitan de la manera más cercana a como las interpretaban sus antepasados.

En la revisión bibliográfica sobre el tema del cambio musical se observa que algunos autores parten de la idea de que los procesos musicales tienden a ser estables (Herndon, 1987; Blacking, 1977; Midgett, 1977), lo que permite reflexionar sobre este caso particular. A partir del auge de las discusiones sobre el cambio social en la sociología y la antropología, derivados de la posguerra, y los desarrollos tecnológicos y de medios de comunicación característicos de la segunda mitad del siglo XX, decenas de autores han analizado los cambios musicales en distintas sociedades. Pocos hablan del carácter estable de las músicas, y algunos prefieren establecer como premisa su tendencia inestable, cambiante (Nettl, 1983; Rhodes, 1956). Las formas de abordar el tema del cambio musical no son homogéneas: algunos autores no generalizan en términos de la tendencia de las músicas y más bien centran su atención en los casos de cambio que ha habido en una música particular, sin mencionar la continuidad (Nketia, 1959); asimismo, otros autores han abordado el tema del cambio como inseparable de la continuidad e identifican ambos procesos en el estudio de una música (Widdess, 2004; Herndon, 1987). La búsqueda explícita de la continuidad en las tradiciones musicales, implicando que la transmisión del aspecto sonoro de la música es fiel, es muy antigua; un ejemplo de ello es que Platón, en *La República*, dice:

Para decirlo todo en dos palabras, los que hayan de estar a la cabeza de nuestro Estado vigilarán especialmente para que la educación se mantenga pura; y, sobre todo, para que no se haga ninguna innovación ni en la gimnasia ni en la música; y si algún poeta dice: “los cantos más nuevos son los que más agradan”, no se crea que el poeta se refiere a canciones nuevas, sino a una manera nueva de cantar, y por lo mismo no deben aprobar semejantes innovaciones. No debe alabarse ni introducirse alteración ninguna de esta especie. En materia de música han de estar muy prevenidos para no admitir nada, porque corren el riesgo de perderlo todo, o como dice Damon, y yo soy en esto de su dictamen, no se puede

tocar a las reglas de la música sin conmovier las leyes fundamentales del gobierno (Platón, 1872: 204-5).

En el caso de este estudio se hizo visible que, habiendo cambio social no radical, hubo continuidad en el ámbito de la música ritual; en el ámbito de la música festiva no hubo continuidad. Los géneros escuchados en la radio sustituyeron los sones de fandango. Cabe señalar que en este caso no hubo cambio, hubo una sustitución.

John Blacking explica que los cambios que son evidentes suelen ser cambios en los aspectos extra-musicales de la música, el contexto, en el caso de las danzas, los títulos, los trajes, y en ocasiones el cambio de instrumento no necesariamente implica un cambio musical. En las danzas de San Juan Xiutetelco, por ejemplo, se tocaba antes con bajo de espiga, ahora al violín lo acompaña una vihuela. El cambio musical, entendido como cambio en las melodías, no es común en el sistema musical integral.

Los aspectos más interesantes y característicos de la música humana no son el cambio estilístico y la variación individual de la ejecución, sino el no-cambio y la repetición de pasajes de música cuidadosamente ensayados. (No debería ser necesario enfatizar que el ensayo y la precisión de la ejecución son características tanto de músicas "folk" de transmisión oral como de músicas "de arte" de transmisión escrita.) Esta es la razón por la que los verdaderos cambios musicales no son comunes y la razón por la que revelan la esencia de la música en una sociedad. Lo que está cambiando constantemente en la música es lo que menos tiene que ver con la música misma; y sin embargo, estos micro-cambios son la materia prima de que están hechos los cambios, y en el contexto de performance son evidencia del significado que los participantes le atribuyen a la música (Blacking, 1977: 6).

La sorprendente continuidad encontrada en las danzas también se encontró en los sones de fandango, pero en este caso, sin la renovación en los aspectos extra-musicales que han tenido las danzas. Es decir que en las danzas hubo un conjunto de elementos que se modificaron, por ejemplo los trajes que se elaboran con materiales y diseños actualizados; o la integración de las niñas, pues en el pasado solo participaban varones; los días que se va a bailar ya no concuerdan con el calendario

festivo local, sino con el calendario escolar por la importancia que tiene la transmisión de estas danzas a los niños y adolescentes. Aunque las melodías y otros elementos esenciales de la danza se mantienen, otros elementos se renuevan para asegurar la continuidad de la tradición.

Los sones de fandango en la sierra Norte de Puebla

Roberto Téllez Girón llegó a la sierra Norte de Puebla por primera vez en 1938. En esa fecha ya había colaborado con Gerónimo Baqueiro Foster en la recopilación y transcripción de sones de huapango o fandango de Alvarado, Veracruz. En 1938, además de haber visitado en diversas ocasiones el municipio de Alvarado, ya habían desarrollado un trabajo intenso con músicos jarochos. Las referencias que encontró del fandango en la sierra Norte de Puebla las entendía en el contexto del fandango veracruzano, semejante al que conocemos en el presente.

En los sones de fandango de la sierra Norte de Puebla no hubo continuidad en la tradición. Son recordados por mucha gente, se describen como fiestas alegres en las que sonaban principalmente el zapateado, el violín y el bajo de espiga, que ya cuando estuvo Téllez Girón en la zona empezaba a ser reemplazado por la guitarra sexta o española (Téllez Girón, 1962). El zapateado podía ser en una tarima, como describe el autor:

El Tehuancatzin no tiene melodía cantada y sirve de acompañamiento a un zapateado; se baila con cualquier número de parejas, hombre y mujer, en suelo firme, aunque algunas veces suele hacerse sobre tarima, y se acostumbra que durante el baile tanto el hombre como la mujer lleven en una mano un vaso, con objeto de estar tomando un licor cualquiera (Téllez Girón, 1963: 361).

Cualquier mención de la tarima para el zapateo implica, aunque no se especifique, que su función en la música era la de un instrumento de percusión. Los músicos de la sesión de reconocimiento llevada a cabo en San Juan Xiutetelco comentan que no era común el uso de tarimas, pero como las casas eran de tablas, el zapateo se escuchaba de lejos y era fácil distinguir dónde estaba el fandango.

“Escuchar el fandango a lo lejos” o que el sonido de la tarima indique que hay fandango son descripciones que en el entorno sonoro actual, lleno de carros, motores, cables eléctricos, la feria, bocinas y amplificadores se vuelven muy relativas. Se alude a un pasado que evidentemente era semejante en el sur del estado de Veracruz y en esta región de la Bocasierra Oriental de la sierra Norte de Puebla. En las entrevistas a los ancianos de los Tuxtles se repitieron algunos elementos que extrañamente son también recordados en la sierra Norte de Puebla. En el son de *Los panaderos* se perseguía, para ponerle el sombrero, al que pasara a bailar primero solo y luego con pareja en el segundo, y la concurrencia se carcajeaba de lo que era obligado a hacer, pues generalmente se le pedía que bailara en el centro o sobre la tarima a alguien que no solía hacerlo. Al salir del centro del círculo debía ponerle el sombrero a otra persona, que nuevamente sería objeto de risas. La melodía de *Los panaderos*, como la recuerdan en San Juan Xiutetelco, es idéntica en el tema a la melodía de *Los panaderos* en Santiago Tuxtla, Veracruz, donde aún se toca ocasionalmente en los fandangos de la rama, pero presenta variaciones en la melodía y la estructura del son. El son de *Los panaderos* es un son que se extendió por todo México, una de las evidencias de ello está en el Archivo Histórico del CENIDIM, donde se tiene un registro de 1932 en Coahuila. Del trabajo de transcripción que hizo Téllez Girón con Baqueiro Foster en Alvarado en 1936 tomaron al dictado el son de *Los panaderos*, pero, además, una anotación que resulta interesante sobre el son *El torito* (anotado para jarana en re mayor), que ya no se acostumbra tocar en los fandangos de las ciudades ni en los Tuxtles, mucho menos en Alvarado, dice: “Este es un son muy antiguo. Su ritmo es el de las antiguas danzas. Se parece su acompañamiento al de *Los panaderos* y *La manta*, con la diferencia de que ese dibuja más” (Téllez Girón, 1937).

Téllez Girón también anotó una descripción del son del *Fandanguito* que describe de la siguiente manera:

El *Fandango* o *Fandanguito*, a diferencia de los dos sones anteriores, está en tonalidad de Sol menor. No tiene canto y se toca con violín, solo o con acompañamiento, como los otros dos. Se baila zapateado en la siguiente forma: el público hace un gran círculo alrededor de las parejas, que pueden ser cuantas se quiera; se toca el son, una o varias veces, después de lo cual

se interrumpen la música y el baile. Uno de los hombres recita entonces una “décima” mientras se pasea por entre las parejas, y una vez que haya terminado continúan el baile y la música, repitiéndose este proceso varias veces (Téllez Girón: 1963: 362).

Otro de los sones que se tocaron en la sesión de reconocimiento fue identificado como uno que recordaba a los que se cantaban con décimas. Algunas de las referencias que se consiguieron sobre el fandango en términos genéricos fue que se canta con décimas. Hubo personas que identificaron el fandango en general, no con la tarima o un conjunto de sones, sino con el caos, el relajo, la fiesta. El fandanguero es el que llega a la fiesta sin ser invitado (Roque de Jesús, 2009) o es el es parrandero, que siempre está de fiesta (Samuel Ávila, 2009), entre otros semejantes.

El son que Téllez Girón titula *Tehuancatzin* no fue reconocido por el título en ninguno de los casos, pero en San Juan Xiutetelco lo recuerdan con el título de *En ayunas*. Cuando lo tocaron fue inconfundible, es idéntico al que anotó el autor como *Tehuancatzin*. El mismo son fue reconocido en Comaltepec como *El caminero* y también fue tocado igual a como está en la partitura. Con el mismo título fue recordado en Zacapexpan: don Roque de Jesús lo describe como el son que se toca para indicarle a los compadres que es hora de irse a su casa. Decía que la fiesta puede durar días y noches, pero en el momento que las personas de la casa deciden que debe terminarse, le piden a los músicos que toquen *El caminero*, con lo que tienen licencia de agarrar a palazos —lo decía riendo— a los que no se vayan con esa señal.

Don Roque de Jesús es el capitán y el payaso de la danza de *Matarachines* en Zacapexpan, vive en la casa que era de sus abuelos y narra cómo ellos hacían las fiestas, las danzas y sobre todo enfatiza las relaciones entre los compadres y la solemnidad que se acostumbraba. Comenta que ahora al compadre se le llama, “echándole un grito a lo lejos: ¡Ey, compadre!”, cuando antes eran relaciones de absoluto respeto: para saludar al compadre se acercaban y estando de frente se daban la mano con gran formalidad. Entonces, en las mayordomías se llevaban a cabo ceremonias de saludos, intercambios, la comida y otras que implicaba ir bebiendo todos los compadres juntos. Todos bebían en cada fase de la ceremonia, y era indicado el cambio de una parte a otra por medio

del son o los sones que se tocaban. Entonces, había un momento para el baile y la diversión que se amenizaba con otra música y, finalmente, cuando era hora de retirarse, se tocaba un son que ya todos sabían que era la despedida, el momento de irse (Roque de Jesús, 2009).

En la sesión de reconocimiento de San Juan Xiutetelco, los músicos explicaron que los sones de fandango son siete, son sones de reliquia y se tocan despojados del hábito; por el contexto se entiende que el hábito es el traje de la danza. Es decir, que al finalizar la parte ritual de las danzas, cuando comienza la fiesta, ya sin danza, se tocan los sones de fandango. Uno de los siete sones del fandango es el son de *Los panaderos*, otros son la *Xochipitzahuac*, *El palomo*, el son del *Fandanguito*, entre otros (Feliciano Rosas Caracas, Mauro Gabriel Canela, Silverio de la Cruz Hernández, San Juan Xiutetelco, 2009). Sobre este tema no fue posible ahondar más, pero está programada una entrevista que quizás pueda dar más detalles.

La tradición del fandango está diluida en la memoria de algunos habitantes de la sierra Norte de Puebla. Ahora, cuando se trata de una fiesta, no se hacen fandangos con música acústica, con violín y bajo de espiga, se hacen bailes con música electrónica; aunque posiblemente con más trabajo de campo se identifiquen lugares donde aún hay fandangos semejantes a los antiguos, según nos los describen. El fandango no cambió, no hubo un cambio musical, ni hubo un cambio sustancial, ni una adaptación a los aspectos extra-musicales de la tradición, que ahora es algo del pasado, en desuso.

Sobre el tema de los sones de fandango en esta región, cabe hacer una última observación. El son jarocho y el huasteco tuvieron desde mediados del siglo XX una amplia difusión en medios de comunicación, tanto comerciales como oficiales. Probablemente se deba a esto el auge que ambos tienen hoy en los huapangos, que son multitudinarios y en los que aún bailan con entusiasmo jóvenes, niños, viejos, adultos. Los trabajos de Ricardo Pérez Montfort han explicado claramente la manera en que se formaron estereotipos que no siempre reflejaban la realidad de cómo eran los géneros musicales que se volvieron símbolos nacionales. ¿Sería plausible que los sones de violín y bajo de espiga fueran todo un género? ¿Un género que se presenta en la actualidad como variantes tanto del huapango o fandango del sur de Veracruz, como del huapango huasteco, pero que en realidad era otra variante del son, que, si bien

hermanaba las otras dos variantes, no se parecía más ni menos a ellas de lo que se parecen entre sí? Antes de poder responder a esta pregunta, quizás habría que hacer más trabajo de campo para definir si los *Xóchitl sones* son una música exclusivamente ritual o si hay sones rituales y sones festivos, seculares, para el baile.

De cualquier manera las referencias sobre los sones de fandango en la sierra Norte de Puebla y su actual confirmación dejan diversos elementos que contribuyen a la comprensión del fandango como género festivo: su relación con el zapateado sobre una superficie sonora y su vínculo con las décimas octosílabas; además se confirma su existencia semejante al huapango huasteco y al hupango veracruzano en el territorio que antiguamente se denominaba el Totonacapan (Masferrer, 2006).

Indudablemente la investigación que durante por lo menos ocho años realizó Baqueiro Foster sobre los sones del huapango de Alvarado no puede compararse con la recopilación realizada en un año por Roberto Téllez Girón en la sierra Norte de Puebla. Habría sido un aporte importantísimo que las investigaciones que se realizaban en el Departamento de Bellas Artes fueran de largo aliento. Nunca se sabrá si sería distinta la memoria con respecto a los sones de fandango de la sierra Norte de Puebla si estos hubieran tenido la difusión en términos académicos que Baqueiro se encargó de dar al huapango de Alvarado. Evidentemente también tuvo que ver el hecho de que los músicos de la sierra Norte de Puebla no estaban en la XEW del Distrito Federal grabando discos y saliendo en la radio, trabajando en los cabarets y las marisquerías, como lo hacían los jarochos.

Sones de huapango en el trabajo de Gerónimo Baqueiro Foster

Gerónimo Baqueiro Foster fue una figura de particular importancia en el medio musical mexicano de la primera mitad del siglo XX, no solo como compositor, autor de uno de los mejores métodos de solfeo y maestro del Conservatorio de Música, sino como musicólogo, crítico y autor de centenares de reseñas y artículos sobre la propia música de México y del mundo. Desde 1924 colaboró con Julián Carrillo en la administración

de la revista *El Sonido 13*, lo que fue una parte esencial de su formación. Después sería jefe de redacción de la revista *Música*, órgano del Conservatorio Nacional de Música, de 1930 a 1931. Algunos de los grandes aportes de Baqueiro fueron sus reseñas, su mirada crítica y sus ideas, que se imprimieron durante varias décadas en medios nacionales como *El Universal*, *Excélsior*, *La Prensa*, *El Diario de Jalapa*, *El Dictamen*, *Diario del Sureste* y muchos más. También se leyeron decenas de sus textos en programas de mano de conciertos y eventos de la crema y nata de la sociedad que participaba o era público del México posrevolucionario. Sus últimas publicaciones tienen la fecha 1967, por ser cuando se suspendieron sus colaboraciones en la *Revista de Cultura Mexicana*, suplemento dominical del periódico *El Nacional*.

Nicolás Sosa, arpista de Alvarado, Veracruz, y Gerónimo Baqueiro Foster se conocieron en un fandango en Alvarado en 1934. Desde el principio desarrollaron una intensa amistad cariñosa y exigente, que les dio a ambos enormes satisfacciones, gusto y aprendizaje (Pérez Montfort y Gottfried, 2009), aunque siempre estuvo teñida de la divergencia de intereses. Ambos, entusiasmados por el encuentro, pudieron consolidar eventos que marcaron la historia de la música mexicana. Uno de ellos se llevó a cabo en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes en 1937. Para ese evento se hospedaron en casa de Baqueiro Foster: Nico Sosa, Inocencio *Chencho* Gutiérrez, Nicolás Gutiérrez y varias bailadoras. El evento fue un éxito, y se dieron a conocer los sones jarochos al estilo de Alvarado, que influyeron en los compositores y músicos del conservatorio (Gottfried, 2009). Baqueiro Foster viajó con Roberto Téllez Girón y Esperanza Alarcón a Alvarado, Veracruz, en varias ocasiones, quizá dos, quizá más. En esos viajes recopilaron melodías de Rosalino Martínez y pudieron conocer el fandango alvaradeño, al estilo de los ranchos y como se hacía en La Popular (que ahora solo se recuerda como una cantina).

La correspondencia entre Baqueiro Foster y Nico Sosa es abundante, da cuenta de diversos aspectos de su relación: las enfermedades de Nico, las medicinas que enviaba Baqueiro, el dinero para cuerdas del arpa de Nico o para la compra de un arpa nueva; además le enviaba pesos para comprar papel, de manera que no fuera un pretexto para dejar de mandar versos y cartas siempre que se le ofreciera. En ciertas temporadas

la correspondencia era equilibrada, pero en algunos momentos se lee un tono de desesperación de Nico, por la presión de Chenco, por sus ganas de estar en la radio, en la Ciudad de México, fuera del rancho: “Aquí ai bamos a los sombrerazos mi cuñado se me desespera digame si ya mero le llega el momento que esperamos digamelo Ud con franquesa maestro”.¹ En cambio, Baqueiro imaginaba que era posible que Nico fuera el erudito e investigador del son de los huapangos, que investigara, que averiguara todos los detalles sobre la forma de tocar de cada músico, lo analizara, lo aprendiera y, como músico popular erudito, no tuviera más ambición que aprender y difundir su conocimiento.

Tú no dejes de perfeccionarte en tu arpa. Tocar mucho y estudiar, tomar cuantos informes sean necesarios sobre letra, sobre el origen de los instrumentos, de los sones. Saber cuáles son los sones más viejos, escribir sus letras tal como se cantaban antes, es decir estudiar. También ver cómo son los diferentes estilos de acompañamiento de la jarana que tú tocas, por fortuna. Aprende lo más que puedas. Aumenta tus conocimientos en el arpa, aprende más sones nuevos, y viejos, sobre todo. Mientras más sepas, será más fácil vivir aquí y ganar dinero. Volver como antes no es chiste. Ya sabes cómo es México. Aprende cuentos, observa cómo son los grupos de huapangueros en otras partes, cómo tocan, con qué instrumentos lo hacen y escíbeme de todo esto.²

Nico apreciaba y respondía a las exigencias del maestro con entusiasmo, pero también él y los otros músicos ponían resistencia. A Nico Sosa lo presionaba más que a nadie, porque Nico le contestaba sin falta. Antes que pasaran muchos días sin respuesta de Baqueiro, Nico Sosa ya había vuelto a escribir. Siempre con saludos para “Rober y Esperancita”. Baqueiro mandaba cartas afectuosas y en ciertas ocasiones se mostró muy exigente, sobre todo cuando Nico e Inocencio insistían en ir a la Ciudad de México, con o sin su apoyo:

¹ Nico Sosa, correspondencia con Gerónimo Baqueiro Foster, Alvarado, Veracruz, 21 de febrero de 1939.

² Baqueiro Foster, correspondencia con Nico Sosa, México, 3 de febrero de 1938.

Es necesario que me escribas cómo caminan ya tus dedos sobre la guitarra cantadora. No olvides lo que tanto te recomendé de sacarle sonido suave, puro y grande. Es un disparate lo que la mayor parte de los guitarristas hacen de sacar a martillazos sonido a un instrumento que por naturaleza lo tiene precioso y suavemente tocado camina de por sí tan lejos. No quiero sonido seco, sino dulce y vibrante, con vibración agradable. Me desespera oír cómo pasa feo por radio el sonido de la guitarra de los conjuntos de Huapango que hay ahora por aquí. Sonido es lo que te pido; no golpes secos, que nada saben y que hacen horrible un instrumento bello.³

Para Baqueiro lo que tocaba el Conjunto Medellín era una porquería, era echar a perder la tradición del huapango y su complejidad. Para Nico la percepción de Baqueiro era la ley, pero a la vez había algo sobre su realidad, aislada en un rancho, lejos de la radio y los restaurantes, que Baqueiro no entendía: *“Maestro yo los sones los estoy engalanando más con trinos que arpegeo o sea tanguero como Ud dice creo no le tenga ninguno los que yo le tengo...”*

Nicolás Sosa ahora es una de las figuras del son jarocho que siempre sostuvo y mantuvo elementos de la forma “tradicional” o “antigua” de tocar el son. Muy probablemente Baqueiro habrá influido en su estilo y, como tal, en el estilo que se dio a conocer como “tradicional de Alvarado”, pero aun con las sugerencias, una parte de la esencia del huapango alvaradeño fue comprendida por Baqueiro y como tal transmitida por radio, en sus composiciones, en diversos medios impresos, a sus alumnos del Conservatorio, entre otros medios de difusión (Mendoza Castillo, 2006; Pérez Montfort y Gottfried, 2009; Gottfried, 2009).

Tanto en Alvarado como en la Ciudad de México, con la ayuda del piano que había en casa de Baqueiro, Roberto Téllez Girón hizo la transcripción de los sones jarochos. Dirigido por Baqueiro, Téllez Girón tomaría nota de las afinaciones, los acordes, las posiciones de las manos y la emisión del aliento, observando las diferentes notas que constituían los acordes con una u otra afinación. Para Baqueiro tenía un sentido la elección de cada nota, a diferencia, quizá, de otros músicos eruditos que lo hubieran considerado un error o un defecto de la música por ser popular.

³ Baqueiro Foster, carta a Inocencio Gutiérrez, México, 11 de julio de 1938.

Baqueiro fue un defensor, en determinado momento, de la composición de música mexicana sin tonalidad. Se puede deducir por su participación en la revista *Sonido 13*, pero también por una búsqueda por comprender aquello que en el trabajo de campo escuchaba, pues a diferencia de otros compositores, conocía la música mexicana de viva voz.

Un buen ejemplo de esto es la descripción que hace de los acordes de la jarana para tocar el *Pájaro Cú* en un interesantísimo artículo publicado en la *Revista Musical Mexicana*, que él mismo fundó y coordinó por un corto tiempo. El artículo de Baqueiro sobre el huapango apareció en el último número que se conoce de la revista, que es el 8, publicado en abril de 1942.

Los acordes, las afinaciones, las melodías y las notas con que trabajó Baqueiro Foster se elaboraron entre Téllez Girón, Esperanza Alarcón y el mismo Baqueiro, que era el director del proyecto y el que lograría reunir todos los datos en un excelente artículo descriptivo y analítico, del cual tomamos algunos elementos para hacer una comparación con el huapango actual e identificar algunos de los cambios que ha tenido el son jarocho en sus distintas renovaciones.

El son del *Pájaro Cú* lo tocó Inocencio *Chencho* Gutiérrez (Téllez Girón, 1937) con afinación "por primera", que describe como "la afinación más usada en la jarana" (Baqueiro Foster, 1942: 179) y que también es llamada "de Re Mayor".



Procede a describir los acordes del son del *Pájaro Cú*, un son que no ha cambiado en su estructura, por lo que es posible reconocerlo:

Two lines of musical notation. The top line shows five chords on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The chords are labeled with Roman numerals I, IV, V, IV, and I from left to right. The bottom line shows a rhythmic pattern on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a sequence of chords labeled I, IV, V, IV, and I, each accompanied by a rhythmic figure consisting of eighth notes.

Con la afinación en primera o Re Mayor, los acordes I y V están en estado fundamental. El acorde I, tónica (La) se construye de manera normal, al igual que el acorde dominante V (Mi) – sin 7^a –, en cambio el acorde subdominante IV (Re) tiene un Sol# que, de acuerdo con la convención de armonía tradicional, no es común y genera disonancias. Posiblemente esto pudiera explicarse como parte de un sistema de armonía antigua, en la que se usaban mucho más los modos griegos; en particular, la música española usaba los modos lidio y mixolidio.⁴ Esta nota Sol# aparecería en la escala Re-lidio, aunque también es una nota de la tonalidad de La. Lo relevante es que, ante lo que algunos pudieran considerar disonancias, Baqueiro comenta lo siguiente:

Muy cierto es que el acorde de 4^o grado con la adición de la sensible del tono es un indiscutible elemento de belleza, novedoso de por sí; pero es también necesario reconocer que el color característico del acompañamiento de muchos sonos veracruzanos depende de la posición de 4^a y 6^a en que invariablemente se emplea, en la afinación primera, el acorde de la tónica, encanto que ha desaparecido en los Huapangos acompañados por las guitarras sextas que, inevitablemente, tienen que hacer este acompañamiento con los acordes en estado fundamental (Baqueiro Foster, 1942: 179).

En los fandangos actuales no se toca con guitarra sexta, pero se ha formado una tradición, sobre todo en torno al ballet folclórico y sus derivados, donde la jarana es construida y afinada como guitarra sexta, pero con las dimensiones de jarana, con algunas órdenes dobles y con la afinación de un rango más reducido que la guitarra sexta. En esa adaptación o renovación y variantes de la tradición del fandango o huapango, puede concebirse un continuo entre las artes escénicas y los procesos festivos (Gottfried, 2006). Una de las variables del continuo puede observarse en Santiago Tuxtla, donde algunos músicos y grupos tomaron los sonos jarochos que eran éxitos nacionales en la radio y, considerando que eran los mejores, por ser de fama internacional, los incorporaron al fandango.

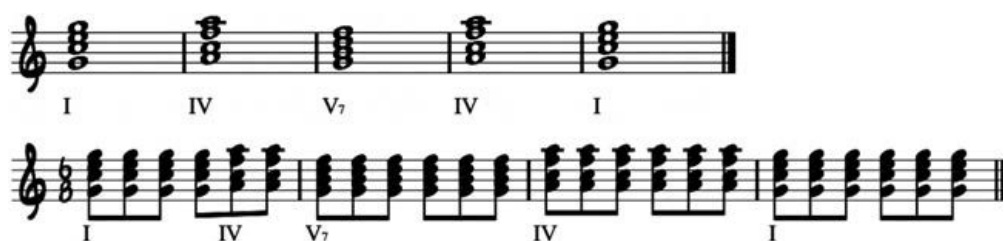
⁴ María Teresa Linares [comunicación personal], Cátedra “Jesús C. Romero”, CENIDIM, 2006.

En lugar de “dejar morir al fandango”, lo actualizaron, lo adaptaron al estilo del son que algunos llaman *marisquero*, mismo estilo de son jarocho que grabaron en discos y la radio desde la década de los años treinta o cuarenta el Conjunto Medellín, Conjunto Tlalixcoyan, Conjunto Tierra Blanca e incluso el grupo de Los Tiburones del Golfo en el que tocaba Nico Sosa.

Como parte de esa tradición se han difundido métodos de enseñanza de la jarana que recomiendan afinarla como guitarra (Figueroa Hernández, 1997), argumentando que se facilita la ejecución, pues la posición de los acordes es la misma que en la guitarra. La vihuela del mariachi también se difundió con esa afinación, es decir, tomando la afinación de la guitarra española sin la cuerda superior Mi, ambas en el contexto del nacionalismo de mediados del siglo XX, en aquellas corrientes que buscaban el *mestizaje* de las tradiciones mexicanas con las bellas artes y que recomendaban afinar los cordófonos de diversas tradiciones de una misma manera para poner orden a ese caos de fandangos.

Actualmente, los músicos que tocan en los portales de Veracruz, así como una mayoría de conjuntos jarochos que tocan para un ballet folclórico afinan sus jaranas como vihuela, como guitarra o, como algunos han llamado, afinación “universal”.

Tomando como ejemplo el son del *Pájaro Cú*, en Do Mayor, la conformación de los acordes (tomados de la posición de acordes en la vihuela, que se afina como la guitarra sexta sin el Mi grave), I (Do) y V (Sol) se encuentran en estado fundamental y el IV (Fa) en 1ª inversión. Principalmente se puede observar que no hay disonancias, ni notas extrañas en ninguno de los acordes.



Con el objeto de tener un punto de comparación más claro, se muestran a continuación los acordes de la misma afinación (como vihuela)

y el mismo son del *Pájaro Cú*, pero, como en el ejemplo del texto de Baqueiro Foster, en la tonalidad de La Mayor. Se puede observar que en la afinación no hay disonancias como en la afinación por primera o Re Mayor que Baqueiro Foster y Téllez Girón recopilan de los músicos huapangueros de Alvarado en 1937.



Por otro lado, es asombrosa la abundancia de grupos de tipo rondalla —que son conjuntos enormes de jóvenes que tocan guitarra sexta, en Santiago Tuxtla y San Andrés Tuxtla— y sorprende la cantidad de guitarras en cada uno, de manera que a primera vista parecieran disidentes de la tradición jaranera. Sin embargo, posiblemente no hay una disidencia, ni eran en el pasado todos jaraneros, sino que se han desarrollado de manera paralela las tradiciones de guitarras de canciones y boleros en tertulias y las tradiciones de los jaraneros en torno a la tarima. Sobre las distintas relaciones de la jarana con la guitarra sexta y su convivencia antes del siglo XX habría que ahondar en otra ocasión, posiblemente apuntando al hecho que la cancionización de sones, así como la afinación de la jarana como guitarra se pudiera deber a la representación de cada una en términos de clase social, afiliación indígena o castiza. También se pudiera argumentar que las afinaciones como guitarra en la jarana se debieran a los contactos comerciales realizados por arrieros que recorrían, de ida y vuelta, caminos de Veracruz a Jalisco y Michoacán, tierras en las que se toca aún la vihuela con dicha afinación.

Volviendo al tema de las afinaciones, vale notarlo como uno de los aspectos del son del huapango que ha caído en desuso, y hasta se puede decir que es un elemento estructural de los sones de fandango o huapango que ha cambiado, y a partir de ello se puede observar un cambio musical en dos direcciones distintas: una es la afinación de la jarana como guitarra y toda la tradición desarrollada de manera para-

lela al ballet folclórico, pues los músicos de la tradición orgullosamente retoman el estilo de Lino Chávez y Andrés Huesca, considerando que esos músicos eran portadores de la “verdadera” tradición. Uno de los orgullos podría haber sido que con la renovada afinación como guitarra se eliminaban las sonoridades extrañas, como el Sol# que tanto le atraía a Baqueiro Foster.

La segunda dirección es la del movimiento jaranero, que surge en la década de 1980 como una segunda escenificación del huapango veracruzano, una nueva interpretación del son jarocho, más tradicional por estar más cerca de la fiesta de tarima. Si bien se puede discutir si es o no un movimiento, y lo que ello implica, o si es una moda, a la vez que una nueva escuela de lo tradicional, el hecho es que en el entorno del fandango urbano, al igual que en la incorporación de jaranas en diversos géneros musicales, se difunde la afinación de las jaranas de una manera homogénea, la afinación “por cuatro”.



Se puede observar, tomando nuevamente como ejemplo el *Pájaro Cú* en Do Mayor, que los acordes I, IV y V están en estado fundamental y que no hay notas extrañas ni disonancias.



Hay quienes defienden una sola afinación afirmando que con ella pueden construirse cómodamente los acordes de las tonalidades más comunes en el fandango actual, sin notas raras y en posiciones cómodas. En otras palabras, se produce una cierta simplificación del sistema mu-

sical del son jarocho, permitiendo así su amplia difusión. El son jarocho es más accesible y alcanza a un mayor público; el aprender distintos acordes en una sola afinación es más sencillo que aprender distintas afinaciones y en cada una un conjunto de acordes. La simplificación ocasionó un cambio en la sonoridad, en el sistema general de los sones de fandango o huapango veracruzano.

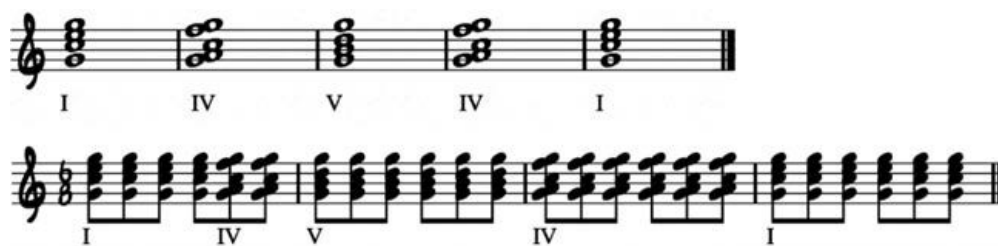
Incluso tomando la afinación llamada “universal”, que se consigna como una de las afinaciones antiguas de los Tuxtlas (Campos, 1996), se puede apreciar la ausencia de notas disonantes, así como la posición fundamental de sus acordes. Nótese que esta afinación llamada “universal” no es la misma que la afinación de la guitarra sexta: tomando una vez más como ejemplo el son del *Pájaro Cú*, puede apreciarse la conformación de sus acordes I, IV y V.

Y para reafirmar el cambio musical, otra afinación antigua, muy gustada y accesible es la que en los Tuxtlas se denomina “por variación”.⁵ Se ha difundido esta misma afinación con nombres distintos, o con el mismo nombre otra con una diferencia en la afinación de una cuerda. El hecho es que los testimonios actuales muestran que el nombre de las afinaciones solía variar de un pueblo a otro, de una región a otra, y es posible que los músicos virtuosos afinaran sus jaranas y guitarras a su gusto, sin una fórmula fija. Este es uno de los rasgos del son de fandango que ha cambiado, pues incluso esta afinación “por variación”, que es bastante conocida, es usada por muy pocos músicos.



En el *Pájaro Cú*, en Do Mayor, en el acorde IV hay una nota Sol que la armonía convencional diría que no debería estar ahí, pues genera cierta disonancia. Sin embargo, en este acorde, con esta afinación y sobre todo en una jaranita requinto o primera combinada con una jarana grande o tercera, tiene un sonido hermoso y característico del fandango.

⁵ Idelfonso Medel Mendoza [serie de entrevistas], 2005, en el Municipio de Santiago Tuxtla.



Otro aspecto, relacionado con las afinaciones, que ha cambiado en el lapso de 67 años, desde la publicación del artículo de Baqueiro Foster, tiene que ver con la relación entre los instrumentos. En el presente lo que llamamos una jarana tercera, que es la de mayores dimensiones, se afina de la misma manera que una jarana llamada primera, que es la más pequeña, antes del mosquito, que es aún más pequeño. En los Tuxtlas, se les solía llamar *requinto* a los instrumentos pequeños; así se hablaba de *violín requinto*, *jarana-requinto*, o simplemente *requinto*; y Baqueiro en su texto habla del *arpa-requinto* (1942). La jarana-requinto podía tener cinco cuerdas sencillas o algunas dobles y otras sencillas en las que se podía combinar el rasgueo con el punteo, como lo hace actualmente Juan Zapata en Santiago Tuxtla, Veracruz; pero ya no se acostumbra entre los jaraneros jóvenes ni en las tendencias del fandango urbano. La clasificación de jaranas que hace Baqueiro, a partir de lo que se acostumbraba en los fandangos de Alvarado en la década de 1930, se parece más a lo que se conoce como “tradicional” en los Tuxtlas y difiere de la clasificación que se difunde en la actualidad. “De la jarana, minúscula guitarra de afinaciones múltiples y con cinco órdenes de cuerdas, de las cuales son sencillas la primera y la quinta y dobles la segunda, tercera y cuarta, hay dos tamaños: el normal y su requinto” (Baqueiro Foster, 1942: 178). El requinto llevaba ese nombre porque se afinaba una cuarta justa arriba de la “normal”, que sería la equivalente a la que en el presente llamamos tercera.

Músicos actuales como Pablo Campechano de Santiago Tuxtla, entre algunos otros, conciben tanto las clasificaciones “antiguas” como las “nuevas”, pero la mayoría de los músicos que entienden este tipo de organización sonora alrededor de la tarima son músicos ya grandes, con más de sesenta o setenta años. Por ejemplo, como se explica en el párrafo anterior, Idelfonso Medel, del Municipio de Santiago Tuxtla,

recomienda mucho combinar la afinación por cuatro en la jarana tercera con la afinación que él llama “variación” para el requinto o jarana primera, e insiste en los contrastes entre los instrumentos, pues para él los graves deben tener una afinación distinta de los agudos. El instrumento que actualmente se denomina *requinto*, por ser punteado con un plectro y por llevar las melodías, también se encontraba en dos tamaños y se llamaba *guitarra de son*.

A diferencia de lo que ocurre en las danzas de la sierra Norte de Puebla, en la música del huapango se aprecian cambios, modificaciones sustanciales, sin que haya una sustitución o un olvido del sistema musical. Las semejanzas apuntadas entre el son de Alvarado, que Baqueiro Foster, Téllez Girón y Esperanza Alarcón registraron sistemáticamente, y el son del huapango actual de los Tuxtlas, no significa que hubiera un estilo de huapango homogéneo en las dos regiones. El hecho de que compartan algunas bases, algunos elementos estructurales, que ahora suenan ajenos a la mayoría de los jaraneros del fandango urbano, significa que el cambio entre el antes y el ahora es homogéneo, es decir, que en toda la región del Sotavento Veracruzano hubo un cambio, pero si lo vemos más de cerca, observamos las variables entre un pueblo y otro o entre una microrregión y otra, tanto antes como ahora.

Lo que no cambió en el huapango

El huapango que describe Baqueiro Foster tiene los mismos elementos básicos del huapango o fandango que se ha difundido actualmente por distintas ciudades de México y el mundo: la fiesta de tarima que engendra el son jarocho, en la que tañen jaranas y requintos, donde se cantan versos y en cuyo centro está la tarima percutida por el zapateado. El fandango se ha dado a conocer como un sistema, unas veces más completo, otras menos, pero cuando se enseña el fandango este se transmite necesariamente de manera integral, lo que se refleja en la definición del son como género o especie: lírico, coreográfico y musical. Justamente porque es una fiesta, y no solo un género musical, resulta tan atractivo, pero también más complejo de transmitir. La dificultad recae en que se puede enseñar la música del son jarocho sin que haya como tal un

aprendizaje del fandango. El fandango, como fiesta, se aprende en la fiesta, sobre o en torno a la tarima, y como tal implica la interiorización de un conjunto de normas sociales y musicales (Blacking, 1973; Mantlehood, 1971; Béhague, 1984; Herndon, 1980; Bauman, 1986), unas tácitas y otras manifiestas.

Una parte del aprendizaje del huapango se resume en las categorías que nombran cada una de sus partes, como cualquier taxonomía. Se observa, aquí sí, una continuidad en las categorías usadas para el son de fandango que registró Baqueiro Foster. Por ejemplo, la versada, el versador, el trovero, el tanguero (definido por Baqueiro como “acompañamiento”, 1942: 167), categorías como florear, al descante. En cuanto a los bailes de montón, actualmente se llaman sones de montón, pero es casi lo mismo. De las anteriores, quizá la única categoría que no es frecuente en las nuevas tendencias del huapango veracruzano es el descante; tampoco el rabo, que significa lo mismo. Ambos aluden al estribillo, pero tienen algunas variantes de sentido; lo mismo ocurre con los términos baile de montón y son de montón.

Además de las categorías anteriores, habría que agregar otras que se refieren a la correcta ejecución del son jarocho, la declaración del son, o, como solía subrayar Juan Pólito Baxin, la detonación del son (Baxin, 2005). Baqueiro escribe con cursivas en su texto, indicando una frase recurrente entre los huapangueros de Alvarado de entre 1934 y 1942, *el canto en el son debe entrar por la derecha*.

De dos o más jaraneros, unos *posturearán* o *engalantarán* admirablemente y otros lo harán de manera poco interesante — estos dos vocablos indican adorno del acompañamiento —; pero nunca interfieren si saben entrar por la derecha de que antes hablamos.

Los buenos, esos que saben retozar con las manos — esta expresión se refiere a la extraordinaria habilidad en el rasgueo — enloquecerán a los espectadores con sus maniqueos — brillante juego de las manos que rasguean y que da a la armonía de la jarana una diversidad de acentos difíciles de registrar —; los mediocres se contentarán con marcar a tiempo los cambios de las funciones armónicas (Baqueiro Foster, 1942: 178).

Los títulos de los sones son los mismos, así como los nombres de las afinaciones; estos son conocidos como “categorías”, pero rara vez

como “afinaciones”. Algunos músicos conocen los términos afinación por primera, “*Mayor natural, Menor natural, Mi menor, Sol menor, Tono de Bandola, Tono de cuatro, Cuatro menor*, y otras más, exclusivas de los buenos jaraneros, pues estos bien saben guardar celosos el secreto” (Baqueiro Foster, 1942: 179). A los “jaraneros de fama” se les decía “primeros espadas”.

La sustitución de categorías o el desuso no ocurre únicamente en el entorno del fandango. El vocabulario de los arrieros se agotó al ser sustituida la arriería por transporte en carreteras, el de los vaqueros podrá seguir vigente en ciertos contextos ganaderos, aunque en el oficio las transformaciones habrán resultado en el abandono de muchas categorías. En otros contextos y oficios se estarán olvidando categorías y palabras que nombraban aquello que ahora ha dejado de existir por ya no ser nombrado. En el oficio de la agricultura de la caña o del maíz se ha de poder apreciar; es decir, que este proceso de generalización y simplificación de las categorías y sus significados no es exclusivo de la música o el son. Y ¿por qué no comprender las categorías del son jarocho, del fandango, y hacer de ellas la base de su enseñanza? Ese es otro tema.

Conclusión

Aunque los procesos sociales y los procesos musicales no están imbricados ni necesariamente relacionados, sí influyen unos en otros. Es decir, que los cambios sociales se reflejan en las músicas y se hacen notar sobre todo en los elementos extra-musicales. El cambio musical (Blacking, 1977) no se refiere a la alteración de los elementos extra-musicales, sino a factores estructurales de una música. Se puede ver un caso de cambio y uno de continuidad en los ejemplos expuestos. En la sierra Norte de Puebla, los sones de fandango no cambiaron, cayeron en desuso; y las danzas, que no cambiaron, fueron renovadas en sus elementos extra-musicales, permitiendo así su continuidad, con precisión, sin cambios sustanciales, a pesar de ser de transmisión oral. En el caso del huapango veracruzano se observan cambios estructurales en el sistema musical, sin que este deje de ser el mismo sistema: son los mismos sones, los mismos versos, y se mantiene la estructura general de la fiesta en torno

a la tarima, pero hay cambios de fondo en la armonía, en las afinaciones, en la sonoridad, y el sentido social que esta habrá tenido también debe de haberse renovado.

El tema del cambio musical y las reflexiones que pueden derivarse de él no pueden ser comprendidas a la luz de una percepción estática de la cultura y la historia. Los procesos de cambio no son simultáneos en los diversos ámbitos de la sociedad; con temporalidades diversas se desarrollan los procesos sociales y musicales; entrelazados, influyen unos en otros, mas no son paralelos. Esta es quizá la conclusión más relevante sobre el cambio musical: su autonomía respecto de los procesos sociales, los cuales indudablemente influyen en él, pero no lo determinan.

Bibliografía citada

- BAUMAN, Richard, 1986. *Story, Performance and Event, Contextual Studies of Oral Narrative*. Nueva York: Cambridge University Press.
- BÉHAGUE, Gerard, 1984. *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*. Londres-Conneticut: Greenwood Press.
- BLACKING, John, 2000. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- _____, 1977. "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change". En *Yearbook of the International Folk Music Council*. International Council for Traditional Music 9: 1-26.
- BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo, 1942. "El huapango". *Revista Musical Mexicana* 8: 174-183.
- CAMPOS, Héctor Luis, 1996. *Acordes y antiguas afinaciones para jarana*. Santiago Tuxtla: Serigráfica Montero.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael, 1997. *Jarana. Nivel 1*. Xalapa: ConClave.
- GOTTFRIED, Jessica, 2006. *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz*. Tesis de maestría. Universidad de Guadalajara.
- _____, 2009. "Nicolás Sosa: informante y amigo de Gerónimo Baqueiro Foster. Investigaciones del huapango veracruzano". *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos II*: 86.

- HERNDON, Marcia, 1987. "Toward Evaluating Musical Change Through Musical Potential". *Ethnomusicology* 31: 455-468.
- _____ y Norma MC LEOD, 1980. *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions.
- HOOD, Mantle, 1971. *The Ethnomusicologist*. Los Ángeles: McGraw Hill.
- MASFERRER KAN, Elio, 2006. *Cambio y continuidad entre los totonacos de la Sierra Norte de Puebla*. Tesis de maestría. Universidad Iberoamericana.
- MENDOZA CASTILLO, Herlinda. "Gerónimo Baqueiro Foster y su legado documental". *Revista Digital Universitaria*. 10 de febrero 2006, 7-2. [Consultada: 11 de febrero de 2006]. Disponible en: <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art16/int16.htm>.
- MIDGETT, Douglas K., 1977. "Performance Roles and Musical Change in a Caribbean Society". *Ethnomusicology* 21-1: 55-73.
- NETTL, Bruno, 2005. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- NKETIA, J.H., 1959. "Changing traditions of Folk Music in Ghana". *Journal of the International Music Council* 11: 31-36.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo, 2007. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: Publicaciones de la Casa Chata.
- _____ y Jessica GOTTFRIED, 2009. "Fandango y son entre el campo y la ciudad, Veracruz-México 1930-1990". En *Veracruz: sociedad y cultura popular en la región Golfo Caribe*, coord. Yolanda Juárez Hernández y Leticia Bobadilla González. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Universidad Veracruzana / Instituto Veracruzano de Cultura.
- PLATÓN, 1872. *Obras completas*, vol. 7. Madrid: Edición de Patricio de Azcárate.
- RHODES, Willard, 1956. "Toward a Definition of Ethnomusicology". *American Anthropologist* 58: 457-463.
- SAMPER, Baltazar, 1962. *Investigación Folklórica en México I*: 5.
- TÉLLEZ GIRÓN, Roberto, 1962. "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en los distritos de Teziutlán, Tlatlauquitepec y Zacapoaxtla, Estado de Puebla, y Jalacingo, Estado de Veracruz, en junio y julio de 1938". *Investigación Folklórica en México* 1.

- _____, 1962. "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en los distritos de Teziutlán, Tlatlauquitepec y Zacapoaxtla y Municipio de Huitzilan, Estado de Puebla y Distrito de Jalacingo, Estado de Veracruz, en agosto y septiembre de 1938". *Investigación Folklórica en México* 1.
- _____, 1962. "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en Huitzilan, Estado de Puebla, en diciembre de 1938". *Investigación Folklórica en México* 1.
- WIDESS, Richard, 2004. "Caryä and Cacä: Change and Continuity in Newar Buddhist Ritual Song". *Asian Music* 35-2: 7-41.

Entrevistas

- Nicolás Sosa, 1992 [hecha por Ricardo Pérez Montfort], en Veracruz, Veracruz.
- Idelfonso Medel Mendoza, 2005, en el municipio de Santiago Tuxtla, Veracruz.
- Roque de Jesús, 2009, en Zacapexpan, Puebla.
- Juan Pólito Baxin, 2005, en la ciudad de San Andrés Tuxtla, Veracruz.
- Samuel Ávila, cronista de Atempan, 2009, en Atempan, Puebla.
- Feliciano Rosas Caracas, Mauro Gabriel Canela, Silverio de la Cruz Hernández [Sesión de reconocimiento], 2009, en San Juan Xiutetelco, Puebla.

Archivos

- Archivo Baqueiro Foster en el CENIDIM.
- Archivo Histórico del CENIDIM.